



Del disco *Siembra* al sencillo “La gozadera”: el mito mestizo de la integración latinoamericana

From the LP *Siembra* to the single “La gozadera”: the mestizo myth of Latin American integration

César González

Escuela de Comunicación Estratégica y Publicitaria

Universidad Central (Colombia),

Doctorado en Estudios Artísticos

Universidad Distrital de Bogotá

cgonzalezv2@ucentral.edu.co

Recibido: 28/ 6/2022

Aceptado: 3/ 1/2023

Resumen: Este artículo presenta un análisis comparativo entre el disco *Siembra* de Rubén Blades y Willie Colón y el sencillo “La gozadera” de la agrupación Gente de Zona. Esta comparación se propone entre dos productos musicales de alta difusión a nivel mundial, en los que la representación de la integración latinoamericana está en primer plano. Las dos propuestas pretenden construir un discurso sonoro y textual sobre lo latino y los latinos. En función de esto, buscamos analizar las continuidades y discontinuidades en la forma en que la salsa y sus derivados han afrontado la latinoamericanidad de acuerdo con los distintos contextos de producción que enmarcan estos trabajos. Para ello, combinamos análisis formal y de contenido con algunas reflexiones de orientación sociológica. La selección de un LP y un sencillo se justifica en el hecho de que en los 70`s la industria del disco se centraba mayoritariamente en la promoción de LPs, y en las últimas décadas lo ha hecho en relación con los singles.

Palabras clave: Salsa, identidad, Latinoamérica, análisis del discurso, mito.

Abstract: This article presents a comparative analysis between the album *Siembra* by Rubén Blades and Willie Colón and the single “La gozadera” by the group Gente de Zona. This comparison is based on two musical products of significant worldwide distribution, which foreground the representation of Latin American integration. The two proposals demonstrate the intention of building a sonic and textual discourse about what is Latino, and about Latinos themselves. Consequently, we seek to analyze the continuities and discontinuities in the way in which salsa and its derivatives have taken on Latin American identity, according to the different production contexts that frame the musical works in question. To this end, we combine formal and content analysis with certain sociological reflections. The selection of an LP and a single is justified by the fact that in the 70s the record industry focused mainly on the promotion of LPs, whereas more recently it has focused on singles

Key Words: Salsa, identity, Latin America, discourse analysis, myth.

(...) más allá de la frontera del barrio están las profundas razones sociológicas y culturales que dan origen a la salsa precisamente en los barrios latinos de Nueva York, donde surge como una muestra de resistencia cultural, pues si sabemos que todavía no somos completamente aceptados por la cultura norteamericana, ¿por qué sumarnos al rock and roll u otro tipo de música? (Willie Colón entrevistado por Padura, 2019: 92)

Teníamos que componer una canción para cantar junto a Marc Anthony y necesitábamos mencionar a todos los países latinoamericanos como nuestro público objetivo. No esperábamos que, gracias a Internet, la canción fuera a seguirse tanto en España y en el resto del mundo. Nos pilló desprevenidos y es uno de los mayores errores de nuestra carrera.
(Gente de Zona en Verne¹)

No es posible comprender la realidad por fuera del pensamiento mítico. La idea de un estadio de superación total del mito, además de positivista y eurocéntrica, solo es posible como una elaboración exclusivamente teórica, en cuanto los humanos, privados de un acceso total a la verdad del universo, siempre construirán sentidos para imaginar(se), nombrar(se) y orientar(se) en lo real, que no son completamente el resultado de una comprobación material, racional, aséptica y completa de los fenómenos reales, sino que se deben también a la capacidad de creación simbólica que nos define como especie. En este proceso de mitificar la realidad, la música juega un papel determinante. La música representa “una forma en que las personas interactúan con su mundo; un intento de ejercer cierto control sobre su materialidad, sobre su biología, resignificando colectivamente uno de los elementos consustanciales a la existencia” (Quintero, 1998: 35).

¿Qué pasa entonces si pensamos los géneros musicales del siglo XX, de los cuales aún somos subsidiarios, como mitos o relatos míticos que instituyen formas de hacer, sentir y pensar? O mejor, ¿qué podemos obtener del ejercicio de pensar la mitología salsera como un cuerpo de narraciones, estéticas, dispositivos y creaciones míticas que han contribuido a la construcción de un imaginario de lo latinoamericano que ha tenido cierto grado de performatividad en la cotidianidad de nuestros países?

Pensar que el vasto territorio que va desde la Patagonia al Río Bravo “contiene” un “pueblo” que comparte un pasado, un destino y unos rasgos distintivos, es de alguna forma una operación que requiere del mito para tener sentido. Las comunidades imaginadas (Anderson, 1996) no son menos verdaderas por depender, para su existencia, del plano de lo simbólico. La existencia de Latinoamérica como común-unidad, sigue siendo un tema de interés que no se resuelve con la mera reivindicación de lo prehispánico ni con la sumisión acrítica a la hegemonía occidental. Mirar hacia lo híbrido y mestizo (aun sabiendo que en ello hay ocultamientos y silenciamientos) tiene un valor heurístico y político, puesto que de facto millones de personas de los países latinoamericanos se han construido reinterpretando mitos contrastantes y de diferentes orígenes culturales. La salsa es, sin duda, uno de esos escenarios en donde la hibridación se ha materializado.

No sería posible pensar la salsa sin, retomando a Quintero (1998), la racionalidad de origen africano que subyace a la concepción del género y a la materialidad misma de los tambores; pero las estructuras de las canciones, el uso de la armonía y las adecuaciones de la guitarra que dieron origen al tres en Cuba y al cuatro en Puerto Rico, remiten también al encuentro de la raíz africana con la música occidental; así como la inclusión del güiro² y las maracas dan cuenta de la presencia de lo indígena en dicho género. Además, no sería posible hacer una genealogía de la tradición salsera sin entender el diálogo cultural entre los afrolatinos y los afronorteamericanos de Nueva York³ –recordemos que el músico cubano Mario Bauza fue mentor de Dizzie Gillespie–, diálogo

¹ Fragmento de una entrevista en la que la agrupación Gente de Zona responde a un medio español por qué no incluyeron a España en la enumeración que hacen de los países latinoamericanos. Tomado de https://verne.elpais.com/verne/2016/03/19/articulo/1458375858_525851.html

² La palabra es de origen taíno <https://acortar.link/ZcCXc4>

³ <https://www.youtube.com/watch?v=z6DPmInCIWc>

que se hace evidente en orquestas como las de Machito y Tito Rodríguez en los años 