

VIEJAS RUMBAS, RUMBOS NUEVOS: EL DISCURSO MUSICAL EN LA CARRETA MADE A U-TURN

El perspicaz análisis de Néstor García-Canclini sobre la resignificación de las artesanías mexicanas por las fuerzas capitalistas del mundo occidental, puede aplicarse por igual al ámbito de la música popular caribeña. Desde las décadas de 1920 y 1930, los esfuerzos por parte de la industria musical estadounidense de comercializar la plena, el son cubano, el mambo y la rumba, entre otros, han efectuado cambios temáticos, estructurales e ideológicos en el desarrollo de dichas formas.

Por ejemplo: la plena, canto y baile colectivo afro-puertorriqueño, con versos de corte satírico y burlón, de base improvisada y, por lo tanto, de duración indefinida, comenzó a aparecer en discos y a ser ejecutada por orquestas de baile con una factura mucho más corta, vaciada de su contenido crítico social, y dirigida a entretener, su nuevo objetivo. Al normalizar los productos artísticos populares, y desplazarlos de un espacio a otro —en el caso de la plena se muda del campo abierto, plazas o calles, al salón de baile y a la sala de grabaciones—, la industria musical les sustrae su significado original. De fenómenos colectivos, pasan a ser individualizados; de espacios abiertos, se trasladan a lugares cerrados; por consiguiente, su extensión indefinida y su libertad improvisadora se alteran, pasando a constituir formas cerradas y predecibles. Lo que antes constituía un fenómeno sonoro vivencial, experimentado directamente por los individuos que participaban en su ejecución, es ahora un género pasivamente recibido mediante un disco, en una sala de conciertos y aun en un baile. Coincidimos, pues, con García-Canclini, cuando afirma que el sector dominante se apropia de las culturas populares, las vacía de su función social cohesiva, de su contenido eminentemente político, y las trivializa como objetos de consumo para un nuevo público, el burgués.¹

Tal desplazamiento semántico se ilustra asimismo en la forma sincrética musical que llamamos Salsa. Sin embargo, a pesar de su vasta comercialización, o tal vez a causa de ella, este género ha tenido un profundo impacto como vehículo de expresión para la resistencia cultural puertorriqueña en los Estados Unidos. Es decir, ha llegado a promover la cohesión nacional entre los latinos que necesitan diferenciarse del norteamericano promedio: despierta en ellos un orgullo cultural,

¹ Néstor García Canclini, *Las culturas populares en el capitalismo* (La Habanas Ediciones Casa de las Américas, 1981). En su trabajo reciente titulado "La bomba y la plena puertorriqueña: ¿sincretismo racial o transformación histórico-musical?", (de futura publicación en *Anales*, La Habana, Centro de Estudios del Caribe, 1988), Jorge Pérez Rolón analiza los cambios que han sufrido la bomba y la plena como resultado de su comercialización, además de su rol como antecedentes de la salsa. Su examen, en ambos sentidos, es una puesta en práctica del análisis teórico de García Canclini.

una conciencia de identidad.² Además, las orquestas de salsa reúnen entre sus integrantes a miembros de los diferentes grupos hispanos en los Estados Unidos, diversidad que desafía los pequeños nacionalismos y que se refleja en la selección musical que ejecutan: salsa, merengues, sones, guarachas, rancheras, cumbias. (Hoy día se pueden discernir diferentes vetas o tradiciones de la salsa que tienen que ver con factores geográficos: por ejemplo, la salsa producida en Nueva York es diferente a la de Los Ángeles, en la cual se evidencia una gran influencia de la música mexicana folklórica.) No podemos, pues, descartar del todo el papel de la música popular como símbolo social debido a los efectos nocivos de su comercialización, ya que ella todavía mantiene continuidad con las funciones comunitarias que sus antecedentes primitivos representaban.

