



VNIVERSITAT  VALÈNCIA

Una aproximación al estudio de la obra de Rubén Blades: “el poeta de la salsa”

Tamara Shlykova Yanchina
Máster Oficial en ***Estudios Hispánicos Avanzados: aplicaciones e investigación***

Tutor: Jesús Peris Llorca
Valencia, 8 de julio de 2021

Tiempo de encrucijada:

lucha o retirada.

O somos familia rota,

o somos nación salvada.

(Encrucijada, Rubén Blades, 1999)

Agradecimientos

Este Trabajo de Final de Máster se ha podido realizar, en gran medida, gracias a varias personas que, directa e indirectamente, me han apoyado en el proceso de su elaboración. En primer lugar, deseo expresar mi gratitud a mi tutor, el profesor Jesús Peris Llorca, por todos los consejos valiosos que me ha brindado y por guiarme en todo momento. Sin su ayuda, experiencia y motivación, aún desde el Trabajo de Final de Grado, no habría llegado hasta donde estoy ahora mismo.

En segundo lugar, quería agradecerle a mi familia todo el apoyo, sobre todo en tiempos de tanta incertidumbre como en estos últimos dos años. En especial a mi madre, mi principal crítica y consultora-filóloga, siempre atenta a mis inquietudes y altibajos académicos.

Gracias también a Jairo, quien me ha introducido en la salsa y me ha aportado tanto a la hora de realizar esta investigación, tan lejana culturalmente para mí, pero, a la vez, tan hermana de mi alma. Le agradezco también por acompañarme en las noches en vela, en las que escribía el trabajo, y por demostrarme que todo pensamiento crítico comienza por el de uno mismo, que es de donde emanan los conocimientos más profundos.

Y, por último, agradezco a todos los profesores del máster que me han empujado a realizar este tipo de trabajo y por valorarlo, como los profesores Jaume Peris Blanes y Rafael Beltrán. Así como mis compañeros del grado en Estudios Hispánicos y del máster que se interesan por mi investigación y que me han animado a seguir con ella.

No me cansaré de agradecerle a cada persona por todo lo que ha creado en mí para que yo creyera en el estudio de las letras de la salsa vinculado al análisis literario. A todos vosotros, de todo corazón y con mi mayor reconocimiento.

DECLARACIÓN JURADA

Yo, Tamara Shlykova Yanchina, con DNI 02381268D, 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.

En Valencia, 8 de julio de 2021

Fdo.



V.º B.º del tutor:



Resumen: El cantautor panameño Rubén Blades ha destacado por intelectualizar la música caribeña, dándole un especial valor a la palabra y construyendo una figura autorial propia desde el mercado globalizado de la música pop latinoamericana de los años 70 y 80. Usando la salsa como su principal herramienta artística, pretende recodificar identidades nacionales, panamericanas, barriales y de clase, llevando a cabo un ejercicio didáctico dirigido hacia su público. La narratividad y el compromiso social son dos elementos clave en su producción, entendiendo la “salsa conciencia” como la culminación de su trabajo como compositor y como marca definitoria de su estilo musical. Plantearemos un análisis literario de las letras de algunas de sus canciones y trazaremos las líneas de sentido predominantes y los motivos centrales del imaginario social latinoamericano y nacional panameño que contribuye a configurar. Desde ese enfoque multidisciplinar, se podrá ampliar el horizonte de conocimientos sobre sus textos, combinándolos con datos sobre el contexto histórico, el campo cultural del autor y la situación sociopolítica en la que se encontraba este al escribir las canciones seleccionadas.

Palabras clave: barrio, compromiso social, comunidad latinoamericana, identidad, Rubén Blades, salsa conciencia.

Resum: El cantautor panameny Rubén Blades ha destacat per intel·lectualitzar la música caribenya, donant-li un especial valor a la paraula i construint una figura autorial pròpia des del mercat globalitzat de la música pop llatinoamericana dels anys 70 i 80. Usant la salsa com la seua principal ferramenta artística, pretén recodificar identitats nacionals, panamericanes, barrials i de classe, duent a terme un exercici didàctic dirigit cap al seu públic. La narrativitat i el compromís social són dos elements clau en la seua producció, entenent la “salsa consciència” com a culminació del seu treball com a compositor i com a marca definitòria del seu estil musical. Plantejarem una anàlisi literària de les lletres d’algunes de les seues cançons i traçarem les línies de sentit predominants i els motius centrals de l’imaginari social llatinoamericà i nacional panameny que contribuïx a configurar. Des d’aquesta orientació multidisciplinària, es podrà ampliar l’horitzó de coneixements sobre els seus textos, combinant-los amb dades sobre el context històric, el camp cultural de l’autor i la situació sociopolítica en la que es trobava aquest a l’hora d’escriure les cançons seleccionades.

Paraules clau: barri, compromís social, comunitat llatinoamericana, identitat, Rubén Blades, salsa consciència.

UNA APROXIMACIÓN AL ESTUDIO DE LA OBRA DE RUBÉN BLADES: “EL
POETA DE LA SALSA”

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	1
2. VIDA Y PRODUCCIÓN DE RUBÉN BLADES	2
2.1. <i>Inserción de Rubén Blades en su campo cultural</i>	6
2.2. <i>Blades como “poeta del pueblo”</i>	9
2.3. <i>Estilo y temáticas predominantes</i>	14
3. LA INFLUENCIA DE LA OBRA DE BLADES EN EL IMAGINARIO SOCIAL LATINOAMERICANO	20
3.1. <i>La identidad en las canciones de Rubén Blades</i>	21
3.2. <i>La salsa como posible símbolo unificador de Latinoamérica</i>	27
3.3. <i>Compromiso social del artista</i>	33
4. ANÁLISIS DE LAS OBRAS DE RUBÉN BLADES: CREACIÓN, DESARROLLO Y RECEPCIÓN DE IDENTIDADES	35
4.1. <i>Genealogía de la salsa conciencia: primeras composiciones (1965-1975)</i>	36
4.2. <i>Etapa con Willie Colón: la consolidación de la salsa conciencia (1975-1983)</i> .	38
4.3. <i>Etapa como solista: experimentación y reafirmación de su propio estilo (desde 1984 hasta la actualidad)</i>	53
5. CONCLUSIONES	65
6. BIBLIOGRAFÍA	70
7. ANEXOS	76

1. INTRODUCCIÓN

En el presente trabajo se realizará el análisis de la producción del cantante panameño Rubén Blades desde un enfoque sociocultural ligado a las características literarias de sus letras. Para ello, se ha hecho una selección de algunas de sus canciones más célebres y destacables. Además, se estudiará el campo cultural en el que surge su obra, el estilo personal del compositor y las temáticas predominantes en sus obras, destacando el género de la salsa, gracias al cual se hizo famoso, aunque también se verán otros ritmos. El compromiso social, la unión del pueblo latinoamericano, su identidad continental en el contexto postcolonial y su vínculo con el barrio solo es una pequeña muestra de lo que se va a presentar en el corpus elegido. Las obras se estudiarán partiendo de la premisa de que son productos artísticos y culturales, por lo tanto, la mecánica por la que nos hemos inclinado para descomponer y clasificar las obras es de acuerdo a las etapas del autor, aplicando los conceptos explicados en el apartado teórico.

No se dejará de hacer un estudio global de las canciones escritas por Rubén Blades, pero pondremos la mira sobre todo en las siguientes: *El 9 de Enero* (1965), *Pablo Pueblo* (1977), *Plantación adentro* (1977), *Plástico* (1978), *Pedro Navaja* (1978), *Maestra vida* (1980), *Tiburón* (1981), *Buscando América* (1984), *GDBD* (1984), *Desapariciones* (1984), *La Caína* (1985), *Sorpresas* (1985), *Patria* (1988), *Prohibido olvidar* (1991), *Nación rica, nación pobre* (2019) y *El País* (2019). A través del análisis de estas obras, deteniéndonos más en unas que en otras por su contenido temático, llegaremos a entender por qué la producción de Blades ha movido masas y sigue siendo parte del canon de un género tan amplio como lo es la salsa.

El análisis de la obra de Blades nos permitirá ver cómo se llega a trazar un dibujo de la sociedad latinoamericana moderna en las letras de sus canciones, haciendo especial hincapié en temas como la cotidianidad del trabajador medio, las consecuencias del colonialismo y la representación del barrio como punto de encuentro y de reterritorialización. Apenas se han llevado a cabo estudios sobre sus letras; la mayoría son estudios de musicología, y casi todos sobre las mismas tres canciones –*Pedro Navaja*, *Pablo Pueblo* y *Maestra vida*–, dejando de lado muchas otras que son dignas de una investigación más profunda. Por ello, ya que proponemos un comentario literario de sus

letras, destacaremos solamente aquellos aspectos musicales relevantes para nuestro objeto de estudio, ciñéndonos a lo que nos compete.

La canción es una composición en verso [y en prosa] creada para ser acompañada por música, [...] es la letra de la canción la que constituye el papel principal actualmente, pues mediante ésta el artista, viéndose siempre en la necesidad de expresar algo y de que ese algo sea comprendido [...]. Muchos percibimos, en dados casos, la canción como *poesía hablada* y entendemos que la cualidad oral de su difusión es quizás su rasgo más definitorio (Pinto, 2014: 6).

La combinación de ambas disciplinas artísticas hace posible un acercamiento más completo al mensaje que Rubén Blades pretende transmitir en sus textos. Con su forma de hacer música defiende la revalorización de la palabra, al mismo tiempo que se reivindica como intelectual independiente en un mercado globalizado. No obstante, seguiremos contemplando una «visión interdisciplinaria que nos permite hoy el conocimiento desarrollado por las ciencias sociales sobre nuestra realidad histórica, local, regional y nacional» (Ulloa Sanmiguel, 1989: 141). Es decir, no aislaremos por completo las letras de las canciones de Blades, sino que completaremos su análisis ligándolas al contexto social, cultural e histórico en el que se gestaron, además de las vivencias personales del autor que tengan relación.

2. VIDA Y PRODUCCIÓN DE RUBÉN BLADES

Rubén Blades Bellido de Luna, nació en Ciudad de Panamá el 16 de julio de 1948 en una familia de humildes músicos que se vieron obligados a abandonar su carrera artística por problemas económicos. Su padre, Rubén Blades Bosques, de ascendencia colombiana, comenzó a trabajar en la policía, mientras que Anoland Bellido de Luna, conocida como la cantante y actriz cubana Anoland Díaz, se tuvo que quedar en casa para cuidar de los hijos: «Además, nos entregó su sacrificio, pues hizo a un lado su posibilidad como artista para dedicarnos su tiempo y esfuerzo como madre. Ella y mi abuela, Emma, fueron la razón principal para encaminarme como artista y como abogado» (Blades en Domínguez, 2016).

La música que le llamó la atención de pequeño fue el rock and roll estadounidense, siendo su artista favorito el mítico Elvis Presley: «El modelo nuestro era Estados Unidos.

La primera vez que yo escuché a Elvis Presley, no tenía la menor idea de lo que estaba diciendo, pero yo sentía que me lo estaba diciendo a mí» (Blades en Polo, 2001: 02:48). Y esto no solamente ocurría en el ámbito de la música:

Eran el modelo. En las películas eran el modelo, en la música eran el modelo. El uniforme del soldado gringo era el uniforme que veíamos en las películas matando a los malos. Estados Unidos tenía una imagen perfecta. Y estaban en la Zona del Canal. Nosotros no entendíamos lo que estaba pasando, pero sabíamos que los héroes estaban ahí (Blades en Benaim, 2018: 09:12).

Sin embargo, el 9 de enero de 1964, el joven Rubén vio la otra cara de EEUU, cuando la Manifestación del Canal (contra la obligación del izamiento de la bandera estadounidense junto a la panameña) terminó con 21 muertos y más de 500 heridos. Los militares arrasaron con los estudiantes que protestaban en la Zona del Canal y todo acabó en una tragedia que se quedó marcada para siempre en la memoria de Blades: «Fue una decepción que, a la vez también me politizó inmediatamente y me radicalizó» (en Benaim, 2018: 10:33). La violencia ejercida por parte de los militares estadounidenses hacia la población se retransmitió por todos los medios de comunicación del país, lo que hizo ver a muchas personas la desigualdad que existía en Panamá. Y, cómo no, eso impulsó a Blades a crear música comprometida, siendo su primera canción titulada *El 9 de Enero*, aunque cantada por otro artista. Más adelante se volverá a retomar esta obra remitente al Día de los Mártires, fecha que evoca el trauma nacional de aquel enero de 1964.

Rubén Blades comenzó a cantar en un grupo que se llamaba Los salvajes del ritmo, con el cual trabajaba de vez en cuando en clubes y salas de fiesta. Paralelamente, estudiaba Derecho en la Universidad de Panamá. Luego de ser licenciado y verse en la situación de no querer ejercer la abogacía en una dictadura, Blades decidió irse para la ciudad de Nueva York, en busca de su principal sueño: la música. Así que, en 1974, el artista llamó a la gran productora de música latina por aquel entonces: la Fania. Su idea era pedir trabajo como letrista y escritor para los grandes cantantes de la compañía, pero esta no le hizo caso. No obstante, Blades insistió hasta obtener un puesto de trabajo en la recogida y entrega del correo de la Fania. Realmente, su trabajo consistía en ser “el chico para todo”, pero a él le bastaba con eso –«Porque yo pensaba: “si yo voy a Nueva York, yo me cuelo de alguna forma con alguien”» (Blades en Benaim, 2018: 18:22)– porque

necesitaba salir de su país en el que se veía oprimido, para llegar a la ciudad de las oportunidades.

Ray Barreto, uno de los máximos exponentes del jazz latino, fue la primera persona que contrató a Rubén Blades como cantante, ya que hasta entonces solamente le habían aceptado algunas letras para ser interpretadas por otros. Pero, al poco tiempo, conoció a Willie Colón, cantante y trompetista, quien lo introdujo en la agrupación de Fania All Stars y confió en sus temas de carácter comprometido porque él mismo era hijo de inmigrantes boricuas y había crecido en el Bronx, con lo cual se percataba de toda la precariedad en la que vivía la gente de su barrio. Así que Colón confió en Blades y formó un dueto con él, a pesar de que aún nadie conocía al joven abogado panameño: «Era una gran apuesta y él también, en su forma, corrió un riesgo porque él ya era una figura, un icono, como Héctor Lavoe. Esa gente era la que más discos vendía en la Fania. No había ninguna duda en él» (Blades en Benaim, 2018: 29:50). Además, la temática que proponía Blades era totalmente diferente de la que más se escuchaba en aquel entonces:

Hasta ese momento, la mayoría de las producciones eran de escape. La razón de las producciones era crear músicaailable, no música que te hiciera pensar, no música que tuviera algún contenido político. Mi letra introduce reflexión, análisis, pausa. Y esa es una contradicción que crea una tensión interesante (Blades en Benaim, 2018: 31:00).

Y así es como nació el álbum *Metiendo mano* (1977), de donde salieron canciones escritas por Blades que ahora pertenecen al canon de la salsa. A partir de ahí, Colón y él se asociaron como dueto y rompieron con todos los estándares de la salsa hasta el momento. En palabras de Marc Anthony: «Hasta en la estructura de las canciones, él cambió lo que era la música salsa. Melódicamente no empezaba con un coro, no eran cien por ciento soneos, eran cuentos» (Polo, 2001: 13:45). Pero lo más sorprendente fue el hecho de que donde más se lo aclamaba era fuera de EEUU:

Lo que nos dio la oportunidad y lo que me convirtió a mí en una figura que era lo que no esperaba que iba a pasar, fue la cantidad de gente fuera de Nueva York. Estoy hablando de Venezuela, Perú, Colombia, Puerto Rico, México... Todos estos sitios que tienen una gran población, que de repente dijeron: “Es que es esto”. Allí fue donde la cosa explotó. Es decir, era como si fuéramos los Beatles (Blades en Benaim, 2018: 32:00).

A partir de 1983, debido a varios conflictos con la disquera Fania Records, el cantante decidió emprender su camino en la música como solista, agrupándose con varias orquestas y haciendo algunas colaboraciones. Ahí es cuando salieron a la luz álbumes como *Buscando América*, *Agua de Luna*, *Medoro Madera*, *Paraíso Road Gang*, por mencionar algunos. Lleva más de 50 años de carrera musical, pero también ha trabajado como actor en multitud de películas de Hollywood, como en *Predator 2*, *Imagining Argentina*, y en series televisivas, estando ahora mismo grabando la última temporada de *Fear the Walking Dead*¹. Cabe apuntar que en todas las producciones cinematográficas en las que ha actuado, ha intentado no contribuir a los prejuicios que suelen mostrarse a través de los personajes latinoamericanos en películas estadounidenses. Por eso siempre pretende cargar a sus personajes de humanidad, aunque se trate de criminales, y vela por que se les dé lógica a sus actos, sean pacíficos o violentos, pero verosímiles: «El estereotipito de que somos unos latinitos o no sé qué [...]. Espero poder defender el valor de nuestra cultura de una forma coherente» (Blades en Polo, 2001: 22:56); «Blades ha mantenido siempre una postura crítica hacia lo que considera una discriminación en el reparto de roles en Hollywood» (Polo, 2001: 22:21).

Aparte de su labor en el ámbito artístico, también participó en la política panameña entre los años 1993 y 2009, aprovechando la presidencia de Guillermo Endara tras la caída de la dictadura de Manuel Antonio Noriega. Volvió de Estados Unidos para presentarse a las elecciones presidenciales de su país de origen, creó el partido político denominado Movimiento Papa Egoró², pero quedó en tercer lugar (1994). De 2004 a 2009, fue nombrado ministro de turismo y después de que acabara esta función, volvió a EEUU, por lo que su partido fue desintegrándose. No obstante, el cantante insiste en que nunca abandona a su país: «Panamá está conmigo todos los días [...], forma parte de mi entorno y no importa dónde yo esté. [...] Panamá está tan metida en mí, en tantas formas, que no la olvido» (Blades en Benaim, 2018: 56:46).

¹ En esta serie encarna a Daniel Salazar, ex agente secreto de la Junta Revolucionaria de Gobierno de El Salvador y de la CIA, entrenado como un asesino e interrogador.

² «El nombre del partido proviene del dialecto emberá y significa “Madre Tierra”» (Alfaro de Alba y Quirós, 2015)

Hoy en día Blades sigue demostrando su posición contraria a los regímenes totalitarios, sobre todo en América Latina. Es una personalidad muy activa en la política y en el ámbito sociocultural. Escribe entradas sobre sucesos de actualidad en su página web, en la sección denominada *La esquina de Rubén*, en la que ocupa un sitio especial su *Diario de la Peste*, haciendo referencia a las experiencias vividas durante la pandemia desde 2020. Por lo tanto, el estudio de este compositor, artista y activista es una labor que se encuentra en constante desarrollo. Fluye con la propia actividad de Rubén Blades y con todo lo que él quiere que sepamos de él. Últimamente está muy activo en las redes sociales, organiza coloquios en línea y está en proceso de escribir su propia autobiografía. Desde 2018, cuando grabó un documental con HBO sobre su obra, dejó claro que pretende testimoniar su experiencia y transmitir su herencia cultural y artística a modo de testamento audiovisual. Asimismo, pretende reivindicarse como escritor antes que como cantante. Siente la necesidad de que el público entienda que la letra es más importante que su voz. Esto lo hace siempre preponderando la libertad de expresión:

Yo escribo cuando me molesta algo. Si algo me molesta, entonces escribo. Antes escribía más, pero tengo ya más de 200 canciones escritas. [...] Uno siente de pronto que ya ha dicho las cosas que ha tenido que decir. Y otra cosa es que yo ahora escribo artículos. Antes mis artículos eran las canciones (Blades en Benaim, 2018: 01:09:34).

2.1. Inserción de Rubén Blades en su campo cultural

Rubén Blades se ha convertido en una leyenda de la salsa en vida. Es de los pocos de la época de oro de la Fania que quedan vivos, junto a Willie Colón. Como hemos visto, salió de Panamá para perseguir sus sueños y los alcanzó gracias a su talento, a pesar de que ya había grandes figuras de la música dentro de esa agrupación latina. Simultáneamente, obtuvo una maestría en Derecho en la Universidad de Harvard (1985), además de tener doctorados honorarios de Estudios Chicanos en la Universidad de Berkeley, de Humanidades en el Lehman College y de Música en el Berklee College of Music. Por lo que se puede observar, es todo un intelectual y nunca se cansa de aprender. También es un hombre de ciudad y un escritor urbano: «Yo soy un neoyorquino como la mayoría de la gente en Nueva York, por adopción. Caminar para mí es un placer tremendo. Absorber la ciudad, todas las cosas que hay, la gente. A mí, como escritor, me estimula todo esto» (Blades en Benaim, 2018: 36:43).

Cuando llegó a Nueva York de joven, se respiraba un aire nuevo para él, moderno y multicultural. Los inmigrantes dejaban atrás sus patrias, sus raíces y su cultura con el objetivo de adoptar una nueva nacionalidad, pero lo que en realidad se daba era la hibridación de culturas (el llamado *melting pot* o crisol de culturas) y, por lo tanto, la configuración de una identidad colectiva nueva, pero arraigada a las tradiciones migradas al nuevo territorio: «Nueva York tuvo la particularidad de borrar nacionalidades, allí colombianos, panameños, venezolanos, cubanos, dominicanos y otros dejan o pierden sus nacionalidades para convertirse en hispanoamericanos o latinoamericanos» (López, 1998: 96). Y la Fania era lo mejor a lo que Blades pretendía aspirar:

[...] desde 1964 como compañía discográfica y desde 1968 como orquesta formada sólo por directores de banda, [...] y donde un larguísimo repertorio de soneros cantaba alternativamente números con letras alusivas al latino de ciudad. [...] y es el caso de Willie Colón y Héctor Lavoe quienes, adolescentes aún, habían impuesto un estilo: El de la violencia del barrio (Arteaga, 1988: 26).

Las temáticas del guapo y del delincuente ya existían antes de Rubén Blades —«La guapería y las galladas son circunstancias que atañen a todas las urbes latinas, a todas las esquinas y callejones, pero en Nueva York tales manifestaciones adquieren una agudeza y un clima especial, un ambiente violento desbordado» (Arteaga, 1988: 27)—, pero Blades añadió un componente especial al género musical, por algo lo llaman “el intelectual de la salsa”. «Rubén Blades y sus aguerridas composiciones, con fuertes connotaciones políticas y poéticas en el mismo plato, [...] oxigenaron la salsa de los 70 en adelante» (Ulloa Sanmiguel, 2012: 184).

Veamos qué más dicen sobre él otros artistas de su círculo. Danilo Pérez reitera que «la contribución más fuerte de Rubén [...], es que las historias que él cuenta empiezan a tener un componente social muy fuerte. Empieza a ser narrador de nuestra sociedad, de lo que está pasando en ese momento» (en Benaim, 2018: 29:13). Además, Gilberto Santa Rosa, el llamado Caballero de la salsa, destaca que Blades cantaba «cosas que, no solamente no se cantaban, que posiblemente nadie se atrevía a cantar en la época» (en Benaim, 2018: 29:37). Otro rasgo distintivo de su música es lo que comenta René Pérez, conocido como Residente:

La accesibilidad de la música de Rubén es lo que lo hace especial, que es inteligente, te cuenta historias y es accesible a todo tipo de clase social. [...] Que eso también lo hacía Tite

Curet³, y eso es fundamental para mí en la letra. Porque es bien fácil ser rebuscado y que nadie te entienda, [...] y es bien fácil ser simple, pero es bien difícil ser algo que tenga sustancia, que comunique y que sea accesible y que todo el mundo lo entienda, pero que tiene veinte mil lecturas (en Benaim, 2018: 01:00:00).

Otro de los mote de Blades es “el poeta de la salsa”: «Sus canciones demuestran sus indiscutibles cualidades de narrador y de cronista. [...] Lo personifican como un *flaneur*⁴ contemporáneo, como un antropólogo casero y cotidiano. Un escritor urbano» (Pinto, 2014: 59). También cabe destacar que era íntimo amigo de Gabriel García Márquez, el cual le había confesado que le hubiese encantado haber escrito la canción *Pedro Navaja*: «[...] aquello que realmente habría deseado escribir y cuya máxima cuestiona el determinismo de la ciencia moderna newtoniana: “La vida te da sorpresas, sorpresas te da la vida”» (Quintero Rivera, 1998: 93). Blades, por su parte, siempre había sentido la necesidad de cantar algo de García Márquez, así que compuso un álbum, *Agua de Luna*, inspirado en varios relatos breves del escritor colombiano, aunque no gozó de especial éxito. Toda la producción de Rubén Blades gira entorno a la narración de crónicas sociales: es

[...] música caribeña junto a los artificios narrativos de un *poeta urbano* comprometido plenamente con una labor social latinoamericana. Es manifiesto el interés de Rubén Blades por expresar en sus canciones las crónicas del ciudadano periférico y por representarlo dentro de su más latente cotidianidad, cuestionando sus trivialidades, sus banalidades y sus miserias, y sugiriendo que la historia de una familia de barrio, sus vidas, sus ambivalencias, sus soledades y sus alegrías “*es idéntica a todas las historias de este barrio. Quizás sea la misma. Por eso, como siempre, la música no es más que un pretexto*”⁵ (Pinto, 2014: 9).

Aparte de hacer guiños a canciones de otros autores y a obras literarias, la intertextualidad entre sus propias canciones hace visible su universo de crónicas. Esto lo

³ Compositor puertorriqueño que sirvió de referente para Blades por ser el primero en hablar de la salsa como conciencia y por escribir canciones de carácter comprometido, al igual que Eddie Palmieri y Cheo Feliciano.

⁴ «Este término, acuñado en el contexto de la incipiente sociedad moderna en plena industrialización, refiere al sujeto como vagabundo, paseante y observador anónimo y a la vez fuertemente activo que ubica a la metrópolis como objeto de estudio» (Bendrich, 2012)

⁵ Extraído de la canción *Prólogo*, del álbum *Maestra vida* (Blades y Colón, 1980).

explicaremos y ejemplificaremos más adelante, pero es necesario comentarlo en este apartado, ya que Blades crea sus obras con mente de escritor, teniendo en cuenta las líneas narrativas que cada personaje de su cosmos literario debe seguir. Se nutre de cada experiencia vivida en la ciudad, se basa en historias reales y se inspira leyendo a multitud de escritores. Pretende moldear un mundo de historias ficticias, con las cuales, al mismo tiempo, se podría identificar cualquier persona que las escuche. Se da, por lo tanto, una «ficcionalización que busca la identificación, y la torsión del lenguaje que busca llevarlo más allá de sus límites» (Peris Llorca, 2016: 155). De este modo, se narran historias que crean conciencia en la población 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 Llorca, 2016: 155). Rubén Blades contribuye así a la «educación sentimental de la cultura de masas» (Peris Llorca, 2016: 150).

2.2. *Blades como “poeta del pueblo”*

Ya hemos visto que tanto sus colegas de oficio como sus seguidores tienen diversos motes para Rubén Blades, pero este es el que le puso la discográfica Fania Records⁶. Lo utilizó para lanzar en 2009 un álbum musical con las canciones más exitosas del cantante remasterizadas, de las que el sello discográfico de la Fania tenía derechos de venta al haber sido grabadas en sus estudios. Utilizaron su imagen para seguir vendiendo este material, incluso después de que Blades dejara de trabajar con la compañía: «Conocido como poeta y bohemio, Rubén Blades ha sido hasta el día de hoy uno de los compositores más prolíficos de la historia de la música latina. [...] Estuvo en la vanguardia del movimiento neoyorquino de la Salsa en los años 70 [...]»⁷. Este álbum, de la serie *Fania: A Man And His Music*, proporciona, asimismo, un folleto con fotografías que pertenecen a la disquera con datos sobre el compositor y copias de ciertas anotaciones que este hacía en los manuscritos de sus letras. Blades tuvo dos pleitos con la Fania por utilizar material al que ni siquiera él podía tener acceso, a pesar de haber sido él el autor:

⁶ *Rubén Blades: poeta del pueblo* (véase <https://fania.com/record/ruben-blades-a-man-and-his-music-poeta-del-pueblo/>).

