

# LA SALSA DE RUBÉN BLADES COMO EXPRESIÓN DEL MODERNISMO MARTIANO

## *RUBÉN BLADES'S SALSA AS AN EXPRESSION OF MARTÍ'S MODERNISM*

ALLEN JUAN ZEGARRA ACEVEDO  
Dickinson College

zegarraa@dickinson.edu

 0009-0002-9066-4726

Recibido: 28/04/2024

Aceptado: 23/09/2024

### Resumen

Una de las expresiones contemporáneas de latinidad en la esfera cultural es la música salsa. Desde sus orígenes, allá por los años sesenta del siglo pasado, esta mezcla de ritmos ha contado con un significativo número de destacados representantes. Rubén Blades, cantautor nacido en Panamá, se ha erigido en uno de sus máximos referentes gracias, en parte, al tratamiento de temas de contenido social y político. Esta investigación plantea una analogía entre el trabajo compositivo de Blades y el del escritor José Martí en el ámbito social y político de Latinoamérica. Mediante un análisis de las canciones de Blades y los escritos de Martí se establecen las coincidencias que existen entre ambos en el ámbito ideológico, temático y creativo, al tiempo que se relevan los nexos entre la salsa y la literatura.

**Palabras clave:** salsa, literatura, música, Rubén Blades, José Martí, modernismo.

### Abstract

One contemporary expression of the cultural Latino identity is salsa music. Since its origins, back in the 1960s, this mix of rhythms has had a good number of outstanding representatives. Rubén Blades, singer and songwriter born in Panamá, has become one of its most successful exponents, partly, thanks to the sociopolitical content of his songs. This research proposes an analogy between Blades's compositions and Martí's literary works in the social and political sphere of Latin America. The coincidences that exist between Blades and Martí in terms of ideology, topics, and creativity are established while highlighting the connections between salsa and literature.

**Keywords:** Salsa, Literature, Music, Rubén Blades, José Martí, Modernism.

## Introducción

Desde sus orígenes (1960), la música salsa ha ido sumando adeptos hasta convertirse en un elemento constitutivo de la manifestación cultural latinoamericana (Tablante, 2014:15), especialmente en las dos últimas décadas del siglo pasado. Catalino "Tite"

Curet Alonso es un ejemplo del prolífico trabajo compositivo, con más de 200 temas considerados éxitos musicales, amén de otros prodigiosos compositores. Cabe plantear una definición de salsa que nos ayude a contextualizar su origen y sus implicancias: “Salsa es la mezcla de ritmos de la música puertorriqueña, cubana, el jazz y el rock cuando surgió en Nueva York y, posteriormente, con otros ritmos de países del Caribe hispánico” (Becerra, 2022: 26).

En *El ritmo y la palabra o para una poética de la música salsa* Witton Becerra ofrece un detallado estudio de los nexos entre la salsa y la poesía. El texto releva la influencia que ha ejercido la décima espinela en la composición salsera. Sin embargo, Becerra observa la falta de trabajos que aborden la salsa desde un enfoque literario: “[...] los trabajos que más se han destacado en el estudio sobre la salsa han sido los etnomusicológicos [...] los elementos literarios de la salsa y la presalsa no han sido tenidos en cuenta de manera sustantiva” (Becerra, 2022: 37). Un texto de Leonardo Padura, *Los rostros de la salsa* (2020), realza el valor literario y social de este tipo de música y los extraordinarios aportes de Rubén Blades. Otro trabajo que enfatiza las conexiones entre la poesía y la salsa es *La máquina de la salsa* de Juan Carlos Quintero. En lo que respecta al trabajo de Rubén Blades, la tesis de maestría *Una aproximación al estudio de la obra de Rubén Blades: “el poeta de la salsa”* (2021) de Tamara Shlykova explora entre otros aspectos la relación entre la salsa de Blades y la literatura.

La presente investigación tiene como objetivo establecer las similitudes que existen en el trabajo compositivo de Rubén Blades y el escritural de José Martí en el plano ideológico, temático y creativo. El artículo integra fuentes secundarias especializadas y mediante un análisis de las canciones de contenido social y político compuestas por Blades, el ensayo *Nuestra América* y el poemario *Versos Sencillos* escritos por Martí, se establecen las semejanzas que comparten el exponente de la salsa y el precursor del modernismo literario en Hispanoamérica —siglo XIX—.

## Salsa y literatura

El ser humano ha encontrado en la música y en la palabra dos recursos que se complementan de forma armoniosa para realizar sus funciones expresivas: “La palabra se ve influida por la música, ya que le aporta ciertas connotaciones, a su vez, los versos influyen en la música ya que condicionan su puesta en marcha, le pone matices y la vuelve aún más expresiva” (Bohórquez, 2016: 13). En ese sentido, la salsa se relaciona estrechamente con la poesía: “La décima, como estilo poético, es una muestra de la evolución y consolidación de formas poéticas en Hispanoamérica [...] y comunica la identidad de una comunidad que llega hasta las canciones de salsa de los años 1960 y 1970”. El ritmo de la décima espinela<sup>1</sup> es el modo compositivo que adopta lo que Witton Becerra llama presalsa (2022, cap.1:31), las formas compositivas y rítmicas precursoras de la salsa tal cual se le conoce actualmente.

---

<sup>1</sup> La décima espinela es una estrofa de diez versos octosílabos llamada así en reconocimiento del poeta Vicente Espinel, quien contribuyó a fijar la estructura de la rima de la décima abbaaccddc a fines del siglo XVI.