En la última sección de *La Carreta Made a U-Turn* (1984), Tato Laviera, el poeta puertorriqueño de Nueva York, integra el discurso musical afro-caribeño a sus textos poéticos, recalcando así la íntima relación entre música popular e identidad nacional.³ En "El arrabal: nuevo rumbón", título de dicha sección, la poesía en sí está constituida por el discurso musical. No hay un solo texto que no esté imbuido por este arte. Ya Juan Flores ha apuntado la dirección cultural que propone Laviera: romper con los esquemas insularistas de un René Marqués, quien en *La Carreta* ubicó a sus personajes en un retorno ideal al campo en Puerto Rico, para así huir de la industrialización, la pobreza y lo deshumanizador con que la gran urbe neoyorquina los devoraba.⁴ Laviera responde al paradigma marquesiano haciendo un "U-turn", una vuelta en redondo de regreso a la urbe. Su obra poética reafirma y recapitula las bases de una nueva identidad nacional: la del puertorriqueño en los Estados Unidos quien, aunque mantiene lazos con su compatriota insular, a la vez diverge de éste en sus actitudes y realidades lingüísticas, políticas, de clase y de raza. Cabe añadir que el bilingüismo del neorriqueño, su ideología de clase obrera unida a la de los otros grupos "tercermundistas" en este país, y su simpatía e identificación con el sector afro-norteamericano, son probablemente las diferencias más obvias que lo separan de la ideología del sector **medio** puertorriqueño. Pero el retorno de Laviera a Nueva York no implica un ciego asimilarse a los valores norteamericanos, sino un esfuerzo de desasimilación, de diferenciación cultural que se logra apropiándose de los símbolos culturales tradicionales para así construir concienzudamente la identidad individual y colectiva. En otras palabras,

² Roberta L. Singer, en "Tradition and Innovation in Contemporary Latin Popular Music in New York City", *Latin American Music Review* 4:2 (Fall-Winter 1983), 183-202, reafirma el orgullo nacional que sienten los músicos y el público latino al escuchar salsa y "Latin popular music". Lo que en la isla de Puerto Rico se acepta con ambivalencia por ciertos sectores, en Estados Unidos evoca un sentimiento de ser puertorriqueño y latino.

³ Tato Laviera, *La Carreta Made a U-Turn* (Houston: Arte Público Press, 1984). En este análisis nos limitaremos a los poemas que constituyen la tercera sección de la obra.

⁴ Véase Juan Flores, John Attinasi y Pedro Pedraza, Jr., "La Carreta made a U-Turn: Puerto Rican Language and Culture in the United States," *Daedalus* 110:2 (Spring 1981): 193-217.

es el fenómeno que los antropólogos han definido desde 1973 como “el nuevo comportamiento étnico”, **the new ethnicity**.⁵

Laviera acude a la música afro-caribeña como el producto cultural idóneo que mejor refleja y plasma la identidad del puertorriqueño en los Estados Unidos. No hay que pasar por alto, además, la tradición oral que informa su poesía, como la de otros poetas neorriqueños. La oralidad, el habla popular, los refranes, la declamación, las formas discursivas de la clase obrera puertorriqueña, forman la base de su escritura. El ámbito social del cual surge le provee de ese lenguaje natural, esos ritmos, voces, frases y metáforas que se crean en la singular alternancia del español con el inglés. La lengua oral, que deviene en lenguaje poético, posee gran valor como vehículo contestatario a la historia oficial estadounidense, la cual silencia e ignora la presencia de sus grupos minoritarios.⁶ No es arbitrario, pues, que en la poesía de Laviera la música afro-caribeña sea suma expresión de la identidad neorriqueña.

Si los orígenes de la poesía —tanto en el contexto medieval europeo, como en el africano y el indígena—, están marcados por la indivisibilidad entre el tono y la voz, entre el sonido y la palabra, podemos afirmar que en su poesía Laviera quiere volver a esas raíces. Pero este deseo no se expresa únicamente en lo estético, sino también en lo cultural: el poeta quiere regresar a los orígenes primarios de la expresión literaria explorando, a la vez, la génesis de su identidad mestiza. La intertextualidad representa un posible modo de recuperar la poesía en sí: la rumba tradicional se configura en un nuevo rumbo (“nuevo **rumbón**”) hacia la expresión poética y social: el espacio del arrabal adquiere presencia e identidad en conjunción con los sonidos musicales que de él surgen, y desemboca en una fuerza creativa singular. Laviera nos propone un concepto comparable a lo que Houston Baker, Jr. ha denominado lo “vernacular” en la tradición artística afro-americanas sin restringirse a lo idiomático, como suele emplearse el término, éste se refiere a la intersección de las condiciones materiales de la esclavitud en los Estados Unidos con los ritmos de los **blues** afroamericanos, lo que en sí constituye una **matriz ancestral** desde la cual se produce una creatividad norteamericana autóctona.⁷ La vuelta en redondo, el retorno a las raíces africanas del puertorriqueño en que Laviera se embarca, no será una trivial o simplista excursión al llamado continente