⁷ Traducción propia de Fania (2009): «Known as a poet and bohemian, Ruben Blades has to this day been one of the most prolific songwriters in Latin music history. [...] He was at the forefront of the NY Salsa movement in the 70's [...]».

[...] la compañía más grande en la historia de la salsa o de la música latinoamericana en ese momento. Pero las memorias siempre son agridulces con esta gente porque, por un lado, no hay que negarlo, la Fania nos dio lugar a todos, la oportunidad de proyectarnos. Lo negativo es que [...] a la misma vez también nos esclavizaron, en el sentido en el que no nos dieron el respeto que nuestros derechos merecen (Blades en Benaim, 2018: 55:07).

Finalmente recuperó sus canciones y el dinero por todas las ventas que se habían hecho de su material. La Fania había aprovechado la temática de las canciones más exitosas de Blades, que eran justamente las de mayor contenido social y comprometido, lo que les vino muy bien para el título de la colección de canciones remasterizadas. No olvidemos que se está analizando un producto cultural de masas y, por lo tanto, vinculado a su éxito en el mercado de la música pop, y es desde el interior del mercado como se configura su identidad autorial y se produce la difusión que permite la extensión de estos textos por un cuerpo social incluso deslocalizado. Todo está ligado entre sí y si no hubiera sido por la gran difusión de la salsa, iniciada a gran escala por la Fania, probablemente hoy en día muy pocas personas conocerían a Rubén Blades y a otros artistas que desde un principio se consagraron a través de este género musical. Como se ha mencionado anteriormente, esa preocupación social nació en Blades tras la Manifestación del Canal del 9 de enero de 1964:

[...] estallaron disturbios cuando un grupo de estudiantes, movidos por el orgullo nacional, escalaron la cerca que encerraba la Zona del Canal e izaron la bandera tricolor de Panamá sobre la secundaria Balboa⁸. Los norteamericanos dispararon contra los estudiantes desarmados [...]. Panamá rompió relaciones con Estados Unidos por primera vez en su historia (Díaz, 2004: 232).

Panamá tiene un pasado muy complejo, desde que Cristóbal Colón llegó a su territorio en 1501; el ansia por apropiarse del istmo unificador de las partes norte y sur de América fue de lo más perjudicial para la población de la actual Panamá. Solamente en 1821 llegó a independizarse de España, pero a costa de anexarse a Colombia. Desde finales del primer tercio del siglo XIX se construyó el ferrocarril desde Panamá hasta California durante la fiebre del oro en Estados Unidos. La compañía francesa de

⁸ Fue una escuela secundaria público en la antigua Zona del Canal, perteneciente a EEUU.

Ferdinand de Lesseps fue la autorizada para tal labor⁹. No obstante, se declaró en quiebra en 1889, por lo que se dio comienzo a la lucha por obtener el control de la conexión del canal: «William Nelson Cromwell es nombrado representante estadounidense de la compañía francesa del canal y comienza su cabildeo para convencer al Congreso de comprar los derechos para construir el canal de Panamá» (Díaz, 2004: 21). En 1902, el Senado de Estados Unidos, con el apoyo del presidente Theodore Roosevelt, adopta la ruta por Panamá, pero «Colombia rechaza el tratado del canal de Panamá propuesto» (Díaz, 2004: 21). Al año siguiente, EEUU aseguró la independencia de Panamá, pero eso volvió a convertir al país en un títere a disposición de otro más poderoso al que le debía rendir cuentas y del cual dependía. Díaz (2004: 71) traduce a Roger Farnham (1903):

El presidente Roosevelt está decidido a tener el canal de Panamá [...]. Los ciudadanos de Panamá proponen, después de la secesión, firmar un tratado con Estados Unidos, dando a este gobierno el equivalente de una soberanía absoluta sobre la Zona del Canal. A cambio, el presidente de Estados Unidos reconocería con prontitud el nuevo gobierno.

A partir de entonces, Panamá se convirtió en un sirviente de EEUU, hasta que, en 1964, las protestas y el desacuerdo de la población panameña dieron lugar a la ruptura entre ambas naciones. Pero retomaron acuerdos diplomáticos rápidamente, reforzándose durante las dictaduras que se iban proliferando por toda Latinoamérica. Y ahí es donde entra Rubén Blades, consciente de todo por lo que ha tenido que pasar su país. Tenía la necesidad de cantar las injusticias de su pueblo, al que abandonó físicamente, pero nunca mentalmente. El 31 de diciembre de 1999 fue un día importantísimo para su país:

[...] frente a las majestuosas escalinatas del edificio neoclásico de la administración del canal de Panamá, con conjuntos musicales de salsa y fuegos artificiales bajo la lluvia tropical, la presidenta Mireya Moscoso, viuda del depuesto presidente Arnulfo Arias, presidió la ceremonia formal de transferencia y cortó así el cordón umbilical que había sostenido las relaciones entre Panamá y Estados Unidos durante todo un siglo (Díaz, 2004: 237-238).

⁹ Por la iniciativa del presidente de la Gran Colombia en la que por aquel entonces se encontraba el territorio de la actual Panamá, Simón Bolívar (aunque para el año de la inauguración ya no estaba vivo), y por el presidente estadounidense Andrew Jackson.

Se dio la entrega del Canal, un enclave colonial que tenía EEUU dentro de Panamá, dividiendo al país en todos los aspectos¹⁰. Blades participó en las representaciones musicales con cuatro canciones que analizaremos más adelante. El compositor expresa con gran orgullo: «Cantar *Patria* el día de la devolución final de nuestro territorio es una de las experiencias quizá más grandes que tuve en todo mi trabajo como músico» (en Benaim, 2018: 01:07:04).

Blades, como “poeta del pueblo”, se entrega a la labor de mostrar la vida tanto del pueblo panameño como del pueblo de una Latinoamérica unida y esparcida por todo el mundo, articulando la identidad de clase como elemento transversal entre estas dos sociedades. De esta forma, se crea un imaginario de comunidad, en el que el público de Rubén Blades se siente unido por una identidad internacional latina, además de la identidad de clase que atraviesa sus textos: «La cultura pop invocada se convierte en un ejercicio naturalizado de cosmopolitismo cultural. [...] Se desterritorializa, se sitúa más allá de las fronteras nacionales» (Peris Llorca, 2015: 137). La música de Blades muestra huellas de bricolaje cultural que desemboca en un cosmopolitismo reterritorializado.

Las tramas que circulan por todo el universo crónico de Blades tienen un fuerte componente social, como ya sabemos, pero uno de los elementos clave es la figura del trabajador de clase media-baja. En canciones como *Pablo Pueblo* (1977) y *Decisiones* (1984) y *Adán García* (1992) se hace un estudio espectral del día a día de las personas que se insertan en un sistema que demanda de ellos constantemente sus esfuerzos y sus ingresos mensuales sin aportarles nada a cambio. Blades apela constantemente a estas personas queriendo crear una identificación directa con su público, para el que él escribe y por el cual él lucha dando voz a historias que pueden aplicarse a cualquier persona que se encuentre en una situación parecida. Por eso es el “poeta del pueblo”, el artista que llama *hermanos* a sus compatriotas y a los hispanohablantes de todo el mundo.

¹⁰ «En la actualidad el canal ya no es el paso vital que alguna vez fue. Sin embargo, Panamá sigue siendo un territorio codiciado, imbuido de una misión especial debido a su ubicación crucial como encrucijada de las Américas. Los retos que afronta el canal ya no son únicamente la seguridad de la vía, sino una guerra civil de 50 años en Colombia, el narcotráfico, la corrupción, el blanqueo de dinero, y regímenes autoritarios y precarias condiciones sociales en Latinoamérica» (Díaz, 2004: 138).

Si ponemos atención a las siguientes palabras de Rubén Blades, veremos cómo, viviendo ya alejado de esas personas para las que escribe, consigue llegar a su público:

Grabo *Pablo Pueblo* y obtengo atención por esa canción [...]. Y me doy cuenta de que se crea una contradicción: estoy escribiendo sobre la dificultad de una persona, que es honrada, que es honesta, que trabaja todos los días y, sin embargo, no tiene cómo enfrentar su problema. Y por presentar eso, tú estás ganando dinero y viviendo mil veces mejor que *Pablo Pueblo* que, de hecho, es mi mamá, mi papá, mi abuela y todos los vecinos que yo tenía. [...] Entonces, ¿cómo tú corriges la contradicción? Dedicándote entonces al servicio público de alguna forma. Y por esa, entre otras cosas, fue que participé en la creación de Movimiento Papa Egoró. Y por eso, entre otras cosas, porque me metí cinco años en Panamá al servicio público. Fue una de las cosas que a mí me dicen: “Es que usted no vive aquí en Panamá y usted viene aquí a decir qué es lo que tenemos que hacer”. No, yo no vivo en Panamá constantemente, eso es cierto. Pero yo soy panameño y llevo Panamá dentro de mí y en mis maracas cada vez que trabajo. Los que han vivido en Panamá las 24 horas al día, 7 días a la semana, 365 días al año son los que se han robado tu vida y los que han eructado en el suelo tuyo y de tus hijos» (en Benaim, 2018: 01:10:31).

Además, intenta crear consciencia y reivindica, siempre que ve la oportunidad, la necesidad de ser críticos con los sistemas políticos. Alerta de la necesidad de no dejarse llevar por la vida criminal, que, en Latinoamérica, por desgracia, aún está muy ligada a los barrios. Por eso en muchas de sus canciones destaca la importancia de los estudios de los niños y jóvenes, para la construcción de una comunidad que vele por la igualdad, los derechos civiles y la cultura. Por esto y por todo lo que hemos visto hasta aquí es por lo que le dan el renombre del pionero de la “salsa intelectual”, a la que mayoritariamente llaman “salsa conciencia” (Arteaga, 2000: 54).

La identidad territorial que Blades representa en sus canciones tiene dos vertientes: la nacional o patriótica, relacionada con Panamá, y la identidad de carácter internacional, más global y aplicable a toda la sociedad latinoamericana. Así, Blades pone en marcha un mecanismo de memoria, tanto panameña como panamericana teniendo claro el principal motor de su creación:

Ninguna de las cosas que escribimos, que hice, ninguna era para premio. Cuando escribí mi primera canción, había 15 dictaduras todavía aquí. Canté sobre un tipo que lo matan los militares [...]. Tú no haces eso para vender discos. Tú para vender discos hablas del amor (Blades en Benaim: 01:00:46).

Y, si entramos en el tema de la violencia de Estado, una de las canciones más representativas es *Tiburón*:

Tiburón es una canción que yo escribí molesto, muy irritado por lo que estaba pasando en Centroamérica: la intervención de Estados Unidos en Centroamérica, apoyando dictaduras porque esa era la política de Ronald Reagan, en ese tiempo, y del gobierno de Estados Unidos. Y a mí me dio tanta rabia eso, que yo escribí esa canción –*Tiburón*. Cosas horribles las que hicieron ahí» (en Benaim, 2018: 01:02:29).

Ahora, cuando canta este tema en sus conciertos, antes de dar pie a la propia letra de la canción, hace reflexiones sobre las dictaduras que aún hay hoy en día y sobre las políticas que Blades considera represivas y desiguales en cuanto al pueblo, mientras los músicos calientan motores. Estos últimos años ha hablado mucho de la situación de Venezuela y de las políticas de Trump: «Esta canción la escribí entonces y la seguiré cantando siempre que sea necesario [...], especialmente cuando hay gente como Donald Trump en este mundo» (Blades en Benaim, 2018: 01:02:02). Canciones como *Tiburón* le permiten extrapolar sus palabras para cualquier sistema opresivo. También hay letras con las cuales individualiza, para dar voz a temas importantes sobre una región concreta, como pasa, por ejemplo, en *Desapariciones*, donde se refiere a los sucesos en el Cono Sur, aunque no da datos históricos o geográficos concretos, siempre dejando camino a la posible identificación de otras naciones que también sufrieron hechos parecidos.

2.3. *Estilo y temáticas predominantes*

Antes de indagar sobre el estilo que defiende Rubén Blades, cabe recordar que la salsa es el género con el que más canciones ha hecho y gracias al cual se hizo famoso. También compone y escribe jazz, rock, además de otros géneros de origen latino, como el bolero, el chachachá o el son, pero nos vamos a centrar principalmente en su producción salsera. Así que, antes de darle paso a la exposición de las características principales de la música de Blades, es necesario explicar el origen y la consolidación de la salsa, y así entender cómo ha llegado a convertirse en un género puramente urbano a partir de sus raíces tradicionales, siendo el fruto de la convergencia de músicos provenientes de todas las partes del mundo establecidos en el continente americano.

Siguiendo la historia de la evolución de la música caribeña, se han establecido cinco ritmos principales que funcionaron como base para la salsa: la música rumbera, la música

campesina, la música danzaria, la música jazzística y la música sonera, que es la «que acaba convertida en el principal ingrediente de la salsa» (Arteaga, 2000: 7). De este último género surgió la salsa urbana: «El primer estilo fue la salsa de barrio, revestida de agresividad. Le siguió la salsa conciencia, que buscaba reivindicar sus derechos. [...] Le siguieron la salsa balada, la salsa erótica, la salsa romántica y nuevos estilos [...]» (Arteaga, 2000: 8). Todos los ritmos originales están entrelazados y muchos provienen de fusiones sucesivas entre unos y otros, pero, a partir de la salsa urbana, las etiquetas se encargaron de especializar cada vez más los estilos, perfilando las melodías y las temáticas de las diferentes maneras de escribir las partituras y letras de salsa. Con el tiempo, los propios cantantes comenzaron a encasillarse dentro de un único estilo, ganándose de esta manera a un tipo de público en concreto.

El rasgo más distintivo de la salsa tradicional, proveniente de la música sonera en gran medida, era su carácter estrictamente «instrumental, fundamentado a partir de otros ritmos folklóricos de América o traídos por los europeos. [...]. Y, poco a poco, se irán componiendo más piezas con letra» (Shlykova, 2020: 2). Por lo tanto, si contraponemos este hecho con la importancia que Rubén Blades les da a las letras de sus canciones, nos daremos cuenta de la evolución del propio género de la salsa, estrechamente relacionado con la demanda y con la situación social del momento. El ritmo acelerado de la salsa y la melodía en tonalidades mayores¹¹ dejan huella de su origen festivo, ya que surgió como un modo de acompañamiento en celebraciones regionales, caracterizándose por un sonido meramente percutido y sin letra.

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

¹¹ Según estudios de teoría musical como el que realiza Casablancas (1995: 4): «do menor se asocia a epítetos como "oscuro y triste", re menor, "grave y devoto", [...] Sol Mayor, "dulcemente alegre", sol menor, "severo y magnífico", La Mayor, "alegre y campestre", etc. Mattheson, por su parte, les atribuye adjetivos como: Do Mayor, "valiente, alegre", [...] mi menor, "muy pensativo, quizás lm poco ágil, pero no festivo", Fa Mayor, "puede expresar generosidad, determinación, amor", fa menor, "gentil, pesaroso, vana melancolía, angustia", fa #menor, "aflicción, misantrópico", etc».

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 [...], 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 Aguayo, 2013: 30).

Pese al componente musical alegre presente en toda canción de salsa por su ritmo, encontramos multitud de canciones pertenecientes a este género, cuyas letras son desgarradoras y trágicas, pero que mantienen ese carácter instrumental que suele atribuirse a la música festiva. Ese contraste se verá durante todo el proceso de configuración de la salsa urbana: el tiempo la ha llegado a transformar hasta crear una mezcla a primera vista incompatible, que no imposible, como la propia praxis demuestra.

Existieron dos núcleos de los que salieron dos grandes vertientes de la salsa. Estas son Cuba y Puerto Rico.

La salsa cubana se diferencia de la puertorriqueña sobre todo por su preferencia de una música más *clásica*. Tuvo [...] mucha influencia de la cultura africana, pero, debido al embargo de Cuba por EEUU, apenas mantuvo contacto artístico con otros países de América Latina (Shlykova, 2020: 5).

Por lo contrario, a Puerto Rico le debemos la popularización de la salsa, ya que «debido a la imposibilidad de intercambios culturales, Cuba [...] ha mantenido herméticamente vivas las tradiciones» (FEBD¹², 2016: 31), de ahí que esté muy relacionada con los rituales africanos y la santería. El principal factor del progreso de la salsa en la sociedad global se dio gracias a la migración en masa de latinoamericanos (sobre todo puertorriqueños) a Estados Unidos durante las décadas de los 60 y 70 del siglo pasado. El epicentro de difusión del género fue la Gran Manzana: «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» (Johnny Pacheco en Padura Fuentes, 2003: 59). Pese a la disputa que sigue vigente sobre la apropiación de la salsa por parte de ambos países, en los cuales ya se estaban desarrollando estilos propios

¹² Federación Española de Baile Deportivo.

a partir de otros ritmos primarios de orígenes externos, es innegable que se consagró como género popular urbano siendo

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 (Shlykova, 2020: 5).

Su nombre tampoco se dio en seguida, sino que hicieron falta décadas para que los exponentes optaran por un término definitorio para el nuevo género que inevitablemente estaba surgiendo de la fusión de toda la tradición musical que se respiraba en la atmósfera bohemia neoyorkina.

Ignacio Piñero, compositor de son cubano, en 1933 llamó la atención del público anunciando que su próximo álbum se llamaría *Échale salsita*. [...] 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 (Shlykova, 2020: 3).

Y, después de varias tentativas de encajar la salsa dentro del son, en 1973, Fania Records grabó una película de carácter documental titulada *Salsa* con el objetivo de promover su agrupación de música latina: «A partir de esta cinta de Fania, salsa sería finalmente el nombre que utilizaría todo el mundo para definir la música latina de Nueva York» (Arteaga, 2000: 38). En los años 70, la salsa comenzó a adoptar una forma homogénea y a consumirse de forma masiva por los ciudadanos. Su origen «afrolatinoamericanaribeño» (Ulloa Sanmiguel, 1989: 151) había captado el interés de las discográficas, lo que aceleró la propulsión de grandes estrellas, como Héctor Lavoe, Willie Colón, Bobby Rodríguez y, más tarde, el propio Rubén Blades. Al ser estos artistas inmigrantes o hijos de inmigrantes, traían consigo una tradición consolidada de los barrios latinos como el Spanish Harlem, Brooklyn y el South Bronx. «En ese ambiente de fiesta y delincuencia, la salsa transitó los años setenta por un estilo que cada vez era más sólido. Al barrio le cantaban todos los artistas [...]» (Arteaga, 2000: 48). Por esto mismo, veremos que el barrio funciona como punto de encuentro de los personajes de las canciones de la salsa, desarrollada en su edad de oro en la gran ciudad.

Este folk urbano es adoptado por Blades cuando la salsa «había asumido plenamente el sentir de la comunidad de habla hispana en Nueva York» y se tenía «como

término denominador» de esta sociedad (Arteaga, 2000: 49). Basándose en canciones como *Calle Luna, Calle Sol*¹³ (1973), experimenta con la idea de barrio y sus posibles ficcionalizaciones hasta llegar a crear su propio universo. «Y habló de delincuencia, no porque se tratara de una música de la delincuencia, sino porque el sitio donde nació está atiborrado de ella» (Arteaga, 2000: 49). La salsa se afianzó en la sociedad con la marca del barrio, pero Blades, aunque tuvo obras que seguían puramente esta línea, como *Te están buscando* (1981), no podía dejar de lado el contexto sociopolítico. Así consolidó la salsa conciencia: «Si para el mundo cada suceso violento repercutía en las decisiones políticas y el modo de vida de la humanidad, para el músico, cuyo papel es traducir esas manifestaciones en sonoridades, la historia no podía pasar desapercibida» (Arteaga, 2000: 54). Tanto los hechos pasados como los que ocurrían alrededor de Blades influían en su producción. A pesar del riesgo que ello suponía para su carrera que acababa de comenzar, junto a Willie Colón, emprendió un viaje que lo lleva hasta la actualidad, siguiendo en la lucha contra las injusticias sociales y políticas. Gracias a esto podemos

estudiar la salsa como medio e instrumento de rebelión. Como un espacio que llama a la unidad de Latinoamérica y al orgullo de ser latino en Nueva York (como en *Plástico* de Rubén Blades), pero también como un espacio que cuestiona el carácter vinculante de la ley y que celebra la figura del malevo, el violador de la ley (como en [...] *Pedro Navaja* de Rubén Blades) [...] (Benavides, 2010: 64).

Otro rasgo característico del estilo de Rubén Blades es la narratividad:

Los personajes fueron apareciendo en la obra de Blades por la extensión de las letras y por su carácter literario. El panameño había concebido un nuevo género narrativo, dotado de armonía, ritmo y melodía caribeña donde se rememoraba [...] muchas veces la jerga particular del malandro callejero (Arteaga, 2000: 59).

La necesidad de crear un mundo en el que los personajes de las canciones de Blades convivieran, lo empujó a crear la República Hispania. Es una especie de espacio distópico en el que ocurren sucesos paralelos a la América Latina terrenal, pero que son retratados de forma quijotesca y en la gran mayoría de casos, traducándose en personajes tipo.

¹³ Canción de Héctor Lavoe y Willie Colón, procedente del álbum de Fania Records titulado *El Barrio: Gangsters Latin Soul And The Birth Of Salsa*.

Yo tengo un lugar mítico que es Hispania. Y en ese continente o en ese lugar hay una ciudad, y en esa ciudad hay barrios, y dentro de esos barrios hay personajes. Entonces vamos creando esas figuras que viven dentro de la narración que empecé en el 69. Yo no conozco a mis personajes totalmente porque yo solamente he descrito pedazos de sus vidas. Pero hay muchas conexiones entre ellos y yo las estoy descubriendo ahora (Blades en Benaim, 2018: 13:40).

Las conexiones intertextuales están en constante desarrollo y se retroalimentan entre ellas, ya que se van creando nuevos personajes, nuevas relaciones entre estos y se dan cada vez más situaciones diferentes, inspiradas o no en hechos reales, con cada canción que surge en el ámbito de la Hispania de Blades, incluso hay guiños a canciones de otros autores.

La salsa conciencia, salsa intelectual o salsa protesta, es la desarrollada por Rubén Blades, aunque basada en la tradición de la salsa puramente urbana, a la cual también pertenece: «La salsa de Blades era conciencia por lo político y por los terrenos humanos que pisaba» (Arteaga, 2000: 58). Y lo que quizá más contrasta es que «componía letras más sociales y con un sabor más rebelde, haciendo de sus canciones verdaderas historias para ser oídas mientras eran bailadas» (Benavides, 2010: 66), lo que nos devuelve al concepto de música de tono alegre contenedora de historias serias y reivindicativas.

A partir de esto, se hace muy fácil la comprensión de las temáticas predominantes en las canciones de Rubén Blades. La música caribeña engloba en sí multitud de temas, siendo el más usado el amor. Sin embargo, este no es el preferido del autor. En su producción, encontraremos, sobre todo, canciones que representan las injusticias políticas y sociales y la necesidad de cuidar la integridad de las personas de origen latino, englobándolas, en su gran mayoría, en un contexto urbano. Haciendo uso de estos rasgos característicos, Blades pretende construir una conciencia común que ayuda al público latino a identificarse con sus canciones. Se hace necesaria esa conexión del cantante con los receptores de su música, ya que escribe para que ellos vean sus ideas volcadas en cada canción y para que ellos sientan lo mismo o algo parecido a lo que se pretende transmitir a través los textos.

Dentro de los argumentos encajados en un ámbito urbano, es muy frecuente la delincuencia, la rutina y la cotidianidad de sus habitantes, teniendo como eje transversal la identidad de clase de la que se habló en el apartado anterior. Las reivindicaciones

sociopolíticas son las que impulsaron a Blades a componer canciones y sigue siendo uno de los principales motores de su proceso creativo. Esto mismo es lo que lo lleva a hacer un llamamiento a la unión y a la creación de un sentimiento identitario de toda Latinoamérica:

La música se convierte para esta diáspora en un factor de unificación y de identificación. [...] Rubén Blades introduce una conciencia social que hace que los habitantes de otros países latinoamericanos se vean en Nueva York ante todo como latinos como seres dignos (Benavides, 2010: 72).

Con lo cual, Rubén Blades insiste en combatir la ignorancia para que los ciudadanos no se dejen doblegar por las diferentes dictaduras encubiertas, así como en hacer llegar a su público el mensaje de que Latinoamérica es un organismo que solamente estando unido podrá seguir desarrollándose¹⁴. Haciendo uso de la música, pretende ayudar a los demás porque sabe que la salsa acompaña a muchas personas en su día a día: «Los productos culturales de masas son fungibles. [...] pero no desaparecen sin dejar rastro. Forman parte del tejido intertextual de la subjetividad» (Peris Llorca, 2015: 134-135). La salsa, en la música de Blades, pretende funcionar como herramienta unificadora y concienciadora de la sociedad latinoamericana:

[...] 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 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 (Shlykova, 2020: 7).

3. LA INFLUENCIA DE LA OBRA DE BLADES EN EL IMAGINARIO SOCIAL LATINOAMERICANO

El apartado que se desarrollará a continuación se compone de tres puntos que, asimismo, son los pilares sobre los que se sustenta la música de Rubén Blades. Estos son

¹⁴ Es importante recalcar que este afán unificador que Blades defiende no es aceptado por todas las personas latinoamericanas, ya que cada nación también tiene sentimientos identitarios propios frente a otros países, y más si son vecinos.

la identidad, la unión y la lucha social del pueblo latino. Se trata de tres aspectos que se necesitan mutuamente para la conformación del imaginario ideológico e intelectual que el cantante pretende mostrar a su público «para encontrar que en el campo de ideas y en la actitud ante la vida es donde se establecen verdaderas coordenadas de unidad y coherencia, sobre todo con el Caribe Hispano» (López, 1998: 95-96).

Además, la ciudad, como ya hemos visto anteriormente, le sirve de lienzo sobre el que traza a sus personajes, inscritos en historias de barrio, caracterizadas principalmente por lo cotidiano: «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). De ahí que hablemos de la *reterritorialización* y de la *desterritorialización* (Martín-Barbero, 2004^b: 74) ligadas a la *des-identificación* (Cataño Arango, 2010: 69) y a la *auto-identificación* (Delgado Ordóñez, 2017: 169), términos que se desarrollarán en los siguientes apartados.

3.1. *La identidad en las canciones de Rubén Blades*

El panameño abarca dos grandes líneas identitarias territoriales, –como ya hemos visto en el apartado titulado *Blades como “poeta del pueblo”*–, que son la nacional y la panamericana. No ha abandonado ninguna a lo largo de su trayectoria artística, pero existieron etapas en su vida en las que llegó a desplazar a alguna de ellas a un plano secundario para darle más importancia a la otra, debido a determinadas circunstancias por las que pasaba la comunidad latina. Solamente atendiendo a la ubicación de Blades en un momento determinado de su vida, ya nos podemos hacer la idea de la identidad que pondría en primer plano en aquel entonces.

