

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

FACULTAT DE FILOLOGIA, TRADUCCIÓ I COMUNICACIÓ

TRABAJO FINAL DE GRADO DE FILOLOGÍA HISPÁNICA



**CALLE LUNA, CALLE SOL: LA
REPRESENTACIÓN DE LA CIUDAD
MODERNIZADA EN LAS LETRAS DE LA
SALSA**

Presentado por Tamara Shlykova

Dirigido por Prof. Jesús Peris Llorca

Curs: 2019-2020

Valencia, 2020

DECLARACIÓN JURADA

Yo, Tamara Shlykova, con NIE X8027506T, declaro que he sido la única persona que ha realizado el presente trabajo íntegramente y que ninguno de los materiales que se adjuntan ha sido escrito o elaborado por otra persona, excepto las citas o el material identificado como perteneciente a otro.

Hago esta declaración jurada sabiendo y comprendiendo que, de comprobarse su falsedad, la calificación será negativa.

Fdo. Tamara Shlykova

En Valencia, 5 de junio de 2020



V.º B.º del tutor/a



RESUMEN: Las canciones de salsa muestran un amplio abanico de temas, pero aquí nos centraremos en las obras que representan la ciudad. Veremos la parte más atractiva de las ciudades comparada con la más oscura. Por consiguiente, se analizarán algunas canciones que revelan lo bueno de las ciudades, pero también otras que destacan los conflictos producidos en estas. Siguiendo el título del trabajo, se podrá contrastar el deseo de progreso del ciudadano con la degradación social, el sentimiento de esperanza con el envilecimiento de la comunidad urbana, el día con la noche, y, en definitiva, el sol con la luna. Para comprender esto se va a partir desde los orígenes del género hasta llegar a la ciudad modernizada como escenario de la culminación de este producto cultural de masas. Así llegaremos a las canciones que aún hoy en día forman parte del canon, proyectando un sentimiento identitario sobre la comunidad latinoamericana.

PALABRAS CLAVE: Salsa, modernidad, modernización, identidad, ciudad., cultura popular, cultura de masas, poesía contemporánea.

CALLE LUNA, CALLE SOL: LA REPRESENTACIÓN DE LA CIUDAD MODERNIZADA EN LAS LETRAS DE LA SALSA

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	1
2. ORIGEN Y APOGEO DE LA SALSA	2
3. LA CIUDAD MODERNA COMO MARCO	7
3.1. <i>Modernidad en América</i>	7
3.2. <i>Cultura urbana</i>	11
3.3. <i>Distribución urbana</i>	16
3.4. <i>El territorio de la salsa</i>	18
4. ANÁLISIS DE CANCIONES.....	21
4.1. <i>Alabanza de la ciudad</i>	22
4.2. <i>Ciudad como signo de perdición</i>	25
4.3. <i>La delincuencia como límite de la comunidad</i>	30
5. CONCLUSIÓN.....	35
6. BIBLIOGRAFÍA.....	36
7. ANEXOS	38
7.1. <i>“Un verano en Nueva York” (1975), El Gran Combo de Puerto Rico</i>	38
7.2. <i>“Havana City” (1999), Los Van Van</i>	39
7.3. <i>“Juan en la ciudad” (1976), Richie Ray y Bobby Cruz</i>	40
7.4. <i>“Plástico” (1978), Rubén Blades</i>	42
7.5. <i>“Problemas de ciudad” (1986), Nelson Días y La Constelación</i>	44
7.6. <i>“Calle Luna, Calle Sol” (1973), Héctor Lavoe y Willie Colón</i>	46
7.7. <i>“Pedro Navaja” (1978), Rubén Blades y Willie Colón</i>	48
7.8. <i>“Juanito Alimaña” (versión original de 1983), Héctor Lavoe y Willie Colón</i>	50

1. INTRODUCCIÓN

El presente estudio tiene como objetivo mostrar un nuevo enfoque sociocultural basado en las letras de ocho canciones seleccionadas del género de la salsa. De esta forma, se relacionarán elementos artísticos, que podríamos analizar como literarios, dado que se trata de producción musical que usa lenguaje verbal, con factores ligados a la comunidad latinoamericana.

Con el propósito de hacer una muestra de lo más variada, pero a la vez coherente, se abarcarán las siguientes obras: *Calle Luna, Calle Sol* (1973), de Willie Colón y Héctor Lavoe, *Un verano en Nueva York* (1975), del Gran Combo de Puerto Rico, *Juan en la ciudad* (1976), de Richie Ray y Bobby Cruz, *Plástico* (1978) y *Pedro Navaja* (1978), ambas de Rubén Blades (pero la segunda en colaboración con Colón), *Juanito Alimaña* (1983), de Willie Colón y Héctor Lavoe, *Problemas de ciudad* (1986), de Nelson Díaz y La Constelación, y *Havana City* (1999), de Los Van Van. Nos basaremos en estas obras con la finalidad de presentar la salsa como herramienta para la conformación de la identidad y la memoria de América Latina, pero cada una a su manera, destacando grandes problemáticas de la época relacionadas con las ciudades modernas, cambiantes y jerarquizantes, tal como están representadas en el género. Dentro de esta temática principal, se abordarán subtemas que también se destacan en dichas canciones, como las relaciones de las personas enmarcadas en la ciudad, la migración a las grandes ciudades, la delincuencia en ellas, entre otros.

Es importante señalar que nos apoyaremos en datos históricos, sociales y culturales para explicar tanto el surgimiento del género como la recepción de este hoy en día. La salsa o la música tropical se escucha en toda Latinoamérica y se ve como un ritmo unificador del continente americano, sin embargo, no en todas las zonas se tiene tan presente el género. Donde más se escucha salsa de manera generalizada y masiva, según las emisoras de radio del continente, es en el sur de Norteamérica (regiones hispanohablantes), Centroamérica, y en el norte de Sudamérica (hasta Ecuador). En las demás regiones se tiene un gran conocimiento sobre el género, pero se han llegado a crear otros tipos de música que son más escuchados, aunque muchos influenciados por la salsa.

2. ORIGEN Y APOGEO DE LA SALSA

Antes de comenzar a explicar la historia del género musical, vamos a servirnos de la siguiente cita de Armando Cervantes (2004: 1) para entender la esencia de esta producción sociocultural:

Más que un simple estilo de música, o una etiqueta comercial impuesta a la música afro-caribeña, la salsa ha sido un movimiento social que ha enarbolado la bandera de un orgullo y una identidad latina. (...) Movimiento que actualmente sigue vivo y representa aún uno de los principales medios de difusión de la cultura y la identidad latinoamericana.

Lo primero que surge es la música instrumental, fundamentada a partir de otros ritmos folclóricos de América o traídos por los europeos. Ligado a esto, evolucionarán los bailes de esos estilos hasta crear un nuevo tipo de baile inspirado por la música de la salsa. Y, poco a poco, se irán componiendo más piezas con letra. Lo que ahora concebimos como salsa es una mezcla de ritmos «afro-latino-caribeños» (FEBD¹, 2016: 32), europeos y americanos. De ahí que el propio nombre del género signifique fusión, una unión tanto de instrumentos utilizados para la música clásica como de instrumentos que se usaban para rituales africanos. Otra forma de entender su nombre es justamente teniendo en cuenta la multitud de ritmos que han influenciado el género. Veamos las dos primeras definiciones que nos propone la RAE²:

1. f. Composición o mezcla de varias sustancias comestibles desleídas, que se hace para aderezar o condimentar la comida.

2. f. Cosa que anima o alegra. *Estos buenos momentos son la salsa de la vida.*

Así que el propio nombre de esta «música popularailable», como se señala en la tercera acepción de la palabra en el diccionario, es una metáfora de la fusión de estilos, que dan *sabor* y ánimo a los que la disfrutan, sea escuchándola o bailándola.

Existen muchísimos debates acerca del país que dio origen a la salsa, pero es necesario decir que es imposible atribuirle tal papel a una nación concreta, ya que sería injusto con las demás regiones que aportaron su ritmo tradicional, aparte del hecho de que sería incorrecto decir que solamente un país ha podido crear tal acontecimiento artístico como el de la salsa,

¹ Federación Española de Baile Deportivo.

² Real Academia Española.

que se basa en la hibridación cultural de toda Latinoamérica. Como bien apunta José Javier Peña (2013: 19):

Desde la negación de la existencia de estilo en sí por los puristas de la música cubana hasta la autoproclamada apropiación de la salsa como estilo único y definido por algún puertorriqueño, hay innumerables versiones de cómo llega a ser, o no, de las diferentes especies musicales caribeñas que le dan raíz y de la aparición del mismo término que la nombra.

De hecho, la palabra *salsa* no se atribuyó a este género musical hasta que paulatinamente se fue adaptando, teniendo en cuenta definiciones como las que se han indicado anteriormente. Ignacio Piñero, compositor de son cubano, en 1933 llamó la atención del público anunciando que su próximo álbum se llamaría *Échale salsita*. Más tarde, en los años 40, Cheo Marquetti, cubano que había emigrado a México, llamó a su grupo de música *Los Salseros*, por las especias y salsas picantes del país. Pero fue en Venezuela donde se comenzó a utilizar el término de forma masiva, cuando desde la década de los 60 comenzaba a llegar la música del son cubano, al que las radios nacionales llamaban *salsa* en muchas ocasiones. El término se consolidó en este país cuando «Richie Ray afirmó que la música que él hacía era ketchup, queriendo decir que es una mezcla. Y de ahí salió el término salsa, creando una analogía entre los ritmos afrocubanos y la gastronomía caribeña» (Pagán, 2015). Este cantante y músico nacido en *Brooklyn*, pero de ascendencia latina, consiguió consagrar finalmente el género, junto a Bobby Cruz, pidiendo «a su disquera que al disco que habían titulado *Los durísimos* se le agregaran las palabras *salsa* y *control*» (Pagán, 2015). A partir de entonces, con el auge del género en Estados Unidos, toda la sociedad latinoamericana supo qué nombre darle al ritmo tropical que tanto se estaba escuchando en las emisoras. En palabras del periodista Jaime Torres: «Salsa viene a ser el término sombrilla que cobija la diversidad de ritmos afrocaribeños. Es además el término comercial que utiliza *La Fania* a partir de 1971» (Pagán, 2015).

Existieron dos núcleos en los que se llegó a fusionar gran variedad de estilos de música. Estos son Cuba y Puerto Rico. Al hablar de estos dos países, ya viene a la cabeza la disputa en cuanto a la apropiación de la salsa. No obstante, cabe apuntar que ambos estilos son bastante diferentes, tanto en el ritmo como en la forma de bailarlo, ya que sus circunstancias políticas, sociales y culturales fueron distintas. En Cuba nos encontramos con una

(...) música que introdujeron los esclavos traídos a América, pasando por los ritmos tradicionales de las entonces potencias imperialistas como Inglaterra, Francia y España. De esta manera, se ilustra la forma en que los ritmos propios de los conquistadores se mezclaron con los de los

esclavos y aunado a su desarrollo en una nueva cultura criolla, crearon lo que serían los primeros ritmos afro caribeños. (Cervantes, 2004: 1)

Como consecuencia, se trajeron a Cuba la *contradanse* francesa, que dio lugar a la Contradanza criolla o habanera con la ayuda de emigrantes de Haití, y el *country-dance* de Inglaterra. «La *country-dance* inglesa, pasada por Francia, llevada a Santo Domingo, rebautizada, (...) enriquecida en La Habana con aportaciones mulatas, negras y chinas, había alcanzado un grado de mestizaje que daba vértigo» (Carpentier, 1979: 190). Si nos fijamos bien, estamos hablando ya de música desligable de su representación dancística, cosa que se transmitirá de la misma forma a los bailes cubanos. De España, llegó el Danzón, que ya se asentaba sobre danzas africanas. A partir de aquí, se crearán los bailes³ chachachá y mambo, que hoy en día se estudian como ramas de la salsa.

De la misma forma, también hay un tipo de danza que se originó totalmente en Cuba. Se trata de la rumba, baile que dotó de un ritmo peculiar a la salsa, el bolero y el flamenco.

La Rumba que llegó a España solo trajo su nombre pero en realidad adaptó el ritmo del Son y sus variantes como la Guaracha, que antes había llegado a Cuba desde Cádiz, llegando en la voz de cantaores de flamenco y tonadilleras, que actuaban en Cuba y la adaptaron a formas flamencas, realizando la percusión con las palmas. (...) Algunos cantaores flamencos viajaron a Cuba y trajeron consigo de vuelta unas rumbitas que adaptaron a su forma de cantar, aflamencándolas e integrándolas dentro del repertorio flamenco. (Mora, 2018)

Por lo tanto, nos damos cuenta de que no solo los colonizadores llevaron a América sus culturas, sino que estos también enriquecieron la suya con rituales y tradiciones latinoamericanas, llevando a cabo de esta manera un proceso de retroalimentación cultural.

Después de la abolición de la esclavitud en 1886, los negros cubanos dejaron las plantaciones rurales para vivir en las zonas marginales de las urbes conocidas popularmente como solares, junto a la clase jornalera de raza blanca. (...) se inician las fiestas profanas de barrio llamadas rumbas, que tienen un impacto importante en la sociedad hispano-caribeña desde el término rumba en sí, el cual deriva en diversos usos coloquiales referentes a la juerga y la fiesta de las masas. Se puede notar la influencia de la mayoría de las etnias africanas dominantes en Cuba. (...) La música solo se interpreta en origen con percusión y la voz, usando en los comienzos cualquier artefacto percutible como tambor, hasta que las cajas de madera de bacalao importado, llamadas cajones, se convirtieron en la percusión habitual. (Peña: 2013: 30)

³ Usamos los términos *danza* y *baile* teniendo en cuenta que siempre están vinculados a la base musical.

La salsa cubana se diferencia de la puertorriqueña sobre todo por su preferencia de una música más *clásica*. Tuvo, como se acaba de ver, mucha influencia de la cultura africana, pero, debido al embargo de Cuba por EEUU, no mantuvo apenas contacto artístico con otros países de América Latina. «Debido a la imposibilidad de intercambios culturales, Cuba (...) ha mantenido herméticamente vivas las tradiciones» (FEED, 2016: 31), de ahí que esté más relacionada con los rituales africanos, la santería y que en la *salsa cuban style* se tenga un carácter más erótico, pero a la vez más libre, ya que se puede bailar «“en contratiempo” (a tiempo de son)» (FEED, 2016: 32), usando el instrumento de la clave (entrando en el tiempo 1 o en el 2, de ahí los estilos de *salsa en uno* y *salsa en dos*) o incluso «en tiempo libre, según la inspiración del momento» (FEED, 2016: 32).

En cuanto a Puerto Rico, la salsa le debe a este sobre todo su popularización y su divulgación por toda Latinoamérica. La relación de los boricuas con este género musical se puede entender fácilmente con esta frase del gran Maelo Rivera, llamado también el Sonero Mayor de Puerto Rico: «Humildemente hablando, yo no entré en el mundo de la *salsa*; yo nací en el mundo de la *salsa*» (extraído de Peña, 2013: 53). Ahí también convivían estilos traídos por los europeos, además de música como el *boogie* o el *swing*, de EEUU, y los ritmos cubanos anteriores a la salsa. Por lo tanto, crearon su propia manera de tocar los instrumentos basándose, al igual que sus vecinos caribeños, en la marcada percusión. Lo que más peso tuvo en la popularización del género fue la música que se comenzó a crear con la migración en masa de puertorriqueños a EEUU, concretamente a Nueva York. Como dijo Johnny Pacheco (extraído de Padura, 2003: 59): «Aquí en Nueva York, esta música fue enriquecida porque había gente de todos lados, y trajimos nuestras músicas con nosotros y las intentamos poner en la misma clave».