⁵ En cuanto a este tema, véase la introducción a *The New Ethnicity: Perspectives from Ethnology*, 1973 Proceedings of the American Ethnological Society, ed. John W. Bennett (St. Paul: West Publishing Co., 1975), pp. 3-4. El término “new ethnicity” es sinónimo de “ethnogenesis”, como de “neoteric societies”, en resumen, es la versión etnológica del concepto de nacionalismo. Véase asimismo Royce, Anya, *Ethnic Identity: Strategies of Diversity* (Bloomingtons Indiana University Press, 1982) y Glazer, Nathan y Daniel P. Moynihan, *Ethnicity: Theory and Experience* (Cambridge: Harvard University Press, 1975).

⁶ Para una discusión sobre este tema, véase Frances Aparicio, “‘La vida es un Spanglish disparatero’: Bilingualism in Nuyorican Poetry”, *European Perspectives on Hispanic Literature of the United States*, ed. Genvieve Fabre, P. Houston: Arte Público Press, 1988, pp. 147-160.

⁷ Houston Baker, Jr., *Blues, Ideology and Afro-American Literature: A Vernacular Theory* (Chicago: University of Chicago Press, 1984), pp. 1-14.

“oscuro” al modo de *Roots* de Alex Haley. Todo lo contrario. Su poesía se inscribe en una compleja diversidad de sintagmas culturales caribeños, neorriqueños y afro-americanos que encuentran su matriz en los ritmos y lenguajes derivados de África: las congas (tumbadoras y requintos), los tambores, el tumbao, la rumba, la salsa, los sones, la santería, Ismael Rivera, Marvin Gaye, el **soul music**, los **spirituals**. Lo ancestral contiene en su médula los valores religiosos, mesiánicos y colectivos que en las llamadas sociedades primitivas todavía se mantienen vigentes. Laviera concibe su poesía como rito, de tal modo que poesía y música, para él, son medios artísticos que nos redimen de los males sociales modernos.

El poema titulado “the new rumbón” inicia la sección objeto de nuestro estudio. Aquí se sugiere que los ritmos percusivos de las “congas” son una posible alternativa a los problemas sociales que achacan al Barrio, como las drogas, el alcoholismo y los vagabundos sin hogar:⁸

congas congas congas
congas congas congas
desperate hands need a fix from
the healthy skin of the congas
congas the biggest threat to heroin
congas make junkies hands healthier

las venas se curan ligero
con las congas conguito congas
congueros salsa de guarapo
melao azucarero

congas on summer months
take the place of the winter
fire that the wino congregation
seeks, the fire...

que calienta los tecatos muertos de
frío en el seno de un verano

congas gather around

con un rumboncito caliente...
y ahí vienen los morenos
a gozar con sus flautas y su soul jazz

⁸ Véase del mismo tema el poema “Summer congas”, p. 51, en el cual se funden el “calor” de las congas con el del verano, en contraste con los inviernos de frío extremo, de silencio y de aislamiento para la comunidad latina. Utilizamos aquí el término “congas” en su sentido bilingüe y anglicado, es decir, en su referencia a los instrumentos de percusión llamados “tumbadora” y “requinto”, comúnmente utilizados en la ejecución del mambo cubano, la rumba y el son. En Puerto Rico asimismo se les denomina “conga”, mientras que en Cuba “conga” propiamente se refiere al número musical o baile de ese mismo nombre que se popularizó en los Estados Unidos desde los años '30. De allí que el término del baile se desplazara para designar el instrumento que le servía de acompañamiento musical.

