

LA MÚSICA DE LA 'SALSA': ¿CUBANA O 'NIUYORICAN'?

Por: **Dr. Jorge Pérez Rolón**, Catedrático
Departamento de Música
UIPR-Metro

**Justicia tendrán, justicia verán
En el mundo los desafortunados
Con el canto del tambor
La justicia yo reclamo.
Eddie Palmieri**

Recientemente se nos ha ido Don Catalino ("Tite") Curet Alonso, uno de los más importantes compositores boricuas de música popular caribeña y niuyorican en el Siglo XX. A pesar de que su legado ha sido documentado, principalmente en las grabaciones de los talentosos cantantes que ayudó a ser famosos, resulta sorprendente que aún en los albores de un nuevo siglo persisten nociones erróneas sobre la expresión musical de los puertorriqueños migrantes y de sus descendientes en la ciudad de Nueva York. En particular, a lo que comercialmente se conoce como 'salsa'.

No me puedo imaginar la indignación que debe sentir el genio musical y pionero Eddie Palmieri cuando en un reciente documental se afirma que el padre de la 'salsa' fue el gran músico cubano Arsenio Rodríguez. Estoy seguro de que si el Ciego Maravilloso estuviera vivo sería el primero en desmentir esta paternidad erróneamente adjudicada. Para colmo, con la excepción del percusionista Tito Puente, en dicho documental no se menciona la aportación boricua a esta forma musical caribeña y multinacional, perpetuando el error. En vivo y a todo color ha quedado documentado para las nuevas generaciones la "mentira oficial" como una verdad histórica: que Don Catalino (Tite) Curet Alonso y Eddie Palmieri, dos gigantes del género, nunca existieron.

Sucede que, deplorablemente, ésta ha sido la versión oficial popularizada en la mayoría de los estudios y escritos sobre esta expresión musical que diseminó muy convenientemente la poderosa industria de la música 'latina' en Estados Unidos desde los inicios de la Fania en la década de 1970. Tanta popularidad llegó a tener esta tendencia, ahora dominante, que se le ha denominado 'cubanismo'. Honestamente, ya es hora de que pongamos en claro la historia musical de la salsa basándonos en estudios históricos y musicológicos serios como el del venezolano César Miguel Rondón y los escritos de los eruditos cubanos Cristóbal Díaz Ayala, Argeliers León y Leonardo Acosta, entre otros.

Prestemos más atención a la primera etapa de la creación de la forma musical salsa. Fue para la década de 1960 cuando los boricuas nacidos o criados en el ambiente de la inmensa ciudad de Nueva York comenzaron a forjar su propia expresión musical. La que representó su experiencia particular de haberse

criado en el Barrio Latino en un ambiente multinacional, en la “Babel de Hierro” como la identificó Bernardo Vega en sus memorias.

El coloniaje musical comenzó desde los tiempos de España.

Nos explica el historiador puertorriqueño Ángel Quintero Rivera, que no fue sino hasta finales del Siglo XVIII que España decide convertir tardíamente a Borinquen en un territorio o colonia productiva y menos dependiente mediante el establecimiento a principios del Siglo XIX del sistema de haciendas. Desde los tiempos de la conquista y colonización la metrópoli española había convertido a la isla principal del archipiélago boricua en un bastión militar con el único propósito de ofrecer pasaje seguro a los barcos españoles en ruta hacia España.

Por otro lado, el historiador musical de origen cubano radicado en Puerto Rico hace muchos años Don Cristóbal Díaz Ayala nos explica que Cuba y, en particular, la ciudad capital de la Habana, desde su mudanza al norte en 1519, se convirtió en el puerto de escala forzosa de los buques cuando los españoles comienzan a utilizar la corriente del Golfo para navegar más rápido entre América y España. Por esta sencilla razón de logística Habana, la capital de Cuba, se desarrolló mucho más rápido en todos los órdenes: económico, político y social. Todo lo cual da origen a que sea Cuba y no República Dominicana, Haití o Puerto Rico el centro musical del Caribe. Desde esta época tan remota, Cuba dictaba las pautas musicales que se debían seguir en toda la región, aunque toda la región utilizaba el mismo formato musical en su producción musical autóctona. La Habanera, el danzón, el bolero y el son, entre otras, iban a dominar toda la región y a popularizarse internacionalmente. Con mayor rapidez se llevó a cabo esta difusión, cuando surge la invención del fonógrafo a finales del siglo XIX y de la radio en la década de 1920.

Continúa el colonialismo musical con los Estados Unidos.

En una publicación reciente Néstor Duprey, documentó, gracias al “Freedom of Information Act” (La Ley de Libertad de Acceso a Información), lo que muchos sectores del país habían denunciado por décadas. Que el único interés que tuvo Estados Unidos en conservar la hegemonía sobre el archipiélago de Puerto Rico desde 1898, fue convertirlo en una gran base militar para proteger sus intereses económicos en toda la región caribeña y centroamericana. Llegó la marina estadounidense hasta el extremo de coaccionar al entonces gobernador Luis Muñoz Marín para que desalojara a los habitantes de las islas de Culebra y de Vieques para llevar a cabo sin ningún testigo y con toda libertad sus prácticas militares y de inteligencia en las mismas.

