

¡Qué es lo que pasa allí, ah! Historia y saber popular. Una lectura desde los márgenes de la salsa

What is going on there, ha! History and Popular Wisdom. A Reading from the Margins of the Salsa.

Jesús A. Cosamalón Aguilar
Pontificia Universidad Católica del Perú
jcosamalon@puccp.edu.pe

Resumen: En el año 2010 se presentó el disco “Joe Quijano y Augusto Onna. Lo inédito de Tite Curet, 50 años después” (Cesta Records). Este disco recopiló canciones compuestas por Catalino “Tite” Curet (1926-2003), la mayoría no había sido grabada nunca. Esta producción contiene un tema compuesto hacia fines de los años 50, “El pastizal”, el cual muestra la capacidad del compositor para intuir temas novedosos que recién se estaban considerando o que, incluso, aún no se desarrollaban. En este ensayo se destaca esa característica de sus canciones. Su producción indica que su importancia trasciende los límites del ámbito salsero, sus composiciones representan una forma de saber popular que expresa una visión alternativa de la historia y sociedad, anticipándose a los saberes producto de la actividad académica.

Palabras claves: Tite Curet, Historia social de la música, cultura popular, salsa, José Quijano

Abstract: In 2010 the album was presented “Joe Quijano and Augusto Onna. Lo inédito de Tite Curet, 50 años después” (Cesta Records). This album compiled songs composed by Catalino “Tite” Curet (1926-2003), most of which had never been recorded. This production contains a theme composed towards the end of the 1950s, “El pastizal”, which shows the composer's ability to intuit novel themes that were just being considered or that had not even been developed yet. This essay highlights that characteristic of his songs. His production indicates that his importance transcends the limits of the salsa field, his compositions represent a form of popular knowledge that expresses an alternative vision of history and society, anticipating the knowledge product of academic activity.

Key words: Tite Curet, Social History of Music, Popular Culture, Salsa, José Quijano

Presentación

En el año 2010 se publicó el disco “Joe Quijano y Augusto Onna. Lo inédito de Tite Curet, 50 años después” (Cesta Records), una valiosa producción que recopiló canciones compuestas por el célebre compositor Catalino “Tite” Curet (1926-2003), la mayoría

inéditas, interpretadas por el Conjunto Cachana dirigido por José “Joe” Quijano Esteras (1935-2019). Esta agrupación fue la primera en incluir desde 1959 composiciones de Curet en su repertorio, luego presentadas en su LP “El Conjunto Cachana – Volví a Cataño” (Spanoramic 1964). En el disco de ese año se incorporaron tres temas compuestos por Curet: “Volví a Cataño”, “Loca por el Dengue” y “Efectivamente”, este último se convirtió en un suceso musical y abrió el camino del éxito discográfico del compositor, aunque Curet consideró que su inicio se dio con el bolero “La tirana” grabado en 1968 por Lupe Victoria Yolí Raymond, “La Lupe” (Curet, 1993, p.101). El disco del 2010 contó con la participación de músicos de la trayectoria de Luis “Perico” Ortiz y de Augusto Onna, quienes se encargaron junto con Quijano de los arreglos y las voces; también participaron conocidos músicos puertorriqueños y neoyorquinos que contribuyeron con este homenaje al gran compositor, dando como resultado una producción de gran calidad musical.

Las composiciones de Curet muestran un reconocido espíritu crítico que no se fundamenta en posiciones ideológicas de izquierda o derecha, como él mismo lo declaró (Rondón 2008 y Pagano, Quintero y Ulloa 1993); postura que también se encuentra por ejemplo en otros músicos como Rafael Ángel “Raphy” Leavitt, William “Willie” Colón, Rafael Cortijo e Ismael Rivera. El compositor creó el tema “Mi música” para Rivera y su orquesta Los cachimbos (LP “De todas maneras rosas”, Tico 1977) en la cual señala: “Mi música no queda ni a derecha ni a la izquierda/ Tampoco da las señas de protesta general/ Mi música no queda ni a la derecha ni a la izquierda/ Queda en el centro de un tambor bien legal”. Como afirma López de Jesús, esta posición trata de evitar esquematismos que corren el riesgo de ser etiquetados políticamente, pero esto no significa que las letras carezcan de sentido crítico (2003, p.17). El estilo lírico de Curet tiene como consecuencia una paradoja, por un lado, no es fácilmente reconocible su contenido crítico por no ser parte de una postura política explícita, como sí es el caso de Ruben Blades; pero, por otro lado, su mensaje gana en universalidad por ser parte de las denuncias de injusticia, sufrimiento, discriminación y pobreza, al margen de la tribuna desde la cual se emite el mensaje. Parte de esa universalidad reside en que los problemas que presenta el autor se encuentran en cualquier barrio de las grandes ciudades latinoamericanas, en todas ellas la pobreza, injusticia, marginalidad y racismo

son realidades que sus habitantes enfrentan cotidianamente (López de Jesús, 2003, p.123).

Más allá del valor estético del disco de 2010, que por sus méritos se convierte en importante en cualquier colección de música salsa, la grabación es muy relevante por el contexto en el que se originaron las composiciones y los temas que abordan, los cuales muestran la capacidad intuitiva de Curet de tocar aspectos de la realidad que serían posteriormente considerados importantes en el mundo académico. Se han elaborado valiosos estudios que abordan sus letras y música estableciendo las pautas generales de su labor como creador y su enorme esfuerzo en hacer visibles a los actores de origen indígena y afrodescendiente en la identidad puertorriqueña y latinoamericana (Salazar 2007 y Espinoza 2014). A pesar de estos meritorios trabajos, un aspecto que no ha recibido suficiente atención es cómo las composiciones de Curet, como “Anacaona”, “Las caras lindas” y “El pastizal”, son contemporáneas a los esfuerzos iniciales de los académicos de América Latina por hacer visible la participación histórica de los indígenas, afrodescendientes, mujeres y en general sectores populares. Sus composiciones son muy conocidas en Latinoamérica, contribuyendo con la difusión de esas nuevas miradas desde las ciencias sociales. Incluso en países que no son percibidos centrales en la difusión del movimiento salsero, como el Perú, las composiciones de Curet son muy conocidas, definitivamente de forma mucho más amplia que los libros.

Este estilo pionero de las composiciones de Curet se puede encontrar desde sus primeras creaciones, aunque se mantuvieron inéditas hasta 2010; tal es el caso de “El pastizal”, tema que aborda las revueltas esclavas y el cimarronaje mucho antes de que esos hechos se conviertan en temas preferidos de los especialistas. Así, el interés de este artículo es mostrar la relación entre algunas de las canciones de Curet con las propuestas académicas que abordan esos temas. Para mostrar esta dinámica circular analizaré algunas de las canciones más populares de Curet en el Perú, con el objetivo de observar cómo se incluyeron preocupaciones y perspectivas surgidas del diálogo entre lo popular y lo académico. Este aspecto complementa con otro: sus composiciones pueden ser entendidas en cualquier espacio urbano de Latinoamérica, a pesar de que

sus creaciones se popularizaron en el espacio neoyorquino-caribeño, circularon en los países en contacto con esa región, como Centroamérica, Colombia y Venezuela. El Perú, al centro de Sudamérica, no es reconocido dentro de esa órbita salsera a pesar de la existencia de compositores, intérpretes y orquestas que lograron trascender las fronteras nacionales, pero que nunca lograron un éxito internacional comparable al de otras agrupaciones. Sin embargo, de acuerdo con una encuesta a nivel nacional del año 2017, el 32% del país consume salsa, solo por detrás de la cumbia, el huayno y la música romántica; mientras que en la capital la salsa es el género más escuchado con el 48% de popularidad (Instituto de Opinión Pública 2017).

A lo largo del siglo XX el Perú fue uno de los lugares en los cuales se difundió la música caribeña, creando un mercado y una experiencia sonora que sirvieron de base para la aceptación de la salsa. Los principales éxitos de las orquestas como las de W. Colón, Richie Ray, el Gran Combo, entre otras agrupaciones, se difundieron y reprodujeron localmente logrando gran éxito. Por ejemplo, Curet tenía noticia de que su tema “Galera tres”, interpretado por Ismael Miranda (“La clave del sabor”, Fania 1981), fue muy popular en el Perú. Esta composición relata la dura vida en las cárceles y se escribió en tiempos de grandes protestas de los reclusos (Curet, 1993, p.31). Además, el disco fue acompañado en el Perú por la grabación en el lado b del popular vals peruano “Rebeca” arreglado para salsa e interpretado por Miranda, detalle que quizá explica su popularidad.

Quijano y Curet

Joe Quijano es una de las grandes figuras de la música latina, con el sello Cesta Réconds, su orquesta grabó varios temas considerados parte de la historia de la salsa destacándose a pesar de la guerra comercial que sostuvo con el imperio Fania y sus intentos por sacarlo del mercado (Rondón, 2008, p.34). A fines de los años 50, de acuerdo con su testimonio, se produjo el encuentro trascendental con Curet, quien se animó a grabar en un casete sus primeras composiciones. Esta historia se mantuvo inédita hasta el año 2010, al igual que varias de las canciones registradas ese día; de esa primera secuencia de creaciones inicialmente solo se grabó la guaracha “Efectivamente” la cual se convirtió en el gran éxito del Conjunto Cachana. El recuerdo

de lo que ocurrió el día en que se encontraron y grabaron esas canciones lo narra el maestro Quijano en el encarte del disco:

“El 31 de octubre de 1959, Don Tite Curet Alonso, me invitó a cenar en su residencia, en la calle Delbrey, en Santurce, Puerto Rico. Después de paladear un succulento platillo de viandas con bacalao, nos reunimos en una esquina de su sala, donde el poeta comenzó a cantar, lo que sin duda eran sus primeras composiciones musicales.

