

La salsa como aporte sociocultural de El Caribe al mundo¹

Saúl Escalona*

Resumen

Este artículo es una síntesis de la tesis doctoral¹ consagrada al estudio de la *música salsa* y al fenómeno sociocultural que ella constituye en la región del Caribe, más particularmente en la sociedad venezolana.

Este género musical, que por su ritmo y el contenido de los textos de sus canciones modela los comportamientos, constituye una forma de expresión para un sector de la población en la región del Caribe hispanico.

Sin abordar la *música salsa* del punto de vista musical, nos interesamos entonces a los textos de las canciones, que a nuestro parecer, son los soportes de esta expresión social. Además, pensamos que estos textos comportan una parte significativa de la tradición oral.

Palabras claves: América Latina, Caribe, cultura, identidad, música, Venezuela.

Abstract

This article is a resume of the doctorate thesis on the study of the salsa music and of the sociocultural phenomenon that salsa represents in the Caribbean, and more specifically in Venezuelan society.

This type of music, which changes behavior patterns by its rhythm and the contents of its lyrics, is a means of social expression for a specific sector of the Hispano Caribbean region.

We are more particularly interested then in the lyrics, which we feel are the roots of at social expression, instead of the musical aspect of salsa. We also feel that these lyrics constitute a significant part of spoken tradition in the Hispano Caribbean region.

Key words: Latin America, Caribbean, culture, identity, music, Venezuela.

* Saúl Escalona es Doctor en Sociología: 1, Parc de la Feuilleraie- 78360 Bougival - Francia. Tel / fax: 33-130.18.26.36.

¹ Este artículo resume la tesis de doctorado de Saúl Escalona, *Négritude et chanson dans les Caraïbes. Contribution à l'étude de la salsa comme phénomène socioculturel dans le Venezuela contemporain*, Universidad de la Sorbonne Nouvelle - París III, 638p., presentada en La Sorbonne, en París, el 1° de febrero de 1997. Director de la tesis: Profesor Claude Fell. Mención: Muy Honorable a la unanimidad del Jurado.

1.- Presentación de la metodología

Partimos de la hipótesis siguiente:

Las canciones de salsa son un factor de cohesión social porque ellas dan nuevos recursos a un sector de la población para expresar su cultura y para mostrar un lazo de identificación². Este mensaje de identificación de un sector de la población refuerza la cohesión social porque él expresa la alegría, el sufrimiento... Así, en las canciones de salsa observamos la existencia de una serie de palabras, de frases y de expresiones que tienen por finalidad primeramente, de incitar a una toma de conciencia, y secundamente, de reconstruir la realidad cotidiana³.

Para comprobar la hipótesis de trabajo que guió nuestra investigación, aplicamos la técnica del análisis de contenido a una muestra de doscientas canciones de *salsa*, representativas de éste género musical. Partimos de la definición de análisis de contenido como una técnica de investigación utilizada en las ciencias sociales con el objeto de describir el contenido manifiesto de la comunicación. La descripción del contenido, «...para evitar los riesgos de subjetividad, de filtro de la interpretación...» (Mucchielli, 1988:17) debe responder a las condiciones de un procedimiento científico, es decir que ella debe ser:

Objetiva: Los datos de la información deben ser considerados como objetos susceptibles de ser estudiados, deben ser «escritos, analizados, descompuestos de todas las maneras útiles...». (Mucchielli, 1988)

Sistemática: Todos los elementos del corpus deben ser inventariados y clasificados.

Cuantitativa: El corpus debe ser objeto de cortes, de cálculos, de medidas bien precisas.

Para aplicar esta técnica de análisis de contenido a las canciones de *salsa*, hemos procedido en cuatro etapas sucesivas:

a) Constitución de un corpus de canciones, b) Clasificación de las canciones por tipos, c) Definición de indicadores, elementos lexicales caracterizando los diversos tipos, de los cuales observaremos la frecuencia, y d) Definición de las categorías temáticas, en las cuales son agrupadas las canciones según los temas dominantes.

² Partimos de la idea que en un país podemos encontrar «minorías» que pueden ser analizadas por criterios objetivos (comunidad de origen, de cultura, de religión, etc.). La antropología cultural integra estos criterios en la noción de «etnia» y de «minoría» para poner sus existencias en una sociedad global, en términos de elementos que la alejan de la norma que ella define o cuando una relación de fuerza se establece. En nuestro caso, la terminología «lazo de identificación» implica el conjunto de signos que permiten a una comunidad (en la ocurrencia, los sectores más desfavorecidos de la sociedad) de asumir una identidad étnica o de grupo y de participar en esta sociedad global. (Ver Bonte P. y Izard M., 1991:242-247).

³ Entendemos por reconstrucción de la realidad cotidiana, la función que tiende a introducir los elementos que pertenecen a la tradición en el marco de una comunidad cultural para perpetuar así sus valores.

a) Corpus

El corpus de nuestro estudio es una muestra de doscientas canciones, producidas entre los años 1960 y 1990, que pensamos es bastante representativa de las canciones de *salsa* creadas, interpretadas, difundidas y escuchadas en los seis países que constituyen nuestro espacio geográfico. Dos criterios merecen de ser señalados⁴:

- Ellas constituyen una muestra de canciones producidas durante cada uno de los cuatro periodos de la salsa (cf. p.); y
- Ellas comprenden al menos, una canción de cada una de las agrupaciones musicales (orquestas, grupos, conjunto...), o de cada uno de los cantantes o compositores, los más nombrados en los seis países del Caribe hispánico.

También hemos privilegiado una selección por orquestas, grupos, cantantes y compositores los más célebres, en vez de una por país. La razón es que una canción interpretada de una forma en un país lo puede ser diferentemente en otro, o ser recibida de una manera relativa en otro. En otras palabras, la *producción salsera* puede variar de un intérprete a otro, incluso de una versión a otra, a causa de los cambios introducidos en la partitura por los diferentes músicos, en el momento de un concierto, para ser enseguida grabada y comercializada. En consecuencia hemos considerado que la canción original es la primera grabada⁵.

b) Clasificación de las canciones

El examen de una por una de las doscientas canciones, nos condujo a clasificarlas en función de sus temas y de sus tonalidades en cinco tipos:

- *canciones descriptivas*: describen o evocan los hechos reales o imaginarios, los acontecimientos, las situaciones de la vida cotidiana;
- *canciones románticas*: hablan a la sensibilidad y al corazón cantando los sentimientos amorosos, las emociones, las pasiones, la intimidad, la belleza de la naturaleza;
- *canciones políticas*: expresan opiniones o compromisos, implican una toma de consciencia, una forma de resistencia frente a las situaciones de injusticia o de opresión;
- *canciones eróticas*: describen más o menos cruelmente el amor físico;
- *canciones combinatorias*: es donde se encuentran reunidos los caracteres de dos o varios de los tipos anteriores.

En esta tipología, las doscientas canciones se reparten como lo indica el cuadro N° 1:

⁴ Precisamos que no hemos utilizado los instrumentos de medida empleados actualmente por la radio o la televisión para evaluar la audiencia de programas, puesto que éstos no hubieran tenido una fiabilidad o pertinencia suficiente.

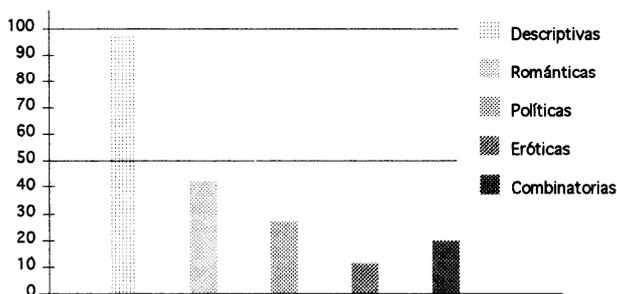
⁵ En las diferentes listas de canciones aparecidas en este estudio, los nombres y apellidos que siguen los títulos de canciones corresponden a los de los intérpretes y no a los de los compositores. Para mayor información ver tesis citada.

Cuadro N° 1.- Tipología de las canciones ⁶

TIPOS DE CANCIONES	NÚMEROS DE CANCIONES	%
Descriptivas	99	49
Románticas	43	22
Políticas	27	14
Eróticas	11	5
Combinatorias	20	10
TOTAL	200	100

Fuente: Cuadro establecido según los resultados de nuestra investigación. 1991-1994

Gráfico N° 1.- Tipología de las canciones



Fuente: Gráfico establecido según el cuadro N° 1.

c) Definición de los indicadores

En su fase cuantitativa, el análisis de contenido procede buscando en el texto los indicadores que permiten una interpretación tan justa que posible. Estos indicadores son las palabras, particularmente significativas a la vez por su sentido propio y por su frecuencia en el texto. El análisis cuantitativo busca entonces las palabras más portadoras de sentido, lista el inventario y evalúa su frecuencia, tanto en ocurrencia como en porcentaje.

El conjunto de las canciones contiene varios miles de palabras. Agrupamos bajo un mismo «Vocabulario», todas las palabras sinónimos

⁶ En este artículo, los porcentajes del cuadro 1 y de los otros dos, son redondeados

que se relacionan al sujeto designado por este «Vocabulario». Nosotros lo llamamos «Términos genéricos» (en abreviación TG).