Efectivamente, la salsa surgió como producto de la cooperación de multitud de nacionalidades latinoamericanas emigradas a EEUU. Sus orígenes ya procedían de otro continente, también castigado por problemas políticos y civiles, y se consolidó en un ámbito parecido: en el encuentro de los hispanohablantes en una gran ciudad, a la que se vieron obligados a ir. Lejos de sus hogares, no abandonaron las costumbres de su país. Es más, la mayoría se situaban en los barrios *Spanish Harlem*, *Brooklyn* y *South Bronx*, por lo que se respiraban tradición y todo tipo de arte latinoamericanos. Muchos inmigrantes cubanos tocaban en bandas de jazz, pero, poco a poco, se les fueron sumando músicos puertorriqueños. Igualmente se fueron formando grupos independientes de músicos y cantantes de origen boricua, aunque ya nacidos en Nueva York, lo que llamó la atención de las discográficas.

Gradualmente, se fueron prefiriendo este tipo de grupos frente a los cubanos, sobre todo por la fusión de la música que los puertorriqueños llamaban suya con el *jazz*, el *soul* o el *rock and roll* americanos.

Justamente esa cotidianidad del barrio latino neoyorkino producida por los sectores subalternos de la sociedad fue cada vez más el foco de atención de los promotores, hasta llegar a su momento culminante y, por lo tanto, de «moda publicitaria» (Ulloa, 2008: 181). Entre 1965 y 1970 se comenzaron a fusionar instrumentos de todo tipo para una nueva manera de hacer música, la cual ya no solo se basaba en los instrumentos de percusión, sino que se innovó integrando en las bandas a pianistas, guitarristas, saxofonistas, trompetistas, etc. Con esta mezcla de sonidos, los productores ya veían más lógico y vistoso el nombre de *salsa*, que tal vez sí «haya sido la etiqueta comercial para lanzar un producto» (Rondón, 1980: 33), pero ello no quita que sea «una forma abierta capaz de representar la totalidad de tendencias que se reúnen en la circunstancia del Caribe urbano (...); el barrio sigue siendo la única marca definitiva. (...) El barrio implica una amalgama de tradiciones (...)» (Rondón, 1980: 34).

Con la creación del grupo *Fania – All Stars* (Nueva York), en 1968 se llegó a la máxima experimentación de la música latina con otros géneros musicales y así se dio lugar a la salsa, algo íntegro que engloba en sí todo tipo de ritmos *afrolatinoamericaribeños* (Ulloa, 1989: 151) y que hasta hoy en día sigue viéndose como un arte panamericano: «(...) se abarrotaron estadios, nacieron verdaderos ídolos populares y, cuando la salsa se internacionalizó inundando el continente y cruzando el Atlántico para dejar huella en Europa y Asia, regresando a la tierra de sus raíces, África» (Cervantes, 2004: 2), recordando el gran festival que se organizó en Zaire en 1974 por *Fania Records*. Más tarde, esta salsa que ya se había asentado en los años 70 en EEUU, llamada *salsa dura* (de acero), en los años 80 seguiría evolucionando temáticamente e instrumentalmente hasta llegar a la *salsa romántica* o a la *salsa conciencia*, cuyo máximo exponente fue Rubén Blades, uno de los compositores que se estudiarán a continuación.

Tras comprender la rica influencia de la salsa, es más fácil ver el sentimiento de identidad que transmite esta música en la sociedad de América Latina y en los que han emigrado. Hay un

(...) permanente vínculo con el pasado, su línea de continuidad con los ancestros «y el permiso de los mayores» (...), pasado de una sociedad tradicional, no urbana, plena de oralidades y polirritmias (...), hace que en ella aparezcan las voces del tiempo, anterior a la gran ciudad. (...) reivindicando en la lírica y el canto (...) su entorno sociocultural, al que homenajean a veces con

nostalgia, a veces como afirmación de lo que se debe preservar, o como herencia de un pasado en proceso de desintegración. (Ulloa, 2008: 176)

La salsa, por consiguiente, va más allá de un texto o de una partitura. Se trata de un sentimiento, de una especie de “columna vertebral” de la cultura latinoamericana. Es el día a día de la gente que vive aún en la miseria, pero que tiene esperanza. Es el ruido que inunda sus calles, el baile que representan en las fiestas, son los conciertos a los que acuden. Es toda esa *rumba* que para muchos es la vía de escape después de trabajar duro o la manera de integrarse en un grupo social, o de transmitir el afecto que se siente por otra persona. Esa convivencia con la salsa es la que convierte un producto de hibridación cultural en algo único, e incluso íntimo.

3. LA CIUDAD MODERNA COMO MARCO

Antes de ahondar en el análisis del corpus de este trabajo es importante comprender el escenario en el que se crearon esas obras. Como las canciones seleccionadas pertenecen a finales del siglo XX, y la mayoría de ellas al periodo culminante de la salsa, es imprescindible hablar de la formación de las grandes ciudades tanto en Latinoamérica como a nivel mundial. Las consecuencias del nuevo estilo de vida que se comenzaba a llevar en las urbes fueron cruciales, ya que las letras de las canciones que más adelante se someterán a examen están englobadas en un ambiente urbano, en el que caben episodios delictivos, caóticos, pero también llenos de humanidad. Se toma consciencia de los grandes cambios en los que se embarca la sociedad, pero no todo son conflictos, ya que surgen nuevas ideas, se comienza a comercializar más el arte y en general el proceso de globalización produjo un avance significativo para la población de esta Edad Contemporánea.

3.1. *Modernidad en América*

La modernidad es una experiencia compleja con la que se topó el ser humano al comenzar el proceso de modernización en todos los ámbitos. Se trata de un sentimiento ligado a las transformaciones y a los cambios producidos en nuestras vidas. La modernización parte del desarrollo económico, tecnológico e industrial, lo que hace recordar el final del siglo XIX con la racionalización de ciertas esferas productivas y todo a lo que eso conllevó. Como respuesta cultural a la modernidad y a las tensiones generadas por la modernización, surgió el modernismo: «(...) movimiento cultural que cuaja en el Fin de Siglo latinoamericano, (...)»

muestra la vivacidad y complejidad cultural latinoamericana en el período que va entre 1880 y 1920» (Mattalía, 1996: 15).

Una vez aclarados estos tres conceptos, es necesario extrapolar la teoría de la modernidad para comprender mejor la postmodernidad (finales del siglo XX). Los tópicos de la modernidad no se desvanecieron sin más en la historia, sino que a lo largo de todo el siglo XX varias problemáticas del mundo moderno han seguido estando presentes, e incluso en algunos casos se han agudizado. Se podría decir que de una modernidad se pasa a una segunda modernidad, en la que las ciudades comienzan a convertirse en *megalópolis*, como explica Celeste Olalquiaga (1993: 11): «(...) la postmodernidad es la única respuesta contemporánea posible a un siglo cansado del auge y la caída de las ideologías modernas, de la invasión capitalista y de un sentido sin precedentes de responsabilidad personal e impotencia individual». Además, tengamos en cuenta que en la historia es imposible trazar una línea continua entre épocas, ya que la anterior es causa de la que la sigue, y así sucesivamente.

La subjetividad en esta nueva forma de percibir el mundo se vio afectada en ambas etapas:

Ser moderno es vivir una vida de paradojas y contradicciones. Es estar dominado por las inmensas organizaciones burocráticas que tienen el poder de controlar, y a menudo destruir, las comunidades, los colores, las vidas y, sin embargo, no vacilar en nuestra determinación de enfrentarnos a tales fuerzas, de luchar para cambiar su mundo y hacerlo nuestro. Es ser, a la vez, revolucionario y conservador: vitales ante las nuevas posibilidades de experiencia y aventura, atemorizados ante las profundidades nihilistas a que conducen tantas aventuras modernas, ansiosos por crear y asirnos a lo real aun cuando todo se desvanezca. (Berman, 1988: XI)

Vivir en un mundo cambiante creaba fascinación, pero, por otro lado, había personas a las que esos cambios tan acelerados les causaban angustia:

En él surge, también, un nuevo tipo de intelectual cuya mirada oscila entre la fascinación y la distancia crítica ante los cambios. Una mirada que, al tiempo que asiste y celebra el auge modernizador, atisba entre los fastos urbanos las dificultades de un desarrollo sostenido desde la periferia. (Mattalía, 1996: 17)

Por consiguiente, la experiencia de estos procesos de modernización produjo, y aún sigue produciendo, efectos en la subjetividad del ser humano. Hoy en día todavía convivimos con las secuelas de una época primariamente moderna. Ahora la gran mayoría de grupos sociales están adaptados a este estilo de vida, pero siempre habrá excepciones. Sin duda en algún momento de nuestras vidas nos hemos visto afectados por ese proceso de modernización acelerada.

Nos guste o no, la postmodernidad es un estado de cosas determinado por un intercambio extremadamente rápido y libre. Es un fenómeno ante el cual la mayoría de las respuestas resultan vacilantes, impulsivas y contradictorias. Lo que está en juego es la propia constitución del ser: las maneras como nos percibimos a nosotros mismos y a los demás, los modos de experiencia que están a disposición de las mujeres y hombres cuyas sensibilidades son moldeadas por la influencia urbana. (Olalquiaga, 1993: 11)

Esta cita nos conduce a la ciudad, al epicentro de los procesos de modernización. En Latinoamérica, la creación de grandes ciudades fue lo «que alentó las diversas avalanchas migratorias internas y externas que cambiaron el perfil de las ciudades (...) – que abandonaron su ritmo lento y dejaron de ser grandes aldeas, para seguir la fuerza expansiva de las ciudades europeas y norteamericanas» (Mattalía, 1996: 16). Y ya que estamos repasando el proceso de modernización de finales del XIX, recordemos que «en este período se gesta la América Latina contradictoria y violenta, eruptiva y descompensada, de hoy» (Mattalía, 1996: 16). Los conflictos y sucesivos cambios no cesaron durante el siglo XX, por lo que multitud de latinoamericanos seguían viéndose obligados a emigrar en busca de una vida mejor. La diferencia es que durante finales del siglo XIX había más movimiento entre países y ciudades latinoamericanas, mientras que en el siglo XX se hizo más notable la migración a Estados Unidos. De ahí que se produjera en este país «la latinización, inspirada en una población creciente que (...) es obviamente más intensa en aquellas áreas donde esta inmigración se concentra, como la ciudad de Nueva York, Florida, Texas y California» (Olalquiaga, 1993: 106).

Una vez desplazados de sus hogares, estos nuevos estadounidenses consiguieron combatir de cierta manera la añoranza de su patria mediante la transformación de un espacio físico en uno cultural, unificado por un imaginario social latinoamericano (Mattalía, 1996: 17). Se opta, de forma inconsciente, por «nacionalizar la cultura, es decir la “identidad”, reconociendo su pluralidad» (Mattalía, 1996: 30). Esta adaptación identitaria se esconde debajo de dos capas: la externa y la interna. Si prestamos atención a la segunda, nos podremos dar cuenta de que la forma de «ver hacia dentro» este imaginario social de estos inmigrantes es asomarse «al alma íntima, arcana, misteriosa, de las cosas mismas» (Mattalía, 1996: 139), a la esencia misma de una nación latinoamericana apartada de sus raíces. Esta es una de las causas por las que se ha llegado a experimentar una «imperiosa necesidad de expresión» (Mattalía, 1996: 140). «Se produce un recorte de identificaciones, de gran trascendencia para el campo intelectual

latinoamericano y que se convertirá en fundamento de una marca de identidad cuya pregnancia alcanzará a las sucesivas oleadas intelectuales del siglo XX» (Matalía, 1996: 30).

Al igual que los inmigrantes de América Latina dejaron huella en la cultura estadounidense, ellos también se adaptaron a la forma de vida que se llevaba a cabo ahí: «los elementos que absorbe la cultura norteamericana predominante son de diferentes tipos y varían en cuanto a su grado de penetración» (Olalquiaga, 1993: 106-107). De esto pueden crearse tanto productos culturales extraordinarios como conflictos sociales que se pueden arraigar de forma destructiva entre dos o más identidades.

Si bien la latinización implica la incorporación fragmentaria de elementos latinos en un discurso muy «tecnologizado», como en el caso de la comida, la formación de culturas híbridas tiende a dirigirse hacia un contexto más tradicional, relacionado con esa nostalgia por la patria que caracteriza el empuje de la primera generación de inmigrantes. Esta nostalgia permea la segunda generación en forma de valores sumamente etnocéntricos (o, al contrario, una negación obstinada de la herencia) y un comportamiento centrado en la familia, que, junto con la falta de vivienda, educación y oportunidades de trabajo, promueve el aislamiento contra el cual debería luchar. (Olalquiaga, 1993: 112)

Asimismo, los inmigrantes introdujeron en esa sistematización moderna elementos tradicionales, lo que es «también fundamental para la supervivencia de muchos artistas, además de ser con frecuencia el tema principal de sus obras» (Olalquiaga, 1993: 113). Los que veían estas culturas desde fuera (y solo su capa exterior), las veían como “exóticas”, basándose en «la popular distribución entre lo «norteamericano» y lo «étnico»», pero justamente ese exotismo y la mezcla social de la que salió la propia cultura latinoamericana promueven «un sentido de pertenencia original nacionalista» (Olalquiaga, 1993: 107), aunque también haya sido una de las causas de su aislamiento dentro de las mismas ciudades.

En *Megalópolis*, de Celeste Olalquiaga (1993: 107), se destaca la ciudad de Nueva York como «un «mosaico», es decir un lugar donde los elementos se reúnen no para disolverse sino para construir juntos un nuevo panorama». Justamente en esta ciudad es donde se comenzó a comercializar la salsa que se conoce hoy en día, la que se comenzó a crear en la segunda mitad del siglo XX. Había un público idóneo para esas canciones, que era el desplazado de sus casas o el ya nacido ahí, pero criado en un ambiente familiar tradicional. La salsa es un elemento fuertemente identitario para las personas de América Latina. Significa hibridación cultural desde la primera nota y ha seguido adaptándose a las circunstancias, viajando como nómada por los continentes y enriqueciéndose de las ocasiones necesarias para su propagación y actual

fama. Por lo tanto, al llamar un ritmo que ya llevaba tocándose décadas, aunque con distintas variaciones, *salsa* no fue casualidad. Es una muestra más de cómo un elemento cultural artístico es capaz de acomodarse a la sensibilidad de la gente y a sus necesidades comunitarias, siendo asimilado por personas que ya nacieron en un país ajeno a las raíces primarias de la salsa: «con respecto a la música, los instrumentos, ritmos y canciones populares latinoamericanas han sido continuamente adoptados» (Olalquiaga, 1993: 108). Y en el caso de la salsa, el cambio ha sido drástico, ya que se ha pasado de un ritmo particularmente vinculado al ámbito rural y tradicional a algo que se ha llegado a someter al proceso de modernización y ha culminado con su máxima expansión, hasta llegar a formar parte de un patrimonio cultural de Hispanoamérica. El llamado «travestismo cultural» se ha hecho evidente en este caso:

Al apropiarse de esos íconos y manipularlos a voluntad, la cultura popular demuestra su dominio sin igual del reciclaje, el juego que se suponía que sólo la alta cultura postmoderna metropolitana podía jugar. Es en este tercer tipo de aculturación, el que confía en su carácter híbrido para participar e invertir los paradigmas producidos por los centros metropolitanos (...) las culturas tercermundistas muestran en esta inversión que ellas también pueden tratar al mundo como un escenario para su propio deleite. (Olalquiaga, 1993: 119)

Las canciones que se van a analizar en este trabajo se enmarcan en la ciudad, donde las experiencias se viven de una forma diferente a otros escenarios, donde cada persona es libre de elegir, pero que a la misma vez es una más entre millones de habitantes que pueden sentir y percibir lo mismo o no. No obstante, siempre hay creencias compartidas y de ahí sale ese sentimiento unificado. La música tiene el poder de transmitir un sentimiento colectivo.