Queda meridianamente claro, contrario a lo expresado por la Dra. Catherine Dower, que Puerto Rico después de la invasión militar estadounidense mantuvo una escasa producción musical y cultural. Tómese de ejemplo el propuesto proyecto que hubiera dotado de un Conservatorio de Música a la capital de Puerto Rico, San Juan y a ciudades principales, Ponce y Mayagüez, de academias de música parecidas a las actuales Escuelas Libres de Música. Se hallaba redactado por su autor Don Fernando Callejo y Ferrer y prácticamente aprobado por el gobierno español en el mismo año de la invasión de 1898. Pasaron más de sesenta años para que la juventud boricua contara con un centro superior para la enseñanza musical.

En cambio, la burguesía criolla cubana había logrado su independencia de la metrópoli española en el Siglo XIX y tras unos años de lucha contra los intentos de anexión del gobierno militar estadounidense, mantuvo su independencia y se convierte en socia menor de los comerciantes estadounidenses a principios del Siglo XX. Llovieron sobre la Habana las compañías de grabación musical. Para 1904 se hacen las primeras 234 grabaciones bajo el sello “Zonophone”. Para el año siguiente la Compañía Edison graba 205 cilindros en la Habana y la Víctor, unas 150 selecciones. Con la introducción de la radio, la música popular cubana y en particular, el son, comienza a dominar toda el área caribeña y a sus comunidades latinoamericanas en los Estados Unidos.

Durante la década de 1920 mientras en Cuba operaban 24 estaciones de radio, para el 1939 tenían 85, Puerto Rico tenía sólo 5 estaciones funcionando para el 1940. No es de extrañar que cuando Cuba dejó de ser el mercado preferido de las compañías estadounidenses en virtud de la Revolución de 1959, ni la República Dominicana ni Puerto Rico estaban preparadas para ocupar su lugar. El daño estaba hecho. Ni España ni Estados Unidos habían dotado a estas colonias de una infraestructura para sustituir a la hermana nación de Cuba. Tocó a la ciudad de Nueva York ocupar su lugar.

Eddie Palmieri- El Pionero de la Salsa.

De acuerdo con César Miguel Rondón cuando Eddie Palmieri comienza el proceso de creación de la nueva expresión musical boricua en la ciudad de Nueva York, deseaba que la misma representara la visión total de la comunidad caribeña y latinoamericana en esa ciudad multinacional. Palmieri tenía las siguientes opciones: el formato instrumental de conjunto de son con su distintivo, la utilización de trompetas en los metales y el de la charanga, de flauta y de violines. El formato de “Big Band” era un sueño inútil porque había pasado de moda. Así que, Palmieri decide utilizar el formato de conjunto de son pero sustituye las trompetas representativas de la tradición cubana por los trombones boricuas que utilizaba por décadas ‘Mon’ Rivera en sus plenas famosas. Ante todos se revela un misterio musical histórico, hasta el presente inadvertido. El formato de son

que se había internacionalizado desde la década de 1920, ahora transformado con el toque distintivo de la nacionalidad puertorriqueña en la voz de los trombones.

Era otra época, distinta a la época dorada de la música latina. Aquella caracterizada por los bailes del famoso Palladium de Nueva York de la década de 1950. Ahora se queda atrás el romanticismo. Se interpreta la crudeza de la vida en el Barrio Latino de Nueva York con una música disconforme, dinámica y estridente. Expresando la oposición militante a la Guerra de Vietnam, las luchas sociales de los estadounidenses negros en las Panteras Negras y de los boricuas en los “Young Lords”. Todos servían de marco sociopolítico al contexto histórico de la nueva expresión. La nueva música era un grito de protesta del barrio marginado reclamando justicia.

Por qué el son.

Argeliers León señala que a partir del Siglo XIX la forma de construir el discurso poético y musical denominado son, comprendía el área geográfica desde Cartagena, Colombia y Yucatán, Méjico en el continente, hasta la Isla de Pinos y Puerto del Sur de Cuba, Jamaica, las Islas Caimán, Haití, República Dominicana y Puerto Rico. Este enclave musical antillano, zona de ‘lo son’, incluye los géneros musicales conocidos como el tamborito de Panamá, el porro de Colombia, el sucu-sucu de la Isla de Pinos, son y changüí de la provincia de Oriente en Cuba, el merengue de Haití y de República Dominicana y de Puerto Rico, la bomba y la plena.

El formato de son caribeño con los trombones tradicionales de la música nacional boricua característica del plenero mayagüezano ‘Mon’ Rivera, se sintetiza para crear una nueva expresión musical nacida en el barrio latino de Nueva York. Este formato estructural caribeño, con una entonación boricua que reclama justicia en el género conocido comercialmente como ‘salsa’, continúa presente en el nuevo género del ‘rap’. Esta creación reciente de estadounidenses negros y de boricuas nacidos en la ciudad de Nueva York ha evolucionado de manera distinta al original en el archipiélago puertorriqueño. Continuando con la tradición de ‘lo son’ caribeño que incluye un solista y un coro, dos jóvenes raperos puertorriqueños todavía reclaman justicia en el nuevo siglo. Veamos.