Para aquella época, me encontraba buscando temas para grabar mi próximo LP, el cuarto de mi conjunto Cachana, así que me apresté a poner atención con esmero, dándome cuenta de inmediato, que me encontraba frente a un extraordinario compositor.

La noche concluyó con la grabación de un cassette que contenía en voz, clave y melodía del propio Tite, cerca de veinte temas, diez de los cuales fui grabando a través de los años.

Los vaivenes de la vida han hecho malabares en 50 años, pero aquel sabroso cassette siempre me acompañó. La guaracha “Efectivamente” fue el primerísimo tema que tuve la dicha de grabar de Tite. He aquí mi querido público, ocho temas inéditos que faltaban por grabar”.

Instante fundamental que el maestro Quijano rescata del olvido: la noche mágica en que Tite Curet se reveló como compositor, a la postre uno de los más importantes de la historia de la música popular en América Latina. El entonces periodista comienza a integrar en la letra de sus canciones su historia personal, la vida entre obreros, su identidad puertorriqueña, los saberes y conocimientos de la vida cotidiana con su formación letrada. La relación amical y profesional entre Curet y Quijano continuó en las siguientes décadas a la par que el compositor desarrolló una prolífica carrera contribuyendo con una multiplicidad de artistas y orquestas. Son más de 2 000 canciones las que creó, interpretadas por artistas tan importantes como La Lupe, Joe Quijano, Ismael Rivera, Pete “El conde” Rodríguez, Cheo Feliciano, Héctor Lavoe, Celia Cruz, Andy Montañez, entre otros, con títulos como “Periódico de ayer”, “Barrunto”, “El eco de un tambor”, “El hijo de Obatalá”, “La perla,” “Reunión en la cima”, “Plantación adentro” etcétera. Lo interesante de esta unión es que se juntaron dos artistas que luego compartirían su condición marginal; Quijano, oprimido por la disquera Fania y reducido a un pequeño fragmento del mercado musical y Curet, que buscaba ser la voz de los sectores populares y de sus condiciones de vida.

De acuerdo con Frith, uno de los rasgos de la música popular es que permite procesar los sentimientos creando una suerte de mapa biográfico en el que los hitos de la vida

personal están marcados por la música que consumimos (2003), de allí su importancia en la sociabilidad. Un rasgo muy importante de la obra de Curet es que su música ha acompañado la vida social y los placeres de muchas personas y familias en todo el mundo hispanoamericano, quienes, aún sin saber de su existencia, han sido influenciadas por sus creaciones por medio de su relación con la vida cotidiana. Su obra les ayudó a conquistar algún amor, acompañó la celebración de fechas importantes, le dio voz al sufrimiento amoroso o sirvió para ser conscientes de que las situaciones de pobreza, injusticia y marginación no son casos aislados ni solo individuales. Lo que da más importancia a las composiciones de Curet es que su música combina la dimensiónailable y lúdica con una visión crítica de la realidad (Janson 1987).

Entre su extensa producción se puede destacar las referencias a figuras históricas o realidades situadas en el pasado que son ofrecidas a los oyentes/bailadores a la manera de pequeñas crónicas (Otero, 2010, p.968), contribuyendo con la difusión de temas y de acontecimientos usualmente no mencionados desde la historia oficial o escolar. La letra amorosa expresada por Curet llamó la atención (Castro 1992; Salazar 2007 y Rondón, 2008), lo mismo ocurrió con su contribución a la denominada “salsa conciencia” gracias al contenido social de sus letras y la narrativa que expresa una visión proveniente desde la parte inferior de las estructuras sociales (López de Jesús, 2003, p.123). Varias de sus creaciones expresan el punto de vista de los pobres y marginados, como se puede verificar en “Lamento de Concepción” (“Roberto Roena y su Apollo Sound X – El Progreso”, International Records 1978) o “Con los pobres estoy” (“Roberto Roena y su Apollo Sound” – 4, International Records 1972), entre otros ejemplos. Como menciona Fuentes, los compositores de salsa como Curet desarrollaron una gran revolución en las letras “con la creación de textos que, desde el ámbito de una música esencialmente festiva, por primera se vez hablaba de los grandes temas de la vida, la economía, la cultura y la identidad de los latino-caribeños, ya fuera en sus propios países, ya en la distante y agresiva ciudad de Nueva York, cuna de todo este movimiento” (2002, p.119). Curet no carecía de visión política, pero se negó a ser reducido a una posición de izquierda o derecha. Por ejemplo, reconoce que el compositor debe tener responsabilidad frente al tiempo que le toca vivir y debe reconocer los aspectos

importantes para el colectivo, los cuales son evocados en sus composiciones con términos como “pobres”, “libertad”, “pueblo”, etcétera; todos ellos, además, vinculados con la identidad puertorriqueña:

“Mira el autor es responsable a su época. Tiene que afrontar las situaciones que lo rodean; si no lo dice, en mi opinión es irresponsable. Políticamente, para mí, tan grande fue Albizu, como Washington. Ambos pensaban en la opresión de su pueblo; desde sus respectivos lugares. Ningún país que tiene que pelear por la libertad debe pisotear a otros... En el caso de Puerto Rico ha habido un mejor entendimiento. Por ejemplo, en casos análogos en el resto del mundo; nunca Inglaterra trató a India y otras colonias como Estados Unidos a Puerto Rico” (Salazar 2014 [1995]).

¿Quién era este prolífico compositor y por qué desarrolló esa visión en sus letras? Sin duda sus letras se relacionan con su derrotero personal, siempre cercano a los sectores populares y que supo combinar sus orígenes populares con su formación académica. Este hecho, el contar con alguna formación universitaria, lo convirtió en un auténtico mediador cultural, con un pie en la cultura académica y el otro en la cultura popular, callejera y marginal. Esta condición le permitió expresar en su letra la visión del mundo y denunciar las pobres condiciones de vida de los sectores populares que lo rodeaban, característica que permite situar su producción no solo como un prisma para comprender el universo de la cultura popular sino también para entender la circulación de ideas, por esa razón puede ser considerado un mediador cultural. Este concepto define a aquellos actores que sirven de intermediarios entre universos culturales diferentes y que resuelven las tensiones y contradicciones entre esos dos ámbitos con su participación o producción (Garson, 2020, p.103). Sin duda Curet se convirtió en un gran intermediario cultural entre la cultura popular y el saber académico.

Hijo de un maestro de escuela, músico de banda y una costurera, al poco tiempo de nacer Curet sus padres se separaron, razón por la cual pasó a vivir en el barrio obrero de Santurce. Luego de graduarse en la secundaria, llegó a recibir instrucción superior en la Universidad de Puerto Rico en la cual tomaría contacto con la formación académica, según cuenta en una entrevista (Salazar 2014 [1995]). Su propio relato es conmovedor, remarcando sus limitadas condiciones de vida:

“Ingresé en la Universidad en ese mismo año, 1948, a la Facultad de Farmacia, después me cambié al Departamento de Ciencias Sociales porque deseaba estudiar Derecho, pero mi verdadera vocación era estudiar ingeniería, lo que pasa era que no había dinero. Mi

mamá solamente cosiendo... era una época mala. Es aquí que comienzo a trabajar en el Correo como oficinista. Cuando cobré mi primer sueldo le dije a mi mamá: 'Ya nunca más quiero volverte a ver sentada frente a esa máquina'" (Salazar 2014 [1995]).

Como sigue narrando en la misma entrevista, no ejerció la labor de cartero como se suele afirmar, trabajó por 35 años en el servicio postal de los Estados Unidos como oficial de relaciones públicas y editor del periódico Caribe Express del Correo. A mediados del siglo XX comenzó a escribir en diversos periódicos, hasta que esta historia se cruzó con la narrada en el disco editado por Quijano, el instante en que el maestro Curet convirtió sus experiencias en poesía musical.