No son una simple cuestión formal ni una simple cuestión histórica, ni una simple cuestión textual ni una simple cuestión contextual, sino más bien un punto de cruce entre texto y contexto, entre forma y sociedad, o entre estética y política. Y ése es el cruce que se pone de manifiesto cuando la música se comprende como cultura, como práctica simbólica y social. (Méndez, 2012: 14)

3.2. *Cultura urbana*

El panorama urbanístico que funciona como enfoque para el trabajo nos hace ver la importancia de la subjetividad del individuo, la cual se ve sometida a cada elemento de su entorno. Tanto el sentimiento de pertenencia a un colectivo como la sensibilidad de uno mismo es vulnerable frente a los cambios que se producen en el hábitat del ser humano. Formamos parte de un todo, de algo que a lo mejor no nos tiene en cuenta, pero que queramos o no está ahí por y para nosotros. No habría ruido sin las personas, no habría movimiento sin trabajo y no existiría un sentimiento identitario si no nos preocupáramos por cuidar algo que todos

tenemos en común y con lo que todos convivimos. De cierta manera, somos un componente del mecanismo de una sociedad, compuesta por un sinnúmero de elementos, convirtiéndonos en una parte de su organismo.

Al tener la ciudad como principal escenario, es imprescindible vincularla a una forma de vida cambiante dentro de la modernidad. Para ello hay que situarse «en un paisaje transitorio, donde nuevas ruinas se amontonan constantemente unas sobre otras. En medio de estas ruinas nos buscamos a nosotros mismos» (Olalquiaga, 1991: 123). Formar parte de un sistema cambiante y racionalizado provoca la necesidad de un *nosotros*, de algo que ayude a afrontar todo el proceso de sistematización, pero sin evadirse de la realidad. Jesús Martín-Barbero (2004: 74) habla de unos *nuevos modos de estar juntos*,

(...) desde los que los ciudadanos experimentan la heterogénea trama sociocultural de la ciudad, la enorme diversidad de estilos de vivir, de modos de habitar, de estructuras del sentir y de narrar. Una trama cultural que desafía nuestras nociones de cultura y de ciudad, los marcos de referencia y comprensión forjados sobre la base de identidades nítidas, de arraigos fuertes y deslindes claros.

En las tribus urbanas es donde las personas, sobre todo de generaciones jóvenes, encuentran a otros individuos con los que comparten creencias y gustos, pero no necesariamente cultura. En Estados Unidos, por ejemplo, esto pasa mucho. Se forman tribus urbanas que se basan en un *nosotros*, formado por diversas personalidades e individuos de diferentes comunidades. He ahí «la profunda reconfiguración de la socialidad» (Martín-Barbero, 2004: 80) formada en las grandes ciudades. Esa heterogeneidad nos hace oír el eco de las culturas que cada persona de una tribu urbana pueda tener en su bagaje. Justamente a partir de ahí se crea un colectivo plural, nuevo y moderno. Martín-Barbero (2004: 296) plantea también el caso de las *sociedades triviales*:

(...) marginales a la racionalidad institucional, retoman viejas pulsiones de lo comunitario y se realizan a través de agrupaciones precarias, viscosas, marcadas más por la lógica de la identificación que por la de la identidad. No tienen ni el largo tiempo de las identidades étnicas o de clases sino que están basadas en la generación y en el sexo, en comunidades de ámbito profesional o cultural. Lo que se busca es un mínimo de “calor” en unas ciudades cada día más frías, más abstractas, construir pequeños islotes de relación cálida donde se puedan compartir gustos, gestos, miedos.

Con esto entendemos que el ser humano tiende a tener personas cerca con las que sentirse más uno mismo; es algo que va más allá de una identidad comunitaria. Es decir, se crea algo común y plural fundamentado sobre las necesidades de cada individuo sensible. Por lo tanto, lo

común no se aleja tanto de lo individual. Y esto no solo pasaba en el siglo XIX ni en el siglo XX, esto es un fenómeno con el que la humanidad ha vivido desde sus orígenes y en todas las naciones, sean primermundistas o tercermundistas. Igual que cada individuo está compuesto por un conjunto de rasgos propios de varias comunidades, cada colectivo que forma parte de otro aún más grande comparte rasgos que son consecuencia de la hibridación de culturas, sobre todo en ciudades como Nueva York: «el mundo latino ha cambiado mucho en los últimos años: se ha urbanizado, modernizado, mezclado. El avance y la consolidación de Nueva York como “ciudad habitable aunque latinizada”» (Navia y Zimmerman, 2004: 20) ha creado algo nuevo en un mundo extraño, pero haciéndolo propio. Los barrios son un elemento clave en la identificación de esas «ciudades interiores de afroamericanos y latinos (...) sumergidas en procesos globales que dejan poco espacio para maniobrar» (Zimmerman, 2004: 114). Las personas unificadas en barrios, en áreas comunitarias, en territorios que defender y a los que aferrarse

(...) no llegaban a la ciudad ya hecha, sino que, por el contrario, participaron activamente en la formación misma de la urbe que los acogía. Tanto los nativos, (...) como los inmigrantes que arriban a lo largo de este período, contribuyeron a ensanchar y tejer un nuevo espacio. Al lado de quienes intervienen como protagonistas en la producción se amontonan cientos y miles de marginados (...) que sobreviven a la esperanza mientras se acomodan en algún rincón o se instalan en la periferia de la urbe. (Ulloa, 1989: 146-147)

Al contribuir en su propio barrio ayudaban a configurar la gran ciudad de la que también formaban parte. Sin embargo, la distribución urbana siempre tiene rasgos excluyentes y conflictivos, como en cualquier nación. A la misma vez que vemos «(...) des-orden y opacidad que hoy produce la ciudad, su resistencia a la mirada monoteísta, (...) y la adopción de un pensamiento nómada y plural, capaz de burlar los compartimentos de las disciplinas e integrar dimensiones y perspectivas hasta ahora obstinadamente separadas» (Martín-Barbero, 2004: 73-74), también se impusieron en la ciudad patrones de segregación en la apropiación del espacio. En el apartado de *Distribución urbana* veremos esa separación entre diferentes comunidades dentro de la misma ciudad. Partiendo del tema de los barrios, cabe hablar de la delincuencia y del miedo colectivo que se crea en ciertas capas de la sociedad. Las personas que se unen a tribus urbanas y las personas activas en los barrios se plantean «como horizonte convivir lo mejor posible con los de al lado, con los que siente cercanos» (Martín-Barbero, 2004: 296).

La lucha, en ciertos casos, es una «condición indispensable de la comunicación y única forma “civil” de vencer el miedo» (Martín-Barbero, 2004: 297). Se lucha contra la exclusión,

la discriminación y el desorden causado por la violencia y la criminalidad en ciertos sectores. Como explica Marc Zimmerman (2004, 86):

(...) todo lo que se ha asociado con la supuesta “cultura de la pobreza” o de la “subclase urbana” respecto a la economía informal, la violencia cotidiana y la criminalidad en las ciudades latinoamericanas y las ciudades latinizadas de Estados Unidos, tiene que ver en gran parte con las transformaciones modernizantes del globo – y especialmente con las migraciones de grupos y objetos y el asentamiento temporal o definitivo, transnacional o relativamente fijo, de muchos actores sociales en colonias, barrios, favelas y ghettos, como parte de un proceso que los hace sujetos históricos en un juego con altos niveles de dificultad y peligrosidad. Pero es el precio, el riesgo que están dispuestos a correr en la rueda de la fortuna global.

Las ciudades globalizadas hicieron incrementar la desigualdad entre la población, ya que se hizo mayoritario el trabajo *informal*: «(...) un empleo industrial era el símbolo de ciudadanía y el principal vehículo de movilidad social. Un empleo formal, especialmente en la fábrica, era el referente urbano por excelencia, la fuente de pertenencia, esperanza, y legitimidad» (Betancur, 2004: 275-276). Pero la esperanza comenzó a declinar en el último tercio del siglo XX por culpa de la automatización, la sistematización y la racionalización del trabajo manual. Se llegó a «la transferencia obligada de muchos empleados de la economía formal al sector informal, (...) Entonces, la lógica del rebusque y de la informalidad echó raíces y en muchos casos se volvió dominante, (...) hasta convertirse hoy en día forma mayoritaria de empleo en la ciudad» (Betancur, 2004: 276-277). Como consecuencia, los trabajadores apartados de una labor *formal* comenzaron a crear su propia economía, «ubicándose en los intersticios del sistema formal y aprovechando sus ineficiencias, los mercados insatisfechos, y toda clase de oportunidades de “ilegalidad” y criminalidad para ganar dinero» (Betancur, 2004: 285). Así es cómo se llega a que las *actividades ilegales de supervivencia* generen «nuevas relaciones sociales ubicadas más allá, al margen, o en violación de la sociedad institucional. Sus miembros entonces habitan mundos de relaciones formales e informales entrelazadas que se influyen nuevamente» (Betancur, 2004: 285).

Muchas personas comenzaron a sobrevivir moviéndose en el limbo, entre lo legal y lo ilegal, teniendo un trabajo que debilita y convierte en precaria la economía formal. La lógica del rebusque no solo se dio y se da en América, se trata de una forma de vida que existe en todo el mundo. En relación a esto, se han conseguido cimentar también muchas organizaciones criminales. Betancur señala que «no se trata de caos o de la falta de normatividad. Se trata de

contradicciones generadas por las dinámicas mismas del capitalismo en ciudades periféricas como Medellín – y también de las reacciones a ellas» (2004: 291).

Como consecuencia de la criminalidad, se crea inseguridad en los barrios en los que abundan este tipo de prácticas. Como veremos en varias de las canciones propuestas para su detallado análisis, los ciudadanos no delatan al delincuente con tal de que no les haga nada a estos. Por lo tanto, podemos llegar a la conclusión de que puede haber en una misma comunidad un grupo unido, pero en la frontera de esa misma comunidad pueden darse actos delictivos causantes de malestar y temor entre las demás personas. No obstante, este comportamiento no es nada nuevo: «Poe y Melville, Gogol y Dostoievski, Balzac y Dickens y tantos otros en el siglo XIX nos advirtieron sobre la violencia de las nuevas urbes» (Navia y Zimmerman, 2004: 23).

Los medios de comunicación también tienen una función importante en este conflicto espacio-cultural:

Es el desequilibrio urbano generado por un tipo de urbanización irracional el que de alguna forma es compensado por la eficacia comunicacional de las redes electrónicas. (...) la radio y la televisión acaban siendo el dispositivo de comunicación capaz de ofrecer formas para contrarrestar el aislamiento de las poblaciones marginadas, estableciendo vínculos culturales comunes a la mayoría de la población. (Martín-Barbero, 2004: 78)

Según Jesús Martín-Barbero, solamente los medios de comunicación son capaces de ofrecer una *experiencia-simulacro* de una ciudad global.

La ciudad ya no es sólo un “espacio ocupado” o construido sino también un espacio comunicacional que conecta entre sí diversos territorios y los conecta con el mundo. Hay una estrecha simetría entre la expansión/estallido de la ciudad y el crecimiento/densificación de los medios y las redes electrónicas. (Martín-Barbero, 2004: 77)

Tampoco podemos obviar el tema de la ruralización de las ciudades. Cabe apuntar que el proceso de *des-urbanización* (Martín-Barbero, 2004: 76) es un factor ligado a las transformaciones de la sensibilidad del individuo provocadas por los procesos de modernización urbana. La *des-urbanización* conlleva a la reducción del uso del territorio de la ciudad por su población. El mundo virtual, lleno de conexiones y redes no agrada a todo el mundo, por lo que «el hueco que la racionalidad tecnológica abre en una moralidad con frecuencia premoderna es llenando con la magia de lo primitivo o con el desencanto cínico de lo posmoderno» (Martín-Barbero, 2004: 296).

Ante una necesaria redefinición de las ciudades que apunta Néstor García Canclini (2004: 58), se destaca que ya se ha superado la concepción de lo rural como oposición a lo urbano. No es imposible que lo tradicional y lo moderno confluyan en la formación de una sociedad compleja.

Se ha criticado esta oposición brusca de lo rural y lo urbano (...). Es una diferenciación descriptiva, que no explica las diferencias estructurales ni tampoco las coincidencias que a veces se dan entre lo que ocurre en el campo o en pequeñas poblaciones y lo que ocurre en las ciudades. En América Latina muchas veces observamos ciudades “invadidas” por el campo, campesinos circulando aún en carros con caballos, usos de espacios urbanos que parecen rurales, como si nunca fuera a pasar un coche. (Canclini, 2004: 59)

Se complementan dos formas de vivir que siguen siendo vigentes y compatibles para muchas personas. De esta forma se conserva una cultura que no tiene intención de perderse, pero teniendo en cuenta la pertenencia a una comunidad globalizada y cambiante:

Cambios que se hallan (...) fuertemente asociados a las transformaciones tecno-perceptivas de la comunicación, al movimiento de desterritorialización e internacionalización de los mundos simbólicos y al desplazamiento de fronteras entre tradiciones y modernidad, entre lo local y lo global, entre cultura letrada y cultura audiovisual. (Martín-Barbero, 2004: 74)

En el caso de un fenómeno artístico como lo es la salsa, por ejemplo, se han unido ambas caras para crear un *folk de segundo grado*, un género que se convierte en parte del imaginario urbano gracias a un mercado global. Estamos ante un anclaje identitario de una comunidad, un producto cultural desterritorializado y globalizado. Asimismo, la salsa se percibe como un elemento deslocalizado, disuelto en el tiempo, pero que perdura en el día a día de las personas. Retomando el inicio de este apartado, veremos que ocurre lo mismo con la subjetividad del humano moderno: «Los cuerpos se van pareciendo a las ciudades a medida que sus coordenadas temporales son sustituidas por otras espaciales. (...) Ya no nos percibimos como continuidad sino como ubicación o, más bien, como desubicación en el cosmos urbano/suburbano» (Olalquiaga, 1991: 123).

3.3. Distribución urbana

Alejandro Ulloa ha presentado un estudio en el que demuestra que en las grandes ciudades modernas del continente americano suele seguirse el mismo modelo de configuración urbanística, atendiendo a las clases sociales de una comunidad. En el centro se asentaba la élite y desde ahí hasta la periferia se iba clasificando a la población de acuerdo al estrato social hasta

llegar al considerado más bajo (Ulloa, 1989: 148). Esta mirada centralista también podría aplicarse a algunas ciudades de Europa, pero hoy en día cada urbe muestra un territorio más complejo y no tan jerarquizado. En América Latina también han ido cambiando las ciudades desde finales del siglo XX, ya que en algunas se ha llegado incluso a invertir la clasificación territorial propuesta por Alejandro Ulloa.

Viendo que a finales del siglo XX la segregación de clases era así de notable en las ciudades, no cabe duda que la música «jugó aquí un papel crucial como marca distintiva en el plano de las representaciones colectivas de los sectores en conflicto» (Ulloa, 1989: 147). Cada grupo socio-cultural seleccionaba sus gustos artísticos, también de acuerdo a la moda, claro está. La salsa, por ejemplo, al principio solamente cobraba importancia en los barrios latinos de ciudades como Nueva York, pero paulatinamente comenzó a coger fuerza hasta que en los años 80 se equiparó al jazz.