congas congas
tecata's milk gets warmed
broken veins leave misery
hypedermic needles melt
from the voodoo curse
of the conga madness

the congas clean the gasses

in the air, the congas burn out
everything not natural to our people

congas strong cuchifrito juice
giving air condition to faces
unmolested by the winds and the
hot jungles of loisaida streets

chévere, rumbones, me afectó,
me afectó, me afectó, me afectó

chévere rumbones me afectó. (pp. 39-40)

El acto de tocar las congas, el movimiento rápido y rítmico de las manos, sirve de antídoto terapéutico a la adicción. A la vez, el calor metafórico de los ritmos “congueros” le ofrecen a los “winos” y a los “tecatos” un sentido de hogar, de cariño, de comunidad. Como originalmente funcionaron en sus aspectos de música ritual para las tribus, los ritmos africanos aquí invocan y evocan la necesidad del reunirse, de la fiesta colectiva, significado que se anuncia en el vocablo “rumbón” y sus despliegues semánticos.⁹ En su papel ceremonial, los ritmos repetidos hipnotizan y crean una suerte de locura (“the voodoo curse/of the conga madness”) que purifica a los individuos de las fuerzas del mal y, por conjetura en el ámbito urbano y presente, de los males sociales. El poema concluye con un estribillo rítmico caracterizado por la recurrencia:

⁹ Aunque en algunos países hispanoamericanos “rumbón” denota “juerga”, el término es eco asimismo de “rumba”, la forma musical afro-española de Cuba que se originó como fiesta colectiva religiosa y secular entre las comunidades urbanas de los negros. Véase el análisis musical de Larry Crook, “A Musical Analysis of the Cuban Rumba”, *Latin American Music Review* 3:1 (Spring-Summer, 1982): 92-123; y el tercer capítulo dedicado a la rumba del libro de Janheinz Jahn, *Muntu: An Outline of Neo-African Culture*, trad. Marjorie Grene (Londres. Faber and Faber, 1961). Cabría señalar aquí que el vocablo “rumbón”, equivalente a “rumboso” o “espléndido”, puede haber adquirido el significado de “irse de juerga” (“correr un rumbón”), como resultado de la discriminación en contra del sector africano. Dice Fernando Ortiz en *La música afrocubana* (Madrid: Ediciones Júcar, 1975), pp. 203-205, que muchas palabras africanas o criollas que originalmente se referían a la música, o eran nombres de tambores africanos, empiezan a utilizarse entre los blancos con la acepción de “orgías”. Por ejemplo, **fandango**, **titingó** y **candombé**. Creemos que la acepción de “rumbón” en países como Argentina y la misma Cuba, asociada con “irse de juerga”, es otro posible ejemplo del fenómeno desplazador citado por Fernando Ortiz.

chévere, rumbones, me afectó
me afectó, me afectó, me afectó

chévere, rumbones, me afectó (p. 40)

Aquí se recalcan los poderes de curación de la música africana. No sólo se utilizaba ésta para exorcisar los males de una persona mediante los ritos ejercidos por el sacerdote (el **tata nganga** en idioma congo) (Ortiz, 258), sino que también la música era el medio por el cual se conjuraba “la subida del santo”. Mediante las visiones creadas por la combinación de hierbas alucinógenas y los ritmos percusivos de la música ceremonial, los sacerdotes alcanzaban un estado de unión con las divinidades sobrenaturales, el **orishá**. (Ortiz, 258-261). Mediante la repetición del verbo “afectar” en el pretérito, el final del poema sugiere la revitalización de esos poderes mágico-musicales. Cabe señalar que la función religiosa de la música afrocubana todavía sobrevive en los ritos ejecutados por los lucumíes y otras comunidades negras en Cuba, y además en las prácticas de santería que hoy se extienden a Miami, Florida, a Nueva York y hasta a California. Laviera expresa, de manera acertada, que el poder mágico de la música no constituye únicamente lo primitivo como un factor preterista, sino que se define en conjunción con la realidad social del presente. Dicha respuesta de Laviera a los males causados por el urbanismo contrasta con la solución utópica de René Marqués del regreso al campo, la cual ignora las bases económicas y políticas de esa realidad migratoria impuesta por la historia.