En sus letras confluyen los hábitos del barrio, la vida cotidiana y un sutil conocimiento del contexto de cada momento, llegando, incluso, a convertirse en una suerte de vanguardia a partir de sus relatos. El resultado fue sorprendente: escribió canciones que se anticiparon o formaron parte emblemática de procesos sociales e incluso políticos. Tal conocimiento ha sido definido como "socialmente robusto" al entroncar saberes de la calle y de las aulas, tal como Sánchez y Vélez lo señalan (2013). Por otro lado, el saber popular, la astucia de las arañas, tal como el maestro Ángel Quintero lo señala en sus trabajos (1998 y 2009), le agrega a sus letras una picardía y códigos que interpelan el mundo desde abajo, desde los personajes anónimos de la historia, desde sus penurias y alegrías, incluso con algunos problemas que él mismo compartió como el alcoholismo que sufrió durante un tiempo (Curet, 1993, p.88). Esta característica permite afirmar que su producción tiene un profundo contenido político entendido como la capacidad de su lírica de servir de voz de los sectores populares en el espacio público de la música, anticipándose a la etapa de la denominada "salsa conciencia" desarrollada desde fines de los años 70 por compositores como Rubén Blades (Cervantes 2004). Los músicos y consumidores de la salsa provienen mayormente de los sectores populares e incluso marginales y no cuentan con medios que les permitan expresar sus inquietudes en el espacio público. Curet, como otros autores, sirve de vocero gracias a su papel como mediador cultural. Al mismo tiempo, y ese aspecto es el que importa especialmente en este texto, él se anticipó a las preocupaciones académicas por conocer la perspectiva de los hombres y mujeres latinoamericanos que viven en las jerarquías sociales

consideradas inferiores. Esto fue posible por su sensibilidad artística, su formación académica y su conexión con el contexto social de su época.

Música, sociedad y cultura popular

El análisis de la música popular desde la historia o las ciencias sociales se enfrenta a retos particulares. La materia de la cual se compone la música es prácticamente inasible para el investigador, aun cuando esta pueda estar registrada en las partituras correspondientes. Como es conocido, el registro escrito de la música solo conserva parcialmente el texto musical al no poder incorporar completamente la interpretación y el énfasis rítmico, entre otros aspectos. Más aún, la salsa tiene como característica ser una música semi-cerrada, una parte de ella está definida en la composición musical y lírica, pero, al mismo tiempo, hay un gran espacio para la improvisación instrumental y vocal, esta última expresada en el soneo de los o las cantantes (Quintero 1998). Esta característica permite que esta música sirva de vehículo de comunicación de los intérpretes, logrando que personas de origen popular, al margen de su formación musical académica, puedan expresar sus sentimientos, su visión del mundo y cualquier otra inquietud que deseen comunicar a los demás, sea de forma lírica o instrumental.

El reto es cómo analizar estas expresiones. Como mencionan Cosamalón y Rojas (2020), es necesario un acercamiento multidimensional para estudiar la música popular para ir más allá del análisis lírico. Se debe incorporar el aspecto sonoro, el cual es capaz de contener capas de significado histórico decididos por el compositor o el arreglista del tema por medio de la melodía, la armonía, los timbres, etcétera. Rosario considera que no se debe subestimar la importancia de los aspectos formales de la música y pretender comprender todo a partir del contexto, ignorando la relativa autonomía de las formas musicales, no se puede ser “sordo antes las dimensiones tímbricas, rítmicas, melódicas, armónicas y diacrónicas particulares”; la perspectiva exclusivamente sociológica “observa el sentido sin escuchar el sonido” (Rosario, 2017, p.4), como si los productores populares de la música solo fueran ejecutantes de una partitura social sin capacidad de decisión en la creación musical.

De igual manera, influye lo material consistente en el formato físico en el cual se distribuye y consume la música; por ejemplo, la edición de discos de 78 rpm no permitía su reproducción de forma continua, mientras que, la aparición del disco de larga duración en 33 rpm (*Long Play*) facilitó la grabación de producciones usualmente con 8, 10 o 12 canciones que les permitieron a las orquestas ofrecer una propuesta musical más compleja, la cual incluyó muchas veces el arte correspondiente en las ediciones. El aspecto visual es fundamental, especialmente en la producción de los LP que complementan el mensaje musical por medio de las portadas, encartes y contraportadas de los discos, los cuales fueron organizados en función del estilo de las orquestas, sus directores y los temas que se presentaban. Por último, lo performativo es visible en las presentaciones en vivo de los músicos y, por lo mismo, no siempre es asequible al investigador.

Además, la salsa, como otras expresiones artísticas, no solo debe ser contemplada desde su probada capacidad de ser receptáculo de las condiciones sociales, económicas y culturales de los compositores e intérpretes y sus contextos personales o sociales. Ese aspecto es el más utilizado en el análisis musical, como se puede observar, por ejemplo, en los trabajos dedicados a analizar la representación de lo afrodescendiente en las letras y música salsera o del barrio y sus calles (Otero 2010 y Álvarez, 2014). Sin embargo, como señala Rosario, la música no es reducible al contexto en que se produce, su valor reside tanto en la continuidad epistémica y las posibilidades de romper esa persistencia, incluso negándola (2013, p.2).

La salsa también tiene la capacidad de influir en los comportamientos humanos, generar y formar identidades gracias al lenguaje lírico y musical que ofrece. Es un agente cultural activo que se incorpora a otros lenguajes provenientes de diversas fuentes de comunicación masiva y que son parte de la globalización cultural, generando nuevos comportamientos sociales. En el mundo de la salsa Quintero (1998 y 2019) demostró la interacción entre lo sonoro y la cultura caribeña, no como una relación unívoca y estática, sino, por el contrario, como un circuito de ida y vuelta en el cual el consumidor (bailador) influye en el productor (músico), rompiendo la lógica de la música occidental académica en la cual no existe mayormente esa posibilidad. Por otro lado, Outes-León (2017)

demuestra que el célebre concierto de Fania en el África (1974) fue trascendental para consolidar la identidad diaspórica afroamericana, de igual manera Álvarez (2014) desarrolla un análisis muy profundo de cómo la salsa influyó en la cultura latinoamericana.

Para desarrollar esta perspectiva y el aporte pionero de Curet, en primer lugar se analizará “Anacaona”, prácticamente un himno en la historia musical de José Luis “Cheo” Feliciano (1934-2014); “Las caras lindas”, otro número emblemático en el repertorio de Ismael Rivera (1931-1987) y “El Pastizal,” incluido en la grabación del maestro Quijano. Esta última pieza musical no fue conocida sino hasta el 2010, pero muestra el interés muy temprano de Curet por contar la historia de los sectores más pobres, marginados y víctimas de injusticia de nuestra América Latina.

Anacaona, la ethnohistoria y la música.

Anacaona (1474-1503), personaje histórico de Haití, fue una lideresa de origen taíno ahorcada por orden del gobernador Nicolás de Ovando. Según algunas fuentes ella participó en acciones de guerra en contra de los españoles acompañando a su esposo Canoabo, a quien Curet también dedicó una canción interpretada por él mismo (LP “Aquí estoy con un poco de algo”, Clip Records, 1975). En 1496 su esposo fue asesinado, ella heredó el cacicazgo y continuó hostigando militarmente a los invasores, aunque también buscó establecer relaciones pacíficas con ellos (Hernández Barrón, 2021, p.8). Bartolomé de las Casas “exalta su nobleza no sólo de título, sino de espíritu, al mostrar gestos de amabilidad frente al despiadado conquistador y cómo, a pesar de ello, se le termina con un desdichado e inmerecido final” (citado por Hernández Barrón, 2021, p.5). Lo que está documentado en varias versiones es que en 1503 varios caciques, incluyéndola, fueron cruelmente asesinados en Jaragua por orden del gobernador Ovando, todos acusados de tramar un levantamiento en contra de los españoles. Ella, a diferencia de los demás, fue ejecutada en la horca.

Anacaona fue tempranamente reconocida como bella, valerosa e ingeniosa, acompañada del respeto, el temor y la admiración de sus amigos y enemigos (Vargas

Manrique, 2016, p.178). Especialmente en el Caribe a lo largo del siglo XIX su figura fue reivindicada desde la literatura convirtiéndose en un símbolo femenino “parte de la identidad de las poblaciones del Caribe como símbolo no sólo de orgullo por las raíces precolombinas, sino de libertad de los pueblos originarios, e incluso como forma de enaltecer el importante papel que la mujer ha tenido en la historia” (Hernández Barrón, 2021, p.12). Más allá de estos esfuerzos, su figura se difunde a gran escala en América Latina por medio de la composición de Curet, en la que se narra su origen indígena, su dolor por la muerte violenta de su esposo y su lucha por la libertad. Sin duda, es con la canción de Curet que su nombre resulta familiar en buena parte de Latinoamérica, contribuyendo con la difusión de la historia de la resistencia a la dominación española y su injusticia.

En 1971 regresó a las salas de grabación José “Cheo” Feliciano, luego de una temporada en rehabilitación por el uso de drogas, apoyado por la creación artística de Curet. En el LP de ese año (“Cheo”, Vaya 1971), ocho de los diez temas fueron de su autoría, incluyendo el bolero “Mi triste problema”, tema muy importante en la carrera del cantante. La propuesta musical de este disco parte de la sencillez representada por el ensamble compuesto por el vibráfono, piano, timbales, congas, bajo, tres cubano y bongós, más cantante y coros. Esta estructura era muy similar a la utilizada por “Joe Cuba” (Gilberto Miguel Calderón Cardona, 1931-2009), con cuya orquesta Cheo logró la fama. Además, la carátula y contraportada del disco lo muestran apoyado en una de las paredes de la muralla de San Juan, observando el mar con una evidente melancolía. La locación que se utilizó para la fotografía principal remite sin duda a la situación colonial de Puerto Rico y por extensión a la misma realidad histórica de América Latina; esta propuesta resulta muy coherente con el primer tema grabado en el lado A del disco: “Anacaona”.