Después del inventario de todas las palabras de las doscientas canciones, nos pareció que podíamos agruparlas en veinte y tres términos genéricos relacionados cada uno a un sujeto particular:

— Once se refieren a sujetos «DIVERSOS»: **AMOR, ANIMAL, CUERPO HUMANO, DINERO, POLITICA, RELIGION, SALSA, TIEMPO, VIDA COTIDIANA, VIOLENCIA y OTROS**

— Ocho a tipos, «PERSONAJES»: **personajes del BARRIO, FAMILIARES, NOMBRES PROPIOS, PAISES DEL CARIBE, POLITICOS, RELIGIOSOS, SALSEROS y OTROS**

— Cuatro a «LUGARES»: **PAIS, CIUDADES, CONTEXTO NO URBANO y CONTEXTO URBANO.**

Cada uno de los cinco tipos de canciones, no trata obligatoriamente todos los tipos que hemos descubierto en el conjunto de canciones. Lo que quiere decir, que no contienen todos los términos genéricos. El tipo *canción romántica* no contiene sino un solo término determinante (el TG AMOR). El conjunto de los términos genéricos presente en cada uno de los cinco tipos de canciones es indicado en el cuadro N° 2.

Igualmente, un término genérico presente en un tipo de canción no contiene la totalidad de las palabras que él puede agrupar. Su contenido puede variar según el tipo de canción. Las palabras claves contenidas en un término genérico le dan, por su sentido propio y por la frecuencia en este término, un sentido particular bien definido, que puede entonces variar, a veces largamente, de un tipo de canción a otra. Es el caso del término genérico AMOR, por ejemplo, en las *canciones románticas* y *eróticas*.

A su turno, los términos genéricos presentes en un tipo de canción van a conferir a este tipo, un sentido bien determinado, por su sentido propio y por la importancia relativa en este tipo.

Los términos presentes en un tipo de canción, el sentido y el peso que le dan las palabras claves que ellos contienen en sí mismo, constituyen los indicadores que van a ayudar a poner al día, el sentido profundo de las canciones de este tipo.

d) Definición de las categorías temáticas

La frecuencia de los términos genéricos en un tipo de canción dado, hace aparecer en este tipo uno o varios temas dominantes. Hemos considerado que un término genérico expresa un tema dominante cuando su frecuencia en el tipo de canción estudiada es superior o igual a 10%. En función de las frecuencias citadas, han sido retenidos siete temas dominantes: *Amor*, *Cuerpo* (Ep Cuerpo humano), *Música* (Ep Salsa), *Política*,

⁹ Para una mejor lectura de los diferentes elementos usados en esta investigación hemos adoptado la regla siguiente: los tipos de canciones son escritos en cursivas; los temas o categorías temáticas, en cursivas negritas; los términos genéricos, en negrita y mayúscula; las palabras claves en minúsculas y cursivas, algunas veces entre comillas.

**Cuadro N° 2.- Términos genéricos (TG)
presentes en cada tipo de canciones**

	Descriptivas	Románticas	Políticas	Eróticas	Combinatorias
<i>TG «DIVERSOS»</i>					
AMOR	X	X	X	X	X
ANIMAL	X				
CUERPO		X		X	
DINERO	X				X
POLITICA	X		X		X
RELIGION	X				
SALSA	X	X	X		X
TIEMPO	X	X		X	X
VIDA	X	X			X
VIOLENCIA	X		X		X
OTROS			X	X	
<i>TG «PERSONAJES»</i>					
Del BARRIO	X	X	X	X	X
Del CARIBE	X		X		
FAMILIARES	X		X		X
NOMBRES					
PROPIOS	X		X		X
POLITICOS			X		
RELIGIOSOS	X		X		X
SALSEROS	X		X		X
OTROS	X		X		
<i>TG «LUGARES»</i>					
PAIS	X		X		X
CIUDADES	X		X		
CONT URBANO	X	X	X	X	X
CONTEXTO					
NO URBANO	X		X		

Fuente: Cuadro establecido según los resultados de nuestra investigación. 1991-1994

Vida (EP VIDA COTIDIANA), *Violencia* y *Tiempo*⁷. Ellos se reparten en los diferentes tipos de canción como lo indica el cuadro N° 3:

Notemos que sólo los términos genéricos «Diversos» son indicadores de temas. Los TG «Personajes» y «Lugares» son tomados en cuenta en nuestro análisis simplemente por su significación explícita.

⁷ Para evitar confusiones debido al uso frecuente del término SALSA, emplearemos el término *Música* para designar el tema *Salsa*. Igualmente, abreviaremos VIDA COTIDIANA en *Vida* simplemente, y el término CUERPO HUMANO en *Cuerpo*. La sigla EP significa empleado por.

Para preparar la explotación de los temas dominantes, creemos necesario de precisar la definición de cada uno de ellos:

Amor: Disposición favorable de la afectividad y de la voluntad al respecto de lo que es sentido o reconocido como bueno; inclinación por una persona...

Cuerpo: parte del cuerpo humano que se opone al alma.

Música: Arte de combinar los sonidos según ciertas reglas.

Política: Toma de conciencia, actitud dependiente de lo ordinario del medio social, respecto a las concepciones políticas de su época.

Vida: Forma de comportarse de una población en la sociedad (modelo de comportamiento de los individuos).

Violencia: Hecho de fuerza cometido injustamente contra alguien o en violación del orden legal.

Tiempo: Medio o espacio donde se desarrollan los hechos cotidianos de un acontecimiento.

Cuadro N° 3.- Repartición de las categorías temáticas por tipo de canciones

Tipos de canciones	Categorías temáticas
Descriptivas (49%)	Música
	Vida
	Violencia
Románticas (22%)	Amor
	Tiempo
	Vida
Políticas (14%)	Amor
	Política
	Violencia
Eróticas (5%)	Amor
	Cuerpo
	Tiempo
Combinatorias (10%)	Amor
	Música
	Política
	Vida
	Violencia

Fuente: Cuadro establecido según los resultados de nuestra investigación. 1991-94.

En fin, en este artículo emplearemos la terminología: **Salsa y Amor; Salsa y Cuerpo; Salsa y Música; Salsa y Política; Salsa y Vida; Salsa y Violencia y Salsa y Tiempo**, para caracterizar y comentar las categorías temáticas que podrán encontrarse en las diferentes canciones.

e) Instrumentos de análisis

Para recoger la información de las canciones de *salsa*, dos instrumentos de análisis fueron elaborados. El primero, que hemos llamado **guía descriptiva de las canciones**, es una compilación que indica, por cada canción: el título de la canción; la identidad del compositor o del intérprete; y el tipo de canción en la cual nosotros la hemos clasificado.

El segundo instrumento de análisis se llama **guía de análisis de las canciones**, él a permitido de determinar las categorías temáticas a las cuales son relacionadas las canciones, y de enumerar e inventariar, por cada canción los términos genéricos y sus componentes.

2.- Marco histórico y social

Esta investigación esta circunscrita a un espacio geográfico limitado a seis países: Colombia, Cuba, Panamá, Puerto Rico, República Dominicana y Venezuela⁸. Pero nosotros la hemos centrado particularmente sobre Venezuela puesto que hemos considerado que el contexto económico era más favorable que en los otros, cuando el **boom de la salsa** se produjo⁹. Pensamos entonces que, la **salsa** tiene importantes repercusiones culturales, sociales y económicas en la sociedad venezolana.

Ahora bien, en este artículo los resultados presentados tienen una acepción de validez para los países del espacio geográfico definido porque ellos presentan factores de unidad muy interesantes como por ejemplo el mismo modo de desarrollo económico-social.

Así, en los países delimitados en este espacio geográfico, la **salsa** constituye el lenguaje urbano. Ella se interesa a la suerte de la gente humilde, cuyo intención es la de expresar la realidad vivida. Este contenido transmitido por los **soneros**¹⁰ es sintomático de los autores que proyectan hacia adelante una situación dada, buscando de informar un público bien numeroso con diversas formas de narración (caricatura, sátira, humor...). A través los textos de las canciones de **salsa** se transmite un mensaje, lleno de rebelión e irrigado de esperanza. La **salsa** es, en este sentido, fuente de inspiración por «*el sabor y el sentimiento*» que ella lleva en su ritmo: sabor íntimamente ligado a las sonoridades rítmicas para el que la escucha, produciéndole sensaciones profundas o dándole «*alas a los pies*». Esta música producto del mestizaje afirma la identidad del Caribe y más largamente de la América Latina. Ella es por consecuencia determinante de un cuerpo social como lo muestran los textos de estas canciones. Además, ella esta presente en varios países por los festivales internacionales, por los millones de discos vendidos, por las telenovelas difundidas e incluso por las

⁸ Las canciones de **salsa** estudiadas pertenecen a un espacio geográfico que hemos limitado, en este sentido, a seis países: Colombia, Cuba, Panamá, Puerto Rico, República Dominicana y Venezuela. Tres razones lo justifican: la primera es histórica, puesto que la identidad de estos países ha sido modelada por la colonización española y por la presencia del esclavo africano; la segunda es lingüística, es decir que todos estos países son hispanos hablantes; y la tercera, es cultural, en ellos encontramos el mismo género musical de nuestro estudio, la **salsa**. Por otro lado, el término **boom de la salsa** significa el punto de partida de la difusión masiva de esta música; según los especialistas éste comienza a partir del año 1975.