En *La Salsa en Cali: cultura urbana, música y medios de comunicación* (1988), Ulloa comenta que los barrios poblados por personas de diferentes culturas creaban ambientes musicales totalmente distintos. Por lo que podemos observar que eso no solo pasaba en Estados Unidos, sino en Latinoamérica también. Su idea era mostrar que al entrar en un barrio en el que la mayoría de los ciudadanos eran afroamericanos se escuchaba desde los balcones una música impregnada de percusión, en la que ya había trazos de otros instrumentos, influenciados principalmente por el jazz. En los barrios de proletariado se escuchaba sobre todo la música de la radio (en la que cada vez había más salsa), y en los barrios ricos se optaba por los clásicos criollos. Así, Ulloa llegó a la conclusión de que los barrios no solo tenían en común rasgos socio-culturales, sino también preferencias artísticas. Al cabo del tiempo se fue mezclando la población y cada vez se comenzaron a individualizar más los gustos musicales en ciudades como Cali, Caracas, Medellín, Quito, pero con el *boom* de la salsa, proveniente de Estados Unidos, Latinoamérica puso su total atención a este *viejo-nuevo* género, que parecía innovador, pero que a la misma vez les sonaba a todos: «y en torno a la salsa y el baile se ha gestado un movimiento cuyo origen popular es tan innegable como el hecho de que el poder en ejercicio la haya usufructuado para fortalecer la hegemonía» (Ulloa, 1989: 142). Tengamos por seguro lo siguiente: «Detrás de la salsa hay mucho más que piano y tambores. Existe una historia que nos cuenta el origen de una cultura, de una raza mestiza y de una ciudad que ha vivido los efectos de la industrialización», pero, igualmente, la salsa «permite ver (...) aspectos de la cultura (...) que no son visibles desde otros ángulos de la vida urbana» (Ulloa, 1988: 16).

Vistas las teorías sobre la distribución urbana basada en la cultura y analizados los problemas con los que se topa la población de las grandes ciudades del continente americano y la función que los medios de comunicación ejercen en este ámbito, se hace más fácil ver la inclusión de la salsa en la sociedad latinoamericana. La música se utiliza en cada nación y región como motivo de identidad, pues ya sabemos que la salsa, además, funciona como elemento identitario de clase. Se trata de un componente del folclore latinoamericano que ha llegado a convertirse en parte de una cultura *pop*, en un producto de masas, principalmente en las nuevas ciudades emergentes del siglo XX. Así que es imprescindible un estudio holístico como el que se está llevando a cabo:

(...) no solo es necesario estudiar las culturas tradicionales y las raíces de una identidad, sino también aquellas culturas e identidades locales y regionales que se están configurando actualmente en América Latina, en sus centros urbanos, como expresión de una nueva sensibilidad contemporánea. (Ulloa, 1989: 141)

Hace falta analizar tanto el contexto en el que se enmarca este elemento cultural como la recepción de este en la comunidad. No ocurre de la misma manera en unos círculos que en otros, por eso es importante conocer el entorno más moderno de las ciudades, pero también sus aspectos ligados a la ruralización. Cada rasgo crea un paisaje complejo, pero idóneo para la formación de productos artísticos, como lo es la salsa. A continuación, nos adentraremos más concretamente en la caracterización de este género musical en su ámbito socio-cultural.

3.4. *El territorio de la salsa*

El género de la salsa no fue el único en desarrollarse en un escenario urbano. Existen otros géneros, hoy también mundialmente conocidos, que han florecido entre la comunidad debido al ambiente moderno de las ciudades y a los espacios en los que se escuchaban.

El tango, el bolero, la música afrocubana (de “vieja guardia”), el pasodoble, el *fox trot*, la ranchera y la “música colombiana”, convivían masivamente en un primer momento de recepción simultánea, mientras el gusto popular, moldeado bajo las nuevas condiciones sociales de la ciudad, decantaba los usos que crearían signos de identidad adscritos a sectores específicos de la población. (Ulloa, 1989: 147)

Como ya conocemos la historia de la salsa, recordemos que desde el Caribe se extendió por el continente americano hasta popularizarse en grandes ciudades ya en proceso de modernización, como Caracas, Panamá, San Juan de Puerto Rico, Cali, Barranquilla, Miami y Nueva York. El epicentro de las grandes orquestas de salsa se encontraba en San Juan, La

Habana, Miami y Nueva York, que era donde más público había. Ya más adelante, gracias a las nuevas tecnologías *massmedia*, la salsa llegó a todas las partes del mundo, creando así una memoria colectiva sobre la música latinoamericana. Y cuando el género se volvió mundialmente famoso y aclamado, los cantantes y músicos de salsa comenzaron a hacer grandes giras por Europa. «Nacidos en las ciudades – en los bajos mundos – los nuevos géneros se promueven masivamente por una industria que ve en ellos una mercancía para la explotación rentable del ocio» (Ulloa, 1989: 150).

Existen multitud de canciones dentro de la tradición salsera que son dedicadas con orgullo a ciertas ciudades. Podríamos destacar obras canónicas como *Cali Pachanguero* (1984), del Grupo Niche, *En Barranquilla me quedo* (1988), de Joe Arroyo, *Guantanamera*⁴ (1930), de Joséito Fernández Díaz, o una de las canciones que más adelante analizaremos – *Un verano en Nueva York* (1975). Igualmente podemos encontrar gran variedad de canciones dirigidas a países enteros: *Qué Linda es mi Tierra Puerto Rico* (2012), de Son de Barrio, *Bugaloo pa' Colombia* (2006), de La Excelencia, o *Me dicen Cuba* (2013), de Havana D'Primera. Con esto, una vez más, justificamos que la salsa se desarrolla y se escucha mayoritariamente en esos núcleos poblacionales, destacando los países hispanohablantes de Puerto Rico, Cuba y Colombia (justamente los países que tienen ciudades que son denominadas por su gente como las *capitales mundiales de la salsa*).

En el apartado anterior se mencionó que la distribución de la población mostraba fácilmente lo que a finales del siglo XX escuchaba la gente en sus casas. Pues «(...) la música afrocubana terminaría por imponerse en los estratos populares, incluidos negros y mulatos, (...) mientras la burguesía escandalizada se refugiaba artificialmente en la música culta de origen europeo o se regocijaba con ritmos tropicales como las cumbias». Pero también es verdad que «algunas veces, a la oligarquía también se le sale el negro, como cuando llevaron a Celia Cruz y la Sonora Malancera al Club Colombia (...), promediando la década del 50» (Ulloa, 1989: 147). Por cuestiones histórico-culturales, desde el principio se ha escuchado más la salsa en

⁴ Esta canción perteneciente al ritmo denominado chachachá, que se engloba dentro del mambo y la salsa, fue escrita para la ciudad de Guantánamo. Sin embargo, la canción ha sido tocada y modificada a lo largo de la historia, lo que ha hecho que hoy en día la letra no fuera la misma que la original. «A fines de los años 1940, el compositor y pianista español-cubano Julián Orbón (1925-1991) realizó un experimento con esta canción, reemplazando las letras improvisadas de Fernández por estrofas de los Versos Sencillos de José Martí, prócer de la independencia de Cuba, y según algunos estudiosos, cambiando parte de la melodía, lo que genera hasta de hoy disputas por la autoría» (Chornik, 2017).

sectores populares, ya que no comenzó siendo un género de prestigio; «la música ha ocupado como signo diferenciador de los estratos sociales que la habitan» (Ulloa, 1988: 16). Pero gracias a los medios de comunicación y a grandes voces y músicos, se ha convertido en una música escuchada en todos los estratos sociales. «En efecto, paralelo al proceso de industrialización (años 30-60) y al proceso de urbanización (años 40-70), la radio, el disco y el cine impusieron un nuevo cancionero latinoamericano» (Ulloa, 1988: 17). Es un género transversal, interclasista, pero a la misma vez escuchado por cada individuo a su manera. Para algunas personas es sinónimo de fiesta y celebración, para otras significa paz y armonía, también dependiendo del tipo de salsa que se escucha, claro está. Y mientras que para unos significa denuncia social, para otros se trata de un poema sobre una sinfonía perfecta. Veamos una cita que justifica uno de los tipos de enfocar y escuchar la salsa enumerados arriba:

De estos aspectos rituales se despeja que el espacio público se convierte en «espacio individual» para un grupo, donde el modo de vivir, de sentir es la música, ya que lo principal es beber y bailar (...). La recepción de la música la determina el aspecto colectivo, y el individuo entra en un estado de catarsis impulsado por el grupo (baila más, bebe más que de costumbre). (Escalona, 2018: 245)

Por otro lado, «(...) están las salsotecas adonde se va sobre todo a escuchar, y el público que las frecuenta es más selecto, es decir más intelectual, con otra visión de la música» (Escalona, 2018: 246). Por lo tanto, ha pasado de ser un rasgo distanciador entre clases a ser un factor común de una sociedad diversa y pluricultural. Se adapta a los gustos de cada persona, sea de la clase social que sea. El territorio de la salsa es, al fin y al cabo, el corazón de todas esas personas que no pueden desprenderse de ella. En multitud de ciudades latinoamericanas se respira salsa. Si nos pasáramos cualquier tarde por un barrio de casas con balcones en alguna de estas ciudades, seguro que escucharíamos un clásico de los 80 a todo volumen. «Más que una música, conlleva una concepción del mundo, un conjunto de relaciones particulares con el medio, una manera de vivir. Notamos que si la salsa es omnipresente en la vida cotidiana es porque se escucha en cualquier situación» (Escalona, 2018: 244). Forma parte de la cotidianidad de la población latina en estos territorios, es su día a día. Cualquier reunión informal termina casi siempre en música de manera inconsciente, cosa que viene desde antes de

(...) las fiestas familiares que se producían en los años sesenta y setenta, de manera espontánea o programada para celebrar un cumpleaños, un matrimonio o cualquier otro evento social importante. Si bien es cierto que se buscaba un acto de compañía y de sociabilidad entre los participantes, el objetivo fundamental «era bailar hasta el final de la fiesta... (Escalona, 2018: 243)

Gracias al baile, la salsa también ha seguido evolucionar en su ritmo, además de crear más demanda y, por lo tanto, más trabajo para los artistas.

Todos los estratos sociales de la sociedad se mezclan formando una masa humana cuyo interés es el éxtasis que le aporta la salsa. En esas condiciones se crea alrededor de la salsa y sus usos un universo de representaciones simbólicas: poses, actitudes, gestos, valores y registros verbales, aparecen como elaboraciones colectivas, características en los circuitos receptores. (...) Los más pobres e incluso ancianos sacan sus parlantes, su botella de aguardiente y bailan entre ellos, en la calle, al frente de sus casas. (Escalona, 2018: 245)

De esta forma, la salsa hace sentir un aspecto colectivo, una especie de ritual que cada individuo puede presenciar. «La sonoridad salsera reconstruye vínculos y crea nuevas conexiones culturales, presentándose como fenómeno de producción de sentido, más que como categoría musical discográfica» (Cataño, 2006: 1). Puede causar nostalgia, alegría, generar ganas de lucha, todo depende de cómo se interprete y de la letra. Puede significar muchas cosas:

(...) un retorno al *barrio*, formado por múltiples y constantes reenvíos que remiten al origen de los afectos; a la familia y a los amigos; al *territorio imaginado* que a partir del baile y del goce reclama su espacio, tan vigente hoy como ayer, ante la exacerbación de la lógica neoliberal global y como ejemplo de diversidad, solidaridad y tolerancia dentro de la gran esfera mundo-cultural. (Cataño, 2006: 3)

El barrio significa, por lo tanto, un espacio, tanto geográfico como sentimental, que redefine el ordenamiento urbano a la misma vez que la sensibilidad de las personas que se sienten pertenecientes a su conjunto. Y la salsa vinculada al individuo, a las pequeñas comunidades dentro de las grandes ciudades y a la sociedad latinoamericana en general, hace referencia, a una «*memoria colectiva* que recorre desplazamientos ancestrales y elabora constantes reenvíos en el tiempo (el reconocimiento del pasado) y en el espacio (la *patria extraviada*)» (Cataño, 2006: 7-8). La recepción de la salsa es activa y completa, significa baile, fiesta, familia, nostalgia, amor. Se podría decir que la salsa es algo *polisémico* en su significado y valor intrínsecos, por ser desencadenante de diferentes percepciones para cada individuo.

4. ANÁLISIS DE CANCIONES

El corpus con el que se va a trabajar pertenece a las ocho canciones pertenecientes al género de la salsa que se mencionaron al principio. Se va a examinar el vocabulario empleado en tales textos recurriendo a los diferentes temas que se pueden encontrar en ellos. Por lo tanto,

las canciones serán el eje principal de este apartado y se partirá del contenido de las obras y de ciertos rasgos de estas con el objetivo de organizar de una forma más eficiente la información aportada.

A continuación, se estudiará el vocabulario empleado para describir las ciudades, contrastando los aspectos negativos con los aspectos positivos de estas. Cada canción revela una visión particular sobre el contexto urbano, pero destacaremos el lenguaje usado tanto para demostrar la alegría de pertenecer a una ciudad como para denunciar el desacuerdo con determinadas prácticas que se dan en ellas. En el primer grupo, que hace referencia a los rasgos positivos, tenemos las canciones *Un verano en Nueva York* (1975) y *Havana City* (1999). Mientras que en el segundo grupo están las siguientes canciones: *Calle Luna, Calle Sol* (1973), *Juan en la ciudad* (1976), *Plástico* (1978), *Pedro Navaja* (1978), *Juanito Alimaña* (1983) y *Problemas de ciudad* (1986). Asimismo, es importante destacar que *Calle Luna, Calle Sol, Pedro Navaja* y *Juanito Alimaña* se reservarán sobre todo para el análisis del tema tan empleado en este género como lo es la delincuencia.

4.1. *Alabanza de la ciudad*

Se han escogido solamente dos canciones de alabanza a la ciudad porque la mayoría de las salsas de este tipo muestran de la misma forma su encarecimiento a las ciudades, mientras que los textos que las critican demuestran un espectro de temas y recursos más amplio. Y bien, estos dos textos del corpus que trataremos en el presente apartado pertenecen a dos décadas muy diferentes. Esto mismo nos permite ver que el elogio hacia las ciudades ha seguido una tradición casi fija. Se pretende exaltar ciertos puntos de interés de las ciudades, recalcando las emociones que conlleva el recuerdo de esos paisajes. Nos encontramos ante dos ciudades muy diferentes, pero ambas descritas por grupos de música latinoamericanos sobre un ritmo salsero.

Un verano en Nueva York fue escrita por el cubano Justiniano Barreto Blanco (1923-2015) para ser tocada por el Gran Combo. Para el compositor fue un honor crear esta partitura y ponerle letra, ya que «en algún momento definió a esta ciudad como “lo más lindo de este mundo”. No por algo vivió allí desde 1952» (Álvarez, 2017). Los valores que más se destacan en esta canción son las fiestas folclóricas de los inmigrantes de Nueva York. Habla del día de San Juan, de la Fiesta del mamoncillo (festival organizado cada año por el Club Cubano Inter-Americano de Nueva York) y del desfile borinqueño con gran alegría y con la intención de animar a la gente a conocerla. Todo esto ocurre en verano, por lo que encaja perfectamente con el título. También nombra a la Montaña del Oso, localizada en Westchester, un condado

ubicado en la parte del área metropolitana de la Gran Manzana y que alberga la conocida cárcel de Sing Sing, donde grabarían en vivo Eddie Palmieri y también Larry Harlow. «Era pues un reflejo de lo que se vivía en la década del 70, cuando el pueblo bailaba al compás de la salsa, un movimiento que había abandonado las zonas marginales como el Bronx y Queens, donde se había creado, para expandirse hacia otros lugares» (Álvarez, 2017).

Casi todos los sitios de los que se habla son frecuentados en su gran mayoría por inmigrantes latinos, aunque también se nombra algún punto puramente turístico, como se ha podido ver en la cita anterior. Las fiestas mencionadas se realizan en barrios considerados marginales e incluso, en algunos casos, conflictivos. El barrio es representado como identidad de clase, por lo que se ve como algo digno de orgullo y fascinante, al igual que las personas que viven en él y las celebraciones organizadas ahí.