Ese mismo año el 26 de agosto la orquesta “Las estrellas de Fania” presentó un concierto en el Cheetah Club (Manhattan, New York), en el cual se incluyó un nuevo arreglo de la canción, añadiendo trompetas, trombones y nuevas secciones musicales que le dieron mucha más fuerza al tema y lo convirtieron en uno de los hitos del sonido salsero de los años 70. Esta versión repitió el solo de piano a cargo de Larry Harlow y le añadió una improvisación de trombón a cargo de Reynaldo Jorge, la cual aumentó la intensidad de

la canción. La versión de Fania es la que más circuló en el Perú, en 1972 la disquera Dinsa editó "Fania All Stars – "Live" At The Cheetah (Vol. 1)", producción en la cual se encontraba la composición. De igual manera otra disquera local, Infopesa, incluyó ese tema en compilaciones de discos a lo largo de los años 70. Además, en 1972 fue editada por El Virrey como disco de 45 rpm la versión del arreglo de Fania interpretada por la orquesta dirigida por el músico colombiano Blas "Michi" Sarmiento. Por último, en 1979 Sono Radio editó "Los bravos de la Salsa", banda sonora de la película de Fania "Our Latin Thing" en la que se presentó nuevamente el arreglo de la célebre composición confirmando la popularidad del tema en el Perú.

La canción aparece dentro de un proceso paralelo de reivindicación desde el mundo académico de la resistencia indígena y denuncia de las injusticias que se produjeron durante la dominación española, perspectiva comparable a la música de Curet sin que esto signifique una relación directa. En 1959 Miguel León Portilla publicó su célebre *Visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la conquista*, una perspectiva de la conquista escrita desde las fuentes indígenas, precisamente en el mismo año en que se graban las primeras composiciones de Curet por medio del Conjunto Cachana. En 1976 se editó la versión en castellano de *Los indios del Perú frente a la conquista española*. La visión de los vencidos, de Nathal Wachtel, originalmente publicada en francés en 1971, el mismo año de la grabación de la canción de Curet interpretada por Feliciano. Ambos libros son clásicos de la historiografía y antropología histórica americanista; aunque antes de ellos se habían mencionado o estudiado las respuestas nativas a la dominación española, sería a partir de ellos que se intensificó el uso de fuentes y testimonios históricos indígenas, construyendo una visión de la conquista desde la perspectiva de los pueblos originarios. Es la misma preocupación que acompañó la producción de Curet, ofrecer un punto de vista desde los sectores populares, especialmente afro-indígenas. Como señala Espinoza, el que se mencione la palabra "areíto" en el coro de la canción es un recordatorio de que Anacaona también componía areítos o poemas, convirtiéndose en un homenaje a su poesía y en un alegato anti-colonial (Espinoza, 2014, p.208-209).

En algunos lugares de nuestro continente esta propuesta musical coincidió con otros procesos políticos e intelectuales de contenido similar. Por ejemplo, en el Perú, a principios de la década de 1970 se desarrollaron proyectos progresistas-nacionalistas, que reivindicaron figuras de origen indígena o mestizo en la historia nacional, tal como ocurrió durante el gobierno del General Juan Velasco Alvarado (1968-1975) con la figura de José Gabriel Condorcanqui (Túpac Amaru II) y su esposa Micaela Bastidas, líderes de una de las rebeliones más importantes en contra del dominio colonial. En otros espacios de la región también aparecieron movimientos políticos e intelectuales que cuestionaron las supuestas bondades de la conquista española, enfatizando su aspecto destructivo reflejado en la caída demográfica de las poblaciones originarias, la violencia, la injusticia y la imposición del cristianismo. Esta perspectiva se evidencia en la publicación de *Las venas abiertas de América Latina* (Buenos Aires: Siglo XXI, 1971), escrita por el uruguayo Eduardo Galeano y que coincide en el tiempo con la creación de Curet. Así, la música popular se entroncó con otros procesos intelectuales y políticos paralelos, conectando de manera insospechada mundos que aparentemente se encontraban distantes, resultado de la capacidad de Curet de ser un intermediario cultural.

Por otro lado, no es de menor importancia que la canción esté dedicada a una mujer, indígena y líder. En 1971, fecha de la grabación de la canción, recién comenzaba a gestarse un nuevo ciclo de lucha por los derechos de las mujeres en el mundo y en América Latina, esta vez concentrados en la equidad, en contra del machismo y en busca de la visibilidad de su aporte a la sociedad. En el Perú esto se expresó en la creación de organizaciones como el Consejo Nacional de Mujeres del Perú, fundado en 1971; el Comité Técnico de Revaloración de la Mujer (Cotrem), de 1972; la Acción para la Liberación de la Mujer Peruana (Alimuper), de 1973; y la Comisión Nacional de la Mujer Peruana (Conamup) en 1974 (Cosamalón y Durand, 2022, p.197).

De este modo la canción no es un producto aislado, se encuentra enmarcada dentro del contexto de la reivindicación de los derechos de la mujer y la lucha contra la discriminación racial en América Latina y el Perú. Quizá de manera inconsciente o insospechada, uno de los soneos de Cheo es buen testigo de estos vínculos. Si bien es

cierto que la canción está dedicada a una mujer indígena, una de las improvisaciones menciona: “Esa negra, negra que es de raza noble y abatida pero que fue valentona ¡Anacaona!” Como señala Espinoza (2014, p.208), esta transposición que podría ser considerada una inexactitud histórica, dado que la lideresa era indígena, no lo es desde la perspectiva de la historia de los grupos populares afrocaribeños, con un pasado intenso de resistencia contra el colonialismo que se entronca con la misma resistencia de los indígenas.

De este modo, la canción de Curet no solo es testimonio de una época, también es un gesto de vanguardia musical que coincide con otros movimientos intelectuales que consideran a la resistencia anticolonial y la existencia de la injusticia como parte de las características de América Latina, mostrando una continuidad en su identidad desde los tiempos del imperialismo hispano hasta la dominación económica y política de los Estados Unidos: somos una región compuesta por pueblos que se caracterizan por denunciar la injusticia y resistir la dominación imperialista.

Afroamericanos, diáspora e identidad

La reivindicación de los orígenes y los derechos afrodescendientes de América es uno de los procesos sociales de gran importancia actual. Numerosos países han incorporado políticas públicas destinadas a eliminar las inequidades sociales y sancionar la discriminación. Una de esas campañas consiste en cuestionar la hegemonía de los valores estéticos europeizantes de las sociedades americanas, especialmente en aquellas cuyo pasado esclavista contribuyó con la estigmatización de los rostros y cuerpos afroamericanos. En todos los países en los que tuvo gran presencia la esclavitud, su abolición fue contrapesada por prácticas racistas basadas en un nuevo saber científico que contribuyó a sustentar la marginación por medio de afirmaciones emitidas desde la intelectualidad europeizada y europeizante. En América, los rostros, prácticas y saberes de origen afrodescendiente fueron relegados al mundo del folklore, concebidos como carentes de un estatus comparable al de los nuevos paradigmas científicos. Parte de este proceso fue el señalamiento de la negritud de los rostros como carentes de belleza (López de Jesús 2003), considerando que su color de piel y la forma

de su cabello eran inferiores, dando paso al blanqueamiento para escapar de esa discriminación. Como señala Hunter (2007), esos mecanismos persisten hasta la actualidad al reconocer que los tonos de piel y formas de cabello se encuentran jerarquizados al interior de las poblaciones latinoamericanas. Tal realidad lacerante no es desconocida por los habitantes afrodescendientes de América, por el contrario, cotidianamente se enfrentan al desprecio y discriminación en diversos lugares del continente (Godreau, Morales, Franco y Suárez 2018).

Desde la música latina son varios los trabajos que han desarrollado estudios acerca de la manera en que se representa a los afrodescendientes en la música caribeña, entre ellos se pueden destacar a Moore (2002), López de Jesús (2003), Álvarez (2014) y Espinoza (2014). Un aspecto común en todos ellos es el esfuerzo por mostrar que ciertas habilidades como el baile y la música, representadas por el “sabor” o “swing”, son considerados valores importantes que pueden contrapesar las carencias en otros aspectos de las y los afrodescendientes. Sin embargo, no es frecuente que la belleza física sea considerada un atributo de los hombres y mujeres de origen africano, lo cual se expresa en las jerarquías raciales y la autopercepción de los sujetos (Godreau, Morales, Franco y Suárez, 2018, p. 40). Como señala Espinoza, Rivera reconoce y defiende la belleza presente en los rostros de las personas que residen en los barrios populares (2014, p.160).