Otro aspecto que, según Becerra, vincula la literatura con la salsa es el uso de las jitanjáforas<sup>2</sup>. Un elemento que había sido introducido en la música caribeña con el fin de potenciar su musicalidad a través de los sonidos de las lenguas que llegaron a América desde el África occidental fue incorporado a la poesía hispanoamericana por Luis Palés Mato en Puerto Rico y Nicolás Guillén en Cuba.

Al igual que la poesía, la salsa ha pasado por diversos estadios desde sus inicios en los años sesenta del siglo pasado. La búsqueda de nuevos mercados y el genio creativo de un nutrido número de compositores, arreglistas y músicos, en general, han marcado hitos en la historia salsera. Las innovaciones, adaptaciones y giros comprenden aspectos tanto de forma —ritmos, instrumentos— como de contenido. Un nombre que se ha ganado un sitio en el Parnaso de la Salsa por su extraordinaria contribución en el redimensionamiento de esta música popular es el de Rubén Blades.

## Rubén Blades

Nacido en Ciudad de Panamá en 1948, Rubén Blades Bellido de Luna Díaz incursiona en el mundo de la salsa en 1970, tras varios años de haber compuesto y cantado canciones *rock & roll* en inglés. Sus inicios en el género que le granjearía fama mundial se dan junto a grandes referentes de la salsa como Pete Rodríguez y Ray Barreto. Sin embargo, es en Nueva York donde su figura cobra notoriedad sin par de la mano de Willie Colón, con quien graba *Siembra*, el álbum de salsa más vendido de todos los tiempos (*Rolling Stone*, 2023).

Aunque desde muy temprano en su carrera musical Blades muestra interés y preocupación por temas sociales y políticos, la década de los ochenta lo entroniza como el intelectual de la salsa por antonomasia. César Rondón da fe de ello en *El libro de la salsa*:

[...] en el caso de Blades, a diferencia de los otros compositores populares, en especial los que se desarrollaron en y para la salsa, ese tema social no fue visto de manera tangencial, como una simple referencia. Todo lo contrario, en él las temáticas que afectaban la vida diaria de toda una colectividad, fueron enfocadas con un criterio político muy específico, nada fue fruto del azar o la simple casualidad (Rondón, 1980: 314).

Blades logra posicionarse como el intelectual de la salsa porque pone en el centro de sus composiciones las cuestiones sociales y políticas que afectan a los latinos que viven en sus países de origen y a aquellos de la diáspora. La cotidianeidad de sus historias, sumada a la verosimilitud de los personajes que las protagonizan, hace que los oyentes se identifiquen con las letras de sus canciones. Tamara Shlykova Yanchina lo resume de esta manera:

---

<sup>2</sup> Una jitanjáfora es un texto que no tiene significado semántico, pero cuya sonoridad tiene la capacidad de atraer la atención del lector u oyente para que éste le encuentre sentido. Para una explicación detallada véase el libro *Alfonso Reyes: El libro de las jitanjáforas y otros papeles, seguidos de retruécanos, sonetorpidos y porras deportivas*.

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. (Shlykova, 2021: 27).

La identidad a la que se refiere Shlykova se potencia en las canciones de Blades mediante un lenguaje que apela a la sencillez y que al mismo tiempo se aleja de la simplicidad. El cantautor anuncia situaciones y aspiraciones en términos que resultan familiares a sus oyentes. Les facilita la identificación temática —ideas principales y secundarias— gracias al registro coloquial que emplea. La claridad de su mensaje proviene del conocimiento que posee de las vicisitudes de los latinoamericanos. En cada una de sus canciones logra articular un discurso sólido en el que las palabras y las historias suenan conocidas. La complejidad de sus enunciados radica en las figuras literarias que a menudo usa para ilustrar la gran variedad de tópicos que explora. Blades interpreta realidades que torna en canciones para empatizar con sus oyentes. La primera historia de la canción “Decisiones” ejemplifica la manera en que Blades sugiere en vez de decir:

La ex-señorita no ha decidido qué hacer / En su clase de Geografía, la maestra habla de Turquía / Mientras que la susodicha / Solo piensa en su desdicha y en su dilema / ¡Ay, qué problema!

En casa, el novio ensaya qué va a decir / Seguro que va a morir cuando los padres se enteren / Y aunque él, otra solución prefiere, no llega a esa decisión / Porque esperar es mejor, a ver si la regla viene [...] (Blades, 1984: 0:15).

De una forma muy sutil, Blades nos habla de una mujer que se encuentra en aprietos porque existe la posibilidad que haya quedado embarazada involuntariamente. Además, aprovecha la situación para jugar con la ambigüedad del término “señorita” antecedido del prefijo -ex. Por otro lado, muestra al novio irresoluto, contemplando los posibles escenarios que tiene para resolver el asunto. En pocas líneas, la historia plantea una alegoría de los problemas que enfrentan los protagonistas de un embarazo no planificado. La narrativa concatena palabras yuxtapuestas que simbolizan la gravedad de la situación. Alberto Romero señala que “La vivencia estética de una colectividad tiene que ver con rodearse de alegorías y símbolos [...]” (Romero, 2014: párr. 18). Ese lenguaje sugerente, tan típico de Blades y los temas que trata lo convierten en el modernizador de la salsa.