El vocabulario empleado en esta canción se mezcla con palabras en inglés, por lo que se nos hace posible ver el léxico existente entre los latinos de Estados Unidos de aquel entonces. Por ejemplo, la Playa de Orchard, situada enfrente del *East Bronx* es llamada *Ochanbrillo*, lo que muestra un *spanGLISH* muy marcado. También se pueden apreciar construcciones como «viendo a las mamis en *hot pants*» o «el parque central», refiriéndose al *Central Park*. En la primera se mezcla una palabra muy usada en Latinoamérica con dos palabras en inglés. *Hot pants* podría traducirse literalmente como *pantalones calientes*, lo que seguramente hace referencia a pantalones cortos. Los americanos suelen usar esta construcción, tanto en inglés como en español, para referirse a esta prenda usada por mujeres. Y en esta canción es lógico que se refiera a esta prenda porque se recalca que todo ocurre en verano⁵. Otra palabra que nos podría llamar la atención es *guarachar*, que significa bailar el baile de la Guaracha (danza folclórica cubana, aunque también se usa el mismo nombre para otros bailes de Puerto Rico, Colombia y Argentina). De la misma manera, se usa en muchas ocasiones como sinónimo de *rumbear* (salir de fiesta), también propio del léxico latinoamericano, que es el significado que se le trata dar a *guarachar* en la canción. Siguiendo las palabras de la canción - «todo esto es un sueño si lo gozan con prudencia» - da la sensación de que pasar un verano en Nueva York

⁵ Cabe mencionar que muchas de las canciones que se verán más adelante, incluida esta, engloban en sí frases naturalizando el comportamiento machista. Pero hay que tener en cuenta la época y el contexto en el que se compusieron. Podríamos dedicar un trabajo entero al lugar que se le da a la mujer en las canciones de salsa, pero ahora mismo no es nuestro objetivo.

es algo idílico, pero no deja de estar esa segunda parte de la oración que advierte de que, si no se tiene cuidado en todas esas fiestas, la fiesta puede no ser tan agradable. Lo más seguro es que Justiniano Barreto escribiera esto pensando en el consumo de sustancias que pueden hacer perder la capacidad de autocontrol.

Nueva York se consideraba la ciudad más *moderna* de los años 70, así que es un gran ejemplo para ver la integración de los inmigrantes latinoamericanos en ella. Tanto el léxico presente en esta canción como ese sentimiento de pertenencia a Nueva York define perfectamente la convivencia de la cultura latina dentro de la gran ciudad. «Este tema que describe lo que se vivía en la Gran Manzana, epicentro de la salsa e inmigrantes latinos por ese entonces, fue incluido en el disco “Número 7” de El Gran Combo de Puerto Rico, lanzado al mercado en 1975» (Álvarez, 2017). Este grupo es llamado por los aficionados y la prensa como *La universidad de la salsa*, lo que hace visible la gran repercusión e influencia que este grupo ha tenido en otros artistas. Aún hoy en día siguen organizando conciertos por todo el mundo, aunque los integrantes del grupo hayan ido cambiando.

Pasando a la canción *Havana City*, seguimos en la misma línea de exaltación de la ciudad. En este caso, el grupo cubano canta para su capital, una de las ciudades que más goza de canciones dedicadas. *Havana City* fue escrita 24 años más tarde que *Un verano en Nueva York*, pero sigue el mismo estilo. En todo el texto de la obra se le da mucha importancia a *La Habana marginal*. Se pretende hacer ver a los oyentes que en esa Habana es donde reside la esencia de la ciudad: «La Habana fascinante es La Habana marginal, / la sucia, que no es La Habana limpia de Miramar⁶». Además, se exalta la parte antigua de la urbe: «*My old capital*». Al igual que la canción del Gram Combo, esta nombra algunos sitios de visita y ciertas características de la ciudad alabada. Al mismo tiempo que se mencionan esas cosas nos vamos imaginando La Habana con sus *Chevroleses* del 53 alquilados, su Plaza de la Catedral y el Malecón habanero⁷.

El coro alterna oraciones en inglés y en español. Cuando escuchamos «*Havana City, Havana crazy, / Habana vieja. / Welcome to the capital!*», parece que se lo dijeran a los extranjeros que llegan de visita. El mismo título está en inglés, lo que añade un toque

⁶ Miramar es una zona residencial costera de La Habana, donde se pueden encontrar grandes mansiones de estilo modernista. La mayoría de la arquitectura de este barrio está inspirada en la ciudad de Nueva York, y, concretamente, en Manhattan. De hecho, se ha construido una avenida denominada de la misma manera que la estadounidense, pero en español: la Quinta Avenida.

⁷ Se trata de una avenida de seis carriles que se extiende por toda la costa norte de La Habana.

propagandístico al texto. El coro, alternado con unos pregones⁸ breves, es seguido de una frase en *spanglish* - «Bienvenidos a La *Havana City*» - y luego invita al oyente a unirse a la fiesta de la *loca* ciudad: «Te invito a tomarte / una botella de ron / tocando guitarra y cantando / en el Malecón». Esa fiesta constante que se respira en La Habana se puede encontrar en varios puntos de la ciudad, pero donde se puede ver de forma más *pura* es en las partes ruralizadas de la urbe. Aparte de destacar las zonas antiguas de la capital, los Van Van lo hacen con los sitios de carácter ruralizado, mostrándolos como algo fascinante y necesario si se quiere conocer La Habana *verdadera*. La ciudad es un fenómeno transversal y, como en el caso de La Habana, cierta parte de su población tiene una forma de vida ligada a la *des-urbanización*, término que ya conocemos del punto 3 de este trabajo. Esa «moralidad con frecuencia premoderna» (Martín-Barbero, 2004: 296) se hace ver a través de los rituales y toda la tradición santera que se practica en comunidades con una ruralización predominante. Se le da mucha importancia a la tierra: se baila hacia esta para adorar a los santos, creando así una fuerte conexión entre el cuerpo humano y esta. La música que se escucha en los pequeños y tan típicos patios habaneros, acompañada de danzas provenientes del continente africano muestran un mundo diferente al proceso de modernización urbana. Esto nos muestra lo estrechamente ligada que puede estar una sociedad a sus ancestros y a su folclore.

4.2. Ciudad como signo de pérdida

En este apartado se expondrán las seis canciones restantes. *Juan en la ciudad*, *Plástico* y *Problemas de ciudad* muestran explícitamente el desencanto por la ciudad, mientras que *Calle Luna*, *Calle Sol*, *Pedro Navaja* y *Juanito Alimaña* no la critican de forma tan directa, ya que tratan más de reivindicar los delitos que llegan a cometerse en ellas, en sus barrios y, en general, en la *calle*. Por esto mismo, las tres primeras se analizarán a fondo, pero la explicación de las otras tres se hará de forma más exhaustiva en el punto dedicado a la delincuencia.

La primera canción es un buen ejemplo para hacernos ver el punto de vista desde el que se muestra a la ciudad como símbolo del pecado. *Juan en la ciudad* presenta una visión muy pesimista de la gran ciudad y bastante conservadora. El cantante hace de narrador omnisciente introduciendo diálogos entre un padre y su hijo. El joven le pide dinero a su padre para irse «a la gran ciudad» y así «la vida gozar». El padre le advierte de los vicios que le pueden esperar ahí, pero eso no detuvo al chico. Luego, al verse sin dinero, Juan regresa a su pueblo natal y todo se convierte en una fiesta. Podemos observar una relación padre-hijo basada en dos

⁸ Parte libre de la composición musical en la que el cantante improvisa.

visiones opuestas. Juan se aprovecha del dinero de su padre para gastarlo todo, mientras que este lo advertía de todo lo malo de la ciudad. Al final, el hijo regresa y se da cuenta de que estuvo equivocado y que debió de haber escuchado los consejos “sabios” y “sensatos” de su padre.

Todo este micro relato enmarcado en una canción de salsa recuerda a la parábola del hijo pródigo, sobre todo en el momento en el que Juan dice: «Dame lo mío, no quiero esperar». Podemos suponer que se trata de la herencia, de ahí la relación en términos religiosos con la parábola. Los males que enumera el padre para alertar a Juan son *las hermosas mujeres*, la envidia, la traición, los vinos, entre otros. La ciudad es revelada como el sitio que engloba en sí multitud de pecados y males capaces de corromper a una persona. En *Juan en la ciudad* se contrasta el pueblo con la ciudad de tal forma hasta demonizarla. Cuando Juan termina de experimentar con los *placeres* de la gran ciudad y se queda sin dinero, decide regresar con la esperanza de que su padre lo perdonará. Y así es, el padre se exalta tanto al ver a Juan que convida a amigos y vecinos para celebrar: «¡Mi hijo ha regresado, vamos a celebrar! / Hagamos una fiesta, vamos a cantar. (...) Denle ropa nueva, vístanlo de gala, / pues este es mi hijo amado, / al cual yo esperaba». Ese amor paternal incondicional hace que triunfe la relación con su hijo y que este al final se sienta feliz en su pueblo, o, por lo menos, eso es lo que se pretende demostrar.

De aquí pasamos a *Plástico*, canción escrita dos años más tarde que la anterior. Rubén Blades, su autor, destaca por su estilo personal que ha llegado a tener su propio nombre: la *salsa conciencia*, también denominada *salsa intelectual*. Por ser pionero de este estilo musical es llamado *el poeta de salsa* o *el que cuenta historias* en sus canciones. *Plástico* forma parte del segundo álbum creado por Rubén Blades, junto a Willie Colón. Se incorporó en *Siembra* (1978), «uno de esos álbumes maravillosos que marcan el antes y después de un género musical. Treinta años después de su salida al mercado, (...) continúan siendo un punto de referencia para la salsa y establecen un alto nivel para toda la música afrocaribeña. (...) único en su clase» (Fania, 2009). Esto se debe a que se compusieron para ese álbum canciones que han traspasado el tiempo y aún se escuchan a gran escala en todo el mundo. Algunos de estos trabajos son *Buscando Guayaba*, *Pedro Navaja*, *Siembra* y, cómo no, la canción que se está sometiendo a análisis. Y bien, si nos fijamos en la letra de *Plástico*, podemos ver que se reivindica el carácter *falso* y, de alguna manera, *engañoso* de la ciudad moderna. Se señalan los conflictos que la vida urbanita causa en el ser humano. La artificialidad, como el plástico, se apodera de las personas y estas, a la misma vez, buscan y tienen relaciones de mentira. Se pretende mostrar esa

subjetividad afectada por el cambio de las grandes ciudades. Además, si tenemos en cuenta que el autor es un panameño que emigró a Nueva York, nos podría cuadrar la idea de que esta visión crítica por la parte de Rubén Blades es causada por el cambio cultural y por los diferentes estilos de vida que ha llegado a ver. Nueva York es como el espacio de la modernidad completa y sociabilidad despersonalizada, y se define como otredad por oposición a un *nosotros* latinoamericano. *Plástico* equipara la ciudad a la falsedad, al consumismo y al poder que se le otorga al dinero. El “poeta de la salsa”, como es llamado por algunos, habla de «una pareja plástica de esas que veo por ahí. / Él pensando solo en dinero, / ella en la moda en París. / Aparentando lo que no son, / viviendo en un mundo de pura ilusión».

Veamos sus características más destacables. Primero, cabe mencionar que se crea un paralelismo en el comienzo de cada una de las secuencias contadas por la voz narrativa. Hay una chica, de plástico, luego un chico, también de plástico. Estos se convierten en una relación plástica que tiene lugar, asimismo, en una *ciudad plástica*. El recorrido que se describe es a lo que aspiran los personajes de la historia. Las apariencias dominan en un mundo como el que se representa: «De los que prefieren el no comer / por las apariencias que hay que tener»; «Ahogados en deudas para mantener / su estatus social en boda o cóctel». La ciudad es descrita como cancerígena y con un «corazón de oro», asociando su sol con un dólar, lo que hace darnos cuenta de que habla de una grande ciudad estadounidense. Además, hace una burla al usar el inglés para decir «sudan *Chanel number three*», como signo de esnobismo. Los habitantes de esa ciudad tienen los sentimientos opacados por el dinero y la comodidad. De hecho, en el videoclip que se utiliza de fondo para los conciertos⁹, se nos muestra el texto de la canción (nótese la importancia de la palabra) acompañada de efectos visuales, pero también de la misma y constante silueta de lo que parecen unos edificios altos con un rascacielos, y de vez en cuando salen unos maniqués.

Esas personas viven «en un mundo de pura ilusión», pretenden mantener su estatus social impecable a la vista, aunque en realidad tienen deudas y les dicen a sus hijos frases como «no juegues con niños de color extraño». Ese racismo y esa aspiración a ser alguien vendiendo la libertad es muy común en el imaginario americano (y no solo norteamericano). Por esto mismo, Rubén Blades hace una apóstrofe dirigiéndose a los latinos con cercanía para hacer llegar la moraleja de su composición: «Nunca vendas tu destino por el oro ni la comodidad. / Nunca descanses, pues nos falta andar bastante. / Vamos todos adelante para juntos terminar / con la

⁹ Véase la fuente audiovisual en https://www.youtube.com/watch?v=0e_T4VqfKbw&t=33s.

ignorancia que nos trae sugestionados / con modelos importados que no son la solución». Mientras Rubén Blades canta los pregones, los coros repiten una y otra vez: «Se ven las caras, se ven las caras, vaya, pero nunca el corazón», queriendo decir que lo importante es el interior del individuo, no la superficie, pero eso es justamente lo que se muestra. Los pregones se podrían interpretar como consejos hacia el *hermano*, el *amigo*, el *latino* que no es de *poliéster*. Es una llamada a la unión de Latinoamérica:

Pero, señoras y señores, en medio del plástico / también se ven las caras de esperanza. / Se ven las caras orgullosas que trabajan por / una Latinoamérica unida / y por un mañana de esperanza y de libertad. / Se ven las caras de trabajo y de sudor / de gente de carne y hueso que no se vendió. / De gente trabajando buscando el nuevo camino, / orgullosa de su herencia y de ser latino. / De una raza unida, la que Bolívar soñó.

Lo último que vemos en la canción es la enumeración de diferentes países de América Latina, justamente en los que más se escucha salsa. Después de esa lista de países, con la contestación del coro gritando «¡Presente!», simbolizando la voz del pueblo y haciendo que los espectadores en los conciertos también lo griten identificándose, con la música en *diminuendo*, Blades termina diciendo «El barrio, / la esquina, / los estudiantes», como si se tratara también de naciones¹⁰. Deja de mencionar países para mostrar el anclaje de identidad emocional existente. Estas tres palabras significan mucho para las personas que viven en barrios reterritorializados, dentro de ciudades como Nueva York, en la que claramente se basó Blades a la hora de escribir esta obra. Cada persona interpreta esos enunciados a su manera, dependiendo de sus vivencias personales de carácter identitario. Puede tratarse de cualquier barrio de cualquier país anunciado anteriormente, de cualquier ciudad en la que un inmigrante sienta esa fuerza simbólica, o de cualquier persona que le dé un valor especial al *barrio*, a la *esquina*, a la *calle*...

La estructura externa del texto es inductiva, ya que se parte de lo particular para llegar a lo general. Se da comienzo a la composición con la historia de una pareja, luego se pasa a la caracterización de la ciudad y al final a la de una sociedad entera, terminando con la moraleja. El autor pretende crear consciencia y advertir de los errores que se llegan a cometer por querer encajar en comunidades capitalistas que han propiciado el consumismo hasta tal punto que han creado este tipo de desajustes en la sensibilidad de los individuos. El narcisismo, los prejuicios

¹⁰ En algunas versiones ni se llega a escuchar, pero en los conciertos y en la canción oficial sí se aprecia.

y las falsas apariencias solo corrompen al ciudadano y lo fuerzan a llevar una vida de *plástico*, negando los sentimientos, y juntándose con personas interesadas sobre todo materialmente.