⁹ En este particular nos apoyamos en César Miguel RONDON, uno de los especialistas de la **salsa**, quien afirma que gracias a los beneficios económicos producto del petróleo, Venezuela tenía las mejores condiciones económicas para el desarrollo de la industria de esta música. (Ver Rondón, 1980).

¹⁰ El término **sonero** se refiere en sus orígenes, a los intérpretes que poseen una fuerte capacidad para improvisar el **son cubano**. Refiriéndonos a la **salsa**, Ismael RIVERA, lo presenta como «... un poeta que cuenta una historia, la del corazón de la calle. El sonero debe conocer el lenguaje del pueblo, ser del pueblo, para poder hacerse comprender de su público. Las palabras que él utiliza son las de la calle...». (Pagano C, 1993:66). Por otro lado, Benny MORE, es una de las figuras cubanas a quien esta apelación conviene mejor.

producciones cinematográficas que la hacen conocer a un público universal, sin olvidar evidentemente, los programas de radio.

Todos estos aspectos muestran los signos de un fenómeno de importancia social y cultural. En este sentido, el «*fenómeno salsa*» aparece en el espacio geográfico que hemos definido; se desarrolla y se extiende, tocando no solamente el Caribe, sino el resto del mundo como el Japón... El fenómeno que nosotros tratamos de explicar se presenta, entonces, como una forma de comunicación de un sector de la población. Desde su nacimiento hasta su difusión universal, esta música ha sido el objeto de múltiples discusiones. Una de las principales controversias se engloba alrededor del mestizaje y del aporte africano a la cultura latinoamericana, ésta se manifiesta en el aspecto musical bajo la forma de alusión a la presencia del «*ingrediente noir*»¹¹.

Desde esta óptica, podemos comprender los primeros artículos escritos sobre esta música en Venezuela, que la situaban como una música de negros:

«Sumamente chabacano resulta este espacio, en donde sólo se escucha el repetir de los timbales y en demasía un ritmo que nos hace sentir en el mero Congo Belga. La salsa es aceptable pero no en la cantidad en que nos la suministra este programa...»¹².

Incluso el contenido de esta música era sinónimo de delincuencia como lo ilustra el artículo siguiente:

«...Pero aquí son los «reyes del ritmo», «la salsa», «la verdadera música moderna». Como si la música moderna fuera pegar gritos que se «es el rey», «que yo soy el que traigo la llave», «que llegué y me quedé». Total: letras sin sentido. Pura y simple chabacanería vulgar...»¹³.

Paralelamente, la industria cultural, que nosotros consideramos como un sistema de procedimientos que busca la rentabilidad y el máximo rendimiento, conlleva al retroceso de las exigencias generales de la creación y de la calidad de difusión de un producto, al provecho de su comercialización: la radio, la televisión, la publicidad aceleran la comunicación del producto a otros públicos y en otros lugares, pero, al mismo, tiempo le quitan su valor natural. En el caso de la música popular, esto conduce en un momento dado,

¹¹ El término «*ingrediente noir*» (ingrediente negro) pertenece a Jacques Gillard quien hace uso para poner en evidencia la presencia de elementos africanos en las danzas y en la cultura regional colombiana. El se refiere a la *cumbia*, al *porro* y al *mapale*, que los «*intelectuales*» o los «*que se creen blancos*» —en Colombia— utilizan para negar los orígenes mestizos. Ellos admiten simplemente la unión del indio y el europeo como componentes de la cultura colombiana, y rechazan todo elemento africano. (Gillard J, 1986), 1er semestre 1986, N° 1, pp. 185-196.

¹² Trina Perdomo, «*Canal cero*», Venezuela Gráfica, 18/08/88, p.18 citado por Juan Carlos Béz, El vínculo es la salsa, Caracas, 1989, p. 115. El artículo hace referencia, por un lado, al contenido del programa de radio «*La hora de la salsa*» (del locutor Phidias Danilo Escalona), y por otro lado, al ritmo de percusión que es asociado al continente africano.

¹³ «*El diario del Señor Stedd*», Venezuela Gráfica, Caracas, 13/03/68, p. 3, citado por Béz, Ob. Cit., p. 114. El artículo hace referencia a los textos de las canciones de salsa.

a la creación de un producto listo a consumir, y también, listo para obtener beneficios financieros. A veces, los medios de difusión crean simbólicamente un deseo de consumo, idéntico al deseo aspirado. Es así, que en el año 1975, el «producto» *salsa* es modelado (y utilizado) por la industria cultural para obtener ganancias fabulosas. Esta música rica y alegre de los primeros momentos de la *salsa*, que expresaba en los textos de sus canciones, el sentimiento de identidad y la referencia a lo cotidiano, como lo ilustran por ejemplo, las canciones «*El día de mi suerte*» de WILLIE COLON; «*Anacaona*» de CHEO FELICIANO; «*El nazareno*» de ISMAEL RIVERA; «*Para ser rumbero*» de ROBERTO ROENA, etc.¹⁴, es desplazada a golpe de dólares por los mecanismos de la industria cultural: el mensaje es contrabalanceado dulcemente por otros que celebran la alegría y la búsqueda permanente del placer como valor supremos. Este vuelco decisivo se afirma más fuertemente cuando su difusión y su comercialización se hacen a escalas planetarias: de Estocolmo a Dakar, de Quebec a Madrid, el número de amantes de *salsa* crece cada día...

A pesar de su importancia, la *salsa* ha sido objeto de un número restringido de publicaciones. Cierto, para algunos, ella no es digna de investigación (Ver Escalona, 1997: 17). Bien al contrario, nosotros pensamos que este género musical pertenece a la cultura del Caribe, a su herencia ancestral y por consecuencia forma parte de su identidad cultural. De la misma forma, la *salsa* ayuda a comprender algunas realidades de la América Latina por el arraigamiento en su cultura. El conjunto de publicaciones producidas sobre el sujeto parecen ignorar este aspecto. Es el caso de algunos autores que son notoriedad en la materia: el venezolano César Miguel Rondón con *El libro de la salsa* (1980), primer libro aparecido sobre el tema, describe con gran maestría, el nacimiento de esta música y su evolución hasta 1979. Obra bien documentada con una iconografía apreciable sobre las carátulas de discos así como sobre los principales conciertos, es la referencia incontestable para todos los que se interesan en esta música. Las otras publicaciones que se refieren a la *salsa* se inspiran de este libro y ponen sobre todo en perspectiva los acontecimientos del mundo *salsero* (conciertos, informaciones sobre los músicos, o sobre los grupos nacionales, etc.) en los países concernidos. Estudia la

¹⁴ WILLIE COLON: nació en Harlem (Nueva York); es uno de los más grandes creadores de la *salsa*. El formó su primera orquesta a la edad de 17 años, al mismo tiempo que firmaba su contrato con la Fania. Su primer disco comportaba una nueva visión de esta música, a través de la cual él se hizo conocer con la imagen de «*El Malo*». (Ver Fania, 1978:4)
CHEO FELICIANO: es una de las grandes figuras de la *salsa*; nació en Ponce (Puerto Rico). En 1975, obtuvo el título de «vocalista del año». (Ver Fania, 1978:9)
ISMAEL RIVERA: es una de las principales figuras de la historia musical del Caribe. Nació en Santurce (Puerto Rico), en 1931, tuvo gran renombre junto a RAFAEL CORTIJO. El fue conocido por todos como «*El Sonero Mayor*»; murió el 13 de mayo de 1987.
ROBERTO ROENA: nació a Mayaguez (Puerto Rico). Comienza su carrera musical como bailarín, más tarde, se convierte en percusionista (tocador de bongos) y crea su propio grupo «*Apollo sound*». (Ver Fania, 1978:9)

salsa como continuidad de la *guaracha*¹⁵ cubana, y sus comienzos (en la mitad de la década del 50) a Puerto Rico con Rafael Cortijo y su Combo¹⁶; en Venezuela, Juan Carlos Báez hizo publicar *El vínculo es la salsa* (1989), libro que relata desde una perspectiva histórica la llegada de la *salsa* en este país; en Colombia, José Arteaga con *La salsa* (1990), muestra que por el desarrollo de los medios de difusión y por la democratización de la radio y del disco, la música pudo tocar sectores populares, él describe la llegada de RICHIE RAY y BOBBY CRUZ¹⁷ (en 1968) como la vanguardia de la música antillana en Colombia y sitúa el lugar de los músicos colombianos en su expresión mundial. Curiosidad o momento de la historia, es el hecho de constatar que todos estos libros presentan un rastro común, el chovinismo de cada uno por otorgarse la paternidad de la *salsa*¹⁸.

Edgardo Rodríguez Julia escribió una obra particular, *El entierro de Cortijo*, en la cual él evoca el entierro del célebre músico RAFAEL CORTIJO, al mismo tiempo que describe la sociedad puertorriqueña: los cambios socio-económicos, las modas musicales, y finalmente, la alegría de este pueblo frente a la vida, que va incluso hasta a hacer la fiesta, en los cementerios...