## Rubén Blades, el José Martí de la salsa

Como se ha dicho antes, las composiciones de Blades abarcan un amplio espectro temático. Asuntos referidos a los complejos raciales —*Ligia Elena*—, conflictos familiares —*Amor y control*—, la realidad social del pobre —*Pablo Pueblo*—, la criminalidad —*Te están buscando*— constituyen parte del vasto repertorio compositivo del llamado “poeta de la salsa”. Sin embargo, América Latina como una serie de problemas y posibilidades desde perspectivas históricas, políticas y sociales acapara el interés de Blades y se

convierte en el *leitmotiv* de su obra. En ese sentido, el espíritu renovador que Blades representa en la salsa se asemeja al rol que José Martí cumplió en el modernismo literario. Tras analizar la situación de la poesía, el escritor cubano sistematiza los cambios que barrunta necesarios para su modernización (Rama, 2015: 73). Luis Rafael dice lo siguiente del proyecto renovador emprendido por Martí:

La aspiración de mejoramiento social, de influir en la sociedad a través del arte, la conciencia de ser un escritor contemporáneo, la vocación humanista, el interés explorador en géneros y formas, la búsqueda de una literatura renovadora y de auténtica vinculación con su época y su contexto, la intención de minar estructuras obsoletas y revolucionar el lenguaje y su expresión, continúa siendo parte del proyecto modernista inaugurado por José Martí, que cuaja desde la década de los años ochenta del siglo XIX en su prosa y luego en la poesía (Rafael, 1999: 28-29).

Martí despliega en sus escritos —*Versos sencillos* y *Nuestra América*, por ejemplo— una vocación humanista que apela a la sensibilización de los lectores. Las realidades del ser humano lo inquietan e interpelan, pero busca plasmar dichas preocupaciones y visiones a través de arquetipos. Para él, la posibilidad de abordar y encarar problemas de larga data requiere un deslinde de los moldes y patrones de antaño, en consonancia con la visión modernista:

En vista de la confluencia de conceptos heterogéneos en el discurso modernista —*sujeto, identidad cultural, objetos de saber*— expresados en un lenguaje innovador, no debe ser motivo de asombro que el texto modernista, texto de renegociación cultural polifónica, reúna facetas múltiples: la narración emancipadora, la experimentación estilística, la novedad métrica, el proyecto de re-basar la nación, la agonía metafísica, la redefinición subjetiva y la visión de un mundo descolonizado (Schulman, 2002: 40).

Este mismo espíritu de carácter reformista lo hallamos en las salsas de contenido social y político de Blades. La cita anterior coincide en señalar temas que resultan centrales en las composiciones de Blades tales como el sujeto y la identidad cultural. En el primer caso, por ejemplo, la canción “Adán García” relata la historia de un hombre que, cansado de la pobreza en que vivían él y su familia, recurre al crimen. A continuación, las primeras tres estrofas de la canción:

El último día en la vida de Adán García / Lo halló como todos los otros de su pasado / Soñando ganarse el gordo en la lotería / Los hijos y la mujer durmiendo a su lado / Adán salió de su casa al mediodía / Después de una discusión muy acalorada / Su esposa quería pedirles plata a los suegros / Y Adán besaba a sus hijos mientras gritaba / Esto se acabó, vida / La ilusión se fue, vieja / Y el tiempo es mi enemigo / En vez de vivir con miedo / Mejor es morir sonriendo [...] (Blades, 1992: 0:30).

La muerte de Adán García deviene en colofón de una vida marcada por la miseria. La historia de este individuo representa la de millones de personas que en su afán de salir de la pobreza compran religiosamente boletos de lotería. Tras años de suerte esquiva, Adán García opta por el crimen para lograr aquello que por las buenas nunca consiguió. En lo que toca a la identidad cultural, la canción “Patria” caracteriza ese sentimiento de

pertenencia a un grupo con el que se comparte valores y afinidades, entre otras cosas. Aquí un fragmento de la canción:

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 (Blades, 1988: 1:11).

Ante la pregunta qué significa patria, Blades responde con palabras sencillas que evocan sentimientos comunes entre las personas que comparten el terruño. El barrio se convierte en el microcosmos vivencial que impregna a sus habitantes de significados culturales a partir de referentes materiales —árbol, paredes, bandera— e inmateriales —cariño, esperanza—. Desde que Blades irrumpió en la salsa, ha mostrado en sus composiciones un marcado interés por presentar al barrio como la génesis de una patria grande llamada América Latina.

José Martí asume la renovación de las formas literarias en Hispanoamérica. Su proyecto incluye la poesía y la narrativa. Aunque el modernismo literario en América Latina se asocia a la figura de Rubén Darío, según Peter Baker, el escritor cubano lo antecede en la incorporación de un estilo que luego sería llamado modernista:

Las crónicas de Martí eran conocidas en toda Hispanoamérica y sus escritos sobre la experiencia norteamericana de modernización se publicaron después en forma de libro bajo el nombre de *Escenas norteamericanas*. Su contribución en la poesía castellana también es importante, con la publicación en 1882 (es decir, seis años antes de la publicación del primer libro de Darío, *Azul...*) de lo que ahora se considera generalmente como el primer libro de poesía modernista, *Ismaelillo* (Baker, 2017: 3).

Martí muestra su rechazo hacia las formas poéticas convencionales que consideraba desfasadas por estar regidas por prescripciones que le restaban naturalidad. La libertad creativa deberá ser la norma que dirija el derrotero de la nueva poesía:

El poeta se muestra enemigo implacable de reglas y conceptos, porque el lenguaje es obra del hombre y el hombre no ha de ser esclavo del lenguaje [...]. El verso de Martí se aparta de la artificiosidad de los palacios y se sumerge en la exuberancia de las selvas (Gallud, 2011: 76).