La siguiente canción dedicada a la crítica de la vida en las grandes urbes es *Problemas de ciudad*, de Nelson Díaz y La Constelación, escrita en 1986. Se cuenta en primera persona la experiencia de un día rutinario de un oficinista. La odisea comienza con su despertar hasta la vuelta a casa, después de un día de trabajo ajetreado. La ciudad tiene un papel central en la estructura de la canción, ya que primero se narran los contratiempos ocurridos en su hogar, luego en la calle, después en el trabajo, de nuevo el sujeto sale a la ciudad, y por último vuelve a ver problemas en la casa. Es un recorrido de ida y vuelta, pero en constante conflicto con el entorno. La rutina lleva al narrador al cansancio y a la idea de replantearse dejar el trabajo, pero al final ve que no puede por cuestiones monetarias: «Y comienzo a dudar si continuar, / más cuando pienso en el sustento / me sale fuerza de donde no tengo».

El ajeteo de la ciudad no ayuda a calmar el estrés del sujeto lírico, pero su único consuelo parece ser su pensamiento positivo: «Tiro mis penas a la basura». Ya desde la primera frase que escuchamos – «Para los que piensan que la gran ciudad es un paraíso» - se nos advierte del sufrimiento del personaje. El poco tiempo, la escasez de dinero y la saturación del transporte público son los problemas remarcados por este: «No tengo tiempo para el almuerzo / y me pregunto por qué tanto esfuerzo. / Año tras año sufriendo a diario, / mucho trabajo y poco salario»; «Y no quiero escuchar el reloj todos los días / con la rutina y me pregunto si tengo salida»; «Salgo a la calle, miro la gente / que camina muy rápidamente. / A empujones tomo el transporte / con sobrecupo del sur hacia el norte. / Y con el traje muy arrugado / me doy cuenta que voy retardado». Ese cansancio, además, se agrava porque «Cada día es igual». «Cada hora es morir» para este individuo. El trabajador que ya está agobiado, encima tiene al jefe como autoridad, ante la cual el protagonista no puede revelarse, solo puede acatar órdenes y resentirse: «Al fin y al cabo, tarde he llegado / y el jefe está malhumorado / (...) Como siempre la cosa está dura / y me concentro en mis labores. / Mil dilemas y diez soluciones». La opresión gris del oficinista salta a la vista, vinculada a la vida cosmopolita de los trabajadores en las grandes ciudades.

Como ya sabemos, a las tres canciones explicadas en este apartado, se les suman *Calle Luna*, *Calle Sol*, *Pedro Navaja* y *Juanito Alimaña*, por tratar de forma negativa todo lo referente a la ciudad. Pero, a diferencia de las anteriores, estas no la critican directamente, sino que se centran más en reivindicar los delitos que se llegan a cometer en ella, en los barrios y, en

general, en la *calle*. Se tratarán en la siguiente sección, ya que es la delincuencia es el tema principal de estas canciones.

4.3. *La delincuencia como límite de la comunidad*

Todas las canciones de esta parte pertenecen al canon del género y están relacionadas entre sí. Además, sus autores son las tres figuras más destacables de la salsa escuchada por masas de los años 70 y 80: Willie Colón, Héctor Lavoe y Rubén Blades. Siguiendo un orden cronológico, examinaremos primero *Calle Luna, Calle Sol*, canción lanzada en 1973, de Willie Colón y Héctor Lavoe. Cabe decir que el primero se hizo famoso por destacar como trompetista en el mundo de la música afro-caribeña. «Considerado por la crítica como el arquitecto de la salsa urbana, desde sus comienzos se abrió paso entre los grandes nombres de la música en el complejo mundo del New York de los años sesenta, dominado por grandes orquestas» (Ulloa, 2017). Y Lavoe es una leyenda y quizás el máximo exponente de la salsa de aquel entonces. Y bien, en el año en el que se escribió *Calle Luna, Calle Sol* aún no se había consolidado en la salsa el tema de la delincuencia¹¹, por lo que estamos ante la primera canción de este tipo en hacerse famosa. Sirvió de ejemplo para todas las obras que formarían parte de una línea de composición basada en la inseguridad de la *calle* en general o de los *barrios* en particular. Estamos ante un clásico, una canción que todo latino conoce.

Desde la primera frase se advierte del peligro con el que uno se puede encontrar en la *calle* y se recomienda tener preparada un arma. El objetivo de la canción es alertar al oyente de que «en los barrios de guapos» es preciso estar atento y alerta, además de tener cuidado y saber dónde no hay que meterse. Se trata la inseguridad con un lenguaje de *barrio bajo* o de *gamín*¹², como dirían algunos latinoamericanos, haciendo uso del registro coloquial. Esto se puede ver en palabras como *guapo*, referido a un maleante, *Babalao* (un título de los Sacerdotes en la religión yoruba, relacionada con la santería) y en adjetivos y participios en los que se provoca la pérdida de la -d- intervocálica (**pelao*, **arrancao*).

La letra está dirigida a la población: «Oiga, señor, si usted quiere su vida, / evitar es mejor o la tienes perdida. / Mire señora, agarre bien su cartera, / no conoce este barrio, aquí asaltan a

¹¹ Era normal escuchar temas de criminalidad o de peligro en las comunidades latinas en la música de cantina, también llamada música de carrilera o música guasca.

¹² Definición del *Diccionario de americanismos* (ASALE):

- I. m. y f. Co, Ve; Ec, pop. Niño o joven que vive en la calle mendigando o robando.
- II. adj/sust. Co. Referido a persona, que tiene un comportamiento ordinario, grosero. pop ^ desp.

cualquiera». Durante toda la canción se acentúa la importancia de no bajar la guardia, con lo que nos podemos dar cuenta del grado de tensión que puede experimentar una persona al adentrarse en esos barrios o, en algunos casos, con el simple hecho de salir a la calle. De nuevo se cuenta un problema con el que conviven muchas personas de la gran mayoría de ciudades. Lo único que pueden pensar en esas situaciones es lo que dice la canción: «camina pa(ra) (de)lante, no mires para el la(d)o». Entre los últimos pregones, Lavoe menciona el barrio de La Perla, situado en San Juan de Puerto Rico. De hecho, las dos calles que le dan el nombre a esta mítica canción pertenecen justamente a esa zona.

Por lo general, en Europa está todo organizado de forma diferente, pero en muchas ciudades de Latinoamérica las personas de clase media y medio-baja prefieren trasladarse dentro del mismo municipio en taxi o en vehículos de empresas privadas de transporte solamente para no tener que pasar por ciertos barrios en los que podrían ser víctimas de alguno de los sucesos mencionados en el texto de la canción. El transporte público es asimismo evitado en la mayoría de lo posible, sin hablar de lo peligroso que puede ser hacer largas caminatas o ejercicio en esas zonas. En la canción de Lavoe y Colón la inseguridad es un problema grave – en esas condiciones «no se vive tranquilo». En definitiva, *Calle Luna, Calle Sol* ha marcado un antes y un después en el tema de la degradación social usado para las composiciones de salsa. Se demuestra que esto conlleva la desintegración del barrio y a la inquietud de los propios habitantes. En su momento, la canción tuvo mucho éxito al tener plasmado un tema tan vigente en el género de la salsa, por eso se dio paso a canciones como las que nos quedan por analizar. Otra cuestión importante que es preciso mencionar es que, al igual que vimos con *Plástico*, la productora *Fania Records* creó un vídeo oficial de esta canción con su letra en movimiento y con edificios de fondo¹³, lo que nos vuelve a remitir a su conexión con ese ámbito urbano, aunque, a diferencia de la canción de Blades, en este caso nos topamos con el tema delictivo.

Y ya que estamos hablando de Rubén Blades, es hora de dar paso a su famoso tema *Pedro Navaja* (1978), en el que también participó Willie Colón, pero no vocalmente. Otro clásico, inspirado en *Calle Luna, Calle Sol*, y conocido por todo latinoamericano. Aquí encontramos un enfoque narrativo hacia un solo protagonista, enmarcado en un barrio marginal de la ciudad de Nueva York, acompañado por dos personajes más. De entrada, cabe decir que vale la pena ver el vídeo oficial¹⁴, que se asemeja a los destacados anteriormente, pero que es más ilustrativo.

¹³ Véase fuente audiovisual en <https://www.youtube.com/watch?v=Z7fYCZtaJwo>.

¹⁴ Véase fuente audiovisual en https://www.youtube.com/watch?v=ACD_wuxuMzg.

Se nos presenta un delincuente de los que se intentaba advertir en la canción anterior. Pedro Navaja es un maleante, pero también vemos que es un asesino. Se lleva a cabo la descripción de la historia con el mismo lenguaje de *Calle Luna, Calle Sol*, sumada al vocabulario de *calle*: *guapos, puñal, salir vola(d)o, cuadra* (sinónimo de calle), *trago, zaguán, no hay billete, barrio, avenida, esquina*, etc. De igual forma se nos ofrece la siguiente presentación de Pedro Navaja (aunque su mote o “apellido” ya nos lo dice todo):

(...) con el *tumbao* que tienen los guapos al caminar. / Las manos siempre en los bolsillos de su gabán / pa(ra) que no sepan en cuál de ellas lleva el puñal. / Usa un sombrero de ala ancha de medio la(d)o / y zapatillas por si hay problemas salir vola(d)o. / Lentes oscuros pa(ra) que no sepan qué está mirando / y un diente de oro que cuando ríe se ve brillando.

Decide matar a la mujer que entra en escena, pero esta sí está preparada ante tales situaciones porque es consciente de los peligros que conlleva trabajar en esa zona por la noche, así que toma venganza contra Pedro Navaja. Sin embargo, «un treinta y ocho *Smith & Wesson* del especial / que carga encima pa(ra) que la libre de todo mal» no la pudo salvar de la muerte, ya que también murió. Quién sí sacó provecho del forcejeo de ambos personajes fue el borracho, el tercer integrante marginal introducido en la historia. Este funciona, además, como motor para la moraleja de la obra: «cogió el revólver, cogió los pesos y se marchó. / Y tropezando se fue cantando desafina(d)o / el coro que aquí le traje y da el mensaje de mi canción: “La vida te da sorpresas, / sorpresas te da la vida, ay, Dios”». Es triste la forma en la que se nos hace llegar el mensaje (aunque se hace uso del humor por la recreación de la voz del borracho), pero se ha convertido en una famosa frase hecha.

Al principio y al final de la canción se escuchan sirenas de coches policía, pero no están en el momento del delito. Incluso cuando sí pasa uno por ese *viejo barrio*, Pedro Navaja le sonrío, teniendo en el bolsillo su puñal. También se destaca que el vecindario prefirió no ofrecer ayuda, ya que «aunque hubo ruido, nadie salió», lo mismo que veremos en *Juanito Alimaña*. Se recurre al mismo mensaje que en la canción explicada más arriba: «En barrio de guapos cuida(d)o en la acera». Y en muchas ocasiones Blades canta «¡Ay, barrio hispano, / barrio de bravos, Señor!» en los pregones (pero no aparece en la versión oficial), lo que vuelve a demostrar esa preocupación por los barrios latinos en Nueva York.

Al final, después de la historia de Pedro Navaja se dice «*I like to live in America*», lo que muestra que Blades no critica en ningún momento a la población americana en su totalidad o a toda la ciudad de Nueva York, sino que denuncia los comportamientos criminales y alienta a

que las personas no recurran a la delincuencia en ninguno de los casos. Blades cree en «una Latinoamérica unida» y en «un mañana de esperanza y libertad», como dice en *Plástico*. No obstante, cabe una visión un tanto irónica de toda esta historia. Los personajes tipo del matón, la prostituta y el borracho convierten la narración en costumbrista, lo que la diferencia de *Calle Luna, Calle Sol*. Estos personajes marginales son usados por Blades para relatar una historia entretenida para los oyentes, a la misma vez que didáctica. Ninguno de los personajes es inocente, aquí no se trata de hacer solamente denuncia de la inseguridad en las calles de los *barrios bajos*. La doble significación de la moraleja (sorpresa de Pedro Navaja por morir y la sorpresa del borracho) convierte en agrisulce la canción. Asimismo, se percibe un tono de fascinación por la vida urbana que vemos en *Pedro Navaja*. Aunque sea triste, estos *barrios de guapos* provocan interés por modelos de personas como el protagonista de la canción. Blades describe a los personajes de este *folk* urbano de forma caricaturesca, señalando la chulería y los aires de estos: «*tumbao* al caminar», «*yo que pensaba “hoy no es mi día, estoy sala(da)”*» «tropezando se fue cantando desafina(d)o». Personas como Pedro Navaja forman parte del imaginario social de las ciudades latinoamericanas y de barrios latinos de otros países. Son criticados, pero tampoco podemos negar que forman parte de la identidad de estas ciudades.

La última canción que queda para el análisis es *Juanito Alimaña* (1983), de Héctor Lavoe. Está claramente influenciada por la anterior obra, incluso en los pregones de la primera publicación del disco Lavoe canta: «Oye, ayer él iba muy triste y llorando así bajaba: / “Vengo de un velorio, *brother*, / el de Pedrito Navaja”»¹⁵. Vemos que el protagonista también tiene un mote peculiar, al igual que el de su amigo. De esta forma, vemos que se crea un universo dentro de estas canciones, relacionadas entre sí, pero mostrando la misma realidad con diferentes matices. En *Juanito Alimaña*, el narrador no es heterodiegético, como pasa en *Pedro Navaja*, sino que pasa a ser una persona más en ese *bajo mundo*. De nuevo vemos la utilización del mismo lenguaje empleado en las canciones de este apartado: *cuchillo, pistolón, billetes, plata, mangar, bajo mundo, fechoría, barrio, guilla(d)o, bravo, fumada, tumbar* (sinónimo de robar), *disparada*. Igualmente se basa en el tema de la inseguridad en las calles: «donde quiera te espera lo peor», «anda, cuida tu cartera»¹⁶.

¹⁵ La primera versión de la canción se puede encontrar en <https://www.youtube.com/watch?v=LrVjKqXjipM>.

¹⁶ Véase el video musical de *Fania Records*, en el que se ven las imágenes de los símbolos de la canción teniendo la ciudad de fondo, al igual que las canciones anteriores: <https://www.youtube.com/watch?v=xaJUMcmTFpE>.

Se inicia la canción con lo siguiente: «La calle es una selva de cemento / y de fieras salvajes, cómo no». El protagonista es una de estas fieras, como su propio mote en forma de apellido demuestra. Aquí, a diferencia de la canción anterior de Blades, el autor se centra aún más en la personalidad del criminal. Solamente se centra en su forma de vida: «atracando vive Juanito Alimaña» (esto se nos recuerda durante toda la canción con el coro). Se trata de una persona maliciosa y descarada, a la que no le importa ir a prisión, ya que «sale al otro día / porque un primo suyo / está en la policía». Es orgulloso – «y siempre se alinea / con el que está arriba» - y alienta a los demás a hacer lo mismo que él: «y guilla(d)o él me decía: “Tumba aquí lo que tú quieras, / pues mi primo es policía”». Además, no le importa tener que matar para conseguir lo suyo: «Juanito Alimaña, con mucha maña, llega al mostrador, / saca su cuchillo sin preocupación, / dice que le entreguen la registradora, / saca los billetes, saca un pistolón: ¡pum!». El narrador y personaje de este mundo cuenta que desde que Juanito era niño ya mostraba indicios de ese tipo de comportamiento: «Cuando él era muchachito / las cositas te pedía, / y si tú no se las dabas las mangaba, / como quiera las cogía». Nunca ha tenido la intención de ganarse con sudor las cosas, por lo que se hizo ladrón para no tener que negarse nada, además de tener la tranquilidad de no sufrir represalias por la corrupción en la policía: «Mira, mírale las manos: / en ellas no tiene un callito, / ese nunca ha trabajado / y siempre anda bien bonito».