Antes de la célebre “Las caras lindas” grabada por Ismael Rivera en 1978 (LP “Esto sí es lo mío”, Tico Records) otras canciones abordaron el tema de la afrodescendencia, incluso denunciando la discriminación y violencia, si bien dentro de una lírica que en general no cuestionaba directamente el sistema. Sin duda el proceso de reivindicación de la identidad afrocaribeña tiene raíces muy antiguas y fue anticipado antes de Curet por orquestas como la de Rafael Cortijo y su Combo, quien no solo puso por delante a cantantes y percusión de ese origen, sino que abordó y recreo parte de su cultura por medio de las canciones que grabó (Esterrich 2013). Por ejemplo, Cortijo y Rivera en “El negrito de Alabama”, composición de Félix Roberto Manuel Rodríguez “Bobby” Capó, incluida en el álbum “Con todos los hierros” (Tico Records 1967), cuentan de forma lúdica la historia de un linchamiento silenciado por la prensa, en el cual un hombre

afrodescendiente es asesinado por casarse con una mujer blanca (Colón-Montijo, 2018, p.161 y Rivera-Rideau, 2013, p.7). Otra mención importante es “Pa’ bravo yo” (Fania 1972) interpretada por Justo Betancourt y de la autoría de Ismael Miranda. Una sección de la letra señala esa relación entre negritud y sabor: “Pa’ bravo yo, yo que soy mulato oscuro/ tengo la mente en mi sitio y estoy bueno de salud/ Pa bravo yo, yo que tengo sentimientos/ tengo sangre de africano y canto con gran virtud”. Finalmente, en 1978 también se presentaron dos versiones de la canción de la autoría de Francisco Alvarado “Nací Moreno”, interpretada por la orquesta de Roberto “Bobby” Valentín con la voz de Luis “Luigi” Texidor (LP *Musical Seduction*, Bronco Records) y “Moreno soy” con la voz de Humberto Luis “Tito” Gómez en el LP de la Sonora Ponceña “Explorando” (Inca Records). La primera de ellas quizá tenga mayor significancia porque Texidor es parte de la comunidad afroamericana, característica que no tenía Gómez. En la letra se acepta la realidad de ser afrodescendiente como un designio divino y se la relaciona directamente con la capacidad rítmica y musical. Sin embargo, el soneo de Texidor señala que la belleza no es una característica del origen afrocaribeño: “Pero yo vuelvo y te digo/ que aunque Dios no me dio belleza/ me dio bastante sabor /me pintó de este color y me dio tremenda cabeza/ para cantar guaguancó”.

A diferencia de los temas anteriormente mencionados, la letra de “Las caras lindas” sí enfatiza el valor estético de las poblaciones afrodescendientes en América Latina. Además, en la producción en la cual fue presentada y titulada “Esto sí es lo mío”, la portada y contraportada del disco muestran a Rivera por delante de una humilde vivienda y en el interior de ella vestido de una forma muy sencilla, casual, acompañado de diversos objetos domésticos, sugiriendo que esa humildad es la verdadera esencia del cantante, una suerte de retorno a sus propias fuentes. Esto también se refleja en “La Perla”, tema de la autoría de Curet e incluido en el mismo disco de 1978 y que es un sentido homenaje a una comunidad pobre de Puerto Rico. Además, Rivera puede ser considerado un representante del pensamiento contestatario al modelo occidental judeocristiano, convirtiéndose en un emisario de las tradiciones sincréticas del Caribe, unificando la diáspora en una nueva africanía unida a partir de la fuerza de su canto (Estrella, 2018, pp.10-11). Estas características de la composición y la manera en que

fue interpretada y difundida indican que Curet y Rivera eran conscientes de la interrelación de variables como clase y raza en Latinoamérica (Espinoza, 2014, p. 161).

“Las caras lindas” ha sido analizada con detalle en varios estudios, haciendo notar la belleza de su lírica y música, pero lo importante en este trabajo es hacer notar que su composición no solo fue apreciada en el contexto de El Caribe y Nueva York, sino que esta reivindicación de la belleza afrodescendiente y de sus valores también fue muy apreciado en el Perú, en este país las comunidades afroperuanas también se sintieron parte de esa nueva africanía que emergió en el Caribe y que coincidía con la trayectoria de movimientos locales.

En el Perú su mensaje coincidió con esfuerzos propios en busca de la reivindicación de los aportes de los africanos. Estas luchas se desarrollan desde las décadas de 1950-60 con la participación de varias familias, tales como los Santa Cruz, los Vásquez, los Campos y posteriormente los Ballumbrosio, entre otros. Estas familias, entre las que se encontraban intelectuales, poetas, decimistas, músicos, bailarines, coreógrafos y diversos artistas, contribuyeron enormemente con el rescate y difusión de las tradiciones de origen afroperuano. Este movimiento comenzó desde mediados de la década de los años 50 reconstruyendo las danzas y músicas, en principio encabezado por un intelectual de la élite, José Durand, quien organizó la “Cuadrilla Pancho Fierro” en 1956. Esta agrupación presentó un conjunto de danzas y músicas afroperuanas en el Teatro Municipal de Lima, con gran éxito (Arrelucea, 2020, p.75). A partir de este impulso proveniente de la elite, los participantes en esa compañía como Porfirio Vásquez y Nicomedes Santa Cruz, quien se incorporó en 1957 (Aguirre, 2013, p. 145), iniciaron su propio camino en la reconstrucción de la herencia artística africana en el Perú, distanciándose de Durand a quien consideraban que había “blanqueado” esas tradiciones (Feldman, 2009).

Especialmente la familia Santa Cruz, en la cual destacaron Nicomedes (1925-1992) y su hermana Victoria (1922-2014), conjugaron las preocupaciones artísticas con las intelectuales en busca de la reivindicación del aporte afrodescendiente en la cultura peruana, más propiamente como ellos lo mencionaban, el aporte de los negros del Perú,

esfuerzo que se inició con la fundación de su compañía Cumanana en 1958. Particularmente Nicomedes, quien fue un prolífico autor de décimas, de artículos periodísticos y de producciones discográficas, encabezó una fuerte corriente reivindicativa alimentada por sus viajes a distintos países con los que compartía preocupaciones similares. Incluso, Nicomedes reconoció la influencia del poeta Luis Palés Matos (Puerto Rico, 1898-1958), conspicuo representante de la poesía negra caribeña, sin embargo; no hay rastros de su relación con la música popular puertorriqueña. Por otro lado, las familias Vásquez y Campos, desarrollaron proyectos musicales en los cuales la característica central fue la re-africanización de la música afroperuana al incorporarse instrumentos de origen afrocaribeño como las congas, el bongó y el cencerro. El esfuerzo más importante está representado por el grupo Perú Negro, fundado por Ronaldo Campos en 1969, agrupación que tuvo un gran éxito local e internacional (Arrelucea, 2020, p.77).

En ese contexto de reivindicación de la herencia afroperuana, sus aportes a la cultura nacional y la lucha en contra de la discriminación, Victoria Santa Cruz compuso un célebre poema titulado “Me gritaron negra”, incluido en el documental dedicado a la autora, “Black and Woman” (Barba y Santa Cruz, 1978), producido por Odin Teatret y filmado por Eugenio Barba el mismo año de la grabación de “Las caras lindas”. Una parte del poema señala lo siguiente:

“Tenía siete años apenas,
apenas siete años,
¡Que siete años!
¡No llegaba a cinco siquiera!
De pronto unas voces en la calle
Me gritaron ¡Negra!
¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra!
‘¿Soy acaso negra?’- me dije
¡Sí!
‘¿Qué cosa es ser negra?’
¡Negra!
Y yo no sabía la triste verdad que aquello escondía.
¡Negra!
Y me sentí negra,
¡Negra!
Como ellos decían
¡Negra!
Y retrocedí
¡Negra!

Como ellos querían
 ¡Negra!
 Y odie mis cabellos y mis labios gruesos
 y mire apenada mi carne tostada

 Y retrocedí
 Hasta que un día que retrocedía, retrocedía y que iba a caer
 ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra!

 ¿Y qué?
 ¿Y qué?
 ¡Negra!
 Si
 ¡Negra!
 Soy
 ¡Negra!
 Negra
 ¡Negra!
 Negra soy
 ¡Negra!
 Si
 ¡Negra!
 Soy
 ¡Negra!
 Negra
 ¡Negra!
 Negra soy
 De hoy en adelante no quiero
 laciai mi cabello
 No quiero
 Y voy a reírme de aquellos,
 que por evitar – según ellos -
 que por evitarnos algún sinsabor
 Llaman a los negros gente de color
 ¡Y de qué color ¡
 Negro
 ¡Y que lindo suena ¡

 ¡Negra soy ¡”

Como se puede notar, el poema de Santa Cruz reivindica reiteradamente el color de piel y la apariencia de las personas afroperuanas, de una forma similar a las letras de Curet, este proceso de reivindicación permitió que la canción de Curet, interpretada por Rivera, fuera rápidamente popular en el país. Como señalan Lewis y Thomas (2020, p. 184), fue a principios de la década de 1980 cuando comenzó a articularse el movimiento feminista afroamericano en América Latina, coincidiendo con la difusión de las composiciones de Curet y Santa Cruz; en el caso de ambos sus creaciones se anticiparon a los movimientos sociales que se desarrollaron en América Latina.