Veamos, la primera canción que compuso, *El 9 de Enero*, fue en Panamá, influenciado por el trágico suceso del Día de los Mártires en 1964. Por lo tanto, la letra de esta obra pertenece claramente al sentimiento identitario panameño. Cuando Blades se pudo mudar a Estados Unidos, siguió partiendo desde su perspectiva panameña, como vemos en *De Panamá a New York* (1970), primer álbum que lanzó como solista, pero que ya apuntaba matices de lejanía respecto a sus orígenes. En Nueva York conoció a gente de todas las nacionalidades, que se encontraban en la misma situación de deslocalización que él, por lo que se encaminó en busca de una identidad más compleja que le sirviera de

espejo para mostrar la etapa de su vida en la que se encontraba por aquel entonces. Más tarde, cuando tuvo la oportunidad de trabajar como letrista y cantante para la Fania, destacó por argumentos que tocaban la identidad latinoamericana de forma general, pudiendo, de esta forma, llegar a cualquier individuo que se encontrara en una situación parecida a la de los personajes de sus canciones. A cada persona que se sintiera identificada con ello se dirige el llamamiento que se hace a la unidad de la sociedad latina en *Plástico*, donde se menciona de manera individualizada a cada país para vincularlo a una identidad latinoamericana transnacional.

Veamos una entrada de su blog, *La esquina de Rubén*, del 1 de noviembre de 2017 (Día del Himno Nacional de Panamá), donde vemos que, aunque viva en EEUU, sigue teniendo presente a su país.

A todo mi querido Panamá:

Que este Noviembre, en el que dedicamos nuestro espíritu y nuestra conciencia a la celebración de nuestra nacionalidad, recordemos la importancia de la Patria en cada uno de nosotros. La Patria es la suma de las vidas del pasado y del presente, que debemos honrar y respetar; es también el reto de un futuro que debemos defender ante los que creen en la corrupción y en la trampa, como única razón de su existencia.

Que la memoria de nuestros héroes y mártires, unida a la de nuestros difuntos, permanezca siempre erguida; que sus antecedentes nobles aseguren la bondad y la razón de nuestros actos, para crear el camino hacia un destino nacional definido por el amor, la conciencia, la solidaridad y la esperanza para nuestra ciudadanía.

¡Patria son tantas cosas bellas!¹⁵

Volviendo a su trayectoria artística, diremos que Blades fue adoptando una identidad de grado superior, de carácter internacional, ya no solo panameña. Pasó de manera gradual a una identidad latinoamericana supranacional, pero esta identidad de identidades tenía dentro a la panameña: seguiría escribiendo canciones como *Patria*, que parten del sentimiento nacional del cantante, pero que se podrían interpretar por cada persona a su manera, de acuerdo a sus propias posturas identitarias e ideológicas.

¹⁵ Alusión a la letra de su canción *Patria* (1988).

Cuando decidió volver a Panamá para presentarse a las elecciones presidenciales, a mediados de los años 90, Blades dejó de componer por un tiempo, pero usó su posición de ministro para promover la cultura del país, organizando obras teatrales, conciertos benéficos y eventos de carácter caritativo. Al regresar a Estados Unidos, se volvieron a ver matices de identidad internacional en las letras de Blades, pero siempre atravesadas por la identidad de clase, hasta llegar a 2018, cuando decidió hacer su último álbum de salsa: *Medoro Madera*. Con esto, pretendió dar un giro a su carrera artística, volviendo a sus raíces maternas cubanas, modulando su voz para parecer un sonero cubano y cantando temas más universales y cercanos a la tradición afrocaribeña, como el amor, el desamor, la celebración de la vida, entre otros. Sin embargo, en este álbum vemos canciones como *La Caína*, que más adelante analizaremos, y que no se asemeja a las demás canciones del álbum porque pertenece a la salsa conciencia de la que Blades estaba desconectando.

A la hora de analizar en profundidad el corpus, podremos aplicar la teoría expuesta en el presente apartado. Pero, para cumplimentar lo que ya sabemos de las dos vertientes identitarias que dirigen la música de Blades, junto al anclaje de clase de la sociedad a la que retrata el autor, es necesario hablar del espacio en el que esta habita. La identidad está fuertemente vinculada al territorio, y más aún si estamos hablando de un género musical como lo es la salsa:

Nuestra cultura salsera [...], ha producido en su desenvolvimiento un sinnúmero de niveles de significación (representaciones, identidades, espacios, memorias, etc.), como resultado de su interacción con las diversas dinámicas socio-culturales que ha atravesado la ciudad (Cataño Arango, 2010: 69).

La acelerada modernización de las ciudades ha hecho que la propia idiosincrasia de las urbes sea el constante cambio. El espacio no se ve exento de tales transformaciones provocadas por la modernización:

Los nuevos movimientos urbanos enfrentan a la ciudad hecha de flujos e informaciones con una fuerte dinámica de reterritorialización de las luchas, de redescubrimiento de los territorios como espacios vitales para la cultura. Son luchas que desafían lo que entenderíamos por identidades culturales ya que articulan lo que ni los políticos ni las gentes de la cultura supieron articular: [...] con la lucha por la autogestión contra las hoy sofisticadas formas de verticalismo y paternalismo (Martín-Barbero, 2004^a: 296).

La cultura está vinculada al territorio en el que nace o, como ocurre en el caso de la salsa, como producto cultural que es, al territorio en el que vive y se desarrolla gracias a sus consumidores, aunque se haya desplazado a un lugar diferente al que pertenecía en sus orígenes. Su adquisición y traslado por los latinoamericanos que emigraron a EEUU, como el propio Blades, no es equivalente a una apropiación cultural como tal, ya que lo que hicieron fue llevar consigo su propia cultura a un nuevo hueco en el mundo para ellos, ajeno a todo lo que conocían hasta entonces, lo que demuestra que la salsa formaba parte de la esencia de estos migrantes. La salsa y sus antecedentes musicales son ritmos nómadas, consolidados justamente gracias a la fusión de géneros creados por diferentes culturas, aunque siempre de carácter popular. Partiendo de lo rural, muchos han llegado a conformarse como géneros cosmopolitas, y la salsa es uno de ellos; es un producto cultural desterritorializado y globalizado porque forma parte del imaginario urbano, creado, aunque parezca paradójico, a partir de la ruralización de las ciudades:

En nuestros países el movimiento musical encuentra su mejor desarrollo con el paso de la aldea –cultura rural– a la ciudad; el viaje de la ruralidad a la urbe; donde se asimilaron patrones de cultura y comportamiento que se impusieron como una práctica que cambió el modo de conducirse de nuestros campesinos, quienes se convirtieron en ciudadanos en menos de una década (López, 1998: 97-98).

Por lo tanto, este fenómeno artístico se reubicó cuando lo llevaron a las grandes ciudades, viéndose sometido a ese «nuevo paisaje que responde a la lógica postfordista [...], dando lugar a la proliferación de los *no lugares* y la consecuente desterritorialización de la memoria» (Velasco Romera, 2010: 469). De forma más concreta, el barrio es el núcleo en el que se generó la nueva concepción de vida moderna:

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 (Shlykova, 2020: 21).

Delgado Ordóñez (2017) conecta la identidad de la música con el espacio del barrio, por lo que vemos que cobra sentido todo lo que se ha explicado más arriba: «Si el barrio fuese metáfora de la vida, diríamos que tiene su propia corporeidad y es esta la que

instauration de la identidad de determinadas músicas populares latinoamericanas» (169-170). El barrio ayuda a articular la auto-identificación de un colectivo que se vio obligado a reterritorializarse, trayendo consigo su cultura y sus tradiciones. El espacio físico y metafórico del barrio es el punto de encuentro para las personas que buscan una unidad tras el abandono de sus territorios. Rubén Blades es consciente de ello porque él también pasó por esa situación al abandonar su tierra. La salsa implica

[...] 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).

Los personajes de las historias de Blades se han convertido en ídolos populares, a pesar de que algunos tienen todos los rasgos propios de antihéroes, así como los espacios en los que son encajados pertenecen a lo marginal: «El escenario de los ambientes que se describen, están enmarcados en los espacios marginales de las urbes, las calles, las cuadras, los bares y los barrios [...]» (López, 1998: 114). Atendiendo a lo que apunta Marc Zimmerman (2004, 86):

[...] todo lo que se ha asociado con la supuesta “cultura de la pobreza” o de la “subclase urbana” [...], 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.

Tanto la identidad panameña como la identidad latinoamericana que muestra Blades en sus obras, se ven afectadas por todo esto: «nuestras ciudades son hoy el ambiguo y enigmático escenario de algo no representable desde la diferencia excluyente y excluida de lo autóctono ni desde la inclusión uniformante y disolvente de lo moderno» (Martín-Barbero, 2004^b: 74). Y la experiencia de las posiciones sociales, es decir, la configuración de la identidad de clase, también se explica a través la música: «La identidad social se basa en una continua lucha discursiva acerca del sentido que define a las relaciones sociales y posiciones en una sociedad y tiempo determinados» (Vila, 1996).

Este artefacto musical, como la mayoría de productos artísticos, se basa en la cultura para la que está elaborada, «que encontró una vía de desarrollo en la tendencia postmoderna de búsqueda y rescate de las tradiciones y de la cotidianidad» (López, 1998: 99). La expresión musical y literaria es fundamental para la conformación de una cultura y es «uno de los núcleos de nuestro vínculo espiritual» (López, 1998: 99), pudiendo hacer que varias naciones se sientan hermanas y que se sientan parte de una misma sociedad. En los barrios latinos de Estados Unidos, se crea una identidad internacional común entre personas originarias de países diferentes. Esto provoca la encarnadura de la identidad transversal de la sociedad latinoamericana: al estar lejos de sus hogares, es normal que haya un sentimiento de unidad frente a Estados Unidos¹⁶; si los mismos individuos estuvieran en sus propios países, quizá no se daría la misma situación, ya que siempre existen enfrentamientos entre territorios fronterizos. Estando en un país que es, además, un enemigo histórico común y que aún está en conflicto con muchos países de América Latina, es normal que, desde la periferia, los inmigrantes latinos se abanderan bajo una mirada crítica dirigida hacia EEUU, a pesar de estar viviendo allí.

En varias canciones, como *Plástico*, *Prohibido olvidar* o *El País*, Blades muestra su descontento ante la postura que Estados Unidos ha tenido y tiene frente a Latinoamérica. También hay algunas canciones con las que se remonta a la época colonizadora por parte del Imperio español, como veremos en *Plantación adentro*. De esta forma, la memoria colectiva que se ha ido creando en Latinoamérica sigue presente en la consciencia de su población y es otro de sus factores unificadores. Esto nos puede recordar mucho al ensayo de José Martí titulado *Nuestra América* (1891: 21):

[...] la América del Norte, o en que pudieran lanzarla sus masas vengativas y sórdidas, la tradición de conquista y el interés de un caudillo hábil, no está tan cercana aún a los ojos del más espantadizo [...]; el deber urgente de nuestra América es enseñarse cómo es, una en alma e intento, vencedora veloz de un pasado sofocante, manchada sólo con sangre de abono que arranca a las manos la pelea con las ruinas, y la de las venas que nos dejaron picadas nuestros dueños. El desdén del vecino formidable, que no la conoce, es el peligro mayor de nuestra América.

¹⁶ Aunque no siempre es así, ya que entre los propios inmigrantes también pueden darse fronteras identitarias de carácter nacional.

Las palabras del escritor cubano nos pueden servir de preámbulo para el siguiente apartado, que tratará del carácter unificador de la salsa, siendo este, a su vez, el género predominante en la producción de Rubén Blades, como ya hemos podido advertir.

3.2. *La salsa como posible símbolo unificador de Latinoamérica*

A continuación, se va a vincular lo dicho en el anterior punto con la unidad de la población latinoamericana, de la que Blades tanto habla, asentada en diferentes partes del mundo. Por consiguiente, se relacionará la identidad del barrio con la subjetividad que trasciende lo personal hasta formar parte de un todo colectivo, englobador de varias subjetividades, pero basadas en vivencias parecidas. La identidad y el hecho de pertenecer a un mismo grupo social son dos elementos culturales que van de la mano; hacen que la unión dé paso a emociones, conciencias y experiencias compartidas. Esa relación de carácter fraternal es de la que se impregnan la gran mayoría de los textos que escribe Blades, es un componente crucial en la configuración de su público ideal, aliado en la adversidad para sentirse parte de algo más grande y transnacional. El espacio social del que se ha hablado anteriormente conlleva a la creación de una consciencia también social y está basado en la transculturalidad¹⁷ y en la transculturación¹⁸. Rubén Blades construye sus historias líricas entorno al fenómeno de coordinación entre espacio-identidad-sociedad y la comunidad latinoamericana.

La utilización de la salsa como principal motriz para la difusión de la experiencia latina en un mundo modernizado y concentrado principalmente en los barrios, es una orquestación que Blades hace de forma totalmente consciente: «Dentro de este panorama cultural se ubica la música como uno de los elementos más importantes de unidad del Caribe hispano» (López, 1998: 96). Y lo más destacable fue el hecho de que Blades abarcara a la gran mayoría de los latinoamericanos, pertenecientes a las capas sociales obreras, pobres y marginales:

¹⁷ Definición de Zebadúa Carbonell (2011: 37): «[...] un proceso social donde se desarrollan *constructos* identitarios multiplicados que se concibe también como un proceso de flexibilización de fronteras culturales».

¹⁸ «Hemos escogido el vocablo *transculturación* para expresar los variadísimos fenómenos que se originan [...] por complejísimas transmutaciones de culturas que aquí se verifican, sin conocer las cuales es imposible entender la evolución del pueblo [...]» (Ortiz, 1973: 93).

En este sentido, el nacimiento de la salsa significó una auténtica revolución musical y literaria. Ésta le va a hablar al latino desde su cotidianidad, desde la esquina, desde la calle y el barrio, y estos verán reflejados en ella su pensamiento y su cosmovisión. [...] La salsa vendría a simbolizar la infiltración del sujeto marginado y periférico convirtiéndolo en sujeto del espectáculo (Pinto, 2014: 57-58).

En periodos de crisis emocional, es natural que un individuo tienda a vincularse con personas que sientan lo mismo. Pues lo mismo ocurrió con el sentimiento de deslocalización de los inmigrantes latinos de Estados Unidos: se produjeron «múltiples identificaciones y des-identificaciones en la configuración de una identidad [...] a través del texto salsero» (Cataño Arango, 2010: 69). Se dio cierta negación de la identidad nacional, al menos de una compartida o universal, no obstante, ese abrupto desarraigo hizo que rápidamente se creara un nuevo imaginario popular, celebrando la transculturalidad que caracterizaba a la nueva comunidad que se estaba formando en los barrios latinos de EEUU: «identificación con representaciones mestizas e imaginarios territoriales extremos» (Cataño Arango, 2010: 69), uniendo, como ya hemos visto, a nacionalidades que en su contexto territorial original no se unirían bajo una misma identidad. Blades vivió en ese ambiente tan diversificado y a la misma vez unido, para el que comenzó a escribir canciones:

Lo que viene a confirmar que la música es el factor más preponderante de unidad y comunicación entre los países latinoamericanos y con aquellos que de alguna manera tienen que ver con la cultura caribeña, como es el caso de Nueva York, que si bien no pertenece geográfica ni ideológicamente al Caribe, ha sido y sigue siendo considerado “la capital de Hispanoamérica” (López, 1998: 96).

La unión en la adversidad borraría así muchos conflictos interterritoriales que traían consigo los latinoamericanos de sus países de origen:

[...] en esta crisis de los sistemas de identificación se allana el camino para entender la identidad como una «experiencia»; [...], por lo cual se hace necesario encontrar un tejido unificador que dé coherencia a las identidades fragmentarias [...]. Es aquí donde [...] la música tiene un rol preponderante (Delgado Ordóñez, 2017: 162).

Se genera cierta empatía que hace que artistas como Rubén Blades opten por dar voz a esa identidad popular creada a partir de puzzles de diferentes culturas traídas al país

norteamericano. Bibiana Delgado Ordóñez llevó a cabo una investigación sobre la apropiación, la subjetividad y la identidad creada en torno a la salsa, para la que tuvo que entrevistar a ciudadanos de Bogotá, la capital de Colombia, lo cual, una vez más, demuestra el fuerte vínculo entre la sociedad latina y este género musical. Prestemos atención al testimonio de un bogotano y al análisis que hace la investigadora:

«[a través de la salsa] entendí lo que era “ser latino” y desde allí empecé a reconocirme como latino, entonces comencé a ir a La 19 a buscar el sonido» (Córdoba 2014, comunicación personal). Hay que remitir la capacidad que tiene la salsa para abordar y elaborar los escenarios del mundo urbano latinoamericano. La salsa escudriña desde el rincón más escondido de la casa hasta el recoveco más recóndito de la calle, y cruza por las emociones más joviales y efímeras de la gente hasta los sentimientos más profundos y aterradores de los seres humanos (Delgado Ordóñez, 2017: 164-165).

También podemos observar que la creación de la unidad de la que estamos hablando se ha dado no solo en la adversidad, sino también en la diversidad cultural, pero radicalmente diferenciada de la de Estados Unidos: «una sola comunidad, una comunidad hermanada por una raíz cultural que es común e idéntica en todos estos pueblos»; y el barrio «sigue siendo la única marca definitiva» (Rondón, 1980: 30-33). Rondón aplica estas afirmaciones para explicar la salsa, y, es que, es justamente eso lo que Blades destaca en la mayoría de sus canciones. Se dirige a un colectivo unido, perteneciente a un continente con rasgos de adjunción cultural, pero también de exclusión en cuanto a EEUU. La música de Blades

muestra que este nexo, este vínculo, es el espacio de la cultura, desde donde se rescata gran parte del ser y la sentimentalidad latina a partir de las letras de las canciones. La música fija un tiempo y un espacio colectivo, [...] en el que es posible encontrar la crónica de nuestro continente, como forma de recuperar las vivencias de nuestras comunidades; un orden de cultura donde los aspectos económicos y políticos pasan a conformar el espacio de la sobrevivencia y no el de la construcción de la espiritualidad del ser (López, 1998: 97).

Las reafirmaciones de identidad latinoamericana que se hacen visibles en diversos productos culturales, como lo es la salsa escrita por Blades,

son signos que las diferencian de “la cultura norteamericana”. Por lo tanto, decir ser caribeño o latinoamericano en Puerto Rico, por ejemplo, es diferenciarse de Estados Unidos al identificar la nación con la región y el continente. Considerando esta multiplicidad de

orígenes nacionales, [...] la salsa expresa una identidad “pan nacional”. [...] diferente de la defendida por los movimientos nacionalistas de cada país de la región ya que incorpora el contacto con otras culturas, producto de las experiencias niuyorquinas (sic) (Otero Garabís, 2000: 113).

Se recurre a la *latinoamericanidad* (Lugo Rodríguez, 2010: 151) para que el pueblo se sienta identificado a través de las canciones, al mismo tiempo que los propios autores de estas transmiten su sentimiento identitario panamericano. Como dijo el escritor puertorriqueño Luis Rafael Sánchez en una entrevista que le hizo la Agencia de Noticias Andina en 2014: «En la música popular hemos encontrado por fin un lugar donde todos cabemos, al margen de las diferencias sociales, raciales, sexuales, religiosas. Ahí estamos todos, ahí está nuestra Biblia universal. Es el gran vínculo» (26:08). Luis Rafael lo dijo refiriéndose a la música que reúne a la población latina en su regazo: «La música popular propicia una biografía del continente hispanoamericano» (en Lago, 1992: 4). El acercamiento *metamusical* que se propone deja entrever el

discurso político [...], la historia de los orígenes de la latinoamericanidad y de los relatos campesinos y urbanos que la sustentan y que bien podrían citarse para visitar nuestra historia, a través de conexiones temáticas que imbriquen a la educación tradicional con la Cultura de los pueblos, [...] para tejer a partir de ellos un nuevo relato fundacional, para ese gran espacio cultural que es América Latina y el Caribe, más allá de las fronteras geopolíticas y de sus economías nacionales (Lugo Rodríguez, 2010: 175).

A la par que los inmigrantes latinoamericanos en Estados Unidos incorporaban la experiencia del contacto e interacción con la diversidad cultural, «enfrentaron durante las décadas de 1960 y 1970 la asimilación cultural, cultivando su tradición musical [...]» (Otero Garabís, 2000: 122) –la salsa es un gran ejemplo de ello–. Y la «cultura de Barrio es la expresión de la [...] búsqueda de factores comunes para resistir la asimilación y afirmar su identidad cultural frente a la cultura estadounidense» (Otero Garabís, 2000: 121). Frente a la homogeneización multitudinaria de la cultura dominante, que era la estadounidense, los artistas latinoamericanos (desde antes de Blades) luchaban por ocupar un espacio discursivo en esa acelerada modernización de la sociedad, concentrada en la gran ciudad. Como explica López (1998: 98), se pretendía

legitimar nuestro espacio como imagen intelectualizada exterior, [...] queremos reconocernos como unidad cultural y recuperar nuestro propio espacio. Nuestros

intelectuales demostraron que podían pensar desde sí mismos y aportar sus ideas a la dinámica del pensamiento universal.

La salsa permite mostrar tanto la precariedad del día a día de la comunidad latina en ciertos sectores como la felicidad por tener un día más de vida, permite rociar la vida de las personas que la escuchan con toques amargos o dulces, dependiendo de la canción:

Obras en donde la literatura, en el breve espacio de la canción, logra regalarnos estampas nítidas del espíritu del pueblo, del barrio, de la esquina y del ser que les da vida y color. Canciones que germinan en la aridez del odio, en el regazo del dolor, en la levedad de la tristeza, y en el ostracismo del abandono, para brindarnos la pujanza del vivir y del soñar (Lugo Rodríguez, 2010: 176).

Blades usa su género por excelencia como «arma rítmica, con ella entra y se escuda toda revolución, arma que adquiere importancia si se ve como una encrucijada cultural» (López, 1998: 101). Es otra de sus estrategias con la finalidad de crear consciencia en su público. Usar el arte como símbolo de unidad transnacional es la clave que «permitió una mayor vinculación entre los pueblos [...] al reconocer sus semejanzas» (López, 1998: 103). Otra herramienta para hacer ver al espectador sus experiencias compartidas es la confección de los personajes de sus canciones, que tienen nombres, pero que entran en una dimensión genérica desde la que podría identificarse fácilmente más de una persona perteneciente a la comunidad latina, sea de Estados Unidos o de cualquier país latinoamericano. Se trata de arquetipos ya asentados en el imaginario social del barrio:

Los personajes y temas que se ilustran en la salsa son representaciones del habitante normal de la ciudad o del pueblo; del que transita cotidianamente los espacios de la casa o las calles del barrio; del transeúnte de la gran urbe, del oyente promedio. En este sentido, el intérprete habla o dice lo que el oyente quiere decir; incluso representa lo que el oyente quiere ser o tener (Delgado Ordóñez, 2017: 165).

Asimismo, la representación del *otro* en la construcción del *yo* lírico juega un papel muy importante en la identificación. Las propias vidas de los artistas hacen que sus seguidores se sientan parte de su causa, que en el caso de Rubén Blades es su propia experiencia migratoria e identitaria. La investigación de Bibiana Delgado Ordóñez (2017: 238-239) vuelve a servirnos para justificar tal afirmación:

Como si de una traslación simbólica del yo se tratara, se observaron dos formas de construcción identitaria por medio de las identificaciones que los melómanos generan con

los personajes de las canciones o los artistas que los interpretan. En la primera, el oyente se siente totalmente representado en los personajes de las letras. En la segunda, adopta momentáneamente rasgos conocidos de la personalidad de los cantantes. Ciertas canciones narran sucesos que ilustran muy cercanamente la realidad vivida, ya sea afortunada o adversa. [...] En otro tipo de articulación, el melómano identificaba en la biografía, la imagen o la voz del cantante, ciertos rasgos de personalidad que no podría asumir en la realidad. [...] cuando escuchaba a determinado artista se desvelaba lo malévolo, lo sórdido o lo arrabalero y, en conclusión, podía incorporar por sí mismo tales características.

De esta forma, la salsa asiste a la producción de subjetividades; el oyente se convierte en el protagonista de una canción inevitablemente. Y, aparte de identificarse con la biografía del artista o con las experiencias narradas,

los personajes de las canciones son una fotografía de los diversos tipos de habitante que tiene el barrio; motivo por el cual en las letras se localizan figuras emblemáticas de la sociedad: desde el estudiante o trabajador que sufre una decepción hasta el delincuente que deambula en las calles o purga una condena en la cárcel [...]. De esta forma, el salsero se reconoce a sí mismo en los personajes de las canciones o reconoce al otro en ellos (Delgado Ordóñez, 2017: 239-240).

En definitiva, la salsa se ha utilizado para contar historias del continente americano en su ámbito más urbano y cotidiano. Rubén Blades «ha sido el cronista de nuestro continente, sobre todo en cuanto sentimentalidad, actitud vital e imaginario social. La música ha recorrido todas las calles de nuestras urbes» (López, 1998: 104). Está orgulloso de formar parte de la comunidad latinoamericana; él ocupa, además, una postura privilegiada desde la que tiene la capacidad de incitar al movimiento reivindicativo en millones de regiones del mundo. Por eso optó por la denominada salsa conciencia, porque aprovecha su visión crítica y sus conocimientos políticos para darle a la música una función más allá de lo meramente cultural: «Más que un simple estilo de música, o una etiqueta comercial impuesta a la música afrocaribeña, la salsa ha sido un movimiento social que ha enarbolado la bandera de un orgullo y una identidad latina» (Cervantes Márquez, 2004: 1), que anuncia la unidad social de un colectivo que pretende dar voz a sus propias historias.

3.3. *Compromiso social del artista*

El hecho de ser una persona influyente en la sociedad implica ser visto por los seguidores como un modelo. Rubén Blades se ha establecido en el mundo de la música desde el principio vinculado a temas de un fuerte componente político-social, por eso, el estilo con el que se identifica Blades se llama salsa conciencia, por el «carácter sociopolítico de su letra, el que las emisoras de radio se oponían a transmitir [...], porque la consideraban una Salsa Protesta, en el que Blades mostraba el desencanto del ciudadano por la pobreza y la desconfianza en las promesas política» (Lugo Rodríguez, 2010: 158). No se trata, por lo tanto, solamente de la defensa del pueblo tras ciertos casos de violencia política, como vemos en su primera canción salida a la luz (*El 9 de Enero*), sino también de una constante preocupación social asimilada en la mayoría de sus obras, mostrando la verdadera vida en Latinoamérica: «La verdad de la gente que trabaja y nunca tiene vacaciones. La historia de los sacrificios eternos y de las desilusiones» (Chica Geliz, 2012: 2).

La historia de Latinoamérica desde su origen está cargada de violencia y represión estatal. Blades ha sido testigo de muchas dictaduras y ha vivido de primera mano las injusticias sociales impuestas por gobiernos opresivos. Por eso, insiste en la necesidad de recordar y de aprender del pasado, para que la historia no se vuelva a repetir y para que la unión dé como resultado el avance de la comunidad latina:

En Panamá vivimos en las casas donde mueren nuestros padres. Desde sus cuartos eternizamos ciclos nacionales de llegadas y partidas, de alegrías y tristezas, de esperanzas y desilusiones. Una Nación no se hace en un día. Es el resultado del trabajo colectivo y la entrega; de los sueños y el amor compartido por generaciones de hombres y mujeres que encuentran, en su identidad de grupo, la fuerza y la voluntad para desarrollarse como seres humanos, unidos por un propósito común.

Dentro de ese contexto, nada muere en nuestra Patria. Ni la memoria, ni las consecuencias [...]. Una parte importante de nuestros recuerdos como colectividad nacional se encuentra indisolublemente ligada a nuestros complejos nexos con los Estados Unidos de Norteamérica. [...] En esta relación –históricamente signada por la desigualdad– los Estados Unidos han excedido continua y arbitrariamente los límites de lo que pudo haber sido una relación de equidad (Blades, 2021).