Al igual que en *Pedro Navaja*, las demás personas no se arriesgan a denunciar a Juanito: «Y aunque a medio mundo / le robó su plata, / todos lo comentan, / nadie lo delata»; «y aunque la gente lo *vieron / no lo ratean porque nadie ha visto nada». Le tienen miedo «porque es de cuidado. / Pa(ra) meterle mano / hay que ser un bravo». Vemos que se trata de una persona con mucho poder en la *calle*, va más allá que Pedro Navaja. En la canción de Blades se narra una historia que puede ocurrir cualquier noche en ese *bajo mundo*, pero Juanito Alimaña es un personaje más difícil de destruir, no es solamente un personaje que vive al margen del orden social, es alguien capaz de controlar la *calle* y de organizar a otras personas para que sigan sus pasos. Esta obra no presenta el tono humorístico que sí puede ser percibido en *Pedro Navaja*. Aquí vemos la cruda realidad de los delitos que cometen personas como Juanito Alimaña. Lavoe recalca la corrupción y el miedo que se crea por culpa de estos criminales. Lo que está claro es que las tres canciones que se han comentado en este apartado han marcado mucho a la población latina hasta el punto que crean una especie de himno de barrio. Pero, al mismo tiempo, nos recuerdan lo frágil que puede llegar a ser la vida, ya que esta «te da sorpresas».

5. CONCLUSIÓN

Para concluir el trabajo es imprescindible volver a recalcar que en una emergente sociedad moderna de finales del siglo XX «se viene a reproducir en el interior de la cultura de masas la jerarquización interior de las artes (...): el *mainstream* y la escena *underground* a su vez crecientemente diversificada» (Peris, 2016: 142). De esta forma se crean cánones, y la música *pop* y el *folk* urbano no se queda fuera de esto. Las canciones que se han presentado pertenecen a este canon de la salsa y por eso se han elegido como espejo de la población latina. Al igual que otros productos artísticos, estas canciones han contribuido a «la educación sentimental de la cultura de masas» (Peris, 2016: 150). Y las hemos llegado a comparar con poemas porque ambos tipos de texto tienen el objetivo de producir esa «ficcionalización que busca la identificación, y la torsión del lenguaje que busca llevarlo más allá de sus límites» (Peris, 2016: 155). Se cuentan historias para crear conciencia y se llegan a formar universos imaginarios entre las mismas canciones: «al poner sus textos en acto, (...) se construyen comunidades y se delinea un espacio compartido y las fronteras imaginarias con un exterior (...)» (Peris, 2016: 155).

La ciudad fue la matriz de la salsa y aún hoy en día muchas canciones optan por tratar temas vinculados a ella. En forma de alabanza o a modo de crítica, pero la urbe sigue estando presente, ya que forma parte de la vida moderna que sigue desarrollándose cada día. La irrupción de la salsa en el mundo de la música como género más escuchado por la población hispanoamericana se dio en un contexto urbano y este sigue siendo el foco principal de la salsa. Ella epresenta la ciudad y al mismo tiempo forma parte de su paisaje sonoro. Construye y delinea identidades nacionales, urbanas y de barrio, y al mismo tiempo las pone en acto: ocupa las calles de las que habla, es bailada en las esquinas que convoca. Forma parte, entonces, de la esencia de una comunidad originada a partir de la hibridación cultural. La salsa está en el día a día de muchos latinoamericanos, tanto los que viven en sus países de origen como los emigrados a otros, y en sus valores y su educación. Con todo esto, se puede decir que un estudio como el que se ha llevado a cabo favorece la contemplación de una «visión interdisciplinaria que nos permite hoy el conocimiento desarrollado por las ciencias sociales sobre nuestra realidad histórica, local, regional y nacional» (Ulloa, 1989: 141).

6. BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ FERRANDO, Antonio (10 de octubre de 2017): «‘Un verano en Nueva York’, la crónica salsera de Justi Barreto», *Salserísimo Perú* [en línea]: <<http://www.salserisimoperu.com/un-verano-en-nueva-york-la-cronica-salsera-del-gran-justi-barreto-noticia-10-08-2017/>> [consulta 15/04/20].

ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA: *Diccionario de americanismos*, 1ª ed. [en línea]: <<http://lema.rae.es/damer/?key=gam%C3%ADn>> [consulta: 14/05/20].

BETANCUR, John Jairo (2004): «Medellín y la cultura del rebusque», en Navia, Patricio y Zimmerman, Marc (coord.) y otros, *Las ciudades latinoamericanas en el nuevo [des]orden mundial*, México, Siglo Veintiuno Editores, pp. 273-292, 2ª ed.

CATAÑO ARANGO, Carlos Eduardo (2006): «De nuevo al barrio: Imaginarios salseros y ciudad global», *Conexiones: revista iberoamericana de comunicación*, septiembre, 2, pp. 73-84.

CERVANTES MÁRQUEZ, Armando (2004): *La salsa como fenómeno social de identidad cultural*, Puebla, Universidad de las Américas Puebla.

CHORNIK, Katia (5 de septiembre de 2017): «La curiosa historia de "Guantanamera" y cómo se convirtió en uno de los cantos más populares de fútbol», *BBC News* [en línea]: <<https://www.bbc.com/mundo/deportes-41162134>> [consulta: 21/04/20].

ESCALONA, Saúl (2018): «La Fiesta colectiva: un concierto de salsa», *América: Cahiers du CRICCAL*, abril, 17, pp. 143-248.

FANIA RECORDS (2009): «Willie Colón & Rubén Blades *Siembra 30th Anniversary Edition*», *Internet Archive* [en línea]: <<https://web.archive.org/web/20100116043402/http://www.fania.com/es/content/siembra-30th-anniversary-edition>> [consulta: 16/04/20].

FEDERACIÓN ESPAÑOLA DE BAILE DEPORTIVO (2016): *Manual de Bailes Caribeños*, Madrid, Consejo Superior de Deportes.

GARCÍA CANCLINI, Néstor (2004): «El dinamismo de la descomposición: megacidades latinoamericanas», en Navia, Patricio y Zimmerman, Marc (coord.) y otros, *Las ciudades latinoamericanas en el nuevo [des]orden mundial*, México, Siglo Veintiuno Editores, pp. 58-72, 2ª ed.

MARTÍN-BARBERO, Jesús (2004): «Bogotá: los laberintos urbanos del miedo», en Navia, Patricio y Zimmerman, Marc (coord.) y otros, *Las ciudades latinoamericanas en el nuevo [des]orden mundial*, México, Siglo Veintiuno Editores, pp. 293-307, 2ª ed.

MARTÍN-BARBERO, Jesús (2004): «Mediaciones urbanas y nuevos escenarios de comunicación», en Navia, Patricio y Zimmerman, Marc (coord.) y otros, *Las ciudades latinoamericanas en el nuevo [des]orden mundial*, México, Siglo Veintiuno Editores, pp. 73-84, 2ª ed.

MORA AYORA, Antonio (16 de noviembre de 2018): «Historia de la Rumba en España», *El Cocotazo. Cultura cubana sin límites* [en línea]: <<https://www.noticiasdesantiagodecuba.com/historia-de-la-rumba-en-espana/>> [consulta 23.03.20].

NAVIA, Patricio y Marc ZIMMERMAN (2004): «Introducción. *Urbi et Orbi*», en Navia, Patricio y Zimmerman, Marc (coord.) y otros, *Las ciudades latinoamericanas en el nuevo [des]orden mundial*, México, Siglo Veintiuno Editores, pp. 13-33, 2ª ed.

OLALQUIAGA, Celeste (1993): *Megalópolis [Megalopolis. Contemporary Cultural Sensibilities]* (Celeste Olalquiaga trad.), Caracas, Monte Avila Editores Latinoamericana (Obra original publicada en 1991).

PADURA FUENTES, Leonardo de la Caridad (2003): *Faces of Salsa: A Spoken History of the Music*, Washington D.C., Smithsonian Books.

PAGÁN NEGRÓN, José Karlo (4 de mayo de 2015): «¿Cómo surgió la salsa? Tres historiadores nos cuentan cómo fue que se le empezó a llamar con este nombre a la fusión de ritmos que cobró auge a partir de la década de 1950», *Primera Hora* [en línea]: <<https://www.primerahora.com/entretenimiento/musica/notas/como-surgio-la-salsa/>> [consulta: 23/03/20].

PEÑA AGUAYO, José Javier (2013): *La música en Puerto Rico: la salsa y Roberto Sierra*, Tenerife, Andocopias S.L.

PERIS LLORCA, Jesús (2016): «El rock independiente español y las prácticas poéticas contemporáneas: estrategias autoriales en la cultura de masas», *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, otoño, 1, 32, pp. 141-158.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed. [en línea]: <<https://dle.rae.es>> [consulta: 27/02/2020].

RONDÓN, César Miguel (1980): *El libro de la salsa*, Caracas, Editorial Arte.

ULLOA LUNA, José Luis (5 de junio de 2017): «El arquitecto de la salsa», *Gaceta UDG* [en línea]: <<http://www.gaceta.udg.mx/El-arquitecto-de-la-salsa/>> [consulta: 16/04/20].

ULLOA SANMIGUEL, Alejandro (1988): «La Salsa en Cali: Cultura Urbana, Música y Medios de Comunicación», *Boletín Socioeconómico*, julio-septiembre, 3, pp. 16-18.

ULLOA SANMIGUEL, Alejandro (1989): «La Salsa en Cali: Cultura Urbana, Música y Medios de Comunicación», *Boletín Socioeconómico*, abril, 19, pp. 141-154.

ULLOA SANMIGUEL, Alejandro (2008): *La salsa: una memoria histórico musical*, Cali, Universidad del Valle.

ZIMMERMAN, Marc (2004): «Fronteras latinoamericanas y las ciudades globalizadas en el nuevo [des]orden mundial», en Navia, Patricio y Zimmerman, Marc (coord.) y otros, *Las ciudades latinoamericanas en el nuevo [des]orden mundial*, México, Siglo Veintiuno Editores, pp. 85-118, 2^a ed.

7. ANEXOS

7.1. “Un verano en Nueva York” (1975), *El Gran Combo de Puerto Rico*

Si te quieres divertir	Luego a la gira de un barco
con encanto y con primor	o a la Playa de <i>Ochanbrillo</i> ,
sólo tienes que vivir	la fiesta del Mamoncillo
un verano en Nueva York.	o con la copa en un charco.
Te levantan de rodillas	Si te quieres divertir
tus amigos caprichosos,	con encanto y con primor
te llevan para las villas	sólo tienes que vivir
o a la Montaña del Oso.	un verano en Nueva York.

El 4 la independencia,
 el desfile borinqueño -
 todo esto parece un sueño
 si lo gozan con prudencia.
 Fiesta folclórica tienes
 allá en el parque central,
 si ven que Manolo muere
 ves la fiesta de San Juan.
 Justi Barreto me dijo:
 “Un verano en Nueva York,
 ¡ay!, allí se goza mejor”.
 (Un verano en Nueva York)
 Te vas a la Fiesta de San Juan,
 (Un verano en Nueva York) x3
 a la Montaña del Oso...
 (Un verano en Nueva York)
 ¡Oye! Te llevan a *guarachar*
 (Un verano en Nueva York)
 los amigos caprichosos

(Un verano en Nueva York)
 que nunca quieren parar.
 (Un verano en Nueva York) x7
 Oye, no me echas la culpa a mí,
 échale la culpa a Justi Barreto,
 que es el que tiene esto encendí(d)o,
 ese es el señor que sabe.
 (Un verano en Nueva York) x4
 (Nueva York) x4
 (Un verano en Nueva York)
 Oye, allí tú vas a gozar
 (Un verano en Nueva York)
 viendo las mamis en *hot pants*.
 (Un verano en Nueva York) x3
 ¡Ay! La cosa se ha puesto dura,
 (Un verano en Nueva York)
 pero se puede gozar
 Un verano en Nueva York.

7.2. “Havana City” (1999), Los Van Van

Cualquiera, en La Habana
 tiene un amigo llamado José
 que seguro que está alquilando

su Chevrolet del 53.
 Son los Pepes, los *Joseses*,
 los que alquilan sus *Chevroleses* (BIS).

Y nadie sabe cómo esa gente
sin saber inglés y un tén de español
esa frase que está pegá(da)
se les ocurrió.

¡Qué barbaridad!

Havana City, Havana crazy,

Habana vieja.

Welcome to the capital!

¡Bienvenido! *Welcome to you!*

Diles que te lleven pa(ra) el solar.

(Havana City, Havana crazy,

Habana vieja.

Welcome to the capital!)

Pa(ra) que conozcas a mi gente,

para que nadie te lo cuente,

pa(ra) que te enseñen a bailar

como en Cuba.

(Havana City, Havana crazy,

Habana vieja.

Welcome to the capital!)

(PREGONES)

Si quieres vivir un mar de aventuras

ven aquí a mi Habana.

Bienvenidos a la *Havana City,*

a la loca esa

que todo el mundo la goza.

Te invito a tomarte

una botella de ron

tocando guitarra y cantando

en el Malecón.

Welcome to my capital,

my old capital.

La de la plaza de la catedral.

La Habana fascinante es La Habana
marginal,

la sucia, que no es La Habana limpia de
Miramar.

7.3. "Juan en la ciudad" (1976), Richie Ray y Bobby Cruz

Dijo Juan un día a su papá:

"Dame lo mío, no quiero esperar.

Yo me voy a la gran ciudad,

quiero la vida gozar".

"Hijo mío, allá hay mucho mal:

vicios, mujeres, envidia, traición.

Quédate, no vayas allá".

Pero Juan no le escuchó.

Y en la gran ciudad

Juan gozaba tanto:

vinos y placeres,

hermosas mujeres.

Pero un día Juan

se halló sin dinero

y todos sus amigos

la espalda le dieron.

Ahora Juan,

solo en la ciudad,

frío y hambriento,

se puso a pensar:

“Qué feliz yo era cuando estaba con papá.

Si regreso quizás me perdonará”.

Y el papá decía al verlo llegar:

“¡Mi hijo ha regresado, vamos a celebrar!

¡Ay! Que hagan una fiesta, vamos a cantar,

pues mi hijo ha vuelto, señores!

¡Vamos a celebrar!”

Y el papá decía al verlo llegar:

“¡Mi hijo ha regresado, vamos a celebrar!

¡Ay! Invita a los vecinos y a toda la gente,

pues este muchacho volvió a mí de repente”.

Y el papá decía al verlo llegar:

“¡Mi hijo ha regresado, vamos a celebrar!”

(BIS)

“¡Ay! Denle ropa nueva, vístanlo de gala,

pues este es mi hijo amado,

al cual yo esperaba”.

Y el papá decía al verlo llegar:

“¡Mi hijo ha regresado, vamos a celebrar!

¡Ay! ¡Que suenen las trompetas,

vamos a cantar,

pues mi hijo ha vuelto, señores!

¡Vamos a celebrar!”

Y el papá decía al verlo llegar:

“¡Mi hijo ha regresado, vamos a celebrar!”

(BIS)

“¡Ay! Yo me imaginaba que él me había olvidado,

pero hoy mi hijo amado a mí ha regresado”.

Y el papá decía al verlo llegar:

“¡Mi hijo ha regresado, vamos a celebrar!”

Y el viejo danzaba de un lado pa(ra) otro,

Reía, lloraba y estaba gozoso.

Y el papá decía al verlo llegar:

“¡Mi hijo ha regresado vamos a celebrar!

7.4. "Plástico" (1978), Rubén Blades

Ella era una chica plástica de esas que veo por ahí.

De esas que cuando se agitan sudan *Chanel number three*,

que sueñan casarse con un doctor,
pues él puede mantenerlas mejor.

No le hablan a nadie si no es su igual,
a menos que sea "fulano de tal".

Son lindas, delgadas, de buen vestir,
de mirada esquiva y falso reír.

Él era un muchacho plástico de esos que veo por ahí.

Con la peinilla en la mano y cara de "yo no fui",

de los que por tema en conversación
discuten qué marca de carro es mejor.

De los que prefieren el no comer
por las apariencias que hay que tener,
pa(ra) andar elegantes y así poder una chica
plástica recoger.

¡Qué fallo!

Era una pareja plástica de esas que veo por ahí.