Gallud usa el binario “palacios/selvas” para significar la relación antinómica que existe entre la sobreelaboración y la naturaleza. Así, Martí repudia el manido uso de figuras literarias y vocablos rebuscados que en su opinión empobrecen la poesía. En su lugar, propugna la sencillez que proviene de las cosas llanas, espontáneas; en consonancia con la franqueza que él piensa debe caracterizar a todo aquel que aspire a escribir poesía (Gallud, 2011: 76). Ángel Rama resalta la liviandad expresiva que Martí propone en *Versos sencillos* como el resultado de un plan artístico (2015: 211). Los versos de la última estrofa de “Yo soy un hombre sincero” delatan la sencillez a la que alude Martí: “Callo, y entiendo, y me quito / La pompa de rimador: / Cuelgo de un árbol marchito / Mi muceta

de doctor” (Martí, 1891/2019: 15). Una vez que el poeta comprende la realidad que observa, decide dejar atrás el lenguaje fastuoso. La renuncia a su condición de docto le permite asumir una nueva forma de comunicación que estriba en la asequibilidad.

Uno de los mayores aportes de Blades a la salsa radica en abordar asuntos que antes se reservaban para ampulosas columnas, ensayos y tratados. Mediante breves relatos y crónicas —rovistos de eficaces figuras literarias— consigue que el mensaje se convierta en parte esencial de sus canciones. Este es un acierto estilístico que Becerra destaca:

Con Blades la salsa alcanza, en términos literarios, un estado superior en el que adquiere una estética propia en términos musicales y literarios que no solo es popular, sino que afecta la visión del mundo que transmite su música y que genera una ideología a partir de la música (Becerra, 2022: 39).

Becerra señala la singularidad que logra Blades tanto en su propuesta musical como en la de narrador o poeta. La manera en que transmite los mensajes influye su estilo musical de forma positiva, recordándonos la máxima de Marshall McLuhan<sup>3</sup>, “El medio es el mensaje”. Sin embargo, Becerra admite que el reconocimiento de Blades en el mundo artístico se debe a la música. Blades lo plantea así: “La música es un argumento espiritual cuyo inicio y/o efecto no entendemos aún. Lo cierto es que el mundo entero reacciona visceralmente a la música si no entendemos la letra por no conocer el idioma [...]” (Borges, 2015: 55). Blades se comunica en el idioma universal de la música, pero hace de la palabra un agente importante de ese proceso comunicacional para todos aquellos que entienden el español.

Dentro de los cambios que Blades incorpora a la salsa se encuentra la duración de las canciones. Debido a las estrictas pautas comerciales de las estaciones radiales en la década de los años setenta, las canciones tenían que durar un máximo de tres minutos. En contra de esa exigencia del mercado, Blades graba *Pablo Pueblo* (1977) que dura aproximadamente seis minutos y medio. En una entrevista en National Public Radio (NPR), el cantautor cuenta las dificultades que enfrentó por componer canciones que iban a contrapelo de lo establecido en el mundo de la radio comercial: “Ellas [las estaciones radiales] no querían tocar mi canción. El formato radial en aquel entonces era de dos minutos y medio, quizá tres. Si ponías una canción que duraba seis minutos y medio, estabas destruyendo el patrón publicitario [...]” (Blades en NPR, 2020: 4:12). Según Blades, la necesidad de documentar la vida citadina hizo que algunas de sus canciones excedieran la duración establecida por la industria discográfica. A *Pablo Pueblo* le siguieron las canciones del álbum *Siembra*. En esta producción todos los temas rompen el patrón publicitario de entonces, llegando a durar, en el caso de *Pedro Navaja*, siete minutos con veintitrés segundos. Paradójicamente, *Siembra* alcanzó un éxito tan rotundo que hasta la actualidad se le considera el álbum de salsa más vendido de todos los tiempos.

---

<sup>3</sup> Marshall McLuhan, sociólogo de la comunicación, acuñó la frase “El medio es el mensaje” para relieves la manera en la que se afecta una comunicación o información debido al medio que se usa para transmitirla.

## El barrio como germen identitario

La idea de América Latina como nación constituye un elemento transversal en la carrera compositiva de Blades. En este aspecto coincide con el planteamiento de Martí, para quien el concepto de nación aplicado a Hispanoamérica comprende la unidad de las repúblicas que la conforman. Samuel Sosa identifica tres niveles de percepción sobre América Latina en Martí:

[...] uno, el que emana del conocimiento de la situación del indio y de las formas de gobierno en aquellas repúblicas latinoamericanas que han preservado algunas de las viejas instituciones coloniales o su espíritu; dos, el que imita acriticamente formas de ser procedentes de países con una historia, una cultura y una composición social asaz diferentes de las del orbe latinoamericano [...]; y tres, el que se relaciona con la esfera de la cultura, vista por Martí como el gran instrumento que permitiría reducir las enormes disparidades del desarrollo cultural y educativo entre las naciones latinoamericanas y el nivel cultural alcanzado en los países dominantes (Sosa, 2011: 45).