Desde otro punto de vista, se podría tildar la postura de Laviera de idealismo simplista. Una ojeada a los males sociales de las drogas, el alcoholismo, los vagabundos y transeúntes sin hogar, indica que ellos se hacen cada vez más palpables en las zonas urbanas de los Estados Unidos, y que no van a desaparecer con un par de “congas” en cada esquina. Sin embargo, hay una dosis de veracidad en la poesía de Laviera. Del barrio latino han surgido varios grupos musicales afroantillanos que promueven la música en la comunidad sin intereses pecuniarios y sin miras al éxito en los círculos de la música comercial. Entre otros, podemos mencionar “Los pleneros de la 110”, “Conjunto Libre”, “Lexington Avenue” y “Nueva Generación”.¹⁰ Más aún, durante los meses de calor es común encontrar **jamming sessions** en los parques y aceras de la gran urbe neoyorquina. Los participantes no son especialistas en música, sino jóvenes latinos desempleados, o libres de los estudios escolares durante el verano. Actividad colectiva, pública, comunitaria, estas “rumbas” o “rumbones” contemporáneos funcionan para mitigar las frustraciones que muchos de los jóvenes experimentan en las escuelas o con el sistema en general. Asimismo representan un momento de reunión de varios

¹⁰ Véase la tesis doctoral de Roberta L. Singer, “My Music is Who I Am and What I Do: Latin Popular Music and Identity in New York City”, Ph.D. Thesis, Indiana University, 1982, en la cual describe la formación y metas de estos grupos musicales a diferencia de aquellos que se limitan a espectáculos y bailes comerciales.

grupos raciales, en particular de los negros norteamericanos con los latinos. El valor del **performance**, de la ejecución en vivo, reside en el hecho de que los jóvenes se apropian de sus tradiciones culturales. Se sienten dueños de su música, y lo son; la frase en inglés "it's in their hands" delataría ese poder de crear sus propias expresiones culturales. Representa una manera de regresarle a la comunidad la producción artística que la industria musical ha acaparado con fines lucrativos.

Por otro lado, la salsa en particular representa para Laviera un modelo cultural de mestizaje, sincretismo y transculturación. En "la salsa of bethesda fountain" se trazan las diversas tradiciones, los paralelismos y las influencias mutuas que se conjugan en este género urbano: "the song of manu dibango/screaming africa"; "like don quijote de la mancha/classical because the roots are from long ago, the symbol of cer/vantes writing in pain of a lost right arm, and in society today, the cha-cha slow dance welfare"; "an out bembé on sunday afternoons"; "the cuban based salsa"; "la bomba y la plena puro són (sic) de Puerto Rico". (p. 53) Todas se recapitulan en afirmaciones de universalidad: "soul-salsa is universal/meaning a rhythm of mixtures with world-wide bases". (p. 54) A excepción de la imagen de Don Quijote y de Cervantes, que chocan por parecer ajenas al contexto de la salsa, las diversas analogías que se presentan aquí reafirman la naturaleza heterogénea de la salsa. Al igual que otras formas populares en la música, ésta se caracteriza por sus sincretismos y mestizajes, rasgo que la vitaliza y le garantiza sobrevivencia, como ha explicado Fernando Ortiz al definir el concepto de "transculturación":

En esas recíprocas compenetraciones transculturales ciertas vetusteces de una cultura pasan a ser renovaciones en otra, lo típico y nativo de ésta entra en aquella como exótico y foráneo, y viceversa; y en esos cruzamientos se engendra progresivamente un devenir de común superación. (Ortiz, 183)

Este complejo género musical representa un mestizaje afro-latino-norteamericano en cuanto a las variadas expresiones musicológicas que abarca: de la música africana mantiene la polirritmia, los ritmos en clave, la repetición, y la estructura antifonal; del jazz norteamericano toma prestados la complejidad de los patrones armónicos, los solos improvisados y la presencia de los instrumentos de metal; de la tradición hispana guarda los temas líricos, poéticos y estructuras estróficas. A esto se le añaden expresiones rítmicas y verbales que reflejan la realidad netamente urbana de la cual surge; y unas gotas de actitudes patriarcales y referencias al entretenimiento que la hacen más vendible. Es difícil definir la salsa por su naturaleza sincrética, al igual que por el singular estilo que caracteriza a cada uno de sus intérpretes y compositores.¹¹ Sin embargo, lo que ha hecho posible el

¹¹ Sobre la salsa se está comenzando a desarrollar una bibliografía bastante extensa. Por ahora nos limitamos a mencionar tres estudios importantes. De Jorge Duany, "Popular Music in Puerto Rico: Toward an Anthropology of Salsa", *Latin American Music Review* 5:2 (Fall-Winter 1984): 186-216. Para una perspectiva de índole "cubanista" en cuanto al origen de la salsa, véase el trabajo de Guillermo Cabrera

percibirla como música latina ante todo es su ritmo único, la clave, es decir, la polirritmia de raíces africanas. Para Laviera la salsa es el punto de convergencia, el eje diferencial que distingue a los caribeños del resto de Latinoamérica y que, a la vez, los acerca al sector afro-norteamericano. La complejidad rítmica de la música popular caribeña, elemento medular africano, es lo que ha perdurado a través de los cambios históricos y en su desarrollo tanto dentro de los Estados Unidos como en Latinoamérica.

La polirritmia de nuestra música encuentra un paralelo en el lenguaje poético de "El arrabal: nuevo rumbón". Como indica la naturaleza sinestésica del título, este conjunto de textos exhibe una variedad de formas poéticas, diríamos, que lo salva de ser monológico, y lo inserta en una suerte de **heteroglossia** bakhtiniana conformada no tanto por diferentes estratos lingüísticos, sino por una pluralidad de discursos y signos: palabras y sonidos en lenguas africanas, en español, en inglés, tarareos, ecos musicales, ritmos percusivos, letras de canciones. Todos, entretejidos, constituyen un modo de intertextualidad semiótica. Los sonidos musicales se traducen al papel para ser leídos, aunque sin perder enteramente sus contextos melódicos (los lectores familiarizados con el repertorio musical evocarán las melodías correspondientes); el inglés, el español y el africano se utilizan de manera alterna; las referencias a los espacios urbanos convergen con el estrato musical; el texto verbal se complementa con las fotografías, texto pictórico. En fin, la lectura poética se constituye por una amalgama de signos culturales en cuyas dialécticas e intersecciones se conforma la identidad del puertorriqueño en Nueva York.

Veamos con más detalle el diálogo entre poesía y música que se ejemplifica en el penúltimo texto de la obra, un poema dedicado al "sonero mayor" Ismael Rivera, salsero, cantante y compositor puertorriqueño que falleció en junio de 1987. El poema ilustra la relación dialógica entre ambos discursos. Laviera estructura el texto bajo un formato dual en la página, método que emplea con frecuencia en el resto de su obra. El texto al margen izquierdo se constituye por la voz poética que habla **sobre** Ismael en tercera persona, que lo alaba y lo comenta. El de la derecha, separado por comillas, está conformado por fragmentos de las canciones más populares de Ismael. El lector/oyente familiarizado con dicho repertorio automáticamente evoca los ecos de las melodías que acompañan la letra de las canciones. Pero lo que constituye fundamentalmente la experiencia poética es el diálogo, a modo de contrapunto musical y verbal, que se establece entre ambas voces. Una estrofa le da cohesión y significado a la siguiente, construyéndose así un eslabón o encadenamiento de estrofas que se responden y se completan entre sí:

Infante, "Salsa para una ensalada", en *Literatures in Transition: The Many Voices of the Caribbean Area*, ed. Rose S. Minc (Hispanamérica, Montclair State College, 1982), pp. 21-36. El único libro dedicado completamente a la salsa es el de César Miguel Rondón, *El libro de la salsa: crónica de la música del Caribe urbano* (Caracas: Editorial Arte, 1980).

el sonero mayor

el hombre hablaba
se inspiraba desde
cárceles hoteles
extraños países

“déjenme irme que es
muy tarde ya”

un hit disco detrás del otro

“para lo que tú le da”

cinco bolsitas de coca
porque estaba

“en la triste soledad
de mi celda yo compuse
esta canción para ti”

parrandeaba las calles
de loíza, de la tapia
hablando de los espíritus y

“negro caravalí que
con su ritmo i na rara
bailan así y dicen así”

y que quizás se habían perdido
en puerto rico, y siempre
por todo puerto rico
por el fanguito del south bronx
por las calles llenas de pobres
por todos los social clubs
se oía:

SU VOZ ILUMINOSA
EL SONERO MAYOR
EL TEORÉTICO DE NUESTRAS VIDAS

él le dio, y le da
a muchos condenados en la tierra
su único momento
de placer y de alegría

“dime por qué me abandonaste
no me atormentes, amor, no me
mates, ten compasión dime
por qué”

y yo estaba pensando cuál era
la razón que él decía (sic)

“en este mundo si uno no se
alaba no hay quien lo alabe”

y ese hombre cuya voz enérgica
y poderosa le daban|

“para lo que tú le das
tú le das tú le das
tú le das tú le das
palo, puño y bofetá”

nosotros bailábamos
sus cantos alumbraban,
en todos bembés
sus ídolos lo imitaban
había algo positivo
en su belleza
ismael y su swing maravilloso
me entiendes

“juan José, pasé por tu
casa y te llamé. juan
José como no me oíste (sic)
te pité”

pero creo que había un vacío
en su alma, a veces oíamos
sus canciones pero no lo que
él decía. solamente mi hermano
pablo y todos los compañeros
de la soledad y la ironía:

los de las cárceles...los de fort worth...los de lex. ky..
los de la 110..los de castro viña..los del barrio
obrero..los de martín peña..los de puerta de tierra..
los lumpen pobres de la tierra

veían a ismael como una luz
poderosa en nuestras vidas

en orchard beach
conocí a su hijo ismaelito
y cantaba igual
y soneaba igual
y se movía igual
igual que
su padrecito

y pensé. (pp. 69-72)

La sección de la izquierda consta de versos libres que delatan comentarios y observaciones externas sobre la vida de Ismael como cantante y como hombre. Nótese, por ejemplo, cómo en la tercera estrofa de dicha sección, la referencia al uso de la cocaína por Ismael, que de hecho lo condujo a la cárcel, se establece en tercera persona, probablemente reflejando una determinada actitud pública. En contraste, los textos escogidos de sus canciones expresan en primera persona su realidad íntima, y explican hasta cierto punto la realidad objetiva, el hecho de su adicción y encarcelamientos. La estructura bipartita y dialógica incluye, entonces, no sólo la dialéctica entre poesía y música, sino entre perspectivas públicas y realidades personales. En la penúltima estrofa al margen izquierdo Laviera resume la discrepancia sociológica entre el ser y su realidad interior, y la figura pública que los otros perciben: “a veces oíamos/sus canciones pero no lo que/él decía”. La idealización de nuestros artistas y cantantes por parte del público no siempre es de repercusiones positivas para aquéllos, sino que puede a la vez crearles un sentido de soledad existencial o “vacío” que la fama nunca podrá llenar.

El diálogo incluye asimismo comentarios por parte del hablante poético que explicitan el contexto referencial de las canciones citadas, como es el caso de la quinta sección de la izquierda. En ella, el sujeto implícito es los “negros caravali” que aparece en la sección anterior de la derecha. Si en este ejemplo las secciones poéticas esclarecen su significado gracias al discurso musical anterior, en otra instancia el contrapunto se basa en la duplicidad de significados que conlleva un solo significante. La octava sección de la izquierda y su contrapartida musical — “para lo que tú le das...” — encuentran su coyuntura en el significante común “dar”. Sin embargo, el “daban” del texto a la izquierda implica posibilidades positivas que no se definen ante la falta de un objeto directo: la “voz enérgica y poderosa” le otorgaba un poder inefable a Ismael, un carisma en su música que Laviera no intenta explicar ni definir. Por otro lado, el “dar” de la canción que le sigue es claro sinónimo de **golpear**, ejemplo a su vez de la violencia predominante que todavía impregna nuestros textos musicales populares. Así, pues, el poema en su totalidad explora la diversidad de temas, las contradicciones y las escisiones que caracterizan la creación musical de un Ismael Rivera, como las que se establecen entre la figura pública y el ser privado del cantante.

El final del poema sugiere posibilidades de una apertura hermenéutica mediante el uso aislado del verbo “pensar”. No sabemos, ni se nos dice, ni importa, lo que el hablante poético pensó al conocer a Ismaelito, el hijo del sonero mayor. Por un lado, se revela cómo ambos fueron fuente de inspiración para el poeta. Por otro, la sugerencia principal yace en la inmortalidad del músico, a modo de reencarnación musical y humana en la figura del hijo que, a su vez, estimula al hablante poético a recalcar el poder tan profundo que ejerció Ismael Rivera sobre las masas en Puerto Rico, en particular sobre los pobres, los drogadictos y los prisioneros.

Laviera poetiza a Ismael, Maelo, como la figura más representativa de “los de abajo”, el músico de la calle, de Barrio Obrero, drogadicto, prisionero, negro y

pobre. Tal deificación no es una postura exagerada por parte del poeta, ni ciego idealismo. En el discurso de la farándula es común encontrar epítetos exaltadores, invocaciones y alabanzas a modo de letanías, para referirse a los cantantes y salseros más famosos. Por ejemplo, Celia Cruz es, entre otras, “la duquesa del guaguancó”, “la guarachera de Oriente” y “la rumbera del mundo”; de Ismael Rivera, Laviera ya nos citó algunos de sus epítetos: “el sonero mayor”, “la voz iluminosa”, “el teórico de nuestras vidas”. Al poetizar este fenómeno sociológico, Ismael se configura como un redentor con poderes mesiánicos para los puertorriqueños oprimidos, para los de Barrio Obrero, para los prisioneros, para los “tecatos”. El concierto en honor a Maelo que tuvo lugar en el Coliseo Roberto Clemente en junio de 1987 fue una prueba absoluta de su carisma. Duró más de doce horas y asistieron niños, ancianos, jóvenes, familias enteras y el Gobernador de Puerto Rico. Fue una suerte de fiesta colectiva, un “nuevo rumbón”, una ceremonia religiosa que invocó el espíritu generoso y popular de Ismael. Música y religión siguen unidas, aun en una sociedad tan industrializada y urbana como lo es el Puerto Rico de hoy.

En “El arrabal: nuevo rumbón” se recupera la poesía en su mestizaje con la función social de la música; mediante ambas artes se resume la identidad cultural del puertorriqueño en los Estados Unidos. La música afro-caribeña funciona como esa **matriz ancestral** que contiene las fuerzas creativas de nuestra comunidad, las expresiones y formas del pasado que se traducen y transforman en un nuevo contexto histórico. El Caribe es la matriz, la música por dentro y por fuera que se extiende más allá de las islas, más allá de la lengua, más allá de la historia. Dadas sus circunstancias socio-históricas, el puertorriqueño tiene que arrimarse a esos símbolos culturales, no sólo como abstracciones, sino como fenómenos vitales, como experiencia colectiva actual. Nuestra identidad es mestizaje racial, pero también es sincretismo histórico. En las viejas rumbas encontramos rumbos nuevos que nos dan un nombre y que nos ofrecen vida. No es arbitrario, pues, que a través de la poesía, Laviera le haya devuelto a nuestra música un poco del poder social y cultural que la historia le ha estado robando.¹²

Frances R. Aparicio
University of Michigan

¹² Quiero agradecer la ayuda de la Fundación Ford y del National Research Council, bajo cuyos auspicios pude completar este trabajo; además, mi colega en Arizona Eliana Rivero, y Marisol Berríos-Miranda y Shannon Dudley, ambos estudiantes de doctorado en etnomusicología de la Universidad de California, Berkeley, me ayudaron a definir con mayor exactitud la terminología musical aquí empleada.