En este orden de ideas, aparecen a partir de 1990, una serie de publicaciones que brindan el estado del «movimiento salsero». Ellas se inscriben también en la moda del momento¹⁹. Sin embargo, a pesar de su apropiación por la industria cultural, la *salsa* debe ser comprendida como una forma cultural expresiva de un sector social. Es decir, que esta música ha mostrado y muestra aún su capacidad a expresar las emociones de la comunidad latinoamericana. Lo que conlleva a afirmar la imposibilidad de esta música como fenómeno de moda. Ciertamente, ella no es una música nueva sino una transformación de los ritmos cubanos, dentro de la cual se han introducido nuevas características que engloban factores modernos. Esto

¹⁵ Género musical cantado y bailado. Su origen viene de la convergencia entre la *havanidad* y la *africanidad* traducidos en la cultura cubana. Durante el siglo XIX, la *guaracha* se presentaba en el teatro *bufo* de donde pasó a los salones de baile. Desde el punto de vista rítmico, presenta varias combinaciones (6 x 8 con 2 x 4). Su texto, es, en la mayoría de los casos, burlesco y satírico. (Ver Orovio, 1981:195).

¹⁶ RAFAEL CORTIJO: nació en 1928, en Puerto Rico. Comienza el mundo musical como jugador de bongos. Su encuentro con ISMAEL RIVERA permitió a la *plena* de tomar un nuevo auge; sus primeros sucesos comerciales fueron «*El bombón de Elena*», en 1956, más tarde, «*El negro bombón*», «*Quitate de la vía perico*», etc. CORTIJO murió el 4 de octubre de 1962.

¹⁷ Son dos personajes indisolubles que jugaron un papel esencial en los dos primeros momentos de la *salsa*.

¹⁸ La nueva terminología de la música caribeña o mejor dicho «*salsa*», es aún en nuestros días fuente de discusión de donde resaltan dos temas: el primero, concierne el origen del término, los Colombianos afirman que ella nació en Colombia; los Venezolanos dicen que es de ellos puesto que es de ahí de donde el nombre salió; los Puertorriqueños la reivindican afirmando que fueron ellos los que la crearon, al mismo tiempo que inventaron el *Día Nacional de la Salsa* (el 5 de noviembre, fecha en que se organiza una gran fiesta nacional que reúne los principales grupos y cantantes de *salsa* del país). El segundo tema, es el entretenido por los Cubanos para quienes la *salsa* es una manipulación comercial de los ritmos cubanos. Para mayor información ver Escalona, (1997: 84-85).

¹⁹ La expresión «movimiento salsero» es nuestra. Ver Hijuelos, (1990) Nuñez My Gustín R, (1992); Gómez J, (1995); Leymarie I, (1993). Escalona S, (1997: 352).

constituye uno de sus méritos. Lo mismo, que los valores culturales que ella comporta, son elementos que establecen la diferencia con relación a otras músicas de moda.

El contexto en el cual se ubica el fenómeno de la *salsa*, lo hemos considerado sobre un lapso de treinta años, que a nuestro juicio constituyen su historia hasta nuestros días. Así, establecimos que cuatro periodos se han sucedido: el período antes del *boom* (de 1960 a 1974), que integra toda la experimentación y las formas más avanzadas antes de la aceptación de esta música; el período del *boom* (de 1975 a 1979), cuya referencia va más lejos que la temática inicial (el *barrio* y la *tradición*) para llegar a otros sectores; el período después del *boom* (1980 a 1984) cuyo contenido es diferente a los precedentes y, en fin, el de la *salsa erótica* y las *baladas* que viene desde 1985 hasta nuestros días.

En ellos se perfilan la notoriedad de un gran número de músicos, las cualidades de tal compositor o intérprete, la brillantez de tal arreglista, en fin la ambición de promotores de espectáculos.

En cuanto a la música *salsa*, según Rondón, ella no es sino una forma abierta que representa la totalidad de las tendencias del mundo urbano del Caribe de hoy. Para Malavet Vega es una síntesis que comprende diferentes manifestaciones de la música tropical bailable. Isabelle Leymarie, en la misma óptica, la considera como una condensación de ritmos. En su artículo «*Salsa para los rumberos*», el periodista francés Pierre Job que interrogaba Louie Máquina, un célebre bailarín, muy conocido en New York, por la rapidez y la seguridad de sus pasos en este estilo de música, a propósito de «*Qué es la salsa?*» subraya la respuesta que éste formula en los términos siguientes: «...[La salsa] es el alma viviente de nuestra música» o «el sentir de que tenemos algo dentro y que cuando lo escuchamos, nos da deseo de expresarnos. Es una vibración que nos hace gozar de la música y a partir del momento que la sentimos, es por la vida...» (Job P, 1978: 9-10).

Enfin, la *salsa* no es sino una convergencia de ritmos como lo señala el antropólogo venezolano Alfredo Chacón:

«Se llama salsa precisamente al doble fenómeno de la resurgencia y la transformación estética y técnica de la música afrocaribe, que desde sus nuevos centros vitalizadores, localizados ahora en la ciudad de Nueva York y en ciudades caribeñas como San Juan de Puerto Rico y Caracas, recobró y multiplicó su audiencia masiva desde mediados de la década pasada. En todo sentido, lo que envuelve este proceso es de una complejidad mucho mayor que las anteriormente conocidas. Sin embargo, en su contextura siguen presentes todas las características indicadas hasta ahora en la tradición musical afrocaribe...» (Chacón A en Báez J, 1989: 5-7)

Esta definición explica el recorrido de esta música, el crecimiento masivo de su audiencia gracias a su relación con las categorías más desfavorecidas de la sociedad para las cuales ella constituye un medio de

vivir la realidad: la *salsa* es en cierta medida un estimulante que les permite olvidar los problemas cotidianos. Este ritmo, que «*se parece a los ritmos negros africanos ...*» como dijeron algunos de manera despectiva, es también un elemento que calma las pasiones y que da nuevos recursos a un sector de la población para expresar su cultura, para buscar el lugar que le es rechazado en la sociedad. En efecto, es un fenómeno social y cultural que se desprende del proceso de transformación de estos países. No es raro entonces encontrar en Bogotá, en San Juan de Puerto Rico o en Caracas, el idéntico personaje Pedro Navaja con los mismos rasgos —nos referimos al personaje de la canción «*Pedro Navaja*». Más allá de este personaje, es la música *salsa* que es el elemento unificador, con su mensaje que refleja las mismas características en un sistema coherente de relaciones y de esquemas culturales. Ella es por consecuencia, para los habitantes de estos países, un factor de homogeneización. Lo mismo que un medio imaginario para viajar de un país a otro. Bien entendido, los latinoamericanos no son los únicos en bailar la *salsa*. Poco a poco, en Europa o en Asia, el ritmo candente se impone a través de continuas programaciones musicales difundidas cotidianamente por las diferentes estaciones de radio. Así, ella es hoy en día comercializada y difundida por todo el mundo.

3.- Resultados y discusión

A través de la técnica del análisis de contenido hemos puesto en evidencia los principales temas dominantes de cada tipo de canciones. Estos resultados son presentados sintéticamente de la forma siguiente:

- resultados cuantitativos
- resultados cualitativos.

3.1.- Los resultados cuantitativos:

El análisis cuantitativo ha hecho resurgir palabras, utilizadas realmente en el lenguaje cotidiano, pero en forma muy diferente según el nivel social o el medio cultural al cual se pertenece. De esta manera, los resultados cuantitativos presentan por tipo de canción:

- los términos genéricos que se encuentran
- la frecuencia de sus expresiones, en número de ocurrencia y en porcentaje
- las palabras claves que contienen
- sus frecuencias, en número de ocurrencia.

Los términos genéricos: formación y significado ²⁰

Como indicamos precedentemente, los términos genéricos son constituidos por todas las palabras que se relacionan a un mismo sujeto. Esta agrupación nos permitió reunir un total de veinte y tres términos

²⁰ Presentamos sintéticamente los términos genéricos. Para mayor información remitimos al lector a la lectura de la tesis de doctorado del autor.

genéricos «DIVERSOS» (cf. cuadro Nº 2, p. 57); los más numerosos (en total 9) se encuentran en las *canciones descriptivas*, esto es debido al gran número de sujetos abordados y a la presencia mayoritaria de estas canciones en el corpus (49%).

Observamos también que un término genérico puede encontrarse en varios tipos de canciones; por ejemplo, el término genérico AMOR aparece en los cinco tipos. Pero el sentido es diferente en cada uno de ellos.

Así, el término genérico AMOR es en las canciones *descriptivas*, «amor fraternal» o «amor al país», como lo ilustra la canción «*La isla del encanto*» cuyos textos hacen alusión a la isla de Puerto Rico:

*«Cuando la luna cae sobre tus palmeras
y en las playas el mar agita sus olas
el firmamento brilla su mejor estrella
para darle luz a tu preciosa arena
Eres un encanto y por eso te quiero
Tierra del Edén, tierra del encanto
Te lo juro, por eso te quiero...»* 21.

Para las *canciones políticas*, él se refiere a «amor al país», pero en términos políticos dictados por el nacionalismo como lo muestra la canción «*Pueblo latino*»:

*«Pueblo latino de cualquier ciudad o barrio
únete que ha llegado la hora
de estrecharnos manos
como protección, como protección...»* 22.