La idea martiana de nación sintetiza el concepto desarrollado por Benedict Anderson<sup>4</sup> en *Comunidades imaginadas* con base en un sentimiento de pertenencia de los miembros de un grupo. Este mismo concepto es explorado por Carracedo *et al.* (2009):

Así entendida, nación (o pueblo) y cultura vienen a ser términos coextensivos que remiten el uno al otro: cada pueblo tiene su cultura y toda cultura se identifica con (e identifica a) un pueblo. Por tanto, en sentido (etno)cultural, una nación representa una comunidad humana separada, definida como el marco de vida colectivo que engloba las vidas y actividades de sus miembros confiriéndoles carácter y sentido [...] (Carracedo *et al.*, 2009: 185).

Esta idea de equiparar la nación con la cultura se enmarca en la propuesta de “re-basar la nación” que Schulman atribuye a Martí. Para el escritor cubano, los elementos cohesivos de la identidad latinoamericana trascienden las fronteras geográficas que separan los pueblos. Las similitudes compartidas por los hombres y mujeres de la región superan sus diferencias; no necesariamente en número, pero sí en el peso de sus razones. De esta forma, Martí aspira a hacer prevalecer una visión colectiva basada en intereses y características comunes: autoctonía, un gobierno legítimo y el desarrollo auténtico basado en la educación. Blades parece recoger el planteamiento martiano de identidad en su canción *Plástico*. A continuación, se reproducen algunas líneas y parte del coro: “Oye latino, oye hermano, oye amigo / Nunca vendas tu destino por el oro ni la comodidad / Nunca descanses, pues nos falta andar bastante” (Blades, 1978: 2:50). En esta estrofa Blades llama al latino “hermano, amigo”. La hermandad y la amistad se vinculan con la latinidad. Esa fraternidad fundada en la consanguinidad y/o camaradería le permite al cantante aproximarse al oyente como miembro de una misma comunidad. La pertenencia al grupo legitima su invocación en tanto él —emisor— y el receptor comparten

---

<sup>4</sup> Benedict Anderson describe la nación como una comunidad construida en términos sociales, imaginada por la gente que se percibe como parte de un grupo.

un origen común: “Vamos todos adelante para juntos terminar / Con la ignorancia que nos trae sugestionados / Con modelos importados que no son la solución” (Blades, 1978: 3:01). Estos versos mencionan dos males que Martí también señala como culpables del atraso de América Latina: la ignorancia y la imitación de fórmulas extranjeras. Blades exhorta a sus hermanos, a sus amigos a solucionar los problemas que enfrenta América Latina de acuerdo con métodos que reconozcan las características propias de su comunidad — región — que los sufre. Por ello, la superación requiere la aplicación de medios y recursos genuinos, auténticos.

De igual forma, hace un llamado a la elevación cualitativa de los latinos cuando dice: “Estudia, trabaja, sé gente primero / Allí está la salvación” (Blades, 1978: 4:51). Coincidentemente, la primera palabra de este verso señala un medio que Martí considera clave para el progreso de América Latina: la educación. Blades emplea un mandato sencillo —“estudia”— que se convierte en el iniciador de una poderosa transformación. A la educación le sigue el trabajo —aplicación de lo aprendido— y ambos se encargan de moldear el carácter de los latinos llamados a enmendar el destino de su nación. Vemos aquí cómo la educación, el trabajo y el carácter constituyen pilares de la visión progresista tanto de Martí como la de Blades. Luego, Blades nos habla de un elemento que homogeniza a los miembros de la nación latinoamericana: la raza. En la canción el concepto racial se desvincula de atributos físicos —color de piel, tipo de cabello, etc.— para entronizar el carácter y el pasado como partes de un legado unificador:

Se ven las caras de trabajo 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) [...] (Blades, 1978: 5:37).

La estrofa anterior promueve el sentimiento de pertenencia a la nación latinoamericana con base en la unidad de acción y propósito de sus miembros. La búsqueda de un nuevo derrotero se posibilita mediante el trabajo conjunto de quienes se han mantenido leales a los principios de la gran comunidad. Estos fieles trabajadores tienen una afinidad histórica —herencia— y sociocultural —latinidad— en cuyo nombre promoverán la unión de los pueblos de América Latina preconizada por Bolívar. La “raza unida” de la que nos habla Blades reproduce la nación definida en términos etno-culturales.

En Blades la génesis de la nación latinoamericana encuentra su correlato ciudadano en el barrio, del cual la esquina forma parte esencial. Hacia el final de *Plástico*, tras el llamado a la unidad de Latino América, se mencionan muchos países de habla hispana y se cierra la canción con la invocación al “barrio” y a la “esquina”: “El barrio (Presente) / La esquina (Presente)” (Blades, 1978: 6:32). La inclusión de estos espacios en el conjunto de países que representan la latinidad comporta un simbolismo especial en la obra de Blades. El barrio — sinécdoque — y la esquina —metonimia — son los lugares donde se comparten experiencias, se cultivan los valores, se desarrolla el sentido de pertenencia; se construye la identidad. Sucede algo similar en la canción *Maestra vida*. Cuando Ramiro, el personaje narrador de la canción, evalúa su existencia, lo hace desde esos espacios a los que Blades les confiere poder en la formación del carácter identitario. La introducción hablada de la canción dice: “Ramiro recorrió las calles del barrio / La

misma esquina con su mismo olor” (1980: 0:10). El barrio, la esquina, es el lugar al que Ramiro acude para hacer las sumas y las restas de su vida. Nótese que el barrio subsume al hogar como espacio íntimo de auto evaluación o reflexión. La vida comunitaria desborda la convivencia familiar como experiencia significativa en la hechura de la persona. Sin embargo, el narrador nos dice que “Ramiro sigue en la esquina, solo como siempre”. La soledad del protagonista en un lugar donde suelen congregarse vecinos y amigos sugiere la fallida asimilación de Ramiro al grupo. Así, Blades problematiza el sentido de pertenencia del individuo, la formación de su identidad y su inclusión (a) o su (auto) exclusión de la comunidad.