Él pensando solo en dinero,
ella en la moda en París.

Aparentando lo que no son,
viviendo en un mundo de pura ilusión,
diciendo a su hijo de cinco años:

"No juegues con niños de color extraño".

Ahogados en deudas para mantener
su estatus social en boda o cóctel.

¡Qué fallo!

Era una ciudad de plástico de esas que no
quiero ver.

De edificios cancerosos y un corazón de
oropel,

donde en vez de un sol, amanece un dólar,
donde nadie ríe, donde nadie llora.

Con gente de rostros de poliéster
que escuchan sin oír y miran sin ver,
gente que vendió por comodidad
su razón de ser y su libertad.

¡Oye, latino! ¡Oye, hermano! ¡Oye, amigo!

Nunca vendas tu destino por el oro ni la
comodidad.

Nunca descansas, pues nos falta andar
bastante.

Vamos todos adelante para juntos terminar
con la ignorancia que nos trae
sugestionados

con modelos importados que no son la solución.

(No te dejes confundir,

busca el fondo y su razón.

Recuerda, se ven las caras,

pero nunca el corazón.) x2

Recuerda, se ven las caras

y jamás el corazón.

(Se ven las caras, se ven las caras, ¡vaya!,

pero nunca el corazón.)

Del polvo venimos todos

y allí regresaremos, como dice la canción.

(Se ven las caras, se ven las caras, ¡vaya!,

pero nunca el corazón.)

Recuerda que el plástico se derrite

si le da de lleno el sol.

(Se ven las caras, se ven las caras, ¡vaya!,

pero nunca el corazón.) x2

Estudia, trabaja y sé gente primero,

allí está la salvación.

(Se ven las caras, se ven las caras, ¡vaya!,

pero nunca el corazón.)

Pero que mira, mira, no te dejes confundir,

busca el fondo y su razón.

(Se ven las caras, se ven las caras, ¡vaya!,

pero nunca el corazón.)

¡Pa(ra) (de)lante, pa(ra) (de)lante! (BIS)

¡Pa(ra) (de)lante y así seguiremos unidos,

y al final venceremos!

(Se ven las caras, se ven las caras, ¡vaya!,

pero nunca el corazón.)

Pero, señoras y señores,

(Se ven las caras)

en medio del plástico también se ven las caras de esperanza.

(Se ven las caras)

Se ven las caras orgullosas que trabajan

por una Latinoamérica unida

(Se ven las caras)

y por un mañana de esperanza y de libertad.

(Se ven las caras)

Se ven las caras de trabajo y de sudor

(Se ven las caras)

de gente de carne y hueso que no se vendió.

(Se ven las caras)

De gente trabajando buscando el nuevo camino,

(Se ven las caras)

orgullosa de su herencia y de ser latino.

(Se ven las caras)

De una raza unida,	Colombia, (Presente)
la que Bolívar soñó.	Honduras, (Presente)
(Se ven las caras)	Ecuador, (Presente)
¡Siembra!	Bolivia, (Presente)
Panamá, (Presente)	Argentina, (Presente)
Puerto Rico, (Presente)	Nicaragua, Sin Somoza, (Presente)
México, (Presente)	El barrio, (Presente)
Venezuela, (Presente)	La esquina, (Presente)
Perú, (Presente)	Los estudiantes...
República Dominicana, (Presente)	
Cuba, (Presente)	
Costa Rica, (Presente)	

7.5. *“Problemas de ciudad” (1986), Nelson Díaz y La Constelación*

Para los que piensan que la gran ciudad es un paraíso.	si llego tarde - problema seguro.
Yo me despierto muy de mañana, con trabajo abandono mi cama, me voy al baño casi dormido y descubro que el agua se ha ido.	Salgo a la calle, miro la gente que camina muy rápidamente.
Malhumorado, miro el espejo y me siento un poco más viejo.	A empellones tomo el transporte con sobrecupo del sur hacia el norte.
Súbitamente, me duele un diente - el dentista tiene nuevo cliente.	Y con el traje muy arrugado me doy cuenta que voy retardado.
Se me atraganta el desayuno,	(Problemas de ciudad)
	¡Yo no sé qué pensar!
	(Problemas de ciudad)

Cada día es igual.

(Problemas de ciudad)

¡Yo no quiero seguir!

(Problemas de ciudad)

Cada hora es morir.

(Problemas de ciudad)

Y no quiero escuchar el reloj todos los días

con la rutina y me pregunto si tengo salida.

Llegando al centro bajo enseguida,

voy volando para la oficina.

Está lloviendo, suerte la mía,

un policía me para en la esquina:

él me pregunta cuál es la prisa,

lo convengo con una sonrisa.

Al fin y al cabo, tarde he llegado

y el jefe está malhumorado.

Tiro mis penas a la basura,

como siempre la cosa está dura

y me concentro en mis labores.

Mil dilemas y diez soluciones.

No tengo tiempo para el almuerzo

y me pregunto por qué tanto esfuerzo.

Año tras año sufriendo a diario,

mucho trabajo y poco salario.

(Problemas de ciudad)

Mil problemas aquí,

(Problemas de ciudad)

mil problemas allá.

(Problemas de ciudad)

No se cierra el telón,

(Problemas de ciudad)

continúa la función.

(Problemas de ciudad)

Y comienzo a dudar si continuar,

más cuando pienso en el sustento

me sale fuerza de donde no tengo.

Las siete y media, no he terminado:

el trabajo está muy atrasado,

lo dejo todo para mañana

y me olvido del fin de semana.

Salgo a la calle, tomo el transporte

con sobrecupo de norte a sureste.

Alguien se baja, pillo el asiento

y me tumbo en él medio muerto,

y con el ruido de las bocinas

llego a casa desde la oficina.

Pero me esperan nuevos problemas:

el menor va muy mal en la escuela,

no tengo ganas de reprenderlo.

Mi mujer dice “Debes hacerlo”,

y discutiendo sobre el dilema

en el horno se quema la cena.

(Problemas de ciudad)

¡Yo no sé qué pensar!

(Problemas de ciudad)

Cada día es igual.

(Problemas de ciudad)

¡Yo no quiero seguir!

(Problemas de ciudad)

Cada hora es morir.

(Problemas de ciudad)

Y no quiero escuchar el reloj todos los días

con la rutina y me pregunto si tengo salida.

(Problemas de ciudad)

Mil problemas aquí,

(Problemas de ciudad)

mil problemas allá.

(Problemas de ciudad)

No se cierra el telón,

(Problemas de ciudad)

continúa la función.

(Problemas de ciudad)

Y comienzo a dudar si continuar,

más cuando pienso en el sustento

me sale fuerza de donde no tengo.

Um...

Lo que faltaba:

llegó mi suegra.

7.6. “Calle Luna, Calle Sol” (1973), Héctor Lavoe y Willie Colón

Mete la mano en el bolsillo,

saca y abre tu cuchillo y ten cuida(d)o.

Pónganme oído, en este barrio

muchos guapos lo han mata(d)o.

Calle Luna, Calle Sol. (BIS)

Oiga, señor, si usted quiere su vida,

evitar es mejor o la tienes perdida.

Mete la mano en el bolsillo,

saca y abre tu cuchillo y ten cuida(d)o.

¡Oye, ten cuida(d)o!

Pónganme oído, en este barrio

muchos guapos lo han mata(d)o.

Calle Luna, Calle Sol.	pero no eres <i>Babalao</i> .
¿Adónde?	Camina pa(ra) (de)lante,
Calle Luna, Calle Sol.	no mires para el la(d)o.
Mire, señora, agarre bien su cartera,	¡Y ten cuida(d)o,
no conoce este barrio,	y ten cuida(d)o!
aquí asaltan a cualquiera.	Camina pa(ra) (de)lante,
Mete la mano en el bolsillo,	no mires para el la(d)o.
saca y abre tu cuchillo y ten cuida(d)o.	Cuida(d)o, saca tu coco pela(d)o.
Pónganme oído, en este barrio	Camina pa(ra) (de)lante,
muchos guapos lo han mata(d)o.	no mires para el la(d)o.
Calle Luna, Calle Sol. (BIS)	Camina pa(ra) (de)lante, <i>Babalao</i> .
En los barrios de guapos	Camina pa(ra) (de)lante,
no se vive tranquilo.	no mires para el la(d)o.
Mide bien tus palabras	Saca los bolsillos,
o no vales ni un kilo.	tú estás arranca(d)o.
¡Abre, que voy!	Camina pa(ra) (de)lante,
Eh, camina pa(ra) (de)lante,	no mires para el la(d)o.
no mires para el la(d)o.	Dile que fuiste a La Perla
¡Oye, camina, no mires pa(ra) (e)l la(d)o!	y pela(d)o te han deja(d)o.
Camina pa(ra) (de)lante,	Camina pa(ra) (de)lante,
no mires para el la(d)o.	no mires para el la(d)o.
Tú tienes un santo,	

7.7. "Pedro Navaja" (1978), Rubén Blades y Willie Colón

(Silbido) ¡Abelino! ¡Ven acá!

Por la esquina del viejo barrio lo vi pasar
con el *tumbao* que tienen los guapos al
caminar.

Las manos siempre en los bolsillos de su
gabán

pa(ra) que no sepan en cuál de ellas lleva el
puñal.

Usa un sombrero de ala ancha de medio
la(d)o

y zapatillas por si hay problemas salir
vola(d)o.

Lentes oscuros pa(ra) que no sepan qué está
mirando

y un diente de oro que cuando ríe se ve
brillando.

Como a tres cuadras de aquella esquina, una
mujer

va recorriendo la acera entera por quinta
vez.

Y en un zaguán entra y se da un trago para
olvidar

que el día está flojo y no hay clientes pa(ra)
trabajar.

Un carro pasa muy despacito por la avenida:
no tiene marcas, pero to(do)s saben que es
policía.

Pedro Navaja las manos siempre dentro el
gabán -

mira y sonrío, y el diente de oro vuelve a
brillar.

Mientras camina pasa la vista de esquina a
esquina.

No se ve un alma, está desierta to(d)a la
avenida,

cuando de pronto esa mujer sale de un
zaguán

y Pedro Navaja aprieta un puño dentro d(el)
gabán.

Mira pa(ra) un lado, mira pa(ra) otro y no ve
a nadie.

Y a la carrera, pero sin ruido, cruza la calle.

Y mientras tanto, en la otra acera va esa
mujer

refunfuñando, pues no hizo pesos con qué
comer.

Mientras camina, del viejo abrigo saca un
revolver, esa mujer

iba a guardarlo en su cartera pa(ra) que no
estorbe:

un treinta y ocho *Smith & Wesson* del
especial

que carga encima pa(ra) que la libre de todo
mal.

Y Pedro Navaja, puñal en mano, le fue pa(ra) encima.

El diente de oro iba alumbrando

to(da)a la avenida.

¡Guiso fácil!

Mientras reía, el puñal hundía sin compasión,

cuando, de pronto, sonó un disparo como un cañón.

Y Pedro Navaja cayó en la acera mientras veía a esa mujer,

que revolver en mano y de muerte herida ahí le decía:

“Yo que pensaba hoy no es mi día, estoy sala(da),

Pero Pedro Navaja, tú estás peor, no estás en na(da)”.

Y créanme, gente, que, aunque hubo ruido, nadie salió.

No hubo curiosos, no hubo preguntas, nadie lloró.

Solo un borracho con los dos muertos se tropezó,

cogió el revólver, el puñal, los pesos y se marchó.

Y tropezando se fue cantando desafina(d)o

el coro que aquí le traje y da el mensaje de mi canción:

“La vida te da sorpresas,
sorpresas te da la vida, ay, Dios.

La vida te da sorpresas,
sorpresas te da la vida, ay, Dios”.

Pedro Navaja, matón de esquina,
quien a hierro mata

a hierro termina.

La vida te da sorpresas,
sorpresas te da la vida, ay, Dios.

Maleante, pescador,
pa(ra) el anzuelo que tiraste,

en vez de una sardina
un tiburón enganchaste.

I like to live in America.

La vida te da sorpresas,
sorpresas te da la vida, ay, Dios.

Ocho millones de historias tiene
la ciudad de Nueva York.

La vida te da sorpresas,
sorpresas te da la vida, ay, Dios.

Como decía mi abuelita:

“El que de último ríe se ríe mejor”.

I like to live in America.

La vida te da sorpresas,

sorpresas te da la vida, ay, Dios.

Cuando lo manda el desino

no lo cambia ni el más bravo.

Si naciste pa(ra) martillo

Del cielo te cae los clavos.

La vida te da sorpresas,

sorpresas te da la vida, ay, Dios.

En barrio de guapos cuida(d)o en la acera.

Cuida(d)o, camara(da),

que el que no corre vuela.

La vida te da sorpresas,

sorpresas te da la vida, ay, Dios.

Como en una novela de Kafka,

el borracho dobló por el callejón.

La vida te da...

(Locutor de noticias)

7.8. *“Juanito Alimaña” (versión original de 1983), Héctor Lavoe y Willie Colón*

¡Hm, ni pa(ra) allá voy a mirar!

La calle es una selva de cemento

y de fieras salvajes, cómo no.

Ya no hay quien salga loco de contento.

Donde quiera te espera te espera lo peor,

donde quiera te espera lo peor.

Juanito Alimaña, con mucha maña, llega al mostrador,

saca su cuchillo sin preocupación,

dice que le entreguen la registradora,

saca los billetes, saca un pistolón: ¡pum!

Sale como el viento

en su disparada.

Y aunque ya lo vieron

nadie ha visto nada.

Juanito Alimaña va a la fechoría,

se toma su caña,

fabrica su orgía.

La gente le teme

porque es de cuidado.

Pa(ra) meterle mano

hay que ser un bravo.

Si lo meten preso

sale al otro día

porque un primo suyo

está en la policía.

Juanito Alimaña si tiene maña

es malicia viva.

Y siempre se alinea

con el que está arriba.

Y aunque a medio mundo

le robó su plata,

todos lo comentan,

nadie lo delata.

Y aunque a todo el mundo

le robó la plata,

todos lo comentan,

nadie lo delata.

En su mundo: mujeres, fumada y caña,

atracando vive Juanito Alimaña.

Cuando él era muchachito

las cositas te pedía

y si tú no se las dabas la mangaba,

como quiera las cogía.

En su mundo: mujeres, fumada y caña,

atracando vive Juanito Alimaña.

Ese, ese tumba lo que ve

si lo ve mal puesto.

Anda, cuida tu cartera,

ese sí que sabe de eso.

En su mundo: mujeres, fumada y caña,

atracando vive Juanito Alimaña.

Si el otro día lo encontré

y guilla(d)o él me decía:

“Tumba aquí que tú quieras,

pues mi primo es policía”.

En su mundo: mujeres, fumada y caña,

atracando vive Juanito Alimaña.

Oye, como alma que lleva el diablo

se tira su disparada,

y aunque la gente lo vieron

no lo ratean porque nadie ha visto nada.

En su mundo: mujeres, fumada y caña,

atracando vive Juanito Alimaña.

“El rey de la fechoría,” -

ayer me dijo Facundo -

“todo el mundo lo conoce.

Oye, ven al bajo mundo”.

En su mundo: mujeres, fumada y caña,

atracando vive Juanito Alimaña.

Mira, mírale las manos:

en ellas no tiene un callito,

ese nunca ha trabajado

y siempre anda bien bonito.

En su mundo: mujeres, fumada y caña,

atracando vive Juanito Alimaña. (BIS)

Oye, ayer él iba muy triste

y llorando así bajaba:

“Vengo de un velorio *brother*,

el de Pedrito Navaja”.

En su mundo: mujeres, fumada y caña,

atracando vive Juanito Alimaña.

Mira, la gente le teme al tipo

porque el hombre es de cuidado.

Díganme a quién en el barrio

los chavos él no le ha tumba(d)o.

En su mundo: mujeres, fumada y caña,

atracando, vive Juanito Alimaña.