En las *canciones combinatorias*, el amor a la vida es asociado a la esperanza como podemos percibirlo en «*El día de mi suerte*»:

*«Pronto llegara el día de mi suerte
se que antes de mi muerte
seguro que mi suerte cambiará...»* 23.

Sin embargo, para las *canciones románticas y eróticas*, él adquiere otra connotación: en las primeras, por ejemplo, se refiere al «amor sentimental», como lo evoca la canción «*Mujer divina*»:

*«Mujer divina,
como me fascinas
y tú me dominas
todo el corazón...»* 24.

21 Canción «*Isla del encanto*» de ENRIQUE HERNANDEZ, interpretada por la Orquesta BROADWAY. Referencia: disco «*Pasaporte*», Grabaciones GM - 200.2745.

22 Canción «*Pueblo latino*» de TITE CURET ALONSO, interpretada por Pete «El Conde» RODRIGUEZ. Referencia: disco «*Live at yankee stadium*», Fania lps - 88.851.

23 Canción «*El día de mi suerte*» de WILLIE COLON, interpretada por WILLIE COLON. Referencia: disco «*Lo mato*», Fania lps - 88.179.

24 Canción «*Mujer divina*» de HÉCTOR RIVERA, interpretada por JOE CUBA. Referencia: disco «*Bang, bang & push, push*», Tico lp - 1146.

en las segundas, el tiene una connotación estrictamente sexual, puesto que ellas describen cruelmente ciertas caricias íntimas, un ejemplo, es la canción « *Tú me quemas* »:

«*Tú me quemas
 con todo lo que encierras, dentro de ti
 que mientras más lo hacemos
 todavía más queremos...*»²⁵.

El término genérico ANIMAL está presente solamente en las *canciones descriptivas*. El sirve para señalar que en América Latina es habitual designar con sobrenombres o apodos de personajes conocidos o de animales, a un familiar, a un amigo o incluso a los enemigos. Esta costumbre es una vieja tradición en la región, la cual se manifiesta, entre otras veces, a la ocasión de elecciones presidenciales. Por ejemplo, en Venezuela, en los periodos de campaña electoral es frecuente escuchar apodos como «El Tigre», «El Caimán», «Chiripero», etc.²⁶, que permiten de dar a conocer los diversos candidatos. Estas apelaciones son el reflejo de la correspondencia entre el comportamiento de la persona y del animal, al cual se le compara por su ferocidad, su habilidad, su combatividad...

Por otro lado, los animales han servido para representar múltiples imágenes, en las cuales la tradición oral se inspira en sus leyendas, que son transmitidas por las canciones, por los refranes, en las creencias populares y hasta en la literatura. Tradición aún viviente, que testimonia del lugar ocupado por los animales en la cultura latinoamericana.

En cuanto al término DINERO, él aparece en dos tipos de canciones (*descriptivas* y *combinatorias*). En los otros tres tipos, «*dinero*» es una palabra integrada a un TG; para las canciones *románticas*, él forma parte del término genérico VIDA y, en las *políticas* y *eróticas*, está presente en el término genérico OTROS.

El TG CUERPO HUMANO aparece dos veces: en las canciones *eróticas* y en las *románticas*. Sin embargo, este TG puede envolver varios aspectos distintos en función de los términos que lo rodean. La principal diferencia reside en las palabras que lo componen, ellas evocan sobretodo acciones físicas o conductas enérgicas de movimiento.

El TG POLITICA aparece tres veces (*políticas*, *combinatorias* y *descriptivas*) con un sentido variable según el tipo de canciones. El constituye un indicador importante puesto que permite la valorización de las ideas nacionalistas como lo muestra por ejemplo la canción «*Buscando América*» de RUBÉN BLADES.

²⁵ Canción «*Tú me quemas*» de LUIS ANGEL, interpretada por EDDIE SANTIAGO. Referencia: disco «*Atrevido y diferente*», Top Hits - tbs 102.16168.

²⁶ En 1993, el candidato RAFAEL CALDERA ganó las elecciones presidenciales; su movimiento político adoptó el nombre de «Chiripero», asignado al conjunto de movimientos y partidos políticos que lo sostuvieron.

Las palabras representativas del TG RELIGION sugieren a través de expresiones generales conocidas de todo público, la creencia en un Dios (el Dios de la religión católica y sus santos), como ejemplo ilustrativo tenemos la canción «*El todopoderoso*» interpretada por HÉCTOR LAVOE.

Igualmente notamos la presencia de Dios en los símbolos ligados a la superstición o a la práctica de la *santería*²⁷, los cuales se presentan como un elemento que juega un papel importante, en períodos de crisis (económica, social, sentimental, etc.) como lo manifiestan, por ejemplo las canciones «*Rompe saragüey*», «*María Lionza*», «*Si hecho pa' lante*», etc.

Para el TG SALSA presente en todos los tipos (salvo las eróticas), él sirve sobretodo para describir y acompañar los hechos de la vida cotidiana puesto que las palabras de este término son sinónimos de fiesta o de alegría...

En cuanto al TG VIOLENCIA, sirve para reflejar la violencia del *barrio*; las palabras expresan un sentido reivindicativo como la inseguridad de las personas dentro de esa comunidad.

En el grupo genérico «PERSONAJES» figuran los diversos personajes nombrados en estas canciones y que constituyen los héroes de la *salsa*. Los modelos, muy variados, no se encuentran en todos los tipos de canciones salvo los personajes del *barrio*. Pero, son bien característicos de los comportamientos culturales de la región del Caribe.

En cuánto a los TG «LUGARES», estos permiten de conocer el ambiente o medio de la *salsa* y el espacio que ella ocupa. Ellos pintan también el cuadro familiar a los que ella se dirige y su evocación refuerza en los auditores el sentimiento de encontrar en estas canciones la expresión de su identidad y de sus aspiraciones.

Como hemos visto, los diversos TG comportan palabras claves que les confieren su sentido propio. Pensamos que presentar un trabajo tan complejo, en pocas líneas, es difícil. En este sentido, nuestro interés tiende simplemente a presentar los diferentes TG e intentar mostrar cómo se establece su relación con la vida cotidiana. De esta manera creemos que podemos ilustrar más claramente esta idea con el cuadro a continuación:

La diversidad de las frecuencias de los términos genéricos analizados se explica por el hecho que la *música salsa* es un reflejo de la vida cotidiana de esta sociedad urbana, y que ella se inscribe en el marco de las normas que rigen o coordinan el conjunto de actividades humanas colectivas e individuales. En consecuencia, estos términos sirven para evocar los gestos o hechos de la vida cotidiana.

²⁷ La *santería* es considerada como una religión desde el punto de vista etnológico; ella es acompañada de magia, de práctica de medicina popular, de posesión por las divinidades Yorubas, de adivinación de sortilegios por collares, y otros instrumentos más o menos importantes, de evocación de muertos... En otras palabras, la *santería* da lugar a extraordinarias ceremonias dentro de las cuales los fieles, poseídos por una u otra de las divinidades, entran en trance, predican el futuro o echan «mal de ojos». Esta argumentación en Dalman F., (1988: 35-40) y Pollak - Eltz A., (1977: 223-238).

Cuadro N°4.- Ocurrencia y porcentaje de los términos genéricos "diversos" en cada tipo de canciones de salsa

	Descriptivas		Románticas		Políticas		Eróticas		Combinatorias	
	99	(49%)	43	(22%)	27	(14%)	11	(5%)	20	(10%)
TG «DIVERSOS»										
AMOR	90	7%	307	60%	49	11%	162	49%	49	19%
ANIMAL	70	6%								
CUERPO			10	2%			81	25%		
DINERO	13	1%							6	2%
POLITICA	45	4%			256	57%			28	11%
RELIGION	55	4%								
SALSA	384	30%	9	2%	25	6%			49	19%
TIEMPO	48	4%	86	17%			76	23%	12	5%
VIDA	408	32%	98	19%					86	33%
VIOLENCIA	150	12%			87	19%			25	10%
OTROS					30	7%	9	3%		
TOTAL	1263	100%	510	100%	447	100%	328	100%	254	100%
TG PERSONAJES										
DEL BARRIO	411	66%	140	100%	26	11%	17	100%	89	72%
DEL CARIBE	11	2%			40	17%				
FAMILIARES	43	7%			20	9%			13	11%
NOMBRES PROPIOS	54	8%			83	36%			17	14%
POLITICOS					37	16%				
RELIGIOSOS	55	9%			1	1%			1	1%
SALSEROS	35	6%			2	1%			3	2%
OTROS	15	2%			20	9%				
TOTAL	624	100%	140	100%	226	100%	17	100%	123	100%
TG LUGARES										
PAISES	16	9%	1	2%	16	19%	2	3%		
CIUDADES	19	12%	1	2%	13	15%				
CONT NO URBANO	50	28%			30	35%				
CONT URBANO	92	51%	53	96%	26	31%	18	100%	66	97%
TOTAL	180	100%	55	100%	85	100%	18	100%	68	100%

Fuente: Cuadro establecido según los resultados de nuestra investigación; 1991-94.

Finalmente, por medio del análisis cuantitativo resalta un inventario detallado de los términos genéricos, de las palabras, de los personajes y de los lugares que los componen.