## El discurso anticolonial

En la década de los ochenta del siglo pasado, Blades se erige como un predicador de la latinidad para luchar contra la opresión y la amenaza de los poderes foráneos. Casi un siglo antes (1891), Martí había patentizado su rol descolonizador en el ensayo *Nuestra América*:

La colonia continuó viviendo en la república; y nuestra América se está salvando de sus grandes yerros —de la soberbia de las ciudades capitales, del triunfo ciego de los campesinos desdeñados, de la importación excesiva de las ideas y fórmulas ajenas, del desdén inicuo e impolítico de la raza aborigen— por la virtud superior, abonada con sangre necesaria, de la república que lucha contra la colonia. El tigre espera, detrás de cada árbol, acurrucado en cada esquina. Morirá, con las zarpas al aire, echando llamas por los ojos (1891/2012: 58).

Martí señala que la independencia obtenida, para entonces, por un gran número de países de América Latina, no significó el cese del sistema colonial. Considera que, en la práctica, el trato desfavorable hacia la población indígena y la prevalencia de nociones y modelos extranjeros, entre otros, eran signos amañados de la subsistencia del sistema colonial en las incipientes repúblicas. Además, advierte la acechanza del “tigre” —España— que en el imaginario de Blades se convierte en “tiburón” —Los Estados Unidos—. Así lo dice en los siguientes fragmentos de su canción de título homónimo:

Brilla el verde azul del gran Caribe / Con la majestad que el Sol inspira / El peje 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 [...] (Blades, 1981: 0:49).

La región caribeña muestra su belleza natural, pero entre sus aguas se esconde una peligrosa criatura ávida de aventuras belicosas. Gracias a las branquias que posee —poderío marítimo— se moviliza enseñoreada a lo largo y ancho de la región. El tiburón anda al acecho todo el tiempo, en una búsqueda implacable de víctimas. Ante el inminente ataque del depredador, Blades lo reprende:

Tiburón que buscas en la orilla Tiburón / Respeta mi bandera / Palo pa que aprenda que aquí si hay honor / Pa que vea que en el Caribe no se duerme el camarón / Si lo ven que viene palo al Tiburón / En la unión esta la fuerza y nuestra salvación [...] (1981: 2:59).

La proximidad a las costas sugiere la voluntad que tiene el tiburón de internarse en territorios que le son ajenos. El respeto a la bandera que invoca Blades implica reconocer la soberanía del Caribe. Si acaso la advertencia verbal fracasa, los agredidos reaccionarán con dos propósitos: el primero para mostrar la dignidad del pueblo ofendido y el segundo para dejar en claro que la gente caribeña no peca de incauta. Blades interpreta la posición de dominio que ejerce los Estados Unidos en el mar Caribe como propia de un imperio que pretende extender su hegemonía. Martí glosa esa percepción así:

El desdén del vecino formidable, que no la conoce, es el peligro mayor de nuestra América; y urge, porque el día de la visita está próximo, que el vecino la conozca, la conozca pronto, para que no la desdeñe. Por ignorancia llegaría, tal vez, a poner en ella la codicia. Por el respeto, luego que la conociese, sacaría de ella las manos (2012: 60).

Para Martí, Estados Unidos juzga a Hispanoamérica desde el desconocimiento. La falta de entendimiento de lo que es y significa el conjunto de países ubicados al sur y al sureste del territorio que ocupa entraña una amenaza latente: una pretendida intromisión a la que el escritor cubano eufemística o irónicamente llama “visita”. Mientras que Blades habla de una aproximación geográfica del tiburón —orilla del mar Caribe—, Martí nos previene de la “visita” en términos temporales —“el día está próximo”—. Aunque para él España continúa siendo una amenaza a la soberanía de América Latina, al vecino del norte lo cataloga de “peligro mayor”. Tamara Shlykova también encuentra semejanzas en el discurso anticolonial de Blades y Martí:

En varias canciones [...], 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, [...]. De esta forma, la memoria colectiva que se ha ido creando en Latinoamérica sigue presente en la conciencia de su población y es otro de sus factores unificadores. Esto nos puede recordar mucho al ensayo de José Martí titulado Nuestra América (Shlykova, 2021: 26).

Tanto el cantautor como el escritor se dirigen a su público con un mensaje que busca promover la unidad latinoamericana para enfrentar la amenaza de un plan colonizador. También resulta pertinente traer a colación el lugar desde donde ambos exponentes propalan su discurso anticolonial: Nueva York. La ciudad que simboliza el poder económico de los Estados Unidos alberga el desarrollo de una narrativa que cuestiona, entre otros, la imposición de modelos culturales y de producción:

La experiencia de la otredad que representan las crónicas martianas sucede en un lejano país para los lectores latinoamericanos y, particularmente, en una de las capitales de la modernidad: Nueva York. [...] Sus crónicas postulan una perplejidad de la mirada ante un evento extraordinario que aparece como signo de modernización, pero al que habitualmente se problematiza y critica. La problematización acontece, sobre todo, cuando se consideran aspectos históricos que afectan las identidades de los individuos involucrados en el evento (Battilana y Caresani en Martí, 2019: 17).