Por eso “prohíbe olvidar” con sus letras, para recordar a sus compatriotas y a toda Latinoamérica que muchos están en el último escalafón de la jerarquía social y que sí existen los privilegios porque así la sociedad lo ha determinado desde hace mucho tiempo. Ya sabemos que Blades dota a los personajes de sus canciones de rasgos humanos y verosímiles para que su público se identifique, pero él también es uno de los integrantes de ese universo, de ese barrio desterritorializado integrado en su llamada República de Hispania. El cantante está presente en todos los sucesos narrados porque es testigo de la realidad latinoamericana¹⁹ y de los estragos que han formado los distintos conflictos sociopolíticos a lo largo de la historia.

Todo está interrelacionado y la identidad de una comunidad se va formando a través de un largo proceso, en el que la música tiene una capacidad inetrpeladora al acompañar en la configuración de esa identidad. Y, de la misma forma, puede ayudar en la conformación del pensamiento crítico de una persona, como cualquier producto cultural y artístico. Rubén Blades, desde esta posición como artista comprometido, ofrece a la sociedad y a sus seguidores la posibilidad de una esperanza, destacando la identidad múltiple del sujeto postmoderno y el potencial de la noción de identificación, la conciencia en torno al fluir del poder por todos los estratos sociales (Foucault, 1979) y la construcción social de los cuerpos (Bourdieu, 1979). Usa la salsa para advertir de la crisis de los sistemas de significación,

ya que dicho género musical enfoca un habitante latinoamericano inmerso en un flujo constante de inmigración, hibridación, apropiación, re-localización y búsqueda de realizaciones. De ahí que la vitalidad y fuerza de la salsa faciliten superar el concepto de artefacto cultural limitado a su materialidad y la conviertan en un reflejo de la postmodernidad (Delgado Ordóñez, 2017: 225-226).

La condición nómada de la comunidad latinoamericana la hace inscribirse dentro de los fenómenos de significación e identificación que presentan las letras de Blades; por eso tuvieron tanto éxito y aún son escuchadas y estudiadas como muestra de la música protesta, junto a más artistas de gran calibre, pertenecientes a otros géneros musicales,

¹⁹ Fijémonos en la respuesta que da un transeúnte de las calles de Panamá cuando le preguntan qué opina sobre la presentación de Blades en las elecciones: «Me parece muy bien porque conoce los secretos de Panamá, lo que sufre el pueblo» (en Benaim, 2018: 01:11:49).

como Bob Dylan, Violeta Parra, Víctor Jara, Joan Báez o Joan Manuel Serrat, por ejemplo. Se llega a producir una identidad compartida al mismo tiempo que una identificación individual para cada oyente, provocando en él reflexiones de carácter social y adaptando lo escuchado a sus propias experiencias vitales, inscritas o no en un contexto compartido con el resto de la sociedad. Renato Ortiz (1995) describió la salsa como «una forma de concepción del mundo», un «universo simbólico», que cohabita con otras formas de entendimiento, como el compromiso político o religioso. Y justamente esto es lo que aprovecha Rubén Blades para hacerle llegar un mensaje didáctico a su público.

En sus obras, circulan tres elementos temáticos fundamentales, sobre todo en los pregones (partes improvisadas por el cantante principal, alternadas con el coro), que son los siguientes: la educación para que los ciudadanos no sean engañados por los dirigentes políticos, el trabajo honrado (frente a la criminalidad) y la solidarización entre comunidades hermanas, las que deberían forjar una Latinoamérica unida. Blades sigue mostrando su compromiso social a través de sus publicaciones en *La esquina de Rubén* y en ciertas canciones que compone a día de hoy, aunque la mayoría ya no pertenezcan al género de la salsa. Tiene la voluntad de seguir haciéndolo, aun viviendo en EEUU, el enemigo común de todo latinoamericano, como se puede apreciar en sus textos.

4. ANÁLISIS DE LAS OBRAS DE RUBÉN BLADES: CREACIÓN, DESARROLLO Y RECEPCIÓN DE IDENTIDADES

Rubén Blades decidió dedicarle sus canciones al pueblo latino desde el foco del movimiento migratorio de este, Nueva York, ciudad de ciudades en cuanto contenedora de comunidades, culturas y clases sociales alejadas drásticamente unas de otras. Esto es lo que le llamaba la atención al compositor desde un principio y lo que volcaba en sus letras. Quería contar la vida de un latino promedio, mostrando tanto sus complicaciones como sus buenas experiencias, aunque con el tiempo se fue dando cuenta de que este tipo de ciudadano se ve desfavorecido frente al resto de personas que se encontraba en el camino. Conocer la historia y la ley de Panamá (por su carrera en Derecho) le hizo ver el mundo con otros ojos, mucho más críticos, por lo que decidió coger y llevar la batuta para crear composiciones que puedan representar de forma global a los latinoamericanos que sufrían por culpa de la mala gestión por parte de las clases poderosas. Porque, como bien

dijo Junot Díaz, refiriéndose a la importante labor de Blades como defensor de la voz del pueblo latino (en Benaim, 2018: 01:01:05): «Cuando no tienes el poder policial, social y académico, el primer tipo de violencia cometida contra ti es que personas que sí tienen el poder cuentan nuestras historias»²⁰. Por eso el autor optó por visibilizar la situación del ciudadano latino, haciendo hincapié justamente en los tres poderes que se acaban de nombrar en la cita: política, ámbito social y educación. Solo modificando estos tres aspectos desde la raíz y reconduciéndolos, se podría cambiar el sistema para volver a ser una comunidad independiente y libre de imposiciones por parte de los más poderosos.

Esto nos sirve para situar el punto de partida desde el que se seleccionó el corpus para el presente trabajo de investigación. Haremos un recorrido por las principales etapas de Blades, destacando las temáticas que estén relacionadas con la identidad nacional del autor, la identidad de la comunidad latina, la identidad de clase, y el compromiso social en términos más generales. A modo de presentación del inventario del artista, comenzaremos por sus inicios en la música, después veremos su trayectoria con Willie Colón, combinación de la que emergería un nuevo estilo en la salsa, terminando con el análisis de la etapa de Blades como solista, en la que aún se encuentra a día de hoy. Por lo tanto, hemos separado su carrera en tres fases, atendiendo a las fechas y a las circunstancias de publicación de las canciones elegidas.

4.1. Genealogía de la salsa conciencia: primeras composiciones (1965-1975)

Aprovecharemos la clasificación tripartita de los periodos de creación de Blades para dedicarle un espacio a su primera composición *–El 9 de Enero–*, aunque nunca haya sido grabada por este. Fue escrita en 1965 en memoria de los muertos y los heridos del Día de los Mártires y cantada por Bush y sus Magníficos en 1967. Esta obra y su motivo se ha mencionado mucho a lo largo del trabajo porque marcó un antes y un después en la conciencia del cantante. Sin embargo, vale la pena hacer un breve comentario sobre ella antes de comenzar con la etapa del dueto de Blades y Colón. Veamos solo el principio:

Nueve de enero, / yo nunca olvido, / a un pueblo entero que con valor se enfrentó / a la metralla del "buen vecino", / que en un momento sus promesas olvidó. / Orgullosa, sobre

²⁰ Traducción propia de Díaz: «When you don't have political, social and academic power, the number one violence that it is committed against us is that the people who have power tell our stories».

todo, voy flameando mi bandera / de blanco, azul y con rojo, / sangre de Ascanio Arosemena. / No te puedo olvidar, no te voy a olvidar. / Por eso elevo mi canto en homenaje sincero / a los bravos que cayeron, / a los mártires de enero. / ¡Patria! / ¡Ae, nueve de enero! / Mi patria siempre primero (Blades, 1967)²¹.

La primera frase contiene la clave para entender la canción completa. Se presenta la fecha que se rememora, la causa del conflicto por el que tantas «vidas se perdieron», calificando irónicamente a Estados Unidos como a un “buen vecino” y se muestra el sentimiento de orgullo por la patria. Ascanio Arosemena fue uno de los dirigentes estudiantiles fallecidos aquel día, de ahí la metáfora del rojo de la bandera de Panamá con su sangre. En los pregones resuena perfectamente esa identidad nacional que reivindica Blades: «Por mi patria la vida primero»; «Las vidas que se perdieron/ (¡Ae, nueve de enero!) / y todo el luto que nos dieron, / (¡Ae, nueve de enero!) / pero al final no se fueron». Para dar crédito a estas palabras de Blades, cantadas por otro, retomemos el comunicado que escribió en su blog para el 9 de enero de 2021:

En la desinteresada defensa de la soberanía nacional por mártires como Ascanio Arosemena y en la inolvidable y colectiva reacción de una ciudadanía que se enfrentó -con la verdad en sus manos- a la metralla del ejército de los Estados Unidos los días 9, 10 y 11 de Enero de 1964, Panamá recobró para siempre un sendero de identidad y dignidad que reunió memorias y habitantes en cada cuarto del país. El 9 de Enero de 1964 representa para muchos panameños el nacimiento de una verdadera conciencia patria, al hacernos protagonistas colectivos de una lucha que aún no termina.

Más adelante, en la etapa con Willie Colón, podremos observar que Blades abandona esa mirada introspectiva sobre su propia identidad panameña para cantar sobre una comunidad más amplia, pero igualmente marcada por las injusticias provocadas por los dirigentes y por la clase política. Lo volvería a rescatar en el último periodo que trataremos, ya que, como solista, se volvería a ver volcado en un compromiso social de carácter nacional. El desarrollo de la temática de sus obras es móvil y se va trasladando en el mapa a la par que el propio autor, migrando en busca de oportunidades y con la esperanza de poder mostrar su ideología artística al mundo.

²¹ Se puede escuchar la canción en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=6SbIQ4uhmcQ&t=134s>.

En 1970, Blades pudo publicar su primer álbum titulado de *Panamá a New York* con Pete Rodríguez, pero en esta época combinaba la creación musical con la universidad, por lo que hasta aquel entonces la música no era su principal cometido. Sería ya en 1975, al comenzar a trabajar en el correo de la Fania, cuando Blades pondría todo su empeño en darse a conocer entre los grandes artistas del momento. Trabajó en ocasiones como letrista para varios artistas del sello Fania, además de participar en canciones de la orquesta de Ray Barreto como vocalista. Estos últimos trabajos no lo llenaban como artista, ya que su sueño era grabar álbumes propios, pero no tenía ni contactos en EEUU ni recursos para autoproducirse. Pero ahí es donde entra el célebre trompetista Willie Colón, que cuando conoció a Blades, en 1975, trabajaba con Héctor Lavoe, el cantante de salsa más famoso y exitoso de los años 70.

4.2. Etapa con Willie Colón: la consolidación de la salsa conciencia (1975-1983)

Sin duda el periodo en el que despegó decisivamente la carrera musical de Blades es el que compartió con Colón, y de donde surgió su estilo tan peculiar. Si el trompetista asociado a la Fania no hubiera apostado por el chico del correo, que en aquel entonces era el joven panameño, puede que canciones como *Pablo Pueblo*, *Plástico* y *Pedro Navaja* nunca hubieran sido conocidas a nivel internacional. Es en este contexto en el que se produce el traslado definitivo de Rubén Blades a Nueva York, allí, en la emergente escena de la salsa aglutinada alrededor de Fania Records, se convertiría en una estrella:

[...] la grabación era compleja y Colón decidió tomarse un descanso. Al salir de estudio, entró al baño y luego a la oficina de correspondencia. El muchacho que atendía era flaco, de pelo liso y largas patillas. Estaba tan disgustado, que Colón no pudo evitar preguntarle: «Oye, ¿y a ti qué te pasa?» El muchacho hizo una mueca antes de responder. «Las cosas no me van bien, dijo. Estoy cansado de todo esto, ¿sabes? Voy a regresar a mi tierra, a Panamá». Willie lo observó atentamente y sintió que debía hacer algo. «No te preocupes», le dijo, «yo te grabo» (Arteaga, 2000: 56-57).

Así fue como se dio comienzo a una larga amistad y a una fructífera combinación artística, dando lugar a los llamados pioneros de la salsa consciente, estando casi siempre como principal cantante y compositor Rubén Blades, mientras que Willie Colón se encargaba de la producción, de los solos de trompeta, ya que era considerado el mejor

trompetista de su época, y de los coros, aunque también participaba activamente en la composición musical para los álbumes que publicaron juntos.

El primer sencillo que le grabó Colón después de ese primer diálogo que tuvieron fue *El Cazanguero* (1975), una canción compuesta por Blades cuando se encontraba en Panamá. Está inspirada en los presos a los que iba a entrevistar para un trabajo de la universidad y transmite empatía por las personas privadas de libertad: «En un brinco para las doce nos trajeron tortura. / [...] La tristeza de todo preso es no tener libertad»²². Willie Colón no compartía del todo la ideología de Blades, pero supo apreciar su talento y al final cedió al asociarse con él cuando dejó de trabajar con Héctor Lavoe. *El Cazanguero* fue la primera canción de Blades publicada bajo el sello de la Fania:

Una conmovedora acusación contra la represión en América Latina, anunció el tenor de sus futuras colaboraciones, que comenzaron en serio con el éxito de 1977 *Metiendo Mano* en Fania. El álbum generó el éxito *Pablo Pueblo*, considerado por Blades como "la primera canción (de salsa) que trató con tintes políticos y sociales" (Child, 2020).

Blades destaca que cuando iba al despacho de Colón con sus canciones relacionadas con «la realidad del barrio, etc., él las asume. Willie Colón viene del sur de Bronx y las relaciones son intensas; las situaciones son sumamente semejantes a las del tercer mundo, así que él vio valor en eso y me dio oportunidad de enfocar mi trabajo en esa dirección» (en Polo, 2001: 11:24). Era arriesgado comenzar en el mundo de la música sin ser conocido con temas tan diferentes a los canónicos y, de hecho, «los DJ's creían que el álbum iba a ser un fracaso porque la letra era muy complicada, las canciones eran sumamente largas y, sobre todo, *Plástico* y *Pedro Navaja*» (Blades en Polo, 2001: 12:30). Pero no solamente fue arriesgado por el posible fracaso en ventas, sino que los temas políticos y sociales que se trataban podían poner en peligro su propia seguridad:

Reflexionando sobre sus primeros días de tocar “salsa consciente” con Blades, Colón dijo en 1991: “ese tipo de composición nos causó muchos problemas, tanto que en un momento en que estábamos haciendo *Pedro Navaja* y *Tiburón* con Blades, tenía que actuar con chalecos antibalas” (Child, 2020).

²² Se puede escuchar la canción en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=psO0MuKZ4CY>.

La fusión de dos artistas tan diferentes como Blades y Colón fue la fórmula perfecta para que las letras del compositor «no sonar[a]n débiles, sino fuertes y sobrecogedoras» (Arteaga, 2000: 58). Igualmente, se criticaba el hecho de que

Blades no cantaba. Contaba cuentos e historias largas, novelizaba en sus letras y expandía demasiado las introducciones habladas. *Pablo Pueblo*, por ejemplo, tenía más de 30 líneas de texto, lo cual, a juicio de la crítica, era demasiado pesado para el oyente. El oyente, por el contrario, no se preocupó por eso. La letra era llamativa, dramática. Era como escuchar una novela cantada (Arteaga, 2000: 58).

A partir de 1977 ya se establecieron como un dueto consolidado, dando lugar a su primer álbum conjunto, *Metiendo mano*, del que vamos a analizar las canciones *Pablo Pueblo* y *Plantación adentro*. Hemos podido ver que la primera es la que más sensación causó desde el lanzamiento del álbum y eso es justamente porque es la obra que más se aleja del estilo de la salsa tocada hasta aquel entonces. Se trata de una obra que había escrito Blades con unos 25 años, siendo universitario, pero que no había podido publicar hasta aquel entonces. Según Quiaro (1994), la «letra de *Pablo Pueblo* se identifica mucho con los barrios, lo que hacen sus habitantes y sus luchas por sobrevivir, el político que llega a ofrecer, la gente que juega sus caballos, con lo que es la vida de uno, pues». Y, efectivamente, la canción representa la vida de una persona de clase media-baja, cuya rutina se basa en un trayecto en bucle, cargado de cansancio y deudas. La ciudad y, mejor dicho, el barrio, es el espacio en el que se desenvuelve, pero que nunca cambia, igual que su vida e igual que el panorama político, que se nombra de forma sutil, pero lo suficientemente claro como para comprender que las esperanzas de prosperar en la vida del protagonista estaban sustentadas por la confianza en un cambio en el ámbito político:

Regresa un hombre en silencio, / de su trabajo cansado: / su paso no lleva prisa. / [...] Lo espera el barrio de siempre / con el farol en la esquina, / con la basura allá en frente / y el ruido de la cantina. / Pablo Pueblo llega hasta el zaguán oscuro / y vuelve a ver las paredes / con las viejas papeletas / que prometían futuros / en lides politiqueras. / Y en su cara se dibuja / la decepción de la espera (Blades y Colón, 1977).

Cada vez ese mensaje oculto se va esclareciendo hasta llegar al estribillo, donde la situación del personaje queda claramente ligada a la miseria por culpa de las falsas esperanzas de los dirigentes políticos, que se muestra también en el ámbito familiar:

Pablo Pueblo, / hijo del grito y la calle, / de la miseria y del hambre, / del callejón y la pena.
 / Pablo Pueblo, / su alimento es la esperanza [...]. / Pensativo y cabizbajo, / con su silencio
 de pobre, / con los gritos por abajo. / [...] Entra al cuarto / y se queda mirando / a su mujer
 y a los niños, / y se pregunta: “¿Hasta cuándo?”. / Toma sus sueños raídos, / los parcha con
 esperanzas, / hace del hambre una almohada / y se acuesta triste de alma (Blades y Colón,
 1977).

La frase más conocida de esta canción es «Pablo Pueblo, hijo del grito y la calle» y, según Hernández (1992), esto podría provenir de Arturo Uslar Pietri, autor de *La Isla de Robinson* (1981) en la que se narra la historia del maestro de Bolívar, Simón Rodríguez. Este es descrito con las mismas palabras, pero aquí se produce una incoherencia, ya que *Pablo Pueblo* se grabó en 1977 y se escribió mucho antes. De esta manera, podemos llegar a dos conclusiones: o bien que Uslar Pietri se haya basado en la canción de Blades, lo cual demostraría la fuerte influencia que tuvo en Latinoamérica el personaje creado por el compositor, o bien que una fuente anterior a ambas producciones ya haya caracterizado a Simón Rodríguez de esa manera.

Otros rasgos que presenta la canción son las condiciones en las que vive el protagonista, a pesar de haber trabajado toda la vida: «Trabajó hasta jubilarse / y nunca sobraron chavos; / votando en las elecciones / para después comerse un clavo». Solo le queda refugiarse en la religión, el juego y la bebida: «A un crucifijo rezando / y el cambio esperando en Dios. / [...] Llega a su barrio de siempre / cansado de la factoría, / buscando suerte en caballos / y comprando lotería, / gastando su dinerito en dominó / y tomándose un par de tragos». Es sorprendente cómo en tan pocas frases, de manera tan tópica y casi con palabras clave, Blades ha podido plasmar toda una vida humana. En pocas líneas ha cabido, y con bastante psicologismo, la característica de toda una clase de personas. Para lo que antes se escribían novelas o poemas largos, le ha bastado con unas líneas. Este “simplismo” no es tan simple y le revela como un auténtico poeta, ya que el texto mismo representa un valor literario. No es de extrañar que, reforzadas por música en forma de canción, sus palabras lleguen en seguida al corazón de masas de personas.

La depresión y la miseria conforman un ambiente de problemática existencialista, con la que muchas personas pueden llegar a identificarse, y no necesariamente de origen latino. Sin embargo, Blades insiste en que siempre hay que tener esperanza por salir adelante y no resignarse: «Echa pa(ra) (de)lante, Pablito / y a la vida mete mano»,

haciendo un guiño, además, al nombre del propio álbum. *Pablo Pueblo* sigue siendo un himno panamericano para la clase obrera, ha influenciado en artistas de la época de Blades, como Cheo Feliciano, con su canción *Juan Albañil* (1980), y se ha utilizado en muchas ocasiones para hablar de forma general de los inmigrantes latinos en Estados Unidos: «Pablo Pueblo sufre en silencio, como los demás latinos pobres en Nueva York» (Visser, 2008: 46). Incluso se generó un escándalo porque el presidente venezolano Nicolás Maduro se llamó a sí mismo Pablo Pueblo:

“Usted se apropia del título de mi canción y se auto titula Pablo Pueblo. Me permito corregirlo: Pablo Pueblo jamás reprimiría a su gente”, así respondió este jueves Rubén Blades al presidente Nicolás Maduro, quien sugirió ayer que el cantante panameño se olvidó de sus raíces (Otero Castillo, 2017).

La siguiente canción de este álbum que analizaremos es *Plantación adentro*. Aquí nos topamos con otro conflicto social, que remonta a los tiempos de explotación de la población indígena por parte de los colonos. El compositor en este caso fue Tite Curet Alonso, célebre compositor puertorriqueño de salsa que trabajó en Fania Records, mientras que Blades y Colón solamente la interpretaron y añadieron su texto para los soneos o pregones, pero, de igual forma, es interesante estudiar la letra y ver que canciones como esta componían el álbum *Metiendo mano*. «La canción *Plantación Adentro* permite evidenciar lo que padecían los esclavos en las diferentes plantaciones de América Latina (uno de los continentes con más plantaciones forestales y agrícolas, según un estudio realizado por la ONU) [...]» (Coy Herrera, 2017: 44). Desde el principio, la voz en off de Willie Colón nos pone en situación: «Es el año 1745 en América Latina. / El indio trabaja en las plantaciones bajo el palo implacable del mayoral» (Blades y Colón, 1977). Sin embargo, el ritmo de la música es rápido y los instrumentos tocan en tonalidades mayores (que suelen asociarse a sentimientos positivos). Y si vemos el videoclip²³ con el que se acompaña la canción, la trama trágica resulta desconectada de los elementos visuales. Asimismo, al igual que en la canción anterior, tenemos a un protagonista con nombre, algo muy típico del universo de Rubén Blades, que padece las injusticias del mayoral: «Camilo Manrique falleció / por golpes que daba el mayoral / y fue sepultado sin llorar. ¡Ja, / una cruz de palo y nada más!». Aparte de esto, el médico

²³ Se puede consultar en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=zx6qSntme3o>.

examina al muerto y dice que fue una «muerte por causa natural». Tal era el menosprecio hacia los esclavos y trabajadores indígenas que ni siquiera se valoraba su vida.

El tono de la canción se mantiene hasta el final en forma irónica, lo que puede producir cierto extrañamiento: «Claro, si después de una tunda de palo, / que te mueras es normal». Se trata de una canción «que ubica al receptor frente a un escenario de la vida real, como lo es las plantaciones y un conflicto que día a día sigue latente, la lucha de clases y la brecha que hay entre estas» (Coy Herrera, 2017: 47). Se ejerce el poder por encima de la dignidad del ser humano, haciendo uso de la violencia hasta matarlo y despreciando su vida, quitándole importancia a su muerte, que, además, fue provocada: «Selva verde, selva traga, / selva nunca dice nada²⁴. / Recoge el café y coge pa(ra) (a)llá / si no te pega el mayoral. / Camilo Manrique falleció / y lo enterraron sin llorar, / y en su triste monumento una cruz de palo y nada más» (Blades y Colón, 1977). Con esta canción, Blades y Colón le dan nombre a uno de estos esclavos anónimos y le hacen notar a sus espectadores que es necesario aprender de la historia y que no se debe olvidar y callar cuando ocurren atrocidades como esta.

Esta descripción de las clases pobres frente a las privilegiadas se puede ver también en la canción perteneciente al mismo álbum, titulada *Según el color*, que gira entorno a la idea de la relatividad, ya que para cada persona la realidad se vive de una forma diferente, como únicos que somos todos los individuos y pasamos por varias situaciones y etapas vitales. Aunque parece que la canción se camufla bajo el lema de «para gustos, colores», hay un trasfondo del que podemos deducir que se habla de la desigualdad: «Botaba un rico pan, / el pan que no comía, / ese mismito pan / que el de atrás recogía. / Todo es según el color / del cristal con que se mira» (Blades y Colón, 1977). Se van dando ejemplos creando una cadena narrativa, alternados con el estribillo, haciendo ver a los oyentes que sí existen privilegios y que lo que para uno se da fácil, para otro es imposible: «Unos tienen dinero a montón / y otros sólo dolor en la vida. / Todo es según el color» y, además, «cada cual lleva un mundo en su mente diferente», lo que hace referencia a los

²⁴ Aquí también se puede apreciar una especie de “efecto espectador” o síndrome de Genovese, como cuando en *Pedro Navaja* se escuchan disparos, pero nadie denuncia ni sale a prestar ayuda, haciendo que solamente la calle cargue con la culpa y los cuerpos yacientes. En *Plantación Adentro*, la selva hace esta función de enmudecer los hechos.

puntos de vista. Este doble juego es el eje vertebrador de la canción, por lo que es bastante simple y carece de una historia, a diferencia de las anteriores, aunque sí se pretende dar verosimilitud al discurso porque al principio ponen en boca de personajes con nombre las dos posiciones contrapuestas: «Dicen Chucho, Jacinto y Ramón / que la cosa esta que arde. / Dicen que la situación / no esta buena para nadie. / Pero Pablo, Felipe y Simón / no salen de fiesta y baile / y exclaman con emoción: / “¡La cosa esta mejor que antes!”».

Esa amplificación del grito del pueblo latinoamericano impulsado por parte del dueto salsero sigue su curso desde ese primer álbum, consolidándose un año más tarde con el disco *Siembra* (1978). Para sorpresa de la crítica, este álbum tuvo incluso más éxito que el anterior, siendo hoy en día aún el más escuchado por los fieles seguidores de Blades. De aquí salieron canciones muy conocidas, de las cuales analizaremos tres: *Plástico*, *Siembra* y *Pedro Navaja*.

Plástico es la primera canción de Rubén Blades en la que se muestra explícitamente la suma de identidades de toda Latinoamérica. Esto se ve en los pregones finales: «Se ven las caras / de gente trabajando buscando el nuevo camino, / orgullosa de su herencia y de ser latino. / Se ven las caras / de una raza unida, / la que Bolívar soñó. / Se ven las caras. / ¡Siembra!²⁵» (Blades y Colón, 1978) –seguido de la enumeración de diferentes países latinoamericanos, y de las respuestas intercaladas del coro, simbolizando la voz de las personas de esa nación: «¡Presente!»—. Además, al final del todo, antes de que la música se desvanezca a través de un *diminuendo*, el cantante grita, con las respectivas contestaciones del coro: «¡El barrio! / (¡Presente!) / ¡La esquina! / (¡Presente!) / ¡Los estudiantes! / (¡Presente!)», indicando exactamente la dirección en la que se mueven las letras de Blades: hacia los barrios latinos, las personas que hacen su vida en la calle y los jóvenes que pueden llegar a cambiar la situación en la que se encuentra la comunidad latina. Todo eso para el compositor es el pasado, el presente y el futuro de Latinoamérica. En definitiva, es la esencia y la identidad del pueblo latinoamericano. En *Plástico* se apela directamente al emisor, dejando claro a quién se pretende hacer llegar el mensaje –«¡Oye, latino! / ¡Oye, hermano! / ¡Oye, amigo!»– para hacer una llamada a la unión de Latinoamérica:

²⁵ Esta última exclamación hace referencia al nombre del álbum y funciona como *late motiv* de todo el disco, además de la propia canción que se titula así.

La noción de América Latina no existía en Nueva York, realmente. Entonces, cuando vamos cerrando la canción se me ocurre a mí hacer el llamado ese de todos los países, para demostrar nuestra unión y la fortaleza que tenemos, pero como grupo. Es una constante en mis canciones. Nosotros tocábamos ese tema en cualquier lugar y la gente, cuando oía su país, se sentía con poder. [...] en todos lugares a los que vamos. La gente, cuando siente que se llama a su país, se siente que son parte de América (en Benaim, 2018: 35:10).