Designando el contenido de estos términos genéricos y evaluando su frecuencia en los diferentes tipos de canciones, el análisis ha permitido

determinar —de manera objetiva— la significación y la importancia de cada término genérico.

3.2.- El análisis cualitativo:

El análisis cualitativo fue estudiado tomando en cuenta sucesivamente:

- el contexto de producción de los diferentes tipos de canciones
- los temas de las canciones,

estos dos aspectos nos parecen necesarios para una mejor comprensión de esta investigación.

Contexto de producción de los diferentes tipos de canciones

Imaginamos bien como el texto de las canciones de *salsa* puede contribuir a «hacer una fiesta». Pero sería realmente ilusorio hablar de canciones para «hacer una fiesta». Ciertamente, el conjunto de la *producción salsaera* puede parecer que viene de una entidad abstracta, de un único emisor. En realidad, los mensajes destinados son el fruto de acciones de comunicación de varias fuentes²⁸. Incluso, si la difusión presenta una cierta unidad, cada uno de los emisores ha elaborado su propia estrategia —intuitiva o fortuita— en función de los mensajes específicos que él desea transmitir. Bien que nuestro trabajo no se ocupa del receptor, sin embargo hemos considerado las condiciones en las cuales el emisor ha producido la canción y las repercusiones que ésta ha podido tener en el hombre venezolano. Examinando el contexto de los diferentes períodos de la *salsa*, hemos podido descubrir una doble intención en el mensaje de sus canciones: si ellas incitan a «hacer la fiesta», ellas tienen también en común un contenido «serio».

Los temas de las canciones

Hemos constatado en los diferentes tipos de canciones de *salsa* que toda la vida cotidiana es evocada. Es verdaderamente sorprendente de observar el placer que toma el público, al escuchar estas canciones. Sin embargo, hay que reconocer que el humor y el espíritu de alegría tienen más lugar que la poesía pura. Para que ésta nace, falta la emoción de un instante, la inspiración burlona que suscita un acontecimiento, personal o colectivo. Incluso cuando ésta aparece apenas, podemos decir que toda canción de *salsa* ha sido al comienzo una obra de circunstancia, desde la que improvisa sobre el borracho titubeando hacia su albergue, el enamorado contrariado por los padres de su novia, el feliz rumbero que desea asistir a una rumba, hasta las maliciosas estrofas que divulgan a cualquiera los detalles de cómo hacer el amor... Igual podemos decir que en estas canciones se afirman las relaciones entre los individuos, la necesidad del otro, en fin, la expresión de un grupo social en su misma búsqueda, etc.

²⁸ Estas fuentes son de individuos (orquestas, cantantes, compositores) y de casas de ediciones fonográficas quienes transmiten un mensaje con una intención precisa (suceso comercial, toma de conciencia, decir lo que no se puede decir de otra manera, etc.).

El punto esencial de este estudio es que nosotros hemos encontrado en los diferentes tipos de canciones de *salsa* veinte y tres TG, de donde sobresalen siete temas dominantes: *Amor, Cuerpo Humano, Música, Política, Tiempo, Vida Cotidiana y Violencia*. Estos temas que hemos llamado categorías temáticas muestran la relación de esta música con la vida cotidiana y permiten de comprender la imbricación de su mensaje. Esta aparece a través de un lenguaje, que nosotros hemos llamado *lenguaje salsaero*. Ahora bien, articulando las categorías temáticas y los comportamientos de los individuos, hemos podido subrayar la importancia de este *lenguaje salsaero* para esta comunidad. Igualmente, hemos podido observar que él es el medio de expresión por el cual ella puede identificarse con otros grupos y encontrar un lugar dentro de la sociedad. Otro particular de este lenguaje, es precisamente de ser codificado. Por consecuencia, él se transforma rápido y en permanencia, de manera de encontrar cada vez la fórmula más adecuada para expresar mejor sus sentimientos, es decir, su situación real.

Dejando esto claro, afirmamos que los resultados del análisis cualitativo de las doscientas canciones de *salsa*, nos muestran cómo las categorías temáticas, describen los valores culturales vinculados a estas canciones. Estos se presentan bajo diferentes aspectos de la forma siguiente:

3.3.- Canciones Descriptivas:

Este tipo representa 99 canciones, es decir 49% del corpus. En él encontramos tres categorías principales cuyos índices revelan sus interacciones:

3.3.1.- Salsa y Música

Esta categoría nos detalla tres sujetos principales:

a) - Nostalgia de la tierra

Se manifiesta, sobretudo en los puertorriqueños. Estos cantan a su tierra porque jamás han podido ser libres ni soberanos. Esta forma de cantar a Puerto Rico es conocida más comúnmente como el «*Lamento borincano*»²⁹, a través del cual se expresan las aspiraciones de libertad de este pueblo. Canciones reveladoras de este aspecto son: «*Paraiso de la dulzura*» de HÉCTOR LAVOE, «*Salsa y dulzura*» de RAY BARRETO, «*Richie's jala jala*» de RICHIE RAY, entre otras.

b) - Invitación a hacer la fiesta

Es durante el *boom salsaero* cuando aparecen la mayoría de las canciones que invitan con insistencia a hacer la fiesta. Apropiándose esta música los habitantes de la región adquieren una forma de vivir: la gente

29 Por *Lamento borincano* hay que entender la «resistencia puertorriqueña» que se expresa a través de la música con textos que hacen alusión a la pertenencia de la isla a la comunidad caribeña (y no a los Estados Unidos). Este sentimiento nacionalista fue reflejado inicialmente por RAFAEL HERNÁNDEZ, en las canciones «*Lamento borincano*» y «*Presencia*» y por ANDRÉS JIMÉNEZ con el «*Jibaro*»... En la actualidad, este aspecto es continuado por los músicos *salsaeros borincanos*.

vive danzando, bailando y tocando la música... De esta forma, la *salsa* transmite una cierta forma de vivir la vida (Ver Caicedo A, 1990), en otras palabras, la *salsa* se convierte en un elemento principal de lo cotidiano, lo que implica que ella hace sentirse bien porque cambia el estado de ánimo. Un ejemplo de algunas canciones de este tipo son: «*Che che colé*» de WILLIE COLON, «*La última rumba*» de HENRY FIOLO o «*Así se compone un son*» de ISMAEL MIRANDA.

c) - Llamado a la fraternidad latinoamericana

La *salsa* poniendo en valor el espíritu de la «fiesta» establece una «comunidad», marcada por el gusto de la fiesta y del baile; ésta se extiende a todo el Caribe y constituye así la expresión de una identidad común. «*Hermandad Fania*» de FANIA ALL STARS, «*El cantante*» de HECTOR LAVOE, «*Palo pa' rumba*» de EDDIE PALMIERI son algunas de las canciones que valorizan este sujeto.

3.3.2.- *Salsa y Vida*

Dos aspectos resaltan de esta categoría: el primero, es una descripción realista de la vida cotidiana y el segundo muestra bajo una forma burlesca también las actividades de la vida cotidiana. Tres formas sobresalen en los mismos: la primera, es el cuadro y la atmósfera de la violencia, como lo muestran por ejemplo: «*La calle esta durísima*» de JOE CUBA o «*El vicio*» de Combinación 77, etc.; la segunda, son los personajes que constituyen el primer plano de las canciones: «*Watusi*» de RAY BARRETTO, «*Juanito Alimaña*» de WILLIE COLON o «*Negro Panchón*» de JOHNNY PACHECO. La tercera, es una consecuencia lógica de las dos primeras: el castigo inflingido a los delincuentes penados y encarcelados.

3.3.3.- *Salsa y Violencia*

Esta categoría ilustra las duras condiciones de vida del barrio, la sed de libertad y el deseo de cambiar la vida. Ella se manifiesta por ejemplo en las canciones «*la calle esta durísima*» de JOE CUBA y «*La mafia*» de DEWEL NARVAEZ, para no citar que estas dos.

3.3.4.- Otros temas presentes:

La religión

Este tema valoriza principalmente la *santería*, bien que la religión católica es también señalada. La primera es presentada por ejemplo en «*Rompe saragüey*» y la segunda en «*El todopoderoso*», ambas interpretadas por HECTOR LAVOE.

3.4.- *Canciones Románticas*

La *salsa* transforma los *boleros* en canto sentimental urbano. El tema romántico constituye siempre la ocasión de soñar al encuentro amoroso esperado, al deseo de vivir un momento feliz con la mujer o el hombre amado... pero también de suavizar los duros golpes del fracaso amoroso. La categoría *Amor y Salsa* está presente en este tipo de canciones bajo la forma de un amor pasional, que va desde la felicidad de

la pareja enamorada hasta su drama. Ejemplos precisos son: «*Mujer divina*» de JOE CUBA, «*Caramelo y chocolate*» del Sexteto Juventud.

3.5.- Canciones políticas

Las narraciones de estas canciones llevan en sus textos:

a) - la denuncia de las injusticias:

Es decir la contestación política frente al laxismo de las autoridades, frente a los problemas de inseguridad en el barrio o con relación a las prácticas arbitrarias de la policía. Ejemplo «*Justicia*» de EDDIE PALMIERI, «*Plástico*» de RUBEN BLADES, «*Déjeme reír para no llorar*» de RUBEN BLADES son ilustraciones patentes.

b) - la exaltación del sentimiento bolivariano y el recuerdo de las luchas por la independencia:

La música es más expresiva que el discurso ideológico puesto que ella es portadora de esperanza como lo señala «*Buscando América*» de RUBEN BLADES, entre otras.