Martí trabajó en Nueva York como cronista y traductor para diversos medios de prensa hispanoamericanos entre 1880 y 1895. También fue cónsul de Argentina, Uruguay y

Paraguay. Su estada en dicha ciudad le permitió admirar y escribir sobre los pasos agigantados que se iban dando en el desarrollo de la gran urbe, como la construcción del puente de Brooklyn. Sin embargo, el contacto con un mundo cultural tan diferente al suyo evidenció su otredad y lo llevó a abogar por la causa con la que se identificaba: “Martí dedicó sus muchas energías intelectuales y políticas a defender a América Latina desde Nueva York” (Rojas, 2008). Además, Nueva York se convirtió en el centro de operaciones de Martí en pro de la causa independentista de Cuba. Sergio Ramírez, el escritor nicaragüense, nos lo recuerda: “[...] no podemos explicar a Martí sin su anhelo de independencia, sin su lucha política, desde Estados Unidos y otros países para unir a los cubanos alrededor de la bandera de la independencia” (Ramírez en *La Razón* 25, 2021). La vida de Martí —en la amplitud del término— se asocia con su indesmayable lucha por conseguir la libertad del pueblo cubano sometido al yugo español.

Con la esperanza de encontrar un mejor futuro, Blades se afincó en Nueva York en 1974, desde donde contribuye a la internacionalización de la música salsa. El cantautor admite que veía en la posibilidad de trabajar para la FANIA un trampolín al éxito. Para aquel entonces la Gran Manzana se había convertido en el epicentro de las movidas culturales y de las manifestaciones en torno a asuntos de política interna —Nixon— e internacional —Vietnam—. “Todo parecía converger en ese momento”, dice Blades (NPR, 2020:10:28). La ciudad de grandes contrastes le ofrecía los elementos —situaciones y personajes— para seguir contando historias pletóricas de latinidad. En Nueva York Blades continúa en contacto con las realidades que había observado y vivido en su natal Panamá. Los temas de sus composiciones parecían surgir como ineludibles mandatos supremos: “Creo que esa es mi onda, tú sabes, yo canto lo que veo, toda esa serie de personajes que son los mismos, igualitos, en toda Latinoamérica” (Rondón, 1980: 316). Inmerso en ese contexto de mujeres y hombres marcados por destinos similares, Blades encuentra en Ligia Elena, Pablo Pueblo, El padre Antonio y su monaguillo Andrés, amén de muchos otros personajes, los hilos conductores de las crónicas latinoamericanas. Al respecto Blades afirma:

Yo siento que hay la necesidad de escribir sobre lo que está sucediendo a nuestro alrededor, pero no creo en las canciones de contenido político. Eso es como propaganda. Yo no creo en eso [...], pero sí creo que uno puede documentar lo que está pasando en nuestro entorno. Y eso, de alguna manera, nos va a hacer sentir menos solos. Creo que eso puede crear un fin y promover la solidaridad [...] En vez de cantante de protesta, me siento como cantante de propuesta [...] (Blades en NPR, 2020: 3:07).

A diferencia de Martí, quien reconoce explícitamente la necesidad del compromiso político del escritor, Blades se distancia de esa postura y postula su trabajo compositivo como intérprete de una realidad que busca una redefinición. Sin embargo, más allá de la discrepancia que existe en la percepción que ambos tienen respecto de cómo funciona su trabajo, Martí y Blades hacen del arte un instrumento promotor de cambio en América Latina a través de un mensaje de unidad. En *Nuestra América* Martí señala: “Ya no podemos ser el pueblo de hojas [...] Es la hora del recuento, y de la marcha unida, y hemos de andar en cuadro apretado, como la plata en las raíces de los Andes” (Martí, 2012: 54). Este fragmento, en esencia, insta a la unión de los pueblos, a la cohesión de sus gentes

que en la canción *Buscando América* Blades representa mediante un “nosotros”: “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” (Blades, 1984). Los pueblos que componen la América están llamados a actuar juntos para alcanzar su redención. El futuro demanda un esfuerzo mancomunado porque hay un objetivo supremo que sus habitantes comparten y que Blades identifica como el “sueño de todos”: “Si es sueño de uno es sueño de todos / Romper la cadena y echarnos a andar” (Blades, 1984: 3:49). Un siglo antes, Martí había usado el pronombre ‘nosotros’ en su ensayo *Coney Island* para referirse a los pueblos de Hispanoamérica como un todo (Ramos, 2021: 292). Aunque las palabras escogidas por Martí y Blades difieran, atendiendo a estilos personales y contextos distintos, se evidencia en ambos una invocación a la unidad de los pueblos latinoamericanos. Al igual que el escritor cubano, Blades busca llegar a las masas mediante un discurso intelectual que estriba en la sencillez retórica. Además, proyecta la idea de nación latinoamericana allende las fronteras comarcales. Sobre todo, ambos integran a su narrativa la unión de los pueblos de América Latina como instrumento de lucha para alcanzar el progreso mediante el estudio, el esfuerzo y la originalidad.