Se ha hecho un análisis más detallado de la canción en Shlykova (2020), pero aquí nos interesa ver cómo Blades muestra su ideología y sus valores sociales en las obras. Lo que principalmente deberíamos destacar es que el eje de la composición es la artificialidad, tanto de las personas como de los objetos. Está inspirada en la ciudad de Nueva York y en las relaciones que se deshumanizan en ella: «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» (Shlykova, 2020: 27). En este sentido, nos podría recordar al poema de José Martí *Amor de ciudad grande* (1882), lo que sigue demostrándonos que el estudio de la producción de Blades nos lleva inevitablemente al análisis del «transnacionalismo»²⁶, provocado por la globalización capitalista, el consumismo, la monopolización y la centralización económica de las capas sociales dominantes, entre otros factores.

Los transmigrantes actúan, toman decisiones, sienten preocupaciones y desarrollan identidades dentro de sistemas sociales que les conectan con dos o más sociedades simultáneamente. Se está hablando de la construcción de nuevos campos, redes, zonas amplísimas de contacto, cuyas repercusiones cambian de a poco, la aldea en metrópoli, la región en continente, el mundo en una gran frontera que ni imaginaron los más audaces visionarios. Y si de visionarios se trata, es obligatorio mentar a uno de sus grandes practicantes, José Martí, quizás el primer visionario de esta aldea mundial, el incorregible globalizador, figura paradigmática que encarna al transmigrante [...] (Operé, 1946).

Blades hace un diagnóstico de una sociedad dominada por el capitalismo transnacional, haciendo una metáfora al comparar el sol con un dólar, al hacer referencia a los altos rascacielos y al recrear una atmósfera cancerígena de la gran ciudad. Si

²⁶ Término popularizado por Randolph Bourne, quien lo definió como «una nueva forma de pensar sobre las relaciones entre culturas» (Bourne, 1916).

prestamos atención al vídeo oficial de la canción²⁷, que se suele poner en los conciertos para acompañar la *performance*, se ven todos estos símbolos y la importancia de la letra, ya que está incrustada en las imágenes y se acentúa según la intensidad de la música. Los valores que Rubén Blades pretende trasladar a su público son claros: «Estudia, trabaja y sé gente primero, / allí está la salvación». Para él, tiene que prevalecer la humanización, el trabajo honrado y la educación frente al dinero y la vida disfrazada de apariencias. Ese es el camino que Blades quiere para sus compañeros de identidad latinoamericana. Por esto mismo, *Plástico*, se ha convertido en un himno a la comunidad latina, porque se reivindica la unidad de diferentes países que se sienten hermanos frente a otros que los han forzado a permanecer bajo la sombra de la etiqueta del llamado “tercer mundo”:

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 (Blades y Colón, 1978).

De esta canción que narra sintéticamente la vida y relación de un hombre y una mujer “plásticos” en una ciudad “plástica”, pasamos a la siguiente canción, *Siembra*, que le da nombre al álbum. Esta comienza desvelando la principal arma de la música del dueto de Blades y Colón: «Usa la conciencia, latino. / No la dejes que se te muera, / no la dejes que muera» (Blades y Colón, 1978). Al igual que en *Plástico*, aquí también se hace un llamamiento a la unión de la comunidad latina –«Lucha siempre por tu raza. / Nunca te des por vencido. / [...] Cuando lo malo te turbe / y te nuble el corazón, / piensa en América Latina y repite mi pregón. / [...] Nunca olvides a Betances²⁸: / “En la unión está el futuro”» (Blades y Colón, 1978)–, pero aquí se hace especial hincapié en el futuro esperanzador que se puede labrar sembrando y cosechando: «Con fe, siembra y siembra, y tú verás».

Se hace referencia a *Plástico*, con lo que nos vamos dando cuenta de la intertextualidad que las composiciones del autor dejan entrever: «Hermano latino, / con fe y siempre adelante. / Olvida las apariencias, / diferencias de color / y utiliza la

²⁷ Se puede consultar en línea: https://www.youtube.com/watch?v=0e_T4VqfKbw&t=34s.

²⁸ Ramón Emeterio Betances (1827-1898) fue un escritor, médico y político puertorriqueño que participó activamente en lo movimiento independentista del Grito de Lares, además de luchar por la abolición de la esclavitud y la independencia de otros países americanos (Maldonado, 2010).

conciencia» (Blades y Colón, 1978). Finalmente, la humildad y el cariño son los dos aspectos que más se recalcan en la canción, con un colofón a modo de agradecimientos y despedida del dueto, volviendo a retomar la palabra del principio, la que marcará para siempre desde aquel entonces su carrera: «¡Gracias, Rubén! / ¡Gracias, Willie! / ¡Conciencia, familia!». Por lo tanto, nos encontramos ante la obra en la que apareció por primera vez el nombre del nuevo estilo de salsa emergente de la mano de estos dos artistas. Su letra no se caracteriza por esa narratividad que sí está presente en otras canciones, pero es muy importante, ya que muestra el objetivo de la creación poética de Blades y de Colón en esta época.

Pasando a la canción más famosa de Blades, *Pedro Navaja*, nos damos cuenta de que es la que más se ha estudiado y la que más fronteras ha derribado, haciendo que lo que dice uno de los personajes de la canción se convirtiera en una frase hecha: «La vida te da sorpresas, sorpresas te da la vida, ay, Dios» (Blades y Colón, 1978). Aquí entra en escena una historia centrada en un personaje tipo, descrito como «el guapo» del barrio. Se trata de un criminal y de una persona que vive en la marginalidad de la ciudad. Se le da forma a la figura del guapo, caricaturizándolo y mostrándolo como un tópico anclado al imaginario social de las ciudades latinoamericanas y de los barrios latinos de Nueva York: «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» (Blades y Colón, 1978). Pedro Navaja no fue el primer personaje del universo de Blades, pero sí marcó la línea de muchas otras canciones que se irían viendo en el género de la salsa, creando así una cuentística musical urbana que, además, en el caso de Blades, cobra sentido si recordamos la República de Hispania a la que pertenecen todas las historias plasmadas en sus canciones. De hecho, *Pedro Navaja* tiene una continuación que es mucho menos conocida, pero que veremos en la etapa de Blades como solista. Y también se han hecho diversas películas, sin consentimiento previo de Blades, que han usado el nombre del personaje y que se han basado en la canción.

El momento culminante de la obra es cuando el protagonista maleante decide asaltar a una prostituta apuñalándola, pero esta, logra dispararle con su revólver, cayendo ambos al suelo. Al entrar en escena un borracho que «con los dos muertos se tropezó, / cogió el revólver, el puñal, los pesos y se marchó» (Blades y Colón, 1978), cantando desafinado

la famosa frase citada más arriba. El tono irónico está presente incluso en lo más trágico de la historia, ya que nunca se sabe cuándo la vida nos va a dar sorpresas, tanto buenas como malas. Después de la narración, comienzan los pregones, de los que cabría destacar los siguientes: «Ocho millones de historias tiene / la ciudad de Nueva York», enmarcando la acción de la historia en la urbe que tiene gran multitud de barrios en los que podría darse una situación parecida; y «Cuando lo manda el desino / no lo cambia ni el más bravo. / Si naciste pa(r) martillo, / del cielo te cae los clavos» (Blades y Colón, 1978), mostrando la moraleja de que no tenemos el control de nuestro destino.

Con *Pedro Navaja* justificamos una vez más que la salsa es un género de *folk* urbano, llamado por Blades *focila*²⁹ (Gómez, 2020: 01:29), lleno de oralidad y al que se traslada el imaginario barrial y la conciencia de pertenecer a este, con los guapos, las prostitutas y los borrachos que también lo habitan³⁰. Ciertamente, es una canción llena de estereotipos y naturalizadora del comportamiento machista, como ocurre en muchas canciones de la época y del género. Pero, poco a poco, los artistas han ido derribando prejuicios y pensamientos envilecidos de ciertos grupos sociales, aunque la música latina aún tiene pendiente lograr la igualdad real en sus canciones.

Las siguientes obras pertenecientes a la etapa de Rubén Blades con Colón, siguen en la misma línea que las anteriores; una vez que el camino hacia la salsa conciencia queda despejado, esta es aceptado y aclamado por el público. A continuación, más que una canción en concreto, podríamos analizar a grandes rasgos el álbum *Maestra vida* (1980), ya que es la segunda ópera salsa de la historia –en 1973, Larry Harlow había hecho una versión salsera de la ópera rock anglosajona *Tommy* (1969), del grupo *The Who*, poniéndole el nombre *Hommy*–. Hommy es un joven que nace ciego y sordo, proveniente de una familia pobre de Puerto Rico, que se da cuenta del valor de su talento como percusionista y llega a consolidarse como un músico famoso de salsa. Se trata un tema que encaja muy bien con las canciones de Blades y con el traslado de la salsa a un

²⁹ Folklore de la ciudad latina.

³⁰ Asimismo, *Pedro Navaja* contribuyó enormemente en la forma de crear música en el género de la salsa, ya que otros cantantes, tanto de la época de Blades como posteriores, hicieron canciones influenciadas por esta obra. Por ejemplo, el famoso Héctor Lavoe creó un puente dialógico entre el personaje de Blades con el suyo de *Juanito Alimaña* (1983).

escenario considerado más culto, «*Hommy* abrió las puertas a una presentación de este tipo y estilo al mercado salsero [...]. Con *Hommy*, la salsa se vistió de gala, y ese legado abrió las puertas para que la tradición musical afroantillana ahora visite las salas de más prestigio en el mundo» (Moreno Velázquez, 2009: 11).

En *Maestra vida* nos encontramos con quince canciones que han sido concebidas como capítulos, dirigidos por un hilo narrativo, gracias al cual se crean las historias de varios personajes. Consta de dos volúmenes, en los que ese folklore de la ciudad latinoamericana que se mencionó más arriba, da lugar a un relato que se ha podido llevar a escena en varias ocasiones. Aquí ya no solamente se narra, sino que se les da voz a los personajes y se les permite desarrollarse a través de varias canciones, trasladando su discurso entre capítulos. La situación que sustenta la trama muestra

[...] la idiosincrasia del latinoamericano: la necesidad de Carmelo, padre de familia principiante, de sacar a su familia hacia adelante. Él describe lo difícil que encuentra la situación económica y se burla de los políticos y su hipocresía a la hora de postularse para los cargos políticos (Flores, 2009).

Podría ser una historia de cualquier familia de un barrio de Latinoamérica, como ocurre en la mayoría de obras de Blades, verosímiles y cercanas a la realidad sociocultural de la comunidad latina. Los espectadores son testigos de los sucesos en la vida del sastre Carmelo, su historia amorosa con Manuela, «el nacimiento de su hijo Ramiro y los malos tiempos» (Flores, 2009), y de ese ciclo repetitivo en la vida de Ramiro. Las tres canciones más famosas del disco son *Manuela*, *Soy una mujer* y *Maestra vida*. La primera destaca por ser de la única que tuvo éxito en la radio; la segunda es una canción que se vuelca en la feminidad, siendo cantada por Blades, interpretando a Carmelo, y su madre Anoland Díaz, quien le puso voz a Manuela; y la canción que lleva el nombre del propio álbum tiene de protagonista al hijo: Ramiro. Esta canción muestra el ciclo de la vida, en el que los hijos siguen los pasos de sus padres, sin ninguna esperanza de progresar:

Ramiro recorrió las calles del barrio, / la misma esquina con su mismo olor, / todos los hechos lo condenaban. / Sin embargo, nadie hablaba de su soledad, / de aquellos años en la cárcel, / de las cosas que hizo y dejó de hacer, / de su eterna mala suerte. [...] / Después de todo, su único premio era la vejez, / la misma recompensa que recibió su padre Carmelo, / la misma recompensa que de seguro / recibiría su hijo Rafael (Blades y Colón, 1980).

Al igual que en *Pablo Pueblo*, aquí la rutina juega un papel crucial en la determinación de los personajes, pero lo que es diferente es el hecho de que todo el álbum es una trayectoria de la familia, definida por una sociedad estamental gobernada por un arribismo que no deja cabida a la empatía. Blades, haciendo uso de la intertextualidad³¹, pretende darles visibilidad a las exigencias de la población latinoamericana a través de la música, ya que esta es capaz de reconstruir o de construir el tejido social que ha sido destruido deliberadamente. No solo la violencia física crea naciones pobres, hay muchas formas y estrategias en las que se deconstruye ese tejido. Sin ese tejido social, la población está indefensa, a merced de los grandes intereses de la clase política y empresarial.

El siguiente álbum que lanzaron Colón y Blades fue *Canciones del solar de los aburridos*, en 1981. Aquí nos encontramos con obras muy famosas como *Te están buscando*, que se enmarca en la tradición de canciones de crímenes urbanos, en los que se muestra 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» (Shlykova, 2020: 15). Y también en este mismo álbum está una canción muy importante, denominada *Tiburón*, que tiene una letra más metafórica en comparación con otras obras de carácter político-social de Rubén Blades, pero esto no impidió que fuera prohibida su reproducción en la radio de Estados Unidos y de otros países. Esta obra, junto a *El 9 de Enero*, *Prohibido olvidar* y *Patria*, la ha cantado en el día de la entrega del Canal de Panamá, en 1999, con lo cual, está dentro de las canciones con las que más se identifica no solo como latinoamericano, sino también como panameño. Siempre que ha cantado esta canción en otro país, antes recuerda a los estados que tienen sistemas políticos opresivos y dictaduras, diciendo que hasta que no quede ningún estado así no dejará de cantar esta canción. Recordemos que Blades ha vivido en una época en la que Latinoamérica ha sido castigada por muchas dictaduras y muchos conflictos bélicos, de ahí que el artista se sienta parte de seguir combatiendo contra tales sistemas políticos. En *Tiburón* se usan símbolos y metáforas para hablar de estos temas, pero, si prestamos atención, el texto se hace transparente:

¿Qué buscas en la arena? / (Tiburón, ¿qué buscas en la orilla, tiburón?) / Lo tuyo es mar afuera. / [...] Serpiente marinera, / ay, tú nunca te llenas. / (Tiburón, ¿qué buscas en la

³¹ Entendiendo cada obra del álbum como un texto, en este caso.

orilla, tiburón?) / Cuida(d)o con la ballena. / Respeta mi bandera. / Palo pa(ra) que aprenda, que aquí sí hay honor. / Pa(ra) que vea que en el Caribe / no se duerme el camarón. / (Si lo ven que viene, palo al tiburón) / Vamo(s) a darle duro sin vacilación. / Pa(ra) que no se coma nuestra hermana / El Salvador³² (Blades y Colón, 1981).

Se hace alusión directa a quien quiera adueñarse del Caribe, y después recurre a la unión de la población, de forma parecida a la cita de Betances que vimos incrustada en *Siembra*. Aquí dice: «En la unión está la fuerza y nuestra salvación». La canción es una llamada a la resistencia frente al imperialismo de Estados Unidos. Todo tiburón es aquel que quiere ir a alimentarse y engullir a una comunidad debilitada o indefensa frente a sus ataques políticos, por eso Blades reitera la necesidad de no dejar que se metan en la orilla ajena.

Podríamos incluso proponer un posible antecedente: la canción *Tío Caimán* (1970), del grupo chileno Quilapayún (escrita por el folklorista panameño Carlos Francisco Changmarín), que formó parte de la llamada Nueva Canción Chilena³³. Aquí también se refieren a EEUU como a un depredador acuático y se animaliza la intrusión en América Latina: «Tío caimán hablaba inglés / y andaba por todo el mundo. / Y en cada sitio que iba/ metía su colmillo inmundo». Incluso el contexto histórico se hace claramente reconocible: «Hoy con su cola cortada/ anda loco el tío caimán: / le dieron palos en Cuba / y le dieron en Vietnam». En *Tiburón*, la letra se centra en el Caribe, a diferencia de *Tío Caimán*, pero, aun así, tienen mucho en común, sobre todo en la forma de referirse al enemigo: «Puso el caimán su bandera / y la mía me la quitó. / Yo le dije: “Tío caimán, / eso no lo aguanto yo”». No obstante, no olvidemos que Blades escribe esto desde el territorio del tiburón, residiendo en el país que critica, lo cual no debió ser fácil, aunque hablando desde una posición social elevada, lejana del pueblo para el que canta. El cantautor, justificándose, pone de ejemplo a José Martí: «Cuando Martí sale de Cuba y viene a EEUU, y comienza a hablar de Cuba, un tipo le gritó en una reunión pública:

³² Se hace referencia a la guerra civil de El Salvador (1979-1992), que en el momento en el que se escribió la canción, estaba en desarrollo.

³³ Este movimiento músico-social «emergió en Santiago a mediados de los sesenta, y se distinguió por su letra poética, el uso de instrumentos autóctonos de toda América Latina y un mensaje antiimperialista y de justicia social» (Spener, 2015: 68), asociado a la causa de la izquierda chilena, y usado como bandera de lucha frente a la sublevación militar.

“¿Por qué eso, en vez de decirlo aquí, por qué no lo dices allá?” Y dice Martí: “Por decirlo allá es que estoy aquí”» (en Fenna Della Maggiora, 2015: 32:06).

Para terminar este apartado, cabe mencionar que el álbum *The Last Fight* (1982) fue el último en el que trabajaron juntos Willie Colón y Rubén Blades. No tuvo un notable éxito, pero fue la banda sonora en la película denominada de la misma manera, en la que ambos actuaron. El papel protagonista se le otorgó a Blades, sin haber actuado nunca antes, encarnando al cantante de salsa panameño Andy Kid Clave convertido en boxeador. Colón, sin embargo, hizo el papel del antihéroe, Joaquín Vargas, un poderoso promotor que pretende aprovecharse del cantante y siembra discordia entre los allegados de Andy. En la película aparecen también otras figuras de la Fania, como Héctor Lavoe y Celia Cruz, pero solamente en una escena. Las canciones del álbum son cantadas por el protagonista a lo largo de la película y los diálogos son mayoritariamente en inglés, teniendo algunos en español.

Pese al notable éxito del dueto, la tensión entre Blades y Colón iba en aumento, cosa que se hacía notar en las últimas grabaciones: «A lo largo de este tiempo también han ido surgiendo señales de desgaste en la colaboración» (Polo, 2001: 15:20). Las ambiciones de ambos artistas chocaban constantemente y la visión del futuro de cada uno se desviaba del plan que habían llevado a cabo desde sus inicios como dúo. En palabras del propio Colón:

Él tenía planes de otras cosas; también tengo un ego bastante grande. Yo empecé a grabar también, y empecé a cantar y, en verdad, era demasiado material y muchas cosas para un *show*. La última cosa fue que le ofrecieron un contrato, [...] el cual él aceptó, pero yo todavía estaba firmado con Fania, me tuve que quedar, y yo creo que eso ya fue lo último que causó la ruptura (en Polo, 2001: 15:59).

Blades, por su parte, opina que la fórmula del éxito que habían alcanzado con la unión hizo que ambos tuvieran más presión y que Colón se haya visto opacado por la figura de Blades. En definitiva, las circunstancias hicieron que los artistas continuaran sus carreras musicales por separado, pero tuvieron que grabar cuatro canciones más para cumplir con el contrato que tenían con Fania Records. Estas canciones fueron *El que la hace la paga* (1983), *Mucho mejor* (1984), *With strings* (1987) y *Doble filo* (1987).

El trabajo conjunto de estos artistas nos ha dado canciones que han contribuido a la consolidación de una identidad del pueblo latino. Eso es importante porque cuando una comunidad tiene identidad, tiene autoestima, y cuando tiene autoestima, es más difícil que sea controlada por los más poderosos, que es lo que Blades siempre ha defendido y ha seguido reivindicando aún después de abandonar la Fania y la orquesta de Willie Colón.

4.3. Etapa como solista: experimentación y reafirmación de su propio estilo (desde 1984 hasta la actualidad)

Blades, al aceptar el contrato con la multinacional discográfica Elektra, emprende un nuevo viaje hacia el éxito, pero esta vez en solitario. Sin embargo, volvería a colaborar con Willie Colón en 1995 para grabar su último disco juntos, *Tras la Tormenta*, y cantarían en algunos conciertos, como en Venezuela en la recaudación pública del Festival de Amnistía Internacional (1998). Pero en 2003 tuvieron un conflicto relacionado con el pago del concierto de reunión de Rubén Blades y Willie Colón, «celebrando el vigésimo quinto aniversario del álbum *Siembra*. Dicho evento se realizó en el Estadio Hiram Bithorn en San Juan (Puerto Rico) en mayo de 2003» (Peña, 2021). Por culpa de una mala gestión del dinero, Colón demandó a Blades «alegando que éste le debía US\$115,000 por sus honorarios del concierto de los 25 años de *Siembra* que se realizó en el 2003» (Peña, 2021). Al final, tras múltiples complicaciones y contrademandas, en 2010,

Willie Colón tuvo que rembolsarle a Blades casi US\$10,000 por concepto de gastos legales. [...] En la actualidad no existen demandas ni reclamaciones pendientes entre ambas estrellas de la salsa, pero sí un profundo resentimiento de ambas partes por el que cada día es más difícil la posibilidad de verlos actuando juntos nuevamente; aunque Willie Colón ha dicho que él no tiene problema de volver a tocar con Rubén (Peña, 2021).

Cuando Blades decide empezar su carrera en solitario, pretende alejarse del estilo musical característico de Colón, por lo que contrata a una agrupación musical con la que compartiría escenario hasta 1995: «Yo, por una cuestión elemental de respeto, no quise usar trombones, me pareció que no era ético el utilizar el sonido de Willie Colón para crear un nuevo grupo» (Blades en Polo, 2001: 17:52). Lo que hizo, fue optar por unos nuevos elementos para la salsa hasta entonces: sintetizadores, órganos, pianos y otros instrumentos electrónicos. El grupo de músicos formado por Blades se llamó Seis del Solar y más adelante pasaría a llamarse Son del Solar. A lo largo de la trayectoria del

compositor con esta agrupación musical, varios artistas fueron cambiando, pero los primeros que formaron parte del proyecto con Elektra fueron Oscar Hernández (piano), Mike Viñas (bajo y guitarra eléctrica), Eddie Montalvo (percusión), Louis Rivera (percusión), Ricardo Marrero (sintetizador, vibráfono y percusión), Ralph Irizarry (percusión) y Ray Adams (batería).

Debutaron con el álbum *Buscando América* (1984), que gozó de un gran éxito, pese a todos los cambios en la producción de Blades. Este disco contiene canciones muy potentes ideológicamente, por lo que se hace notable que Blades seguía siendo fiel a su cometido: usar su talento para reivindicar los derechos de la comunidad latinoamericana. «El álbum fue escrito tras la experiencia de la Guerra Fría. En América Latina era una guerra caliente por las circunstancias del Salvador, Guatemala, Argentina, Chile, Uruguay» (Blades en Polo, 2001: 8:25). Una de las estrategias que Estados Unidos llevó a cabo de cara a esta guerra con la Unión Soviética fue la Operación Cóndor, que provocó y generó políticas de represión en Latinoamérica, dando lugar a múltiples dictaduras que ejercieron el llamado terrorismo de Estado.

La canción que da nombre al álbum es un himno de libertad dirigido a todo aquel que se identifique con *América*, entendiéndola como referencia a la población latina, lo que puede causar ciertas dudas sobre su significado. En este caso, nos encontramos ante dos posibilidades: o que se refiera a los latinos que viven en todo el continente americano o que utilice la palabra para referirse solamente a Latinoamérica. En todo caso, podríamos estar seguros de que no se refiere a Estados Unidos, por lo menos no a toda la población del país, ya que el mensaje de la canción está claramente dirigido a las personas de origen latino. Disputa así a Estado Unidos la apropiación del nombre del continente, en un gesto que una vez más nos recuerda al José Martí de *Nuestra América*. De una forma u otra, en la canción se produce una corporeización de esa *América*, ya que la voz lírica la está buscando, pero su cuerpo está desaparecido, además de torturado. La hipótesis que se podría plantear es que Latinoamérica solamente se puede hacer ver con la unión de su gente:

Te han secuestrado, América, y amordazado tu boca, / y a nosotros nos toca ponerte en libertad. / Te estoy llamando, América. Nuestro futuro espera. / Y antes que se nos muera,

te vamos a encontrar. / [...] Te estoy buscando, América, te estoy llamando, América. / Luchando por la raza, y nuestra identidad (Blades, 1984).

Se pretende hacer despertar a las personas para las que la identidad latina resuena en todo el continente, ya que la voz cantante hace ver a la población latinoamericana como un grupo de territorios hermanos, unidos por tener un enemigo común y por ser diferentes a este culturalmente. Esta *raza*, como la llama Blades, se ha visto sometida a Estados Unidos durante las últimas décadas, por lo que se tiene miedo de que la voz de América Latina quede silenciada por los que la quieren callar:

Tus huellas se han perdido entre la oscuridad. / Te estoy llamando, América, pero no me respondes. / Te han desaparecido los que temen la verdad. / ¡Barrio! / Envueltos entre sombras, negamos lo que es cierto: / ¡Mientras no haya justicia, jamás tendremos paz! / Viviendo dictaduras, te busco y no te encuentro. / Tu torturado cuerpo, no saben dónde está (Blades, 1984).

A este cuerpo torturado, como a los presos políticos y a todas las personas a las que el estado ha sometido a todo tipo de violencias, se le pretende dar voz, como a un todo. Por esto, la canción engloba a todos los países que sufren una dictadura, sea encubierta o proclamada. Es un mensaje englobador, de vocación continental, con el que muchas naciones pueden identificarse, entre las cuales se encontraban la propia Panamá, al igual que Argentina y Chile (recordemos que la canción se publicó en 1984, cuando Panamá y Chile aún eran dictaduras y Argentina acababa de salir de una). No obstante, la canción sigue mostrando la esperanza que nunca ha cesado en las letras de Rubén Blades: «Romper la cadena, y echarnos andar. / Tengamos confianza, pa(ra) (de)lante, mi raza, / a salvar el tiempo por lo que vendrá» (Blades, 1984).

Canciones como *GDBD* y *Desapariciones* forman parte de esta misma línea temática. La primera es el retrato de una vida en la ciudad, pero, si desciframos las siglas del título veremos que trata de *Gente Despertando Bajo Dictaduras*. Tiene tanto rasgos de la cotidianidad y como descripciones de una rutina repetitiva, como veíamos en *Pablo Pueblo* y en *Maestra vida*, pero aquí se pretende dar cuerpo a un relato corto: «Escribí un cuento de unas catorce paginas originalmente. Para el experimento, las reduje a la descripción de una parte de la trama, ocupando dos hojas solamente y surgió un cuento corto, cortísimo, que titulé *GDBD*, "Gente despertando bajo dictaduras"» (Blades, 2016). Y, para darle importancia a la letra, se ha optado por dejar un ritmo percutido y plano,

mientras que la historia, más que cantarse, se cuenta, sin apenas entonación o curva melódica.

Con *GDBD*, Blades narra una mañana de un agente secreto –«Despiertas. / No has podido dormir muy bien. / Te levantas, / caminas y pisas uno de los charcos de *orine* que el nuevo perro ha dejado por toda la casa» (Blades, 1984)–, mostrando que tiene una vida familiar, igual que cualquier persona. Pero, después de habernos presentado al personaje y su ámbito cotidiano, nos damos cuenta de que ese día le han ordenado matar a un hombre: «Suena el teléfono. / Tu esposa lo contesta: / “Es para ti, de la oficina”. / “Hoy van a arrestar al tipo. / Va un carro a recogerte”, / que lo esperes abajo. / Cuelgas el teléfono» (Blades, 1984). El contraste entre las preocupaciones del hogar con las discusiones del protagonista antihéroe y su mujer y el desenlace final, hacen que la simple enumeración de acciones cree una historia sólida, clara y cruda, como en realidad era en los tiempos de las dictaduras. Esta mirada a la vida del opresor es nueva en la producción de Rubén Blades, pero encajó muy bien en un álbum como lo es *Buscando América*, lleno de reivindicación social, para mostrarnos el choque de identidades en una misma sociedad, siendo sus vidas tan parecidas (menos las de los poderosos).