3.6.- Canciones eróticas

Las 11 canciones eróticas (5,5% du corpus) comportan las categorías temáticas: *Salsa y Amor*, *Salsa y Cuerpo* y *Salsa y Tiempo*.

En este tipo vemos aparecer palabras destinadas a seducir o a intentar de transformar la violencia o el dolor en medio de seducción. Esto es cumplido con el empleo de palabras «normalizadas», es decir un lenguaje erótico no codificado, común a todo el mundo y presentado bajo un mismo lirismo, sobre todos los tiempos musicales. La intención es de captar otros públicos -aún reticentes- que el público tradicional de la *salsa*.

En fin, en este tipo de canciones resalta principalmente, la generalización del mensaje erótico. Es lo que muestran las tres categorías que constituyen este tipo de canciones, que hacen del amor carnal o erótico la principal fuente de sus expresiones. «*Sentir tu piel*», «*Quiero llenarte*», «*La primera vez*» son algunas de las canciones que ilustran este aspecto.

3.7.- Los personajes de la salsa

Los personajes descritos en las canciones de *salsa* son personajes de la vida cotidiana, ficticios o reales, ellos son representados en sus historias, viviendo relaciones amorosas, trabajando en condiciones difíciles, en situación de conflicto o haciendo la fiesta... Ellos tienen como característica común las mismas reacciones humanas que todo el mundo: sufren, lloran, son felices, etc. Desde esta óptica, los personajes encontrados en las canciones de la *salsa* -de nuestra muestra- son en la mayoría de los casos del *barrio*, es decir, de los sectores más desfavorecidos de la sociedad. Por otro lado, no encontramos en estos resultados figuras representativas de personajes románticos o eróticos. Queremos decir que ellos son anónimos. Es por esto que señalamos simplemente los personajes populares o del barrio y los personajes políticos.

a) personajes populares o del barrio:

En estos encontramos:

- los personajes familiares representados a través de la familia;
- El «Negro», constituye un personaje privilegiado en las canciones de salsa. El es presentado por alusiones cómicas, burlescas o racistas como rumbero o festivo. La canción «*El negro bombón*» de RAFAEL CORTIJO, encarna la imagen de este tipo de personaje.

- los personajes salseros, los que piensan únicamente a «hacer la fiesta» o a «vivir la vida a través de una fiesta» como «*Rumbón melón*» o «*El paso de Encarnación*».

- los personajes románticos son siempre anónimos. Pero dos tipos resaltan: los personajes románticos «hombre» que se caracterizan particularmente por su carisma puesto que ellos tienden a suscitar el amor de las mujeres y a entretenerlo. En las canciones de salsa, su virilidad se manifiesta por «saber bailar bien». La salsa es para éstos la ocasión propicia de expresar su coraje o su valentía a través de los gestos del cuerpo. Los personajes románticos «mujeres» son constituidos por la idealización de la mujer como en las canciones «*Salomé*» o «*Caramelo y chocolate*».

- los personajes del barrio, éstos son los individuos que manifiestan diversos comportamientos en el interior de una comunidad puesto que no obedecen las normas o reglas de conductas del grupo. Su presencia refleja la violencia existente en la sociedad. Es por tal razón que las alusiones al «*Juan Cuchillo*» de JOSE FAJARDO «*Juanito Allmaña*» de WILLIE COLON son ilustraciones típicas.

b) Personajes políticos: Analizando el contenido de las canciones, hemos observado personajes ligados a temas políticos que son valorizados por su contribución a la toma de conciencia social y política, a la exaltación del espíritu nacionalista o bolivariano y a la denuncia de las injusticias. Por ejemplo «*Juan Albañil*» de CHEO FELICIANO nos simboliza un personaje trabajador, ignorado de sus jefes pero dispuesto a todos los esfuerzos y sacrificios sin obtener ninguna recompensa.

También «*Pablo pueblo*» de WILLIE COLON muestra por su comportamiento un compromiso político, él sirve también a cocientizar un gran número de habitantes sobre sus condiciones sociales.

Otros personajes políticos se refieren a los héroes de la independencia, por sus acciones o por sus ideas que tienden a valorizar el espíritu nacionalista. Podemos citar entre otras canciones «*Anacaona*» de CHEO FELICIANO o «*Siembra*» de RUBEN BLADES.

3.8.- Los lugares de la salsa

La salsa se produce en el barrio, como lugar urbano ella lo asimila con sus contradicciones para el placer y las distracciones que él le procura. Ella cuenta su historia y la vida de sus habitantes. Con la introducción del trombón, las sonoridades producidas expresan el ruido del de la calle, en otras palabras, el sentimiento de las duras condiciones de vida en el barrio.

La exaltación de la calle le confiere un estatus. La calle es su epicentro, en ella se desarrolla una cultura paralela a la oficial, con sus reglas y su filosofía propia. Así, los lugares urbanos son el espacio donde la *salsa* encuentra sus modelos culturales.

Conclusión

Nuestro objetivo ha sido estudiar la música *salsa*, particularmente el fenómeno y su impacto sociocultural que ella produce en la sociedad venezolana, pero también en el Caribe hispánico. Bien que ésta no nació en Venezuela, ella juega un papel económico, social y cultural considerable en este país como hemos podido verificar en el curso de esta investigación.

En las condiciones particulares en que se ha desarrollado la *salsa*, la integramos como un medio de dar a conocer el lego ancestral, de expresar los sentimientos o de permitir el acercamiento entre los pueblos. Así, su expansión ha sido determinante en la búsqueda de un signo de identidad cultural.

Aunque la música ha tenido un lugar importante en la vida del Caribe, la *salsa* como su género más reciente conserva este aspecto y lo transforma a su favor, buscando cada vez de ganar nuevas bases para la movilización de los comportamientos, a manera de integrarlos a la sociedad.

Resumidamente, podemos citar algunas conclusiones que constituyen el resultado de nuestra investigación: 1) La *música salsa* es una coherente característica de la cultura popular de la región del Caribe hispánico. Su ritmo y su mensaje enriquecen esta cultura, permitiéndole de reforzar su identidad y de asegurar su difusión en el resto del mundo. De hecho, ella busca en el pasado un lazo con la tradición. Por otro lado, ella permite viajar de un país a otro y de verificar que más allá de las fronteras las condiciones de vida son las mismas en el espacio de nuestra zona de estudio. 2) La *música salsa* narrando los hechos de la vida cotidiana pone el acento sobre la complejidad del funcionamiento de la sociedad. De esta manera encontramos escenas y personajes que no son solamente los de una generación sino de toda la historia de esta región. Así, el pasado es valorizado, el presente constituye el futuro. Esto conduce a decir que la *salsa* se otorga por misión la de describir la vida cotidiana para encontrar los lazos que unen unos individuos a otros y a su grupo social.

Ella constituye para este grupo la expresión de sus aspiraciones y la de su identidad. En efecto, los hechos amorosos, pasionales, los comportamientos sugestivos de la relación amorosa, las anécdotas que tratan sobre la manera de bailar de tal personaje, hombre o mujer, son descritos con las mismas palabras e incluidos en el cuadro de los valores de la historia de la región.

El análisis sitúa entonces el relato de las canciones de *salsa* en una perspectiva ideológica; el movimiento producido por su dinámica es una

contestación a través de la cual todo un sector de la población busca dar a conocer su cultura. Las palabras, las frases y las expresiones de las canciones son, en efecto, un medio de comunicación para este grupo social que encuentra su cohesión por los valores vinculados a esta música. En efecto, presentando las emociones de esta comunidad, la *salsa* entra en relación con su sistema de referencia que se concretiza en el uso de miles de palabras (como lo hemos podido observar por el análisis cuantitativo) y que estructura la identidad de esta comunidad. 3) Las canciones de *salsa* han tenido influencias puesto que la población venezolana ha adoptado «nombres» o «apodos» de personajes que ella pone en escena. Estos son presentados bajo aspectos burlescos o amenazadores e inspirados de los modelos presentados en la realidad, y tienen rasgos y caracteres idénticos a los comportamientos de la población a las cuales ellos pertenecen. Hemos podido revelar que el uso de apodos, dictado por el deseo de parecerse a los «héroes» de la *salsa* se produce simplemente sobre algunos modelos, en espacios limitados: *Watusi*, *Pedro Navaja* o *Juanito Alimaña* son empleados frecuentemente. Lo que permite de afirmar que tomar el nombre de un «duro» de la *salsa* otorga al hombre del barrio el sentimiento de ser un «guapo». Esto es una prueba que la población venezolana se identifica con los personajes de la *salsa*. 4) La *salsa* utiliza un lenguaje «palabras, frases y expresiones», que vehiculado por las canciones, divulga una cierta manera de hablar y de comportarse constituyendo así un elemento unificador, es decir de comunicación de su público. Con su dimensión colectiva, la canción envía a la comunicación urbana porque ella establece un puente entre las palabras del discurso y la realidad, entre las aspiraciones y las frustraciones. Creado con significados propios a la actividad musical, este lenguaje ha tomado con el tiempo un cierto estatus y su difusión ha sobrepasado la simple esfera musical, porque ha dado nacimiento a un *argot* e incluso a una terminología.