En 1979 la disquera Infopesa publicó “Las caras lindas” en 45 rpm, reeditado en el LP “Ismael Rivera – El Incomprendido” (Iempsa 1988) y en el CD “*Various – En Son de Salsa #4 - Descarga de Soneros*” (El Comercio 2002). Actualmente el tema es parte regular del repertorio de orquestas salseras peruanas como La Clave, Zaperoko, entre otras, e incluso se presenta en Youtube como parte de videoclips dedicados a uno de los equipos de fútbol más populares del país e identificado claramente con la herencia afroperuana: Alianza Lima. Por esta razón, artistas que reivindican la identidad afroperuana, tales como Susana Baca o Eva Ayllón, la incorporaron dentro de su repertorio, adaptándolo a los géneros y gustos locales. Baca la incluyó en su CD “Susana Baca” (Luaka Bop 1997) y considera que este tema pertenece a la comunidad afroamericana (Espinoza, 2014, p.153); mientras que Ayllón la presentó en vivo y luego en el CD “Olga Cerpa / Albita / Eva Ayllón – Mujeres Con Cajones (*Live At Miami-Dade County Auditorium*) (Angels' Dawn Records 2014).

Cimarronería, violencia y luchas por la libertad

En la producción de Quijano (2010) se presenta un tema inédito de Curet, titulado “El pastizal”, grabado en ritmo ganga y arreglado por el maestro Luis “Perico” Ortiz. La composición cuenta la historia de un tumulto de esclavos que es narrado de esta manera:

“Narrador: En el 1800 la tribu estaba alborotá:
Personaje anónimo 1: ¡Oyé! Vamo al pastizal (bis)
¿A qué no adivinan que es
lo que pasa en el pastizal?
Personaje anónimo 2: ¿Qué fue lo que pasó?
¿Qué pasó allí?
Yo quiero ver a esa loma,
yo quiero ver, yo quiero ver
¿Qué pasó allí?”

La presentación de la historia comienza planteando una interrogante situada en el periodo colonial de cualquier lugar de América Latina, algo grave parece ocurrir en medio de una propiedad agrícola y se va corriendo la voz entre las personas, como solía ocurrir en los tumultos de ese tiempo. Luego entra el coro:

“Vamo al pastizal (*bis*)

¿A qué no adivinan que es lo que pasa en el pastizal?”

La pregunta que fue lanzada por una persona al inicio de la historia se convirtió en un coro interpretado por hombres y mujeres. Si bien esta forma de desarrollar el coro fue posiblemente también decisión del arreglista, la idea original de Curet de pasar de una pregunta individual para transformarla en un tema colectivo es significativa, los problemas y eventualidades de los afro-indígenas de nuestra región son asuntos colectivos y transnacionales. La letra de la canción continúa intercalando el coro con improvisaciones de los cantantes:

“Pete Bonnet: Oye, no me huele bien
Lo que pasa allá
Algo que está pasando...
de aquí pa lla
Jaime Rivera: La tribu ya anda diciendo
Que algo bien raro está
Porque todos saben
Lo que pasa en el pastizal”.

La primera parte intermedia instrumental le da más importancia al coro, el cual asume una actitud mucho más activa, intercalándolo con exclamaciones como ¡qué es lo que pasa allí ah! ¡Uh! ¡Ah!, otorgándole un toque de africanía apoyado en la fuerza rítmica o, por lo menos, induce a pensar que los personajes de la historia tienen origen africano y van acompañando la marcha de la masa. La letra continúa con improvisaciones que paulatinamente van relevando el misterio de lo ocurrido:

“Van Lester: Según las malas lenguas
Se murmura de aquí pa lla
que el tal José andaba medio jugo
con el esclavo Juan
Harry Fraticelli: Allá por la cordillera, cañaveral y el pedregal
Andan buscando a Juan
que le metió las manos al mayoral”.

La interrogante comienza a ser resuelta, se trata del conflicto entre un esclavo llamado Juan y un mayoral de nombre José, quien fue agredido por parte del primero de los nombrados. Además, el esclavo Juan se convirtió en un fugitivo, un cimarrón que huyó del castigo que le correspondía legalmente. La segunda parte intermedia musical es un contrapunto de varios instrumentos de viento, incluyendo una flauta solista, sección que

cumple la función de hacer sentir cómo más personas se unen el movimiento. Luego viene otra improvisación vocal a cargo de Paquito Guzmán, quien añade que el mayoral portaba un instrumento de castigo:

“Blanco el pantalón
Bien abombachao
Y él siempre a caballo
Y un látigo para castigar”.

La resolución de la historia ocurre luego de que el tema toma un camino musicalmente insospechado, con esa melodía la masa continúa su marcha para ir a ver qué ocurrió:

“Yo quiero ver
Qué paso allí
Pa averiguar
Qué pasa allí
Voy a subir a la loma
Para ver qué pasó allí”.

Lo interesante es que la melodía de esta sección es la célebre canción “When the Saints Go Marching in” un himno gospel tradicional de Louisiana (USA), cuya letra original tiene un carácter apocalíptico y que es muy popular entre la población afroamericana del sur de ese país. Así, el carácter bíblico y profético de esa canción es aprovechado para anunciar la resolución de la historia, con ese recurso el levantamiento adquiere dimensión transnacional, la violencia pudo ocurrir en cualquier plantación de América. Finalmente, la masa logró averiguar qué fue lo que pasó:

“¡Por abusador! (En el silencio del cuarto compás: ¡kin!)”.

El pastizal Final



Imagen 1. Transcripción Mauricio Cosamalón R.

Esta canción es la narración de un tumulto de esclavos originado por el asesinato de un mayoral abusivo, compuesta en tono festivo, casi celebratorio, que muestra una solución drástica en contra de la violencia de los amos: la rebelión. El tema que plantea Curet en esta creación inédita fechada en 1959 es contemporáneo con los esfuerzos académicos desarrollados en Puerto Rico, y otros lugares de Hispanoamérica, los cuales abordaron el tema de las rebeliones de esclavos, aunque sin incorporar la voz de los esclavizados y esclavizadas, como sí se hace en la canción: “Como David “y “por abusador.” Si algo caracterizó la esclavitud en América Latina es la complejidad de las relaciones entre amos y esclavos. Abusos, violencia, dolor y otros males están más que registrados en fuentes escritas o visuales, esa experiencia es parte de la memoria histórica de miles de hombres y mujeres de nuestro continente. Pero también son parte de esa historia las luchas contra la dominación, la violencia, la injusticia, las negociaciones, el uso del derecho y la utilización de diversos recursos para sobrevivir a la esclavitud. Esta ambigüedad de la relación esclavista, combinación de violencia y paternalismo, se refleja en el arreglo de la canción. Por un lado, es una situación trágica y que supone castigo para los transgresores expresada en la muerte de un mayoral; por el otro, el tema es abordado de manera festiva y casi cómica, con una línea rítmica (ganga) que invita al juego, a lo lúdico, en medio de una situación que rompe lo cotidiano de manera trágica. Por último, al utilizar la línea melódica de “When the Saints...” como recurso para la marcha hacia la loma, se “sacraliza” la situación como parte de un rito que engancha muy bien con la primera sección de la canción.

Desde el arte musical y la literatura sí era usual introducir esas voces. Vale la pena recordar la denominada poesía negra, movimiento literario desarrollado en las Antillas y el Caribe, en el que se destacan figuras como el cubano Nicolás Guillén (1902-1989), el puertorriqueño Luis Palés (1898-1959), el dominicano Manuel del Cabral (1907-1999) y el cubano Emilio Ballagas (1908-1954), entre otras figuras. Es interesante señalar que solo meses antes del encuentro entre Quijano y Curet (31 de octubre de 1959), falleció en el barrio de Santurce Luis Palés (23 de febrero de 1959), acontecimiento que no debió pasar desapercibido para Curet, especialmente por la notoria importancia de Palés en el mundo de las letras y su contribución al movimiento independentista puertorriqueño.

La memoria de la esclavitud y sus consecuencias son muy importantes en la música de origen afrodescendiente. Este hecho se refleja en la presencia de canciones que abordan tanto la esclavitud como el cimarronaje, por ejemplo “Carimbo” (Cuarteto Mayarí de Plácido Acevedo, circa 1940-1950), luego regrabado por Ismael Rivera (“Vengo por la Maceta”, Tico 1971) y diversas canciones que utilizan las lenguas de origen africano (Moore 2002 y Álvarez 2014). Posteriormente, la enorme popularidad de canciones como “La rebelión” (“Joe Arroyo y La Verdad – Musa Original”, Fuentes 1986), compuesta por Álvaro José “Joe” Arroyo, nos recuerda la vigencia de esta memoria.