La Recompen[z]a

Coro: La recompensa es vasta. Y la vida una sola
Vivir hora tras hora para morir y ser yo.

Solo: A veces uno se pregunta si la vida es justa
¿Por qué mi vieja se tuvo que morir de cáncer?
¿Y no estaba aquí conmigo viéndome triunfar?
¿Por qué mataron a Georgie y a Charlie y a Tony

y a Carmelo y a su primo Michael? ¿Por qué los mataron y los dejaron irreconocibles y los tuvimos que enterrar y llorarlos y hasta olvidarlos?
 A veces uno se pregunta si la vida vale la pena, socio
 ¿Por qué la vida en el caserío no es igual que en la urbanización cerrada? ¿Por qué Víctor Fajardo se robó el dinero que era para que nuestros chamaquitos estudiarán y salieran del barrio con un diploma en vez de un tiro? ¿Por qué a Pedro Roselló jamás lo pudieron vincular con el dinero del pueblo? ¿Por qué hay falsos profetas algunos al frente de una iglesia y hasta les permiten tener programas de televisión? ¿Por qué sigue la guerra en el caserío y las AK47 una fucking noche interminable? ¿Por qué señora Gobernadora el gobierno nos roba la fe y matan nuestras esperanzas? ¿Por qué hay que seguir viviendo encontrando tantas dificultades? ¿Por qué los domingos en mi barrio no son los mismos que en Torrimar? ¿Por qué Norberto Nieves pudo salir a la graduación de su hijo cuando a miles de presos no se les permite? ¿Por qué Buzo está cumpliendo en su casa y a nuestro hermanito Chempo lo tienen cumpliendo en la Federal? ¿Por qué hay guerra entre Estados Unidos y el Medio Oriente? ¿Por qué hay que seguir viendo más odio, más ira, más “ratings”, más cárceles, más masacres, más sueños rotos, más lágrimas, más historias de desesperación, de fabricación de cargos? ¿Por qué vivir mi hermano?
 Siéntate, que te lo voy a decir: vivimos porque la recompensa es estar vivo, papi.

Coro: Me aferré de la verdad y adopté la realidad
 Por qué vivir no es por vivir sino vivir pa' superar.

Solo: Yo me aferré a que mi viejo me amara, sin embargo lanzó su vida al vacío. Yo me aferré a creer en la lealtad, sin embargo, en mi barrio hasta los primos se tiran trampa. Yo me aferré a que el Gobierno fuera algo verdadero. Sin embargo, el Gobierno resultó ser una total mentira.
 Yo me aferré a creer en la paz cuando miles de puertorriqueños son llamados al frío de la guerra Y mueren por gotas de petróleo.
 Yo me aferré a creer que el matrimonio según la Iglesia Católica era hasta que la muerte nos separe y, sin embargo, viene nuestra gobernadora y se nos divorcia.
 Yo me aferré a que los jodedores de la calle

no chotean y par de cocorotes panas míos hicieron tiempo en la Federal
 ¿Y a qué se habían aferrado los dos chamaquitos
 que salieron de la Gabriela Mistral sin saber que esa tarde
 morirían en el Centro Maravilla?

Brother, yo me aferré al amor y estoy vivo. Este es mi testimonio.

Don Omar y Gallego

Coro: Me aferré de la verdad y adopté la realidad
 Por qué vivir no es por vivir sino vivir pa' superar.

Coro: La recompensa es vasta y la vida una sola
 Vivir hora tras hora para morir y ser yo.

Bibliografía:

1. Acosta, Leonardo. *Música y Descolonización*, Habana: Editorial Arte y Literatura, 1982.
2. Callejo y Ferrer, Fernando. *Música y Músicos Puertorriqueños*, 1915. 2da. Edición San Juan: Editorial Coquí, 1971.
3. Díaz Ayala, Cristóbal. *Cuando Salí de la Habana- 1898-1997: Cien Años de Música Cubana por el Mundo*. San Juan: Fundación Musicalia, 1998.
4. Duprey Salgado, Néstor. *Crónica de una guerra anunciada*. San Juan: Editorial Cultural, 2002.
5. Glasser, Ruth. *My Music is My Flag, Puerto Rican Musicians and their New York Communities 1917-1940*. Los Angeles: University of California Press, 1995.
6. León, Argeliers, *Del Canto y el Tiempo*, La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1984.
7. Quintero Rivera, Ángel. *Background to the Emergence of Imperialist Capitalism in Puerto Rico*, San Juan, Caribbean Studies 13, No. 3 (October 1973).
8. Rondón, César Miguel. *El Libro de la Salsa: Crónica de la Música del Caribe Urbano*. Caracas: Editorial Cúte, 1980.
9. Documental, *Roots of Rhythm*. Los Angeles: Cultural research and Communication, Inc. 1997.
10. Discos: Eddie Palmieri, *Palmieri...Perfecto*. Justicia, Tico Records, 1971
 Don Omar, *The Last Don*, *La Recompensa*, VI Music, 2003.