Esta música, que se ha enraizado, propagado y que ha mostrado su capacidad de expresar las emociones de la comunidad latinoamericana, se ha desarrollado, gracias principalmente a la industria cultural. Sin ella, la *salsa* no hubiera tenido el suceso que tiene hoy en día. Sin embargo, es imposible afirmar que ella es un fenómeno de moda. Ciertamente, el género *salsa* no es música nueva; al contrario, es constituido por la evolución de los ritmos cubanos acompañados de nuevas características. Son los valores culturales que él encierra que establecen la diferencia con relación a una música de moda. En definitiva, que el nombre de la música sea «salsa» o «tomate», lo mismo que «cumbia» o «merengue», esto no cambia en nada la relación que tiene esta comunidad con la tradición musical; si el ritmo es primordial, los textos y las palabras son los soportes esenciales del mensaje, para dar a conocer a la comunidad que manifiesta su cultura así como para afirmar que el ritmo debe ser bailado.

Finalmente, esta argumentación, válida para el espacio geográfico definido, lo es aún más para Venezuela puesto que estas canciones unen estrechamente su mensaje a las aspiraciones individuales o colectivas.

El reproche que es admitido para la certitud de esta investigación es el de no haber introducido el factor musical, igual que un estudio más profundo sobre la relación canción / poesía o palabras / ritmos. En todo caso, esto puede constituir una nueva pista para otros investigadores interesados en hacer conocer las especificidades de la cultura latinoamericana y de continuar por esta vía, la búsqueda de la identidad a través de la música.

De esta manera, esperamos haber contribuido a dilucidar el mensaje de las canciones de *salsa*. Este aporte reside en la puesta en valor de un esquema para su análisis así como una categorización de sus canciones. Para nosotros, la *salsa* y sus representaciones, que establecen la narración de una historia, incluso de experiencias fragmentadas, forman sin embargo parte de la historia del Caribe hispánico.

Bibliografía³⁰

- AGUIRRE Jesús M. (1981). «Notas sobre la industria cultural de la música en Venezuela», *Comunicación*, Caracas, may-jun, pp. 5-24.
- ARTEAGA José. (1990). *La salsa*. Intermedio Editores, Bogotá, (2da edición).
- BAEZ Juan C. (1989). *El vínculo es la salsa*. Grupo editor Derrelieve, Caracas.
- BLADES Rubén. (1990). «Política y salsa», *Este país, Panamá*, octubre-diciembre, N° 30, pp. 49-50.
- BORGES Edgar. (1992). *Sonido Urbano: Calle, Salsa y Cuentos*. Fondo Editorial Tropykos, Caracas.
- CAICEIDO Andrés (1990). *Que viva la música*. Colombia / Plaza et Janes, Bogotá, (4ème éd.).
- CANCIONERO de la Salsa. (1992). Intermedio editores, Bogotá.
- CEDEÑO Roberto. 1992. *BLADES: La calle del autor*. Panamá, Panamá.
- DELEON MELENDEZ Ofelia Columba. (1988). «Algunas reflexiones en torno al concepto de música popular o músicas populares en América Latina», *Tradiciones de Guatemala*, N° 29, pp. 25-36.
- DIAZ Ana. (1981). «La industria cultural arremete con la salsa», *Comunicación*, Caracas, may-jun, pp. 25-32.
- EL CATALOGO DE LA MEJOR MUSICA LATINA (1986), El Palacio de la Música, Caracas.
- FANIA ALL STARS (1978). *Songbook*. Columbia Pictures Publications, Florida.

³⁰ Esta bibliografía no es exhaustiva; ella comporta esencialmente los libros citados en esta síntesis. Para mayor información remitimos al lector al inventario bibliográfico citado en la tesis del autor.

- GILARD Jacques. (1986). «Musique populaire et identité nationale: aspects d'un débat colombien (1940-1950)», *América (Cahiers du CRICCAL)* N° 1, 1er semestre.
- GOMEZ José Manuel. (1995). *Guía esencial de la salsa*. La Máscara, Valencia España.
- HIJUELOS Oscar (1990), *Los Reyes del Mambo*.
- INFANTE Angel Gustavo (1992), *Yo soy la rumba*. Grijalbo, Caracas, 1992.
- Interview à Eddie PALMIERI (Stockholm, Suède, le 1er avril 1996).
- LAVOE Héctor. *The Fania «Legendes of salsa» Collection is a historical latin music Series, Volume I. JM - 700.*
- LEIS Raúl. «El proyecto político del Doctor BLADES», Este país, Panamá, oct-décembre 1990, N° 30, pp. 5-7.
- LEYMARIE Isabelle. (1993). *La Salsa et le latin-jazz*. PUF (coll. «Que sais-je?» N° 2742).
- MARTINEZ Mayra. (1984). «¿Quién inventó la salsa?», *Granma*, La Havane, 4 mars- p. 9.
- MALAVET VEGA Pedro. (1988). *Del bolero a la nueva canción (la música popular en Puerto Rico: de los años 50 al presente)*. Corripio, Ponce.
- MÚSICA TROPICAL Y SALSA EN COLOMBIA. 1992. Fuentes, Bogotá.
- OROVIO Helio. (1992). *300 boleros de oro*. Pomaire - Fuentes Editores, Venezuela.
- ORTIZ Fernando. (1975). *La música afrocubana*. Júcar, Madrid.
- PAGANO César. (1993). *Ismael Rivera: El Sonero Mayor*. Antropos, Bogotá.
- RONDON César Miguel. (1980). *El libro de la salsa (Crónica de la música del Caribe urbano)*. Arte, Caracas.
- RODRIGUEZ Lil. (1994). «La resistencia borincana se expresa en sus músicos», *El Globo*, Caracas, 20 octubre p. 31.
- RODRIGUEZ JULIA Edgardo. (1985). *El Entierro de Cortijo*. Huracán, Rio Piedras, (3era edición).
- OBRAS TEORICAS (ANALISIS DE CONTENIDO).
- BARDIN Laurence. (1977). *L'analyse de contenu*, éd. P.U.F., Paris.
- GIGHLIONE Rodolphe et BLANCHET A. (1991). *Analyse de contenu et contenu d'analyses*, éd. Dunod, Paris.
- MUCCHIELLI Roger. (1988). *L'analyse de contenu des documents et des communications*, éd. ESF, Paris, 6ème éd.

Discografía³¹

- * BARRETO Ray. «Viva Watusi», Tico - ual 3445
- * BETANCOURT Justo. «Pa' bravo yo», Fania LP - 8086

31 Esta discografía no es exhaustiva; ella comporta esencialmente los discos que contienen las canciones citadas en esta síntesis.

- * BLADES Rubén. «Buscando América», Elektra e 3262
- * BLADES Rubén y COLON Willie. «Siembra», Fania - Ips 99.079
- * CUBA Joe and Sextet. «Bang, Bang & Push, Push, Push», Tico Records - CLP 1312
- * CORTIJO Ráfale «Ráfale Cortijo y su Combo original», Coco Records - GM 200.2884
- * FANIA ALL STARS «Live at yankee stadium», Vol. 1 - Fania SLP - 88.651
«Live at yankee stadium», Vol. 2 - Fania SLP - 00477
- * ORQUESTA BROADWAY «Pasaporte», Grabaciones Mundiales - GM 200.2745
- * PUPI Y SU CHARANGA.
- * PALMIERI Eddie «Justicia», Tico records SLP 1188
- * SANTIAGO Eddie «Atrevido y diferente», Top Hits - THS 102.18068. .

FERMENTUM

Programación años 1997 y 1998

1997

N° 18— América Latina con IHEAL (París)

**N° 19— Género y Sociedad con CIESAS
y Colegio de México (Ciudad de México)**

N° 20— Representaciones Sociales

1998

N° 21— Multitemática

N° 22— Socioantropología de la violencia

N° 23— Socioantropología de la salud

- * BLADES Rubén. «*Buscando América*», Elektra e 3262
- * BLADES Rubén y COLON Willie. «*Siembra*», Fania - lps 99.079
- * CUBA Joe and Sextet. «*Bang, Bang & Push, Push, Push*», Tico Records - CLP 1312
- * CORTIJO Rafael «*Rafael Cortijo y su Combo original*», Coco Records - GM 200.2884
- * FANIA ALL STARS «*Live at yankee stadium*», Vol. 1 - Fania SLP - 88.651
«*Live at yankee stadium*», Vol. 2 - Fania SLP - 00477
- * ORQUESTA BROADWAY «*Pasaporte*», Grabaciones Mundiales - GM 200.2745
- * PUPI Y SU CHARANGA.
- * PALMIERI Eddie «*Justicia*», Tico records SLP 1188
- * SANTIAGO Eddie «*Atravido y diferente*», Top Hits - THS 102.16088.

FERMENTUM

Programación años 1997 y 1998

1997

N° 18— América Latina con IHEAL (París)

**N° 19— Género y Sociedad con CIESAS
y Colegio de México (Ciudad de México)**

N° 20— Representaciones Sociales

1998

N° 21— Multitemática

N° 22— Socioantropología de la violencia

N° 23— Socioantropología de la salud