El cimarronaje y la rebelión son dos de las formas de resistencia en contra de la esclavización que llamaron la atención de los especialistas a lo largo del siglo XX. En 1931 Querol y Roso publicó un estudio acerca del levantamiento de esclavos y negros libres en la ciudad de México en el siglo XVII. En 1944 la importante revista *The Hispanic American Historical Review* dedicó todo un número a la esclavitud en Hispanoamérica, posteriormente Arcaya (1949) y García Chuecos (1950) presentaron trabajos dedicados a levantamientos de esclavos en Venezuela. En 1953 se publicó la primera edición del libro de Luis M. Díaz Soler, *Historia de la esclavitud negra en Puerto Rico*, el cual se convirtió en un referente clásico del tema. En este trabajo se aborda el tema de las respuestas de los esclavizados en contra del sistema, pero se desarrolla desde la perspectiva de las autoridades, especialmente empleando leyes, diversas disposiciones y decretos, no se incorpora la voz de los esclavizados y esclavizadas en la historia. Incluso el autor afirma que las rebeliones de esclavos en Puerto Rico fueron inspiradas por acontecimientos externos desarrollados en Haití o Venezuela, negándoles a los esclavos puertorriqueños protagonismo en los primeros levantamientos (1953, p. 210-212); solo afirma que a mediados del siglo XIX comenzaron las revueltas originadas localmente en contra de los amos y en busca de la libertad (1953, p.220). Posteriormente, en 1961 C.F. Guillot publicó en Montevideo *Negros rebeldes y negros cimarrones*. (Perfil afroamericano en la historia del Nuevo Mundo durante el siglo XVI), posiblemente el primer trabajo que trató de incorporar sistemáticamente las respuestas a la esclavización durante el siglo XVI en todo Hispanoamérica, incluyendo el bandolerismo rural, la religión, el hampa urbana, el suicidio, etcétera; especialmente le dedica mucha

importancia y análisis al cimarronaje; nuevamente, a pesar del importante aporte del autor, la voz de los esclavizados solo puede ser presentada desde terceros, especialmente crónicas y documentos oficiales. Salvo el último de los trabajos mencionados, todos se anticipan a la composición de Curet, sin embargo, tienen la limitación de no introducir la voz de los esclavizados en sus relatos históricos. Así, la canción de Curet se diferencia de esos esfuerzos al incorporar la voz de los esclavos, ausente en el relato histórico hasta ese momento. La necesidad de incluir el punto de vista de los esclavizados en Hispanoamérica recién comenzó a desarrollarse a mediados de los años 60. Uno de los referentes más importantes es la publicación de Miguel Barnett de 1966, *Biografía de un cimarrón*, basada en la vida del ex esclavizado Esteban Montejo. Mientras que, en 1973 Price editó el primer estudio comparativo del cimarronaje en toda América, consolidando académicamente el tema.

En el caso peruano los trabajos acerca de la esclavitud comenzaron a incorporar el punto de vista de los esclavizados desde los años 70. Antes de esa fecha el estudio más relevante acerca de la esclavitud es el de P. Macera (1966), quien utilizó documentos de las haciendas jesuitas para reconstruir la vida de los esclavizados. Este esfuerzo fue continuado en 1968 por el trabajo de J. Lockhart, *The Spanish Perú 1532-1560. A Social History*, quien dedicó un capítulo los negros en el periodo de la conquista, acercándose a personajes concretos y su participación en ese proceso, luego en 1974 el norteamericano F. Bowser publicó *The African Slave in Colonial Peru, 1524-1650*, un importante e influyente estudio que incorporó las voces de los esclavizados registradas en los documentos judiciales, libro traducido al español en 1977.

En la década de los años 70, simultáneamente con el desarrollo de la música afroperuana, la historiografía comenzó a interesarse en las revueltas de esclavos y el cimarronaje, desde el punto de vista de los esclavizados. De acuerdo con M. Barrós, el inicio del conjunto Perú Negro (1969) contó con la colaboración de músicos importantes como Isabel “Chabuca” Granda y el compositor y profesor de música Celso Garrido Lecca, pero también del poeta César Calvo, mostrando la relación entre el mundo académico y popular (2016, p.35).

En 1975 apareció el primer intento local de estudiar sistemáticamente las revueltas con el trabajo de Kapsoli, *Sublevaciones de esclavos en el Perú colonial*, investigación en la que se estudian los levantamientos de esclavizados en el norte del país. Precisamente, Barrós señala que existió un acercamiento entre los integrantes de Perú Negro y Kapsoli con el objetivo de incorporar en una obra de teatro una de las historias del libro, el levantamiento de Nepeña en el cual participó Lorenzo Mombo. Incluso el historiador ofreció varias charlas al grupo para ayudar en la elaboración del guion de su tercera obra “Vida, pasión y muerte de Lorenzo Mombo”, elaborado por César Calvo (2016, p.168). En esta obra se destaca la voz de los hombres y mujeres esclavizados, como ejemplo reproducimos uno de los relatos en la voz de Mombo:

“Creció mi infancia entre las caricias negras, extrañas
Amargas que tan sólo endulzaban al patrón.
Y a mi lado, creciendo, padeciendo, acumulando furias. 112
Esclavos, 73 esclavas.
Mis mejores hermanos creciendo hacia la guerra creciendo
Hacia la muerte: Gaspar Congo Francisco Ressa, Mariano
El Manco, Julián Grande, Rosa Conga.
Y Juan de la Cruz, de 70 años; y Francisca Javiera, de 80;
recordándonos siempre que un día fuimos libres, que un día
seríamos libres nuevamente.
Entretanto, cortábamos caña, cosechábamos nada.
El azúcar era blanca: era del amo. Nada nos pertenecía.
El cielo era enemigo: era del amo. Nada nos pertenecía.
La tierra era robada: era del amo. Nada nos pertenecía.
La única tierra nuestra, la única tierra realmente nuestra,
Fue la tierra de la tumba. La tierra que cayó sobre nuestro
cuerpo, sobre nuestros cuerpos flagelados y muertos.
¡Nada nos pertenecía!”.

Como se puede notar, la composición de Curet de 1959 se anticipó varios años a los esfuerzos académicos por visibilizar a los esclavizados, sus voces y su lucha en contra de la esclavitud. Evidentemente la propuesta de Curet surge desde otro ámbito, el del arte musical y, por lo mismo, emparentado con los esfuerzos literarios que intentaban el mismo camino. Sin embargo, el alcance de la música de Curet es sin duda mayor al de la poesía o la historiografía. Sus letras difundidas por medio de la músicaailable le permitieron llegar a un público mucho mayor. Si bien la canción de 1959 permaneció inédita hasta el 2010, el ejemplo indica que sus preocupaciones acerca de contar la

historia “desde abajo” comenzó mucho tiempo antes que sus composiciones más conocidas y que lo convirtieron en uno de los representantes más importantes y pionero de la salsa conciencia.

Conclusiones

La reflexión sobre un personaje tan complejo y dinámico como Curet corre el inminente riesgo de “intelectualizarlo”. Me explicaré. Ante todo, es un compositor de letras, especialmente salsas, pero que se preocupó por dejarnos letras que buscaban ser más que sólo un pretexto para el disfrute de la música. No fue su intención dejar un mensaje textual, sería buscarle más pies al gato intentar forzar una interpretación de esas características. Su lírica tiene un eje claro, ser la voz de “los de abajo”, mostrando la legitimidad de sus reclamos por ser humanos, antes que ideológicos. Se trata de rechazar el racismo, las injusticias, la violencia, la pobreza, etcétera. Todos son aspectos que se encuentran en las ciudades de América Latina y que afectan en particular a los sectores populares, muchos compuestos por mestizos, afros e indígenas.

Uno de sus grandes motivos fue integrar esos grupos sociales a la identidad de América Latina, intenta mostrar que se ha construido una identidad desde esos sectores a pesar de sus carencias y debilidades, las que conocía personalmente. El objetivo de darle voz a estos grupos fue posible porque él era un intermediario que, gracias a su formación académica y su experiencia de vida, supo elaborar letras que son producto de un contexto específico, pero que no se encuentran aisladas de lo que ocurría más allá del barrio. Su mirada continental fue posible porque se acercó a la humanidad de sus personajes, sean estos históricos o contemporáneos

Su trabajo como compositor demuestra que la música no es solo testimonio de una época, eso es lo que usualmente se afirma de los productos culturales. Es también un gesto lanzado hacia el futuro, es una suerte de vanguardia que, sutilmente, proyecta líneas que serán transitadas por las generaciones posteriores influyendo en su identidad. Para quienes – como es mi caso – amamos la música caribeña, la existencia de Don Tite Curet se revela diáfananamente en sus versos, en los arreglos que los músicos extrajeron

de su interior y en los finos soneos de quienes cantaron sus canciones. Es, ante todo, un sentimiento hecho canción.

Referencias

- Aguirre Beltrán, G. (1946). *La población negra de México, 1519-1810. Estudio etnohistórico*. México: Ediciones Fuente Cultural.
- Aguirre, C. (2013). Nicomedes Santa Cruz: la formación de un intelectual público afroperuano. *Histórica*, 38, (2), 137-168.
- Álvarez Martínez, A. (2014). Representaciones del afrodescendiente a partir de las canciones de Salsa. *Revista Brasileira do Caribe*, 14, (28), 481-501.
- Aranzazu, C. (2016). *El diseño de las portadas de los discos de salsa como un factor de construcción de la cultura latina en New York de los años 70*. [Tesis de maestría]. Universidad Nacional de Colombia.
- Arcaya, P. M. (1949). *Insurrección de los negros de la Serranía de Coro (No. 7)*. Instituto Panamericano de Geografía e Historia.
- Arrelucea Barrantes, M. (2020). *Lima afroperuana: Historia de los africanos y afrodescendientes*. Lima: Munilibros, Municipalidad de Lima.
- Barba, E. y Santa Cruz, V. (1978) [Ander Lipus]. (2019, 18 de enero). *Black and Woman. Documental de la Odin Teatret*. [Video] Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=C2vnOa9isco>.
- Barnett, M. (1966). *Biografía de un cimarrón*. La Habana: Instituto de Etnología y Folklore.
- Bowser, F. (1974). *The African Slave in Colonial Peru, 1524-1650*. Stanford: Stanford University Press
- Carmelo E. (2013). Singing the City, Documenting Modernization: Cortijo y su combo and the Insertion of the Urban in 1950s Puerto Rican Culture. En L. Shaw. (ed.), *Song and Social Change in Latin America*, (pp. 9-26). Maryland: Lexington Books.
- Castro, M. C. (1992). Dos expresiones del Discurso Amoroso en Latinoamérica. *Letras*, (49), 167-185
- Cervantes Márquez, A. (2004). *La salsa como fenómeno social de identidad cultural*. [Tesis de licenciatura en ciencias de la comunicación]. Escuela de Ciencias Sociales, Universidad de las Américas Puebla.