## Referencias bibliográficas

- BAKER, Peter. (2017). *Modernismo*. Disponible en: <https://dspace.stir.ac.uk/bitstream/1893/29075/1/Modernismo%202.1.pdf>
- BATTILANA, Carlos. y CARESANI, Rodrigo. (2019). José Martí: la sensibilidad y el pensamiento de América Latina en *Nuestra América: José Martí*. César Santa, A (director responsable). Buenos Aires. Biblioteca del Congreso de la Nación, 11-32.
- BECERRA MAYORGA, Witton. (2022). *El ritmo y la palabra o para una poética de la música salsa*. [Versión digital]. Disponible en: <https://doi.org/10.19053/9789586606868>
- BLADES, Rubén. (1978). Plástico [canción]. En *Siembra*. Fania Records.
- BLADES, Rubén. (1980). Maestra vida [canción]. En *Maestra vida*. Fania Records.
- BLADES, Rubén. (1981). Tiburón [canción]. En *Canciones del solar de los aburridos*. Fania Records.
- BLADES, Rubén. (1984). Decisiones [canción]. En *Buscando América*. Elektra Records.
- BLADES, Rubén. (1984). Buscando América [canción]. En *Buscando América*. Elektra Records.
- BLADES, Rubén. (1988). Patria [canción]. En *Antecedente*. Elektra Records.
- BLADES, Rubén. (1992). Adán García [canción]. En *Amor y control*. CBS.
- BORGES, Edgar. (2014). *Vínculos. Apuntes con Rubén Blades*. Miami. Ígneo Group.
- CRUZ, Celia. (1974). Quimbara [canción]. En *Celia & Johnny*. Fania Records.
- GALLUD JARDIEL, Enrique. (2011). José Martí y su teoría poética. *Revista De Filología de la Universidad de La Laguna*, 73-79.
- GUILLÉN, Nicolás. (2000). Canto negro. Disponible en: [https://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/guillen/poemas/poema\\_01.htm](https://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/guillen/poemas/poema_01.htm)
- MARTÍ, J. (2019 [1891]). *Versos sencillos*. Disponible en: [www.linkgua-digital.com](http://www.linkgua-digital.com).
- MARTÍ, J. (2012 [1891]). *Nuestra América*. Linkgua.

- NATIONAL PUBLIC RADIO (NPR). (2020, 10 de enero). *Portrait of: Rubén Blades* [podcast]. Disponible en: <https://www.npr.org/2020/01/10/795155619/portrait-of-ruben-blades>
- RAFAEL, Luis. (1999). El Modernismo martiano, nuestro Modernismo. Disponible en: <https://es.studenta.com/content/138006154/modernismo-1>
- RAMA, Ángel. (2015). Martí: modernidad y latinoamericanismo. Biblioteca Ayacucho. [Versión digital]. Disponible en: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/8458904/mod\\_resource/content/1/Angel%20Rama%20sobre%20Mart%C3%AD%20%28Ayacucho%29.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/8458904/mod_resource/content/1/Angel%20Rama%20sobre%20Mart%C3%AD%20%28Ayacucho%29.pdf)
- RAMÍREZ, Sergio. (23 de noviembre de 2021). Una antología recupera la obra de José Martí, el “apóstol americano”. Disponible en: <https://www.larazon.es/cultura/20211123/ctrvrednl5hlvjxaqjc75xi7yq.html>
- RAMOS, J., & HERRERA PARDO, H. (2021). *Desencuentros de la modernidad en América Latina: literatura y política en el siglo XIX*. CLACSO.
- ROJAS, Rafael. (8 de junio de 2008). José Martí: un New Yorker en la manigua. Disponible en: <https://letraslibres.com/literatura/jose-marti-un-new-yorker-en-la-manigua/>
- ROLLING STONE. (23 de junio de 2023). The Many Lives of Rubén Blades: From Salsa Legend to ‘Fear the Walking Dead’s’ Ruthless Zombie Killer. Disponible en <https://www.rollingstone.com/music/music-latin/ruben-blades-walking-dead-politics-salsa-interview-1234688580/>
- ROMERO, Alberto Carlos. (2014). Alegorías contemporáneas. *Calle 14: Revista de Investigación en el Campo del Arte*. 8(12), 122-132. <https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/c14/article/view/5769>
- RONDÓN, César Miguel. (1980). *El libro de la salsa*. [Versión digital]. Disponible en: <https://archive.org/details/ellibrodelasalsa01rond/page/n19/mode/2up>
- RUBIO, José; ROSALES, José; y TOSCANO, Manuel (2009). *Democracia, ciudadanía y educación*. Madrid. Ediciones Akal
- SCHULMAN, Iván (2002). *El Proyecto inconcluso: la vigencia del modernismo*. México, D.F. Siglo Veintiuno Editores.
- SHLYKOVA YANCHINA, Tamara. (2021). *Una aproximación al estudio de la obra de Rubén Blades: “el poeta de la salsa”*. [Tesis de maestría]. Valencia: Universidad de Valencia. Disponible en: <https://roderic.uv.es/rest/api/core/bitstreams/6e5b4792-fd41-4212-8435-47b4322593d4/content>
- SOSA FUENTES, S. (2011). La identidad cultural latinoamericana en José Martí y Luís Villoro: Estado plural, autonomía y liberación en un mundo globalizado. *Revista Mexicana De Ciencias Políticas Y Sociales*, 52(208), 41-62.
- TABLANTE, L. (2014). *El dólar de la salsa: del barrio latino a la industria multinacional de fonogramas, 1971-1999*. Vervuert Verlagsgesellschaft. [Versión digital]. Disponible en: <https://doi.org/10.31819/9783954878062>