En cuanto a *Desapariciones*, aquí la música ya no se caracteriza por tener varios instrumentos de percusión; el ritmo incluso recuerda a la música reggae y es más pausado que la canción anterior. Esta vez, el narrador de la historia ya no es un único sujeto lírico, ya que las voces de distintos personajes se hacen con el papel testimonial. Esta polifonía es lo que traslada al oyente a un país como Argentina, por ejemplo, que fue el país con más desaparecidos durante su última dictadura militar (1976-1983), autodenominada Proceso de Reorganización Nacional, en el que cada día desaparecían personas, cuyas familias sufrían por no saber nada de ellas. La polifonía de la obra se da por las historias puestas en boca de diferentes personas:

“Llevo tres días buscando a mi hermana, / se llama Altagracia, igual que la abuela. / Salió del trabajo pa(ra) la escuela, / tenía puestos unos *jeans* y una / camisa blanca”. / [...] “Clara Quiñones se llama mi madre. / Ella es, ella es un alma de Dios, no / se mete con nadie. / Y se la han llevado de testigo / por un asunto que es nada más conmigo. / Y fui a entregarme hoy por la tarde / y ahora vi que no saben quién se la llevó del cuartel”. / [...] (¿Adónde van los desaparecidos?) / Busca en el agua y en los matorrales. / (¿Y por qué es que se

desaparecen?) / Porque no todos somos iguales. / (¿Y cuándo vuelve el desaparecido?) / Cada vez que los trae el pensamiento. / (¿Cómo se le habla al desaparecido?) / Con la emoción apretando por dentro (Blades, 1984).

Se nos muestran personajes de diferentes edades y con varias ocupaciones, desaparecidas bajo diversas circunstancias. Los que les dan voz a los nombres de los desaparecidos son sus familiares, desesperados por saber algo de ellos, pero toda búsqueda es en vano, ya que no se sabe qué les ha pasado, ni si están vivos o muertos. La desigualdad es la única respuesta que tienen, dejando sin consuelo sus penas. Solamente se los puede revivir recordándolos, hablando con ellos sin verlos ni sentirlos. La problemática del duelo permanente no deja que las personas que tienen voz en *Desapariciones* cierren un ciclo en sus vidas, quedándose a la espera toda la vida. Aquí, el cuerpo torturado que se estaba buscando en *Buscando América* no se ha encontrado y las familias salen a la calle a por sus cuerpos, mirando en los posibles sitios donde el gobierno podría deshacerse de los cadáveres. Las desapariciones forzadas masivas en varios países de Latinoamérica fueron un golpe muy duro para su población y aún quedan estragos por tal violencia encubierta.

Asimismo, se nos muestra la brutal violencia que se llevaba a cabo en las calles sin que la gente se involucrara, bien por miedo a las autoridades, bien por indiferencia: «Anoche escuché varias explosiones, / tiros de escopeta y de revólveres, / carros acelerados, frenos, gritos, / eco de botas en la calle, / toques de puerta, quejas, por dioses, platos rotos. / Estaban dando la telenovela, / por eso nadie miró pa(ra) fuera» (Blades, 1984). Es imposible representar la ausencia, pero el ruido de las calles estuvo ahí y nadie salió, antes del vacío, antes de la desaparición. Esta canción está basada claramente en las dictaduras del Cono Sur, sobre todo por el modo en el que se narran los sucesos y la época en la que sale a la luz la canción. Blades demuestra así que no solamente escribió canciones genéricas para la sociedad latina o canciones concretas para los panameños, sino que también se preocupó por otros países que estaban pasando por momentos muy duros y violentos. Panamá estaba pasando por una dictadura, la del general Noriega (1983-1989), pero podemos tener por seguro que el caso de Argentina le ha servido al compositor de inspiración para la canción.

En 1985, Blades y Seis del Solar publicaron el álbum *Escenas*, del cual destacan las canciones *Caína* y *Sorpresas*. En la primera, Blades usa su posición para hacer el papel

de educador social y así advertir a sus espectadores sobre el peligro de la droga: «Te agita y te enreda, pecadora, / después que te abraza te devora. / No se puede querer a la Caína» (Blades, 1985). El tema de la droga es problemático en Latinoamérica, ya que hay países que son grandes exportadores de este tipo de sustancias. Sin embargo, la población latina también es víctima de la droga y de los contrabandistas. Por eso Blades procura avisar a su audiencia sobre el peligro de la cocaína, en este caso, ya que puede llegar a dominar la vida de una persona por el desarrollo de una fuerte dependencia hacia ella.

Aunque pueda parecer una canción no muy conocida de Rubén Blades, esta será retomada por el artista en 2018, en el álbum *Medoro Madera*, donde un alter ego del artista toma la palabra. En esta segunda versión, Blades cambia el timbre de su voz para parecer un sonero cubano, volviendo, de esta forma, a sus raíces maternas, y añade más instrumentos de percusión, tan característicos de la música cubana. En cada una de las canciones del álbum de 2018 se modula la voz de la misma forma, como si otra persona se haya adueñado de las composiciones del panameño. Además, la portada de este álbum presenta una foto de un hombre con el que podríamos asociar la voz de ese personaje creado para ese disco, pero lo que se supo más tarde es que el de la foto es el padre de Rubén Blades, cuyo rostro fue editado y combinado con el del propio Blades³⁴. Se trata, por lo tanto, de un álbum hecho con mucho cariño, pero del que algunas canciones, como *Caína*, han sido recuperadas de otras etapas de la carrera del cantante junto con varios clásicos afrocubanos.

Tanto en la primera versión de la canción como en la segunda, se menciona la calle del barrio, donde se aprende de todo, pero la moraleja, que está totalmente explícita en la canción, es que «en la Caína no, / que con la Caína se acabó la esquina / y se llevaron to´. / La vida y la muerte jugando en el gueto un domingo» (Blades, 1985). En los pregones se alude también a la amistad y a la verdad, que no está en el vicio, sino lejos «de su compañía». Se llega a personalizar la droga de forma metafórica, cuando se dice que ella es *pecadora*, o que los perros del aeropuerto de Miami comienzan a ladrar cuando baja del avión, dirigiéndose directamente a ella: «Te conocen».

³⁴ Se puede ver la portada y escuchar la canción en <https://www.youtube.com/watch?v=rWz828c2s7M>.

Sorpresas es una especie de secuela musical de *Pedro Navaja*: se sigue la continuación lineal de los sucesos, teniendo un hecho inesperado al final, al igual que en la primera canción de esta crónica urbana. Asimismo, se añade un personaje más, también del ámbito marginal –un ladrón–, que atraca al borracho, pero al ver todo lo que llevaba encima le preguntó de dónde había sacado aquello:

A veces hablar resulta esencial, / pero otras veces es mejor callar / porque a veces hablar resulta un error mortal. / Con la información que el borracho le dio / a tres cuerdas al norte el ladrón encontró / los cuerpos de una mujer y el de un hombre en un gabán, / tirados sobre la acera en posición pre-natal (Blades, 1985).

El ladrón reconoció de inmediato a Pedro Navaja: «Lo reconoció por el diente de oro que llevaba. / –"¡Ay, pero si es el viejo Pedro Navaja!"– / y empezó a burlarse de él / mientras lo registraba». La sorpresa llega entonces, cuando el protagonista de la primera canción resulta estar vivo y lo demuestra clavándole un segundo puñal que siempre lleva encima al ladrón: «Y vio el más grande milagro de su vida: / ¡Murió viendo al sol salir de una boca reída!». Este intento de resucitar a Pedro Navaja musicalmente se ha trasladado al plano argumental, mostrando la astucia y el aguante del asesino:

Pedro tomó su papel de identidad / y se lo puso al ladrón en el bolsillo de atrás del pantalón / para confundir la investigación. / Pedro, herido de bala, recogió su otro puñal, / él siempre trae encima dos, cuando sale a trabajar. / Y del barrio hasta la luna brilló su carcajada / [...] ¡La vida te da sorpresas, oye, camará! (Blades, 1985).

Al público de Blades le gustó esta continuación de la “saga” musical que se ha ido creando en el universo del compositor, y con *Sorpresas* demuestra una vez más la importancia que se le da a la configuración de los personajes, personajes tipo en este caso, que forman parte del imaginario social urbano de Latinoamérica y de barrios marginales de otros países en los que la cultura latina tiene un papel destacable. El personaje del guapo es al mismo tiempo el protagonista y el antagonista, creando una dualidad y contradicción caricaturesca, ya que se critica su forma de vida, pero también se ve como novelesca y más con este desenlace, en el que Pedro sale victorioso. De esta manera, el malevo acaba siendo el héroe de la historia, un héroe marginal y despiadado, pero el narrador nos lo muestra como una persona que tiene bajo control la situación que resultó ser trágica para la prostituta y el otro ladrón que no fue lo suficientemente listo. Al final, Pedro se saca con los dientes la bala y abandona el lugar del crimen exclamando «¿Estos

novatos qué creen? ¡Si este es mi barrio!», mostrando de esta forma que es el dueño de la calle y que puede burlar la ley y la vida cuando y como quiera. Es un individuo independiente que ya estaba folklorizado, y más aún con esta continuación, y con referencias del personaje en otras canciones de Blades y otros artistas.

Dos años más tarde, Blades y los Seis del Solar sacaron un álbum que no tuvo mucho éxito y recibió críticas bastante negativas. *Agua de Luna* (1987) fue un proyecto exhaustivo de reelaboración de relatos breves de Gabriel García Márquez, amigo de Blades, pero no fue bien acogido entre la multitud, ya que había arriesgado al cambiar totalmente de estilo y de perspectiva artística, tomando, además, textos poco conocidos del escritor colombiano. El disco cuenta con ocho canciones, siete de las cuales están basadas en obras de García Márquez: *Isabel* es una canción basada en *Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo* (1955); *No te duermas* hace referencia al *relato Amargura para tres sonámbulos* (1949); *Blackman* es del cuento *Blacamán el bueno, vendedor de milagros* (1968); *Ojos de perro azul* está basado en el cuento con el mismo nombre, de 1950; *Claro oscuro* es de *El mar del tiempo perdido* (1953); *Laura Farina* está inspirada en *Muerte constante más allá del amor* (1970); *La cita* es una salsa sobre *La mujer que llegaba a las seis* (1950); y *Agua de Luna* es una obra original de Blades, la que le da nombre al disco. Esta última canción «se considera una lectura personal que hace Blades sobre la literatura garciamarqueana» (Estrada, 2019). Probablemente, este álbum experimental no fue muy escuchado porque se salía del estilo que Blades había ido moldeando durante décadas, o quizá porque la mayoría de su audiencia estaba demasiado lejos de las obras del escritor colombiano.

En el 88, el cantante recupera a su público fiel con *Antecedente*, un álbum que graba ya bajo el nombre de Rubén Blades y Son del Solar. *Patria* es una canción claramente destacable entre las demás de este disco por el significado identitario que transmite su letra. El ritmo es constante y está dominado por instrumentos de percusión, siendo el telón de fondo para la voz que reflexiona sobre la palabra *patria*, relacionada con vivencias personales de Rubén Blades: «Hace algún tiempo / me preguntaba un chiquillo / por el significado / de la palabra *patria*. / Me sorprendió con su pregunta; / con el alma en la garganta le dije así: / “Flor de barrio, hermanito./ Patria son tantas cosas bellas» (Blades 1988). Es una canción con la que personas de varios países pueden sentirse identificados,

pero hay detalles que muestran que Blades la compuso para su única patria, que es Panamá: «Son los mártires que gritan/ “¡Bandera/ bandera, bandera, bandera!”».

Igualmente, la identidad de barrio está constante, ya que, de cierta manera, este también puede ser una patria rearticulada para los migrantes establecidos en barrios latinos, pero también porque en Latinoamérica, el barrio es el punto de encuentro para compartir con los demás y relacionarse. Esta larga definición de *patria* excluye el gobierno opresor. El pueblo es la nación real, por mucho que el sistema intente imponerlo: «No memorices lecciones / de dictaduras o encierros. / La patria no la definen / los que suprimen a un pueblo». En contraposición con las canciones de carácter comprometido que Blades ha compuesto hasta entonces, esta es la segunda, después de *El 9 de Enero*, en la que vuelca toda su preocupación sobre su país de origen, aunque sigue haciéndolo usando fórmulas aplicables a muchas naciones, como hemos podido observar.

En 1990, graba su primer álbum en vivo con una selección de canciones importantes en su carrera y en 1991 sale a la luz el disco *Caminando*, con temas como *Mientras duerme la ciudad*³⁵, que funciona como espejo de las tres principales clases sociales, o *Prohibido olvidar*, que es un ejercicio de memoria histórica aplicable a toda Latinoamérica. Esta última obra se basa en la represión durante las dictaduras del continente americano para proponer una solución basada en el aprendizaje de lo pasado:

Prohibieron ir a la escuela / e ir a la universidad, / prohibieron las garantías / y el fin constitucional. / Prohibieron todas las ciencias / excepto la militar, / prohibiendo el derecho a queja, / prohibieron el preguntar. / Hoy te sugiero, mi hermano, / pa(ra) que no vuelva a pasar: / prohibido olvidar (Blades, 1991).

Blades está describiendo el *modus operandi* de una organización que oprime a su pueblo y lo priva de las principales libertades —«Prohibida la libre prensa / y prohibido el opinar. / Prohibieron la inteligencia / con un decreto especial. / Si tú no usas la cabeza, / otro por ti la va a usar. / Prohibido olvidar»— pero él reitera que se aprenda de los errores, recordando todo por lo que han tenido que soportar las clases que no controlan ni el poder

³⁵ «De noche, la clase alta conspira, jaibol en la mano, tramando./ La clase media descansa, estropeada, la televisión mirando./ La clase baja sigue abajo, el día del cambio esperando./ El sueño llega y nos cubre a todos con su manto,/ y unos se tapan con la mentira y otros se arropan con la verdad. [...] Todos se acuestan pensando: “¡Mañana viene lo mío!”» (Blades, 1991).

político ni el económico. El discurso va en *crescendo*, detallando los actos injustos que se suelen dar en situaciones como las de cualquier país que ha sufrido una dictadura, llegando a la total censura: «Prohibidos los comentarios / sin visto bueno oficial. / Prohibieron el rebelarse / contra la mediocridad. / Prohibieron las elecciones / y la esperanza popular, / y prohibieron la conciencia / al prohibirnos el pensar». Pero Blades insiste en la solución que para él es la más efectiva: «Si tú crees en tu bandera / y crees en la libertad /: prohibido olvidar, / prohibido olvidar». Blades pone su única esperanza en la población, que, unida, puede avanzar y derrocar al estado que no vela por el bienestar común. Por eso hace un llamamiento a la memoria colectiva y a la lucha social, comenzando desde las libertades personales:

Pobre del país donde lo malo controla, / donde el civil se enamora de la corrupción. / [...]
Pobre del país que con la violencia crea / que puede matar la idea de su liberación. / Pobre del país que ve la justicia hecha añicos / por la voluntad del rico o por orden militar. / Cada nación depende del corazón de su gente. / Y a un país que no se vende, / nadie lo podrá comparar. / ¡No te olvides! (Blades, 1991)

Se insiste en no dejar de olvidar para poder liberarse de toda opresión intelectual, de toda violencia y de todo abuso de poder. El deber recae sobre el pueblo, que es el que puede decidir ser soberano y no venderse o dividirse por culpa de la corrupción. *Prohibido olvidar* es una de las canciones más potentes en cuanto a reivindicación social se refiere, ya que se describen, sin simbolismos ni metáforas, múltiples formas de violencia llevadas a cabo por el estado contra su gente, su nación, cuyos derechos debería defender.

El siguiente álbum que publicó Blades es *Amor y Control* (1992), cargado de elementos emotivos y personales por la difícil etapa que vivió en aquel entonces el cantante por el cáncer que padecía su madre. Podríamos destacar la canción *Adán García*, heredera de la temática costumbrista de *Pablo Pueblo*, pero que va más allá por el trágico desenlace de la historia del protagonista. Más tarde, en 1996, Blades se adentró en una etapa experimental, en la que abandonó la salsa para fusionar instrumentos provenientes de Europa y África con los de América, para hacer referencia a que la humanidad es una sola y que todos los individuos estamos interrelacionados, lo que demuestra en su álbum *Mundo* (2002). Desde 2004, dado que entonces fue cuando comenzó a ejercer como ministro, dejó la producción musical un poco de lado, pero en 2009 lanzó *Cantares del*

Subdesarrollo. De ahí en adelante volvería a cantar y a hacer giras, en las que iba fusionando varios géneros musicales, alejándose cada vez más de su estilo original en el que predominaba la salsa. En 2015 comenzó a trabajar de forma fija con Roberto Delgado y su Big Band, prestigiosa orquesta panameña con las que ya había grabado su primer álbum experimental, *La Rosa de los Vientos* (1996). En la actualidad sigue cantando y escribiendo canciones en las que vemos una mezcla de ritmos y sonidos que hacen evidente la gran trayectoria que ha tenido Blades hasta ahora, como en su penúltimo álbum: *Paraíso Road Gang* (2019). De él podemos destacar *Nación rica, nación pobre* y *El País*. Ninguna de estas canciones pertenece al género de la salsa, pero el cantautor deja huella en sus obras con sus letras, que siguen estando dirigidas a la comunidad latinoamericana como forma de reivindicación social frente a los más poderosos, sobre todo contra Estados Unidos. Esto se puede ver en *Nación rica, nación pobre*, que es, quizá, su canción más rotunda ideológicamente:

La nación más rica y la nación más pobre / de todo el hemisferio occidental / comparten un cielo, un sol, una luna. / La separan seiscientas millas de mar. / En la nación más rica / el negro era humillado y obligado / a sentarse en la parte de atrás del bus. / La nación más pobre fue el primer estado / que en América abolió la esclavitud (Blades, 2019).

En esta canción se contrasta la gran potencia con Haití, país francófono caribeño, que Blades escoge para incorporar en su imaginario englobador de países latinoamericanos. El compositor pretende dar voz también a este país porque su nación, que es Panamá, y Haití tienen un enemigo histórico común, ya que ocupó ambos territorios y los usó como punto estratégico en la época de la Guerra Fría. Asimismo, Blades defiende que Haití fue pionero, antes que Estados Unidos, en cuanto a derechos humanos, y muestra la hipocresía de la política capitalista de esta potencia mundial:

La nación más rica invierte en China roja / e intercambia pagadores con Vietnam. / Pero a Cuba impone por ser comunista / un bloqueo de anacronismo charlatán. / Y, aunque sea marxista el dictador en China / y masacre gente en Tiananmen Square³⁶ y en el Tíbet³⁷, / la nación más rica hoy los certifica, / pero a Cuba la castigan por Fidel. / ¿Y quién se

³⁶ La revuelta o masacre de Tiananmén se dio el 4 de junio de 1989 en Pekín, cuando el ejército chino disolvió por la fuerza la manifestación liderada por estudiantes en la plaza de Tiananmén.

³⁷ Con esto Blades se refiere a la invasión china del Tíbet de 1950 y las posteriores protestas y autoinmolaciones en contra de la apropiación de su territorio y el sistema político opresor.

contradice así? / ¿El que vive aquí o allá? / ¿El rojo que ahora ya no es rojo / si tiene verdes con qué comprar? (Blades, 2019).

De esta forma, Blades crea una canción, cuyo hilo conductor es la comparación de Estados Unidos con sus vecinos, tan diferentes en cuanto cercanos geográficamente, pero tan alejados en cuanto a la forma de vida se refiere. El cantante pretende mostrar la ficción institucional que existe en Estados Unidos, cuyo gobierno, encerrado en su burbuja de privilegios, pretende mostrarse como lo que no es, aferrándose a ideologías que contradicen con sus actos, como vemos en los argumentos que expone Rubén Blades en la canción. A través de los años, Blades ha ido mostrándose más explícito en sus canciones, como en esta, en la que se dirige directamente a Estados Unidos:

La nación más rica al mundo critica, / se auto-eleva como ejemplo superior. / Cuando se equivoca, pobre de la boca / que se atreva a denunciarla por su error. / La nación más rica envía observadores / a juzgar nuestro proceso electoral³⁸, / y hoy el resultado de sus elecciones / es más triste que el de Haití o el Senegal. / ¿Y quién se hizo libre así? / ¿El que vive aquí o allá? / [...] ¿Quién es el pobre aquí? / Es hora de que empiecen / a demostrar más humildad (Blades, 2019).

Con *El País*, vuelve a poner el dedo en la llaga, mostrando que su música no jerarquiza, sino que intenta agrupar e impulsar a la población de otra forma. Y esto lo hace mostrando de nuevo la identidad nacional panameña con la que Blades tinta muchas de sus canciones:

En sus palabras de acero y en sus almas impermeables / el que es pobre es responsable, porque nació sin dinero, / el dolor de otro es obscuro. / Con sus plásticas sonrisas y en sus domingos de hielo, / estos dueños de mi tierra, / de maldad enriquecidos, hipotecan a los cielos. / El país nunca fue pobre, / otros lo han empobrecido y somos todos responsables / por haberles permitido, el que eructen nuestros sueños (Blades, 2019).

De nuevo, pone la esperanza en la colectividad: «¿Dónde compran si no vendes? / Se derrota el que se vende, / te derrotan si te vendes, / nos derrotan si te vendes, / se derrota el que se vende». Estas dos últimas canciones han sido escritas hace tan solo dos años, pero se asemejan mucho a las que Blades escribía hace 50 años, lo cual nos muestra la línea de sentido constante en su trabajo, siendo vigente a través de los años.

³⁸ Aquí seguramente se refiere a Latinoamérica en general.

Los temas de la salsa conciencia, con su gesto pedagógico y la voluntad consciente de construir comunicaciones y comunidad, son el eje principal que articula toda su obra. Son, por lo tanto, reivindicaciones vivas, y aplicables, por desgracia, a nuestros tiempos. El compositor comparte sus canciones en su blog y en redes sociales, acompañadas de un texto de tema de actualidad para mostrar a la gente que hay que seguir luchando por un futuro mejor, justo como vemos en los mensajes y las moralejas de sus obras. Cuando en 2017, Nicolás Maduro se atribuyó a sí mismo las funciones de la Asamblea Nacional, Blades estuvo ahí para denunciarlo; cuando Trump fue anunciando proyectos de carácter racista, también; cuando comenzaron los disturbios en Colombia, Blades lanzó una campaña para darle visibilidad al paro nacional. Y así pretende seguir hasta que tenga fuerzas para pedir un futuro mejor para las siguientes generaciones, sobre todo en Latinoamérica, que es la comunidad con la que se identifica, siendo esta contenedora de la propia identidad nacional del compositor.

5. CONCLUSIONES

Tras el análisis de varias obras de Rubén Blades, se ha podido ver claramente la tricotomía de las identidades que gobiernan las letras del compositor, que son la nacional (panameña), la latinoamericana y la identidad de clase. Lo que llama *focila*, ese folk de la ciudad latina, se ve trasladado a su República Hispania, en la que conviven todos los personajes que hemos conocido a través del estudio de las canciones, llenas de intertextualidades e hipertextos. Todas tienen su esencia, pero también un común denominador: servir de muestrario de la sociedad latina. Además, es innegable la vinculación de Blades a la salsa, el género musical con el que se identificó desde el principio: «la salsa es como un folklore urbano internacional. La salsa es el folklore de la ciudad. Pero no solamente de una ciudad, de todas las ciudades de Latinoamérica»³⁹ (Blades en Jeremy, 1979: 26:21). De ahí que el barrio tenga un papel importantísimo en su música, ya que la salsa implica ese acercamiento a las calles de los barrios obreros y lo barrios marginales de Estados Unidos y América Latina. Blades usa la música para mostrar su descontento por las injusticias provocadas hacia las capas sociales bajas por

³⁹ Traducción propia de «Salsa is like an international urban folklor. Salsa is the folklore of the city. But not of one city –of all cities in Latinamerica».

parte de las clases poderosas: «A mí me molestaba la sensación de impunidad. Otra cosa que me daba la música es que me permitía hacerlo sin tener que meterme en ningún grupo. Porque hay grupos que, por ejemplo, ponen el grito en el cielo frente a ciertas cosas y a otras, no» (Blades en Álvarez, 2021: 08:35). Aunque ya sabemos que no solo lo ha llegado a hacer a través de la música, ya que se dedicó también a la política, sabiendo que podría funcionar como amplificador de la sociedad panameña con el Movimiento Papa Egoró.

Hace uso de la música pop, entendiéndola como un producto popular de masas, pero construyendo en su matriz una posición asimilable a la del intelectual crítico que se presenta como independiente y desinteresado, para crear consciencia e incidir en el imaginario social desde esa posición. La salsa, sobre todo, que es el género al que más ha acudido Blades durante su carrera, le sirve como herramienta para conformar identidades, ya que es considerada como cultura propia del pueblo latinoamericano. Como autor comprometido, alza su voz en el seno del mercado, construye su propia posición autorial y difunde sus obras a través del mercado global, usando la capacidad identitaria de esta música. Se dan, de esta forma, «discursos sociales en el eje mismo del mercado de productos culturales» (Peris Llorca, 2015: 133). Y esto, a su vez, nos permite ver el papel que un autor comprometido tiene en ese contexto, especialmente desde compañías independientes que tejen una suerte de escena *underground* globalizada: «se produce todo un intento de reconstrucción de la figura del autor, en un contexto ficcional de independencia económica en compañías que proyectan la imagen de no tener el beneficio comercial como objetivo principal sino la excelencia musical» (Peris Llorca, 2015: 133).

En el caso de la Fania, junto a Willie Colón, Blades tuvo la oportunidad de introducir en la salsa, un género pop híbrido⁴⁰ –formador de identidades nacionales, internacionales, urbanas y de barrio–, estrategias textuales, haciendo posible el trazo de una voz autorial. Esta estrategia, enmarcada en el proceso de globalización de la música, hizo que Blades, al igual que otros cantautores de la época pertenecientes a otros géneros musicales, participara en la renovación del valor de la palabra. Como ya había ocurrido en el mundo de la cultura letrada, en la cultura pop esto se fue dando en las décadas de

⁴⁰ «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» (Ulloa Sanmiguel, 1988: 16).

los 60 y 70. Así podríamos justificar que la salsa conciencia funciona como la escritura comprometida:

[...] es posible que los gestos de escritura de los textos de las canciones y los gestos legitimadores de autoría asociados estén de alguna manera relacionados con las poéticas contemporáneas, con las diversas respuestas, a menudo enfrentadas, que los poetas dieron al sentido de su escritura, a su estética y a su posición en la sociedad y respecto al mercado (Peris Llorca, 2016: 143).

Justamente por lo comprometido de las obras de Rubén Blades, la censura de ciertos países no dejó que determinadas canciones llegaran a sonar en su radio, siendo Panamá uno de los países en los que más se restringían sus obras, como ocurrió con *Patria* y *Tiburón*, por ejemplo. Desde sus inicios como compositor, se vio marcado principalmente por los sucesos en su país, como bien se muestra en *El 9 de Enero*, pasando después por una etapa en la que optó por transmitir a sus canciones lo que veía en los barrios latinos de Nueva York, lo que coincide con su etapa con Willie Colón, sin el que no habría llegado a hacerse famoso tan rápido. Y, más adelante, cuando se consolidó como solista, comenzó a publicar canciones de carácter más personal y cercano a Panamá, lo que observamos en *Patria* y *El País*, pero, como ya sabemos, dejando siempre una libre identificación para cualquier individuo perteneciente a otra nación latinoamericana. Veamos las palabras que Blades le dedicó a su público de Chile en 1990, siete meses después de la caída de la dictadura de Pinochet: «La escribí pensando en Panamá, pero es una canción que se puede aplicar en términos generales a cualquier país. [...] Con afecto se la dedico hoy al pueblo de Chile. [...] Y, sobre todo, a la juventud de este país» (38:19).

El análisis de carácter sociocultural y literario que se ha llevado a cabo, se ha vinculado al contexto histórico, político y personal de Blades. Esto nos ha aportado información para poder acercarnos más a las letras de sus obras y a la comprensión del canon dentro de la salsa, que se ha ido configurando desde los años 70, y dentro del cual Blades es una figura destacable. Así descubrimos qué es lo que atraía a su audiencia y qué hacía que se compraran discos suyos incluso estando prohibidos en varios países. Muchos han denominado su estilo *salsa protesta*, lo que clasificaría su música dentro de la canción o música protesta, pero Blades nunca terminó de estar de acuerdo (lo que nos podría recordar, por ejemplo, a Víctor Jara):

A mí me parece un término absurdo. [...] Me parece una cuestión, más bien, malcriada. Yo lo que estoy haciendo son canciones que tienen una referencia urbana, que a veces toca, dentro de lo urbano, una situación política, por ejemplo, o que a veces se manifiesta en un desahogo o en una crítica (Blades en Álvarez, 2021: 02:05).

Sin embargo, lo que podemos tener por seguro es que su música es conocida mundialmente como salsa conciencia, creada a partir del dúo que formó con Willie Colón y con el que sembraron un nuevo estilo, cargado de *literariedad*, narratividad y, como no, de compromiso social. Es de los últimos artistas pertenecientes a la época dorada de la salsa que quedan vivos y sigue escribiendo con 72 años de edad, además de actuar en películas y series de televisión. Su producción sigue en proceso y su labor como activista político continúa a través de su blog, principalmente. Siempre ha querido ser reconocido como escritor antes que como cantante porque les ha dado mucha más importancia a sus letras, y, como compositor que es, le ha brindado al mundo obras de un enorme valor social para Latinoamérica, a la que dedica prácticamente toda su producción.

El estudio de las letras de Rubén Blades, predominantemente de salsa conciencia, nos ha hecho ver la posibilidad que estas tienen de generar espacios sonoros compartidos a la vez que imaginarios colectivos, como ocurrió en su momento con la Nueva Canción Chilena, con el jazz, el rock o algunas tendencias del rap. La canción como fenómeno contracultural es algo ya habitual en la historia y es algo que está en constante proceso y reformulación, a medida que pasa el tiempo, por lo que Blades no es ni el primero ni el último en hacer conciencia de la música. No obstante, su figura ha marcado un antes y un después en la tradición de la salsa. Ha influenciado mucho el mercado de este género y varios artistas de su época siguieron la línea temática propuesta por Blades, aunque no tanto posteriormente de la mano de cantantes actuales. Según Arteaga (2000: 60), «esto no ocurrió porque nadie tenía las mismas capacidades literarias ni las mismas ambiciones para secundarlo. [...] aunque él se mantuviera en los primeros planos de popularidad, la salsa se iría a buscar otras alternativas menos rigurosas y más sencillas de trabajar».

Recurrir al análisis literario de sus obras en este caso ha sido crucial para proponer una revalorización del artefacto cultural tan poderoso como lo es la música y más en el contexto latinoamericano:

[...] una sociedad determinada e inmersa en lo postmoderno [...].Una sociedad que ha reaccionado ante la presión capitalista y que, en general, se ha dispuesto a vivir en una época marcada, entre otras cosas, por el consumo y la mercantilización, por la deshumanización del arte ante la industrialización de la cultura, por la nueva configuración de lo popular en donde se disuelve la barrera entre lo urbano y lo popular propiamente dicho, y ocurre un proceso de hibridación y de rescate de diversos elementos de cada uno de ellos (Pinto, 2014: 6).

La investigación de carácter multidisciplinar que se ha realizado nos ha llevado a repasar la representación de la realidad histórica y social de Latinoamérica, desde los ojos de un panameño emigrado a Estados Unidos, que pretende darle voz a una comunidad unida frente a las desigualdades creadas por la intrusión de potencias mundiales en su territorio y la posterior dependencia de estas. Las canciones de Rubén Blades están arraigadas a la tradición latina desde hace décadas, pasando ya a un ámbito familiar, no solo barrial, en el que se inundan las calles con su música en diferentes países. La salsa forma parte de la vida cotidiana de muchas familias en Latinoamérica:

Ella representa la ciudad y al mismo tiempo forma parte de su paisaje sonoro. [...] 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 sus valores y su educación (Shlykova, 2020: 35).

De esta forma, lo que pretende Blades aparece como factible, ya que su labor didáctica está inscrita en sus obras. En sus textos subyace la concepción del cantante y compositor como creador de conciencia. Todo esto lo hace por un futuro próspero para América Latina, cosa que concibe a través de la unión, al igual que Martí (1891: 22):

[...] para la paz de los siglos, con el estudio oportuno y la unión tácita y urgente del alma continental. ¡Porque ya suena el himno unánime; la generación actual lleva a cuestas, por el camino abonado por los padres sublimes, la América trabajadora; del Bravo a Magallanes, sentado en el lomo del cóndor, regó el Gran Semí, por las naciones románticas del continente y por las islas dolorosas del mar, la semilla de la América nueva!

Ampliando el horizonte teórico, nutrido de reflexiones acerca de la identidad latinoamericana y del rescate de la palabra dentro del mercado musical, esa intención de Blades de filtrar a través de la salsa los «artificios narrativos de un “poeta urbano” comprometidos plenamente con una labor social latinoamericana» (Pinto, 2014: 60) es la

clave para saber interpretar sus letras, motivadas tanto por vivencias propias como por experiencias ajenas a él. Por ello, ha sido necesario optar por un enfoque sociocultural hacia un arte musical, pero también verbal, lo que vincula las letras de Rubén al marco de un estudio crítico-literario íntegro. Solamente así hemos podido resolver la pugna entre la oralidad y la escritura, llevando el discurso intelectual más allá de los límites de lo escrito, fundiéndose con una «expresividad sonora propia» (Quintero, 2005: 14) para llegar a representar la intrahistoria del ciudadano latinoamericano común, oprimido por el abuso del poder, la violencia de Estado, la censura y, finalmente, la marginalidad social. Intelectualizando un fenómeno artístico popular, Rubén Blades se muestra como alternativa cultural frente a otros tipos de arte para un amplio grupo de latinoamericanos.

6. BIBLIOGRAFÍA

- ALFARO DE ALBA, Eloy y QUIRÓN, Eduardo (2015): «El Movimiento Papa Egoró, su primera experiencia», en *La Estrella de Panamá* [en línea]: <<https://www.laestrella.com.pa/nacional/politica/150220/papa-egoro-primeramovimiento-experiencia>>. [Consulta: 05/04/21].
- ÁLVAREZ, Daniel (2021): “Tiburón”, *el tema por el que Rubén Blades fue censurado en Nueva York* [en línea]: <<https://www.youtube.com/watch?v=-iXvS1BWDE>>. [Consulta: 25/05/21].
- ARTEAGA, José (1988): «Las letras de la salsa», en *A Contratiempo: revista de música en la cultura*, n.º 4, pp. 23-34.
- BENAIM, Anber (2018): *Yo no me llamo Rubén Blades*, Cine Argentino [en línea]: <<https://www.youtube.com/watch?v=4KtJCBHhlf&t=1064s>>. [Consulta: 02/03/21].
- BENDRICH, Andrea (2012): «Flâneur», en *IDIS* [en línea]: <<https://proyectoidis.org/flaneur/>>. [Consulta: 01/03/21].
- BOURDIEU, Pierre (1979): *La distinción: Criterio y bases sociales del gusto*, trad. Del Carmen Ruiz de Elvira, María, Taurus, Madrid.
- BLADES, Rubén (1967): «El 9 de Enero», en *Canta Marcos Barraza*, CD Baby Sync Publishing.
- BLADES, Rubén y COLÓN, Willie (1977): *Metiendo mano*, Fania Records.
- BLADES, Rubén y COLÓN, Willie (1978): *Siembra*, Fania Records.

- BLADES, Rubén y COLÓN, Willie (1980): *Maestra vida*, Fania Records.
- BLADES, Rubén y COLÓN, Willie (1981): *Canciones del solar de los aburridos*, Fania Records.
- BLADES, Rubén (1984): *Buscando América*, Elektra Records.
- BLADES, Rubén (1985): *Escenas*, Elektra Records.
- BLADES, Rubén (1988): *Antecedente*, Elektra Records.
- BLADES, Rubén (1991): *Una década*, Sony Special Marketing.
- Blades, Rubén (2016): *¿Puede la letra de la música popular sr considerada como literatura?* [en línea]: <<https://www.facebook.com/Ruben.Blades.Oficial/photos/puede-la-letra-de-la-musica-popular-ser-considerada-como-literaturael-premio-de-10154057972154779/>>. [Consulta: 27/05/21].
- BLADES, Rubén (2017): *Desde la esquina. A todo mi querido Panamá* [en línea]: <<http://rubenblades.com/rb/2017/11/2/desde-la-esquina.html>>. [Consulta: 27/04/21].
- BLADES, Rubén (2019): *Rubén Blades presents Paraíso Road Gang* [en línea]: <<http://rubenblades.com/paraisoroadgang/>>. [Consulta: 23/03/21].
- BLADES, Rubén (2021): «Comunicado», en *La esquina de Rubén* [en línea]: <<http://rubenblades.com/rb/2021/1/10/el-9-de-enero.html>>. [Consulta: 05/05/21].
- BOURNE, Randolph S. (1916): «Trans-national America», en *The Atlantic* [en línea]: <<https://www.theatlantic.com/magazine/archive/1916/07/trans-national-america/304838/>>. [Consulta: 11/04/1].
- CASABLANCAS, Benet (1995): «Las tonalidades y su significado. Una aproximación», en *Quodlibet*, n.º 2, p. 4.
- CATAÑO ARANGO, Carlos Eduardo (2006): «De nuevo al barrio: Imaginarios salseros y ciudad global», en *Conexiones: revista iberoamericana de comunicación*, n.º 2, pp. 73-84.
- CATAÑO ARANGO, Carlos Eduardo (2010): «Genealogías salseras memorias de migración», en *Encuentros*, n.º 15, pp. 59-78.
- CERVANTES MÁRQUEZ, Armando (2004): *La salsa como fenómeno social de identidad cultural*, Puebla, Universidad de las Américas Puebla.
- CHICA GELIZ, Ricardo (2012): «Maestra vida», en *El Universal - Cartagena* [en línea]: <<https://maestravida.com/library/ElUniversalCO02052012.pdf>>. [Consultado el 05/05/21].

CHILD, John (2020): «Canciones del solar de los aburridos», en *Fania.com* [en línea]: <<https://fania.com/es/record/canciones-del-solar-de-los-aburridos/>>. [Consulta: 11/04/21].

COY HERRERA, Luisa Fernanda (2017): *Narrativas cantadas en salsa como un discurso de liberación de la sociedad latinoamericana*, Universidad de Bogotá.

DELGADO ORDÓÑEZ, Bibiana (2017): *Salsa y década de los ochenta: Apropiación, subjetividad e identidad en los participantes de la escena salsaera de Bogotá*, Universidad de Valladolid.

DÍAZ ESPINO, Ovidio (2004): *El país creado por Wall Street. La historia prohibida de Panamá y su canal*, Barcelona, Destino.

DOMÍNGUEZ, Daniel (2016): «La importancia de la madre y la abuela en la carrera de Rubén Blades», en *La Prensa* [en línea]: <https://www.prensa.com/cine_y_mas/importancia-abuela-carrera-Ruben-Blades_7_4627107244.html>. [Consulta: 08/05/21].

ESTRADA, David (2019): «Agua de luna, el álbum que Rubén Blades compuso con cuentos de García Márquez», en *Centro Gabo* [en línea]: <<https://centrogabo.org/gabo/contemos-gabo/agua-de-luna-el-album-que-ruben-blades-compuso-con-cuentos-de-garcia-marquez>>. [Consulta: 18/06/21].

FARNHAM, Roger (1903): «El presidente Rossevelt está decidido a tener el canal de Panamá», en *World*.

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

FENNA DELLA MAGGIORA, Fernando (2015): *Músicos en Latinoamérica* [en línea]: <<https://www.youtube.com/watch?v=BD0VvfcF2Oo&t=1s>>. [Consulta: 01/07/21].

FLORES, Aurora (2009): «Maestra Vida Vol. 1», en *Fania.com* [en línea]: <<https://fania.com/record/maestra-vida-vol-1/>>. [Consulta: 01/06/21].

FOUCAULT, Michel. (1979): *Microfísica del poder*, trad. Varela, Julia, Madrid, La Piqueta.

GÓMEZ, Martín (2020): “Patria”: la increíble historia de la canción de Rubén Blades que nació en una dictadura [en línea]: <https://www.youtube.com/watch?v=R_HAG7im4N0&list=PLILkkggyLvBA6dRxdIbqSEj8Gr9-2t8oK&index=13&t=327s>. [Consulta: 03/05/21].

- LÓPEZ, Héctor (1998): *La música caribeña en la literatura de la posmodernidad*, Universidad de los Andes.
- HERNÁNDEZ, J. C. (1992): *Para escucharla juntos o la música popular Latinoamericana*, Caracas, Universidad Central de Venezuela.
- LAGO, E. (1992): «Luis Rafael Sánchez: la música popular propicia una biografía del continente hispanoamericano», en *Papel Literario. El Nacional*, Caracas, p. 4.
- LUGO RODRÍGUEZ, Alexander (2010): «Latinoamérica un sendero donde duerme la esperanza: Estudio de cinco canciones representativa», en *Revista de investigación*, n.º 69, vol. 34, [en línea]: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3223091>>. [Consulta: 17.04.21].
- MALDONADO, Norman (2010): «Ramón Emeterio Betances (1828-1898): Su destacado rol en el manejo de crisis y catástrofes», en *Galenus*, n.º 5, vol. 66.
- MARRE, Jeremy (1979): *Salsa: Latin Pop Music in the Cities* [en línea]: <<https://www.youtube.com/watch?v=x8KESfulF-0>>. [Consulta: 05/05/21].
- MARTÍ, José (1891): *Nuestra América*, La Habana, Coordinación Editorial.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús (2004^a): «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^b): «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.
- MORENO VELÁZQUEZ, Juan (2009): «Celia y Johnny», en *Fania.com* [en línea]: <<https://es.fania.com/record/celia-johnny/>>. [Consulta: 01/06/21].
- OPERÉ, Fernando (1946): *"Amor de ciudad grande" y el transnacionalismo en José Martí* [en línea]: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/amor-de-ciudad-grande-y-el-transnacionalismo-en-jose-marti/html/c08dc048-a101-11e1-b1fb-00163ebf5e63_2.html>. [Consulta: 10/03/21].
- ORTIZ, Fernando (1973): «Del fenómeno social de la “transculturación” y de su importancia en Cuba», en *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Barcelona, Ariel, pp. 92-97.

- ORTIZ, Renato (1995): «Notas sobre la problemática de la globalización de las sociedades», en *Diálogos de la comunicación*, n.º 41, s/p, [en línea]: <http://www.dialogosfelafacs.net/dialogos_epoca-41.php>. [Consulta: 08/05/21].
- OTERO CASTILLO, Miguel Henrique (dir.) (2017): «“Pablo Pueblo jamás reprimiría a su gente”: Rubén Blades responde a Maduro», en *El Nacional* [en línea]: <https://www.elnacional.com/entretenimiento/musica/pablo-pueblo-jamas-reprimiria-gente-ruben-blades-responde-maduro_182877/>. [Consulta: 09/04/21].
- OTERO GARABÍS, Juan (2000): «La nación por los márgenes: salsa, migración y ciudad», en *Nación y ritmo: "descargas" desde el Caribe*, Ediciones Callejón, San Juan, pp. 105-64.
- PADURA FUENTES, Leonardo de la Caridad (2003): *Faces of Salsa: A Spoken History of the Music*, Washington D.C., Smithsonian Books.
- PEÑA AGUAYO, José Javier (2013): *La música en Puerto Rico: la salsa y Roberto Sierra*, Tenerife, Andocopias S.L.
- PERIS LLORCA, Jesús (2015): «Las canciones de la *Habitación Roja* n el contexto del roque independiente español de los años 90. Nostalgia de la solidez en la cultura de masas», en *Revista Forma*, vol. 11, pp. 131-148.
- PERIS LLORCA, Jesús (2016): «El rock independiente español y las prácticas poéticas contemporáneas: estrategias autoriales en la cultura de masas», en *Confluencia*, n.º 1, vol. 32, pp. 141-158.
- PINTO, Rafael (2014): *Maestra vida: una aproximación a lo cotidiano*, Universidad de los Andes.
- POLO, Alex (2001): *People & Arts: "Buscando America, La Vida de Ruben Blades"* [en línea]: <<https://www.youtube.com/watch?v=c6lFLPZYDlq>>. [Consulta: 26/06/21].
- QUIARO, E. (1994): *Pablo Pueblo. Elaboración de un proyecto de periódico comunitario en el barrio brisas del paraíso*, Universidad Católica Andrés Bello, Caracas.
- QUINTERO RIVERA, Ángel (1988): «Salsa, entre la globalización y la utopía, en Identidades polirrítmicas», en *Cuadernos de Literatura*, n.º 7-9, vol. 4, pp. 91-106.
- QUINTERO RIVERA, Ángel (2005): *Salsa, sabor y control: sociología de la música tropical*, Ciudad de México, Siglo XXI Editores.
- RONDÓN, César Miguel (1980): *El libro de la salsa*, Caracas, Editorial Arte.

- SÁNCHEZ, Luis Rafael (2014): *De Cazuela: Literatura Peruana y Fútbol* [en línea]: <<https://www.youtube.com/watch?v=gOucu8K26GU&t=1513s>>. [Consulta: 08/05/21].
- SHLYKOVA, Tamara (2020): *Calle Luna, Calle Sol: La representación de la ciudad modernizada en las letras de la salsa*, Universitat de València.
- SPENER, David (2015): «Un canto en movimiento: “No nos moverán” en Estaos Unidos, España y Chile en los siglos XIX y XX», en *Historia crítica*, n.º 57, pp. 55-74.
- ULLOA SANMIGUEL, Alejandro (1988): «La Salsa en Cali: Cultura Urbana, Música y Medios de Comunicación», en *Boletín Socioeconómico*, n.º 3, pp. 16-18.
- ULLOA SANMIGUEL, Alejandro (1989): «La Salsa en Cali: Cultura Urbana, Música y Medios de Comunicación», en *Boletín Socioeconómico*, n.º 19, pp. 141-154.
- ULLOA SANMIGUEL, Alejandro (2008): «La salsa: una memoria histórico musical», en *Nexus comunicación* [en línea]: <<https://nexus.univalle.edu.co/index.php/nexus/article/view/835>>. [Consulta: 07/02/21].
- VELASCO ROMERA, Iván (2010): «Reflexiones para un debate multidisciplinar», en *Ciudad, territorio y paisaje*, pp. 469-479.
- VILA, Pablo (1996): «Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones», en *Revista Transcultural de Música*, n.º 2.
- ZEBADÚA CARBONELL, Juan Pablo (2011): «Cultura, identidades y transculturalidad. Apuntes sobre la construcción identitaria de las juventudes indígenas», en *Revista LuminaR. Estudios sociales y humanísticos*, n.º 1, vol. IX, Chiapas, México, pp. 36-47.
- 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, 2ª ed.

ÍNDICE DE ANEXOS

7.1. “El 9 de Enero” (1965), Rubén Blades.....	76
7.2. “Pablo Pueblo” (1977), Rubén Blades y Willie Colón.....	77
7.3. “Plantación adentro” (1977), Rubén Blades y Willie Colón.....	78
7.4. “Plástico” (1978), Rubén Blades y Willie Colón.....	79
7.5. “Siembra” (1978), Rubén Blades y Willie Colón.....	82
7.6. “Pedro Navaja” (1978), Rubén Blades y Willie Colón.....	83
7.7. “Tiburón” (1981), Rubén Blades y Willie Colón.....	86
7.8. “Buscando América” (1984), Rubén Blades.....	88
7.9. “GDBD” (1984), Rubén Blades.....	89
7.10. “Desapariciones” (1984), Rubén Blades.....	91
7.11. “La Caína” (1985), Rubén Blades.....	92
7.12. “Sorpresas” (1985), Rubén Blades.....	93
7.13. “Patria” (1988), Rubén Blades.....	94
7.14. “Prohibido olvidar” (1991), Rubén Blades.....	95
7.15. “Nación rica, nación pobre” (2019), Rubén Blades.....	96
7.16. “El País” (2019), Rubén Blades.....	97
7.17. Fotografías.....	98

7. ANEXOS

7.1. "El 9 de Enero" (1965), Rubén Blades

Nueve de enero,	(¡Ae, 9 de enero!)
yo nunca olvido,	por la franja canalera.
a un pueblo entero que con valor se	(¡Ae, 9 de enero!)
enfrentó	Olvidarte yo no puedo.
a la metralla del "buen vecino"	(¡Ae, 9 de enero!)
que en un momento sus promesas olvidó.	¡Panamá, Panamá, Panamá, Panamá,
Orgulloso, sobre todo, voy flameando mi	Panamá!
bandera	(¡Ae, 9 de enero!) (x4)
de blanco, azul y con rojo, sangre de	Nuestra bandera rompieron.
Ascanio Arosemena.	(¡Ae, 9 de enero!)
No te puedo olvidar, no te voy a olvidar.	Y cuánta sangre recogieron.
Por eso elevo mi canto en homenaje	(¡Ae, 9 de enero!)
sincero	Olvidarlo yo no puedo.
a los bravos que se cayeron,	(¡Ae, 9 de enero!)
a los mártires de enero.	Y en mí memoria te llevo.
¡Patria!	(¡Ae, 9 de enero!)
(¡Ae, 9 de enero!)	¡Cómo abalearon al pueblo!
Mi patria siempre primero.	(¡Ae, 9 de enero!)
(¡Ae, 9 de enero!)	¡Cuántos gritos se oyeron!
Y por eso yo la quiero.	(¡Ae, 9 de enero!)
(¡Ae, 9 de enero!)	Por mí patria, la vida primero.
Y pa(ra) los bravos que cayeron.	¡Panamá soberana siempre será! (x4)
(¡Ae, 9 de enero!)	(¡Ae, 9 de enero!)
Voy flameando mi bandera	

Las vidas que se perdieron	(¡Ae, 9 de enero!)
(¡Ae, 9 de enero!)	¡Qué valores de mí pueblo!
y todo el luto que nos dieron,	(¡Ae, 9 de enero!)
(¡Ae, 9 de enero!)	Olvidarlos yo no puedo.
pero al final no se fueron.	

7.2. “Pablo Pueblo” (1977), Rubén Blades y Willie Colón

Regresa un hombre en silencio	de la miseria y del hambre,
de su trabajo cansado.	del callejón y la pena.
Su paso no lleva prisa,	Pablo Pueblo,
su sombra nunca lo alcanza.	su alimento es la esperanza,
Lo espera el barrio de siempre,	su paso no lleva prisa,
con el farol en la esquina,	su sombra nunca lo alcanza.
con la basura allá en frente	Llega al patio
y el ruido de la cantina.	pensativo y cabizbajo.
Pablo Pueblo,	Con su silencio de pobre,
llega hasta el zaguán oscuro	con los gritos por abajo.
y vuelve a ver las paredes	La ropa allá en los balcones,
con las viejas papeletas	el viento la va secando.
que prometían futuros	Escucha un trueno en el cielo
en lides politiqueras,	tiempo de lluvia avisando.
y en su cara se dibuja	Entra al cuarto
la decepción de la espera.	y se queda mirando
Pablo Pueblo,	a su mujer y a los niños,
hijo del grito y la calle,	y se pregunta: “¿hasta cuándo?”

Toma su sueños raídos,	con los gritos por abajo...
los parcha con esperanzas,	¡Echa pa(ra) (de)lante, Pablito,
hace del hambre una almohada	y a la vida mete mano!
y se acuesta triste de alma.	A un crucifijo rezando
Pablo Pueblo,	y el cambio esperando en Dios,
hijo del grito y la calle,	mira a su mujer y a los nenes,
de la miseria y del hambre,	y se pregunta: “¿hasta cuándo?”
del callejón y la pena.	Llega a su barrio de siempre,
Pablo Pueblo,	Cansa(d)o de la factoría,
su alimento es la esperanza,	buscando suerte en caballos
su paso no lleva prisa,	y comprando lotería,
su sombra nunca lo alcanza.	gastando su dinerito en dominó
Trabajó hasta jubilarse	y tomándose un par de tragos.
y nunca sobraron chavos;	Hijo del grito y la calle,
votando en las elecciones	de la pena y el quebranto.
Pa(ra) después comerse un clavo.	¡Ay, Pablo Pueblo!
Pablo, con el silencio del pobre,	¡Ay, Pablo hermano!

7.3. “Plantación adentro” (1977), Rubén Blades y Willie Colón

Es el año 1745 en América Latina.	es donde se sabe la verdad,
El indio trabaja en las plantaciones	es donde se aprende la verdad,
bajo el palo implacable del mayoral.	dentro del follaje
Sombras son la gente.	y de la espesura,
Sombras son la gente.	donde todo viaje
Plantación adentro, camará,	lleva la amargura.

Es donde se sabe, camará,
 es donde se aprende la verdad.
 Camilo Manrique falleció
 por golpes que daba el mayoral
 y fue sepultado sin llorar ¡Ja!
 Una cruz de palo y nada más.
 Camilo Manrique falleció
 plantación adentro, camará,
 plantación adentro, camará.
 Sombra son la gente y nada más.
 Camilo Manrique falleció
 plantación adentro, camará.
 Se murió el indio Camilo
 por palos que daba el mayoral.
 Camilo Manrique falleció
 plantación adentro, camará.
 Y el médico de turno dijo así:
 “Muerte por causa natural”
 Camilo Manrique falleció
 plantación adentro, camará.
 Claro, si después de una tunda de palo,
 que te mueras es normal.

Camilo Manrique falleció
 plantación adentro, camará.
 ¡Tierra, selva, sol y viento,
 indio y palo de mayoral!
 Camilo Manrique falleció
 plantación adentro, camará.
 Selva verde, selva traga,
 Selva nunca dice na(da).
 Camilo Manrique falleció
 plantación adentro, camará.
 Recoge el café y coge pa'lla,
 si no, te pega el mayoral.
 Camilo Manrique falleció
 plantación adentro, camará.
 Y lo enterraron sin llorar.
 Camilo Manrique falleció
 plantación adentro, camará.
 Y en su triste monumento
 una cruz de palo y nada más.
 Camilo Manrique falleció
 plantación adentro, camará.

7.4. "Plástico" (1978), Rubén Blades y Willie Colón

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 descanses, 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,
la que Bolívar soñó.

(Se ven las caras)

¡Siembra!

Panamá, (Presente)

Puerto Rico, (Presente)

México, (Presente)

Venezuela, (Presente)

Perú, (Presente)

República Dominicana, (Presente)

Cuba, (Presente)

Costa Rica, (Presente)

Colombia, (Presente)

Honduras, (Presente)

Ecuador, (Presente)

Bolivia, (Presente)

Argentina, (Presente)

Nicaragua, Sin Somoza, (Presente)

El barrio, (Presente)

La esquina, (Presente)

Los estudiantes...

7.5. "Siembra" (1978), Rubén Blades y Willie Colón

Usa la conciencia, latino.

No dejes que se te duerma,

no la dejes que muera.

Siembra, si pretendes recoger.

Siembra, si pretendes cosechar.

Pero no olvides

que de acuerdo a la semilla

así serán los frutos que recogerás.

Siembra, si pretendes alcanzar

lo que el futuro te traerá.

Pero no olvides

que de acuerdo a la semilla

así serán, los frutos que recogerás.

¡Siembra!

Con fe, siembra y siembra y tú verás.

Con fe, siembra y siembra y tú vas a ver.

Olvídate de lo plástico que eso nunca
deja na(da).

Siembra con fe en el mañana,
nunca te arrepentirás.

Con fe, siembra y siembra y tú verás.

Con fe, siembra y siembra y tú va a ver.

Recuerda que el tiempo pasa,
no da fruto árbol caído.

Lucha siempre por tu raza,
nunca te des por vencido.

Con fe, siembra y siembra y tú verás.

Con fe, siembra y siembra y tu vas a ver.

Cuando lo malo te turbe
y te nuble el corazón,
piensa en América Latina y repite mi
pregón:

Con fe, siembra y siembra y tú verás.
¡Prepárate!

Con f, siembra y siembra y tú vas a ver.

Y, de acuerdo a la semilla,
así nacerán los frutos.

Nunca olvides a Betances:

"En la unión está el futuro".

Con fe, siembra y siembra y tú verás.

Con fe, siembra y siembra y tú vas a ver.

Hermano, latino,

con fe y siempre adelante.

Olvida las apariencias,
diferencias de color
y utiliza la conciencia

Pa(ra) hacer un mundo mejor.

Ya vienen los tiempos buenos,
el día de la redención.

Y cuando llamen los pueblos,
responde de corazón.

Tú verás, tú vas a ver, tú verás, tú vas a
ver.

Las semillas son los niños
que el tiempo hará crecer.

Pero hay que dar el ejemplo

Pa(ra) que pueda suceder.

Olvida la rabotada y enfrenta la realidad,
y da la cara a tu tierra y hacia el cambio
llegarás.

Siembra cariño,

siembra humildad

y da frutos de esperanza a los que vienen
detrás.

¡Gracias, Rubén!

¡Gracias, Willie!

¡Conciencia, familia!

7.6. “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 cuerdas 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
del 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)

7.7. “Tiburón” (1981), Rubén Blades y Willie Colón

(Ruido de playa)

Ruge la mar embravecida,

rompe la ola desde el horizonte,

brilla el verde azul del gran Caribe

con la majestad que el sol inspira.

El pez guerrero va pasando,

recorriendo el reino que domina.

Pobre del que caiga prisionero,

hoy no habrá perdón para su vida.

Es el tiburón que va buscando,

es el tiburón que nunca duerme,

es el tiburón que va asechando,

es el tiburón de mala suerte.

Y se traga el sol el horizonte,

y el nervioso mar se va calmando.

Se oyen los arrullos de sirena

embobando al cielo con su canto.

Brillan las estrellas en la noche,

la nube viajera va flotando,

la luna reposa entre el silencio

de ese gran Caribe descansando.

Solo el tiburón sigue despierto,

solo el tiburón sigue buscando,

solo el tiburón sigue intranquilo,

solo el tiburón sigue asechando.

Tiburón, ¿qué buscas en la orilla,
tiburón?

¿Qué buscas en la arena?

Tiburón, ¿qué buscas en la orilla,
tiburón?

Lo tuyo es mar afuera.

Tiburón, qué buscas en la orilla, tiburón
¡Eh! tiburón el canto de sirena

Tiburón ¿qué buscas en la orilla,
tiburón?

Serpiente marinera.

Tiburón ¿qué buscas en la orilla,
tiburón?

¡Ay, tú nunca te llenas!

Tiburón ¿qué buscas en la orilla,
tiburón?

Cuida(d)o con la ballena.

Tiburón ¿qué buscas en la orilla,
tiburón?

Respetá mi bandera.

Palo pa(ra) que aprenda que aquí sí hay
honor,

Pa(ra) que vea que en el Caribe no se
duerme el camarón.

Si lo ven que viene, palo al tiburón.

Vamo(s) a darle duro, sin vacilación.

Si lo ven que viene, palo al tiburón.

En la unión está la fuerza y nuestra
salvación.

Si lo ven que viene, palo al tiburón.

¡Qué bonita bandera, qué bonita
bandera!

Si lo ven que viene, palo al tiburón.

Si lo tuyo es mar afuera, ¿qué buscas
aquí, so ladrón?

Si lo ven que viene, palo al tiburón.

Hay que dar la cara y darla con valor.

Si lo ven que viene, palo al tiburón

Pa(ra) que no se coma nuestra hermana,
El Salvador.

¡Guapea, Colón!

Vamo(s) a darle duro, sin vacilación.

En la unión está la fuerza y nuestra
salvación.

Si lo ven que viene, palo al tiburón.

Pónganle un letrero que diga en esta
playa solo se habla español.

Si lo ven que viene, palo al tiburón.

No se duerman, mis hermanos, pongan
atención.

Si lo ven que viene, palo al tiburón.

Palo pa(ra) que aprenda que aquí sí hay
honor.

Si lo ven que viene, palo al tiburón.
 Pa(ra) que vean que en el Caribe no se
 duerme el camarón.
 Si lo ven que viene, palo al tiburón.

Pa(ra) que no se coma nuestra hermana,
 El Salvador.
 Si lo ven que viene, palo al tiburón.
 Y luego trabajar en la reconstrucción.

7.8. *“Buscando América” (1984), Rubén Blades*

¡Seis del Solar!
 Te estoy buscando, América, y temo no
 encontrarte.
 Tus huellas se han perdido entre la
 oscuridad.
 Te estoy llamando, América, pero no me
 respondes.
 Te han desaparecido los que temen la
 verdad.
 ¡Barrio!
 Envueltos entre sombras, negamos lo
 que es cierto:
 ¡Mientras no haya justicia, jamás
 tendremos paz!
 Viviendo dictaduras, te busco y no te
 encuentro.
 Tu torturado cuerpo, no saben dónde
 está.
 Si el sueño de uno, es sueño de todos:
 romper la cadena, y echarnos a andar.
 Tengamos confianza, pa'lante, mi raza.

A salvar el tiempo, por lo que vendrá.
 Te han secuestra(d)o, América, y
 amordaza(d)o tu boca,
 y a nosotros nos toca ponerte en libertad.
 Te estoy llamando, América.
 Nuestro futuro espera.
 Y, antes que se nos muera, te vamos a
 encontrar.
 Te estoy buscando, América, te estoy
 llamando, América.
 Luchando por la raza y nuestra identidad.
 Te estoy buscando, América.
 Esta es mi casa.
 Te estoy llamando, América,
 y vamos a encontrarte entre esta
 oscuridad.
 Te estoy buscando, América, te estoy
 llamando, América.
 Te han desaparecido los que niegan la
 verdad.

Te estoy buscando, América, te estoy
llamando, América,

y a nosotros nos toca, hoy
ponerte en libertad.

7.9. "GDBD" (1984), Rubén Blades

Despiertas,
no has podido dormir muy bien.

Cuando te estás afeitando, suena el
despertador.

Te levantas,
caminas y pisas uno de los charcos de
orine que el nuevo perro ha dejado por
toda la casa.

Tu mujer abre los ojos,
mira la hora, lo apaga.

Maldiciendo, entras al baño brincando en
una sola pierna.

Se levanta de su lado de la cama
—cada uno tiene su lado de la cama,

Enciendes la luz y restriegas el pie sobre
la cubierta que tu esposa le puso al
excusado.

Cada uno tiene su lado en todo—,
tú la sientes saliendo del cuarto, rumbo a
la cocina.

Vas hasta la bañadera blanca, abres los
dos grifos del agua y controlas la
temperatura.

El vecino de arriba prendió el tocadiscos.

Levantas la cosa esa, que no sabes cómo
se llama, y que hace que el agua salga por
la regadera.

Terminas de afeitarte
y te limpias las cortaditas con papel
higiénico que se te queda pegado a la
piel.

Te bañas, no cantas.

Te pones el desodorante, "24 horas de
protección constante",

Sales de la tina,
te secas con una toalla que dice
Disneylandia.

un poco de colonia para después de
afeitarse,
te arde la cara.

Te subes a una balanza que da pesos
siempre diferentes, pero aproximados.

Sales del baño,
pisas otra vez el *orine* del perro,
le mientas la madre en voz alta.

Tu esposa, desde la cocina, te pregunta
qué te pasa,

tú le explicas gritando por qué no quieres
otro perro en la casa.

Mientras te secas el pie con la toalla
mojada que dice Disneylandia,

ella se aparece y silenciosamente seca el
charco de *orine*.

Vas al closet y sacas la ropa que te vas a
poner,

miras el reloj,

huelas el café,

te vistes, no encuentras la correa.

Te haces la corbata dos veces

porque la primera vez la parte de atrás

te quedó más larga que la parte de
adelante.

Vas a la cocina;

tu esposa ya preparó tu desayuno.

Le hablas otra vez del perro.

Ella, sin contestarte, te recuerda que hay
que pagar la cuenta de la luz y la
matrícula de la escuela de los chiquillos.

Cuelgas tu *jacket* del borde de la silla y
te sientas en la mesa de la cocina.

Tu esposa enciende la radio,

están transmitiendo las noticias.

Mientras escuchas, mojas el pan en el
café, como te enseñó tu papá cuando eras
niño.

Suena el teléfono,

tu esposa lo contesta:

“Es para ti, de la oficina”.

“Hoy van a arrestar al tipo.

Va un carro a recogerte”,

que lo esperes abajo,

cuelgas el teléfono,

vas a tu cuarto,

abres la segunda gaveta del armario, tu
gaveta,

sacas tu libreta y los lentes negros.

Vas a la cama, levantas el colchón y
sacas tu revólver.

Vas a la cocina, tomas tu *jacket* y lo
pones todo en el bolsillo de adentro.

Tu esposa te observa,

le das un beso al espacio al lado de la
mejilla, que ella no devuelve, ¿o sí?

Abres la puerta y bajas por la escalera de
madera, saltando los escalones de dos en
dos.

Llegas a la calle,

ves al camión recogiendo la basura.

Aún está oscuro, pero huele a mañana,
varón.

7.10. “Desapariciones” (1984), Rubén Blades

“Que alguien me diga si ha visto a mi
esposo”,

—preguntaba la Doña—

“se llama Ernesto X, tiene cuarenta años
trabaja de celador en un negocio de
carros.

Llevaba camisa oscura y pantalón claro.

Salió anteanoche y no ha regresado; y no
sé ya qué pensar.

Pues esto antes no me había pasado”.

“Llevo tres días buscando a mi hermana,
se llama Altagracia, igual que la abuela.

Salió del trabajo pa(ra) la escuela.

Tenía puestos unos *jeans* y una camisa
blanca.

No ha sido el novio. El tipo está en su
casa.

No saben de ella en la PSN, ni en el
Hospital”.

“Que alguien me diga si ha visto a mi
hijo.

Es estudiante de pre-Medicina.

Se llama Agustín. Es un buen muchacho.

A veces es terco cuando opina.

Lo han detenido. No sé qué fuerza.

Pantalón blanco, camisa a rayas.

Pasó anteayer”.

“Clara, Clara, Clara, Clara Quiñones se
llama mi madre.

Ella es, ella es un alma de Dios, no se
mete con nadie.

Y se la han llevado de testigo,

por un asunto que es nada más conmigo.

Y fui a entregarme, hoy por la tarde

y ahora di que no saben quién se la llevó
del cuartel”.

“Anoche escuché varias explosiones,

(Onomatopeyas de explosiones)

tiros de escopeta y de revólver,

carros acelerados, frenos, gritos.

eco de botas en la calle,

toques de puerta, quejas,

por dioses, platos rotos.

Estaban dando la telenovela,

por eso nadie miró pa(ra) fuera”.

(¿Adónde van los desaparecidos?)
 Busca en el agua y en los matorrales.
 (¿Y por qué es que se desaparecen?)
 Porque no todos somos iguales.

(¿Y cuándo vuelve el desaparecido?)
 Cada vez que los trae el pensamiento.
 (¿Cómo se le habla al desaparecido?)
 Con la emoción apretando por dentro.

7.11. "La Caína" (1985), Rubén Blades

Te agita y te enreda, pecadora.
 Después que te abraza, te devora.
 No se puede querer a la Caína,
 no se puede creer en la Caína.
 Tú crees que la tienes controlada,
 pero tú sin ella eres nada.
 No se puede querer a la Caína,
 no se puede creer en la Caína,
 botando la vida por la nariz,
 fumando tu bolsa con demencia
 y viviendo, pa(ra) morir.
 No se puede creer en la Caína.
 Tú crees que la tienes controlada,
 pero tú sin ella no eres nada, camará.
 En ella no se puede creer,
 ay, no se puede querer.

No se puede creer en la Caína.
 Te agita y te enreda, pecadora.
 Después de que te abraza, elle vuelve y
 te devora.
 En la calle del barrio
 se aprende de todo.
 En la Caína, no,
 que con la Caína se acabó la esquina
 y se llevaron to(do).
 En la Caína, no.
 La vida y la muerte jugando en el *ghetto*
 un domingo.
 En la Caína, no.
 ¡Vine camará, te lo dije, oye!
 En la Caína, no.
 Con la Caína, no, no.

7.12. “*Sorpresas*” (1985), *Rubén Blades*

El borracho paró de cantar y se puso a contar su buena fortuna.

El barrio estaba dormido, llena brillaba la luna.

De pronto, un ladrón salpicado en neón,

saltó como un tigre desde el callejón

y le puso al borracho un *magnum* frente a la cara,

y le dijo: “¡Entrégalo todo, o se dispara!”

El borracho, temblando, le entregó al ladrón lo que acababa de encontrar:

un *Smith & Wesson*,

unos pesos y un puñal.

El ladrón, asombrado, le preguntó: “¿Y tú qué haces con todo esto?”

Mejor será que me cuentes toda la historia.

Y ojalá que la huma no afecte tu memoria”.

A veces hablar resulta esencial,

pero otras veces es mejor callar

porque a veces hablar resulta un error mortal.

Con la información que el borracho le dio,

a tres cuadras al norte el ladrón encontró

los cuerpos de una mujer y el de un hombre en un gabán,

tirados sobre la acera en posición prenatal.

El ladrón, con el pie sacudió a la mujer, a ver si reaccionaba;

cómo nada pasó, se agachó

y buscó a ver si algo encontraba,

y no halló nada.

El ladrón dirigió su atención hacia el cuerpo del hombre en el gabán.

Sobre él se agachó, y lo reconoció por el diente de oro que llevaba:

“Ay, pero si es el viejo Pedro Navaja”

—y empezó a burlarse de él,

mientras lo registraba—.

A veces hablar resulta esencial, pero otras veces es mejor callar

porque a veces hablar resulta un error mortal.

Como un rayo le entró la navaja buscando dentro de su cuerpo el alma.

El ladrón sintió la luna quemándole la entraña

y vio el más grande milagro de toda su vida:

Murió viendo un sol salir de una boca
reída.

Pedro tomó su papel de identidad y se lo
puso al ladrón en el bolsillo

de atrás del pantalón para confundir la
investigación.

Pedro, herido de bala, recogió su otro
puñal,

él siempre trae encima dos cuando sale a
trabajar,

y del barrio hasta la luna brilló su
carcajada.

¡La vida te da sorpresas, oye, camará!

“¿Estos novatos qué creen? ¡Si este es mi
barrio, papá!”

7.13. “Patria” (1988), Rubén Blades

Hace algún tiempo

me preguntaba un chiquillo

por el significado

de la palabra *patria*.

Me sorprendió con su pregunta

y, con el alma en la garganta,

le dije así:

“Flor de barrio, hermanito.

Patria son tantas cosas bellas,

como aquel viejo árbol

que nos habla aquel poema,

como el cariño que aún guardas

después de muerta la abuela.

¡Patria, son tantas cosas bellas!

Son las paredes de un barrio,

es su esperanza morena,

es lo que lleva en el alma

todo aquel cuando se aleja.

Son los mártires que gritan

“¡Bandera, bandera, bandera, bandera!”

No memorices lecciones

de dictaduras o encierros.

La patria no la definen

los que suprimen a un pueblo.

La patria es un sentimiento

en la mirada de viejo,

sol de eterna primavera,

risa de hermanita nueva.

Te contesto, hermanito:

¡Patria son tantas cosas bellas!”

7.14. “*Prohibido olvidar*” (1991), Rubén Blades

Prohibieron ir a la escuela	Prohibido el derecho a huelga
e ir a la universidad,	y el aumento salarial.
prohibieron las garantías	Prohibieron ir a la calle
y el fin constitucional.	y al estado criticar,
Prohibieron todas las ciencias	prohibieron reírse del chiste
excepto la militar,	de su triste gobernar,
prohibiendo el derecho a queja,	prohibieron el desarrollo
prohibieron el preguntar.	del futuro nacional.
Hoy te sugiero, mi hermano,	Yo creo que la única forma
pa(ra) que no vuelva a pasar:	de darle a esto un final es
Prohibido olvidar,	prohibido olvidar,
prohibido olvidar.	prohibido olvidar.
Prohibido esperar respuestas,	Prohibidos los comentarios
prohibida la voluntad,	sin visto bueno oficial.
prohibidas las discusiones,	Prohibieron el rebelarse
prohibida la realidad,	contra la mediocridad,
prohibida la libre prensa	prohibieron las elecciones
y prohibido el opinar.	y la esperanza popular,
Prohibieron la inteligencia	y prohibieron la conciencia
con un decreto especial.	al prohibirnos el pensar.
Si tú no usas la cabeza,	Si tú crees en tu bandera
otro por ti la va a usar.	y crees en la libertad:
Prohibido olvidar,	prohibido olvidar,
prohibido olvidar.	prohibido olvidar.

Pobre del país donde
lo malo controla,
donde el civil se enamora de la
corrupción.

Pobre del país alienado por la droga
porque una mente que afloja
pierde la razón.

Pobre del país
que con la violencia crea
que puede matar

la idea de su liberación.

Pobre del país
que ve la justicia hecha añicos
por la voluntad del rico
o por orden militar.

Cada nación depende
del corazón de su gente.

Y a un país que no se vende,
nadie lo podrá comparar.

¡No te olvides!

7.15. *“Nación rica, nación pobre” (2019), Rubén Blades*

La nación más rica y la nación más pobre
de todo el hemisferio occidental
comparten un cielo, un sol, una luna.

La separan seiscientas millas de mar.

En la nación más rica
el negro era humillado y obligado
a sentarse en la parte de atrás del bus;
la nación más pobre
fue el primer estado
que en América abolió la esclavitud.

¿Quién se contradice así?

¿El que vive aquí o allá?

No hay oro en toda la tierra

Que compre a la dignidad

¿Quién es el pobre aquí?

¿El que vive allí o allá?

El tonto es el que pretende desmentir
a la verdad.

La nación más rica al mundo critica,
se auto-eleva como ejemplo superior.

Cuando se equivoca, pobre de la boca
que se atreva a denunciarla por su error.

La nación más rica envía observadores
a juzgar nuestro proceso electoral,
y hoy el resultado de sus elecciones
es más triste que el de Haití o el Senegal.

¿Y quién se hizo libre así?
 ¿El que vive aquí o allá?
 ¿Y ahora con qué cara argumentar
 la superioridad?
 ¿Quién es el pobre aquí?
 ¿El que vive allí o acá?
 Es hora de que empiecen
 a demostrar más humildad.
 La nación más rica invierte en China roja
 e intercambia pagadores con Vietnam,
 pero a Cuba impone por ser comunista
 un bloqueo de anacronismo charlatán.

Y, aunque sea marxista el dictador en
 China,
 y masacre gente en Tiananmen Square y
 en el Tibet,
 la nación más rica hoy los certifica.
 Pero a Cuba la castigan por Fidel.
 ¿Y quién se contradice así?
 ¿El que vive aquí o allá?
 ¿El rojo que ahora ya no es rojo
 si tiene verdes con que comprar?
 ¿Y quién se hace libre así?
 ¿El que vive allí o acá?
 El tonto es el que pretende desmentir
 a la verdad.

7.16. “*El País*” (2019), *Rubén Blades*

Mi país nunca fue pobre, otros lo han
 empobrecido
 con sus palabras de cobre,
 y por ellos aprendimos
 a negar lo que es posible.
 En mi tierra, los ladrones usan corbatas
 de seda
 y desde plásticas mansiones se reparten
 lo que aún queda de pobrezas invisibles.

En sus almas impermeables, el dolor de
 otro es obsceno.
 Con su lógica infranqueable
 todo lo injustificable, lo remiten a los
 cielos.
 Los domingos van a misa y en sus
 diarios se publican sus hipócritas
 sonrisas.
 Perdonados hipotecan lo que no les
 pertenece

y se casan entre ellos para crear a nuevos
dueños

que serán amamantados por unos senos
trigueños

que jamás son consultados.

En sus palabras de acero y en sus almas
impermeables,

el que es pobre es responsable, porque
nació sin dinero.

El dolor de otro es obscuro.

Con sus plásticas sonrisas y en sus
domingos de hielo,

estos dueños de mi tierra,

de maldad enriquecidos, hipotecan a los
cielos.

El país nunca fue pobre,

otros lo han empobrecido,

y somos todos responsables

por haberles permitido el que eructen
nuestros sueños.

¿Dónde compran, si no vendes?

Se derrota el que se vende,

te derrotan si te vendes,

nos derrotan si te vendes,

se derrota el que se vende

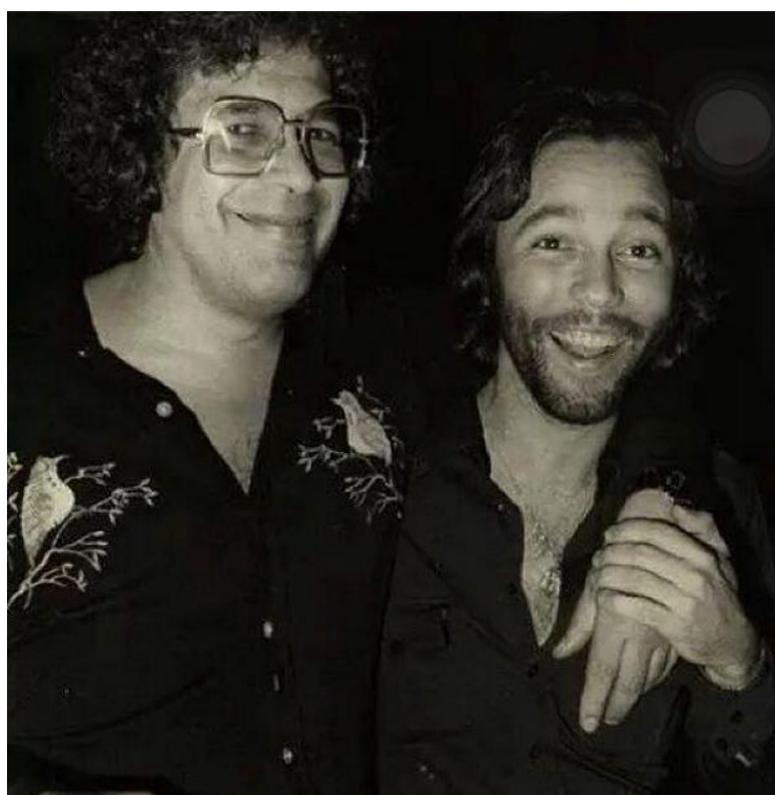
7.17. Fotografías



Fania All Stars en Venezuela (1980)



Tite Curet y Rubén Blades



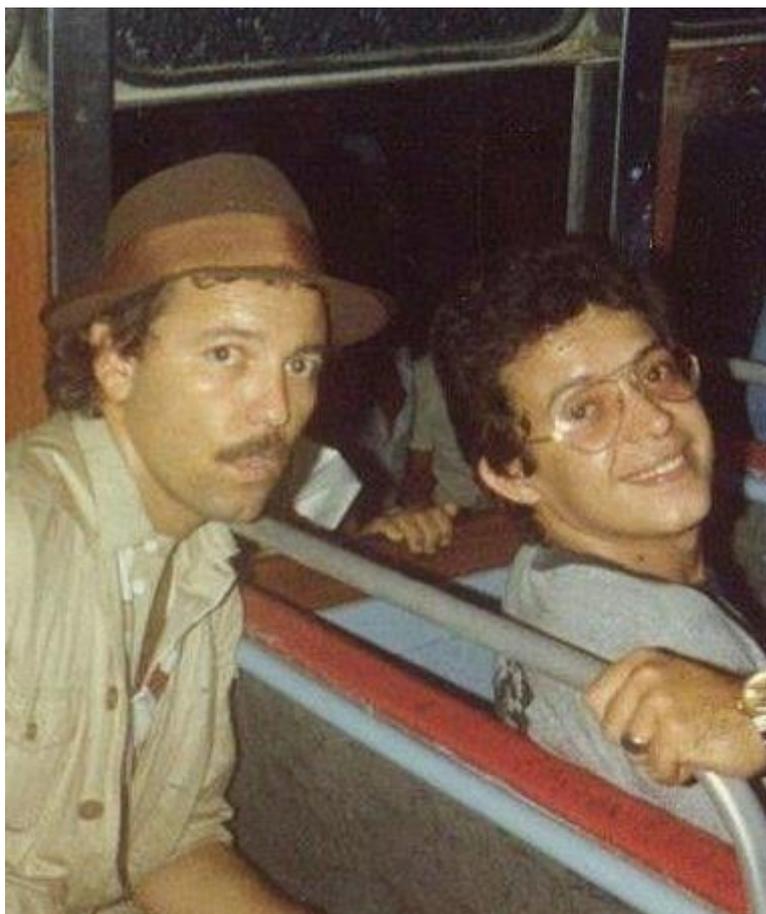
Ray Barretto y Rubén Blades



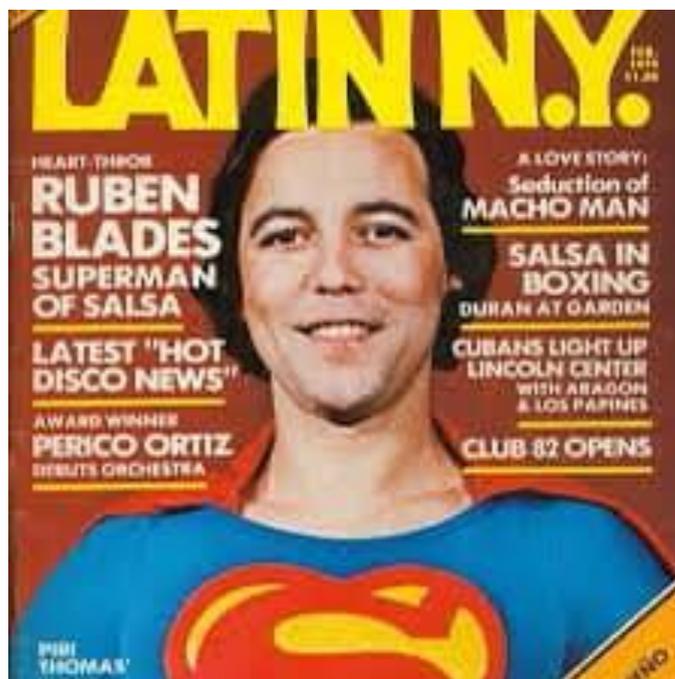
Seis del Solar



Rubén Blades y Willie Colón



Rubén Blades y Héctor Lavoe



Rubén Blades para Latinny



Carlos Fuentes, Rubén Blades, Gabriel García Márquez y Carlos Monsivais



Rubén Blades, Tania Libertad, Joaquín Sabina y René Pérez