- Colón-Montijo, C. (2018). *Specters of Maelo: An Ethnographic Biography of Ismael 'Maelo' Rivera*. [Tesis Ph. Doctor]. Columbia University.
- Cosamalón Aguilar, J.A. y Rojas, J.C. *¡Qué cosa tan linda! Una introducción al estudio de la salsa en el Perú*. Lima: Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2020
- Cosamalón, J. y Durand, F. (2022). *Nueva historia del Perú Republicano. Vol. 6. La república empresarial. Neoliberalismo, emprendedurismo y desigualdad (1990-2021)*. Lima: Derrama Magisterial
- Curet-Alonso, T. (1993). *La vida misma*. Caracas: M.J. Producciones.
- Díaz Soler, L.M. (1953). *Historia de la esclavitud negra en Puerto Rico*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- Espinoza, A. (2014). *Una sola casa: Salsa consciente and the poetics of the meta-barrio*. [Tesis Ph. Doctor]. Boston University.
- Estrella, F.N. (2018). Ismael Rivera – El Nazareno. Apuntes preliminares para un viaje literario. *Umbrales*, 14, 9-30.
- Feldman, H. (2009). *Ritmos negros del Perú. Reconstruyendo la herencia musical africana*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Fortune, A. (1971). Los negros cimarrones en tierra firme y su lucha por la libertad". *Revista Nacional de la Lotería Panameña*, 171-172, 9-377.
- Frith, S. (2001). Hacia una estética de la música popular. En Francisco Cruces y otros (eds.), *Las culturas musicales. Lecturas en etnomusicología* (pp. 413- 435). Madrid: Ed. Trotta.
- Fuentes, L. P. (2002). Salsa y conciencia. *Guaragua*, 6 (15), 119–123.
- Galeano, E. (1971) *Las venas abiertas de América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- García Chuecos, H. (1950). Una insurrección de negros en los días de la Colonia. *Revista de Historia de América*, (29), 67-76.
- Garson, M. (2020). Roberto Carlos como mediador cultural: música jovem, TV e radio. *Tempo Social*, 32, (2), 101-122.
- Godreau Isar, P. S.; Morales Suárez, M.F.; Franco Ortiz, M. y Suarez Rivera, M. (2018). "Color y desigualdad: estudio exploratorio sobre el uso de escalas de color de piel para conocer la vulnerabilidad y percepción del discrimen entre latinos y latinas". *Umbrales*, 14, 33-78.

- Guillot, C.F. (1961). *Montevideo Negros rebeldes y negros cimarrones. (Perfil afroamericano en la historia del Nuevo Mundo durante el siglo XVI)*. Montevideo: Fariña Editores.
- Hernández Barrón, A. (2021). *Resistencias de los pueblos originarios de América Latina durante la colonización española y sus aportes a la defensa de los derechos de los pueblos*. Universidad de Alcalá, Documento de trabajo N° 35.
- Hunter, M. (2007). The Persistent Problem of Colorism: Skin Tone, Status, and Inequality. *Sociology Compass*, 1, (1), 237–254
- Instituto de Opinión Pública Pontificia Universidad Católica del Perú (2017), Radiografía social de los gustos musicales en el Perú. *Boletín*, (147), 1-25.
- Janson Pérez, Brittmarie (1987). Politic Facets of Salsa. *Popular Music*, VI, (2), 149-159
- Kapsoli, W. (1975). *Sublevaciones de esclavos en el Perú colonial*. Lima: Universidad Ricardo Palma
- Kapsoli, W. (2016). *El Bicentenario en el aula: vida, pasión y muerte de Lorenzo Mombo (representación teatral)*. Lima: Universidad Ricardo Palma.
- Lewis, E. y Thomas, J. III. (2020). «Me Gritaron Negra»: Surgimiento y desarrollo del Movimiento de mujeres Afrodescendientes en el Perú (1980-2015). *Investigaciones Sociales*, (44), 181-199.
- Lockhart, J. (1968). *The Spanish Perú 1532-1560. A Social History*. Madison: The University of Wisconsin.
- López de Jesús, L. I. (2003). *Encuentros sincopados: el caribe contemporáneo a través de sus prácticas musicales*. México: Siglo XXI.
- Macera, P. (2014) [1966]. Instrucciones para el manejo de las haciendas jesuitas del Perú republicano (ss. XVII-XVIII). En M. Pinto (comp.). *Obras escogidas* (pp. 427-586). Lima: Fondo Editorial Congreso del Perú, T.I.
- Moore, R. *Música y mestizaje: revolución artística y cambio social en La Habana, 1920-1940*. Madrid: Editorial Colibrí, 2002.
- Otero Garabís, J. (2010). Esquinas y/o encrucijadas: una mirada al Caribe urbano en música y literatura. *Revista Iberoamericana*, 75, (229), 963-981
- Outes-León, B. (2017). Kinshasa, 1974: Fania All Stars o el imaginario africanista en la salsa neoyorquina de la década de 1970. *Iberoamericana*, 17, (66), 13-30
- Pagano, C., Quintero, B., & Ulloa, A. (1993). Salsa y expresión social. *Análisis político*, (20), 83-89.

- Price, R. (ed). (1973). *Maroon Societies: Rebel Slave Communities in the Americas*. Baltimore: The John Hopkins University Press.
- Querol y Roso, L. (1931-1932). Negros y mulatos de Nueva España. (Historia de su alzamiento en Méjico en 1612). *Anales de la Universidad de Valencia*, XII, (90), 121-165
- Quintero, A. (1998). *Salsa, sabor y control. Sociología de la música tropical*. México. Siglo XXI.
- Quintero, A. (2009). *Cuerpo y cultura. Las músicas mulatas y la subversión del baile*. Madrid: Iberoamericana.
- Rivera-Rideau, P.R. (2013), 'Cocolos Modernos': Salsa, Reggaetón, and Puerto Rico's Cultural Politics of Blackness. *Latin American and Caribbean Ethnic Studies*, VIII, (1), 1-19.
- Rondón, C. M. (2008). *The book of Salsa. A Chronicle of Urban Music from the Caribbean to New York City*. Chapel Hill, The University of Carolina Press.
- Rosario Luna, R. (2013). Música, cultura, reproducción y crítica. *Umbral*, 7, 1-18.
- Salazar, N. (2007). *Tite Curet Alonso: lírica y canción*. Puerto Rico: EMS
- Salazar, N. (2018, 15 de mayo). Entrevista a Tite Curet Alonso. http://www.herencialatina.com/Mon_Rivera_2/Entrevista_Tite.htm
- Téllez Moreno, R. (2016). Ismael Rivera: el eterno Sonero mayor. *Nómadas*, (45), 205-213.
- Vargas Manrique, P.J. (2016). *Los indígenas en las crónicas de Indias. Una aproximación a su comprensión desde los estudios críticos*. [Tesis de grado para optar el título de Doctor en Educación]. Universidad Distrital Francisco José de Caldas
- Wachtel, N. (1976). *Los vencidos. Los indios del Perú frente a la conquista española (1530-1570)*. Madrid: Alianza Editorial.
- Zambrana C. S. y Vélez, W. (2013). Hacia un conocimiento socialmente robusto: relaciones entre música, política y sociedad en el Puerto Rico contemporáneo. *Revista Umbral*, (7), 19-43.

La Revista Umbral es la revista inter y transdisciplinaria sobre temas contemporáneos del Recinto de Río Piedras de la Universidad de Puerto Rico. Forma parte de la plataforma académica Umbral, auspiciada por la Facultad de Estudios Generales y el Decanato de Estudios Graduados e Investigación. Promueve la reflexión y el diálogo interdisciplinario sobre temas de gran trascendencia, abordando los objetos de estudio desde diversas perspectivas disciplinarias o con enfoques que trasciendan las disciplinas. Por esta razón, es foro y lugar de encuentro de las Ciencias Naturales, las Ciencias Sociales y las Humanidades. Sus números tienen énfasis temáticos, pero publica también artículos sobre temas diversos que tengan un enfoque inter o transdisciplinario. La Revista Umbral aspira a tener un carácter verdaderamente internacional, convocando a académicos e intelectuales de todo el mundo. La Revista Umbral es una publicación arbitrada que cumple con las normas internacionales para las revistas académicas. Está indexada en [Open Journal Systems](#), [Latindex](#) y [REDIB](#).

Disponible en umbral.uprrp.edu

La Revista Umbral de la Universidad de Puerto Rico Recinto de Río Piedras
está publicada bajo la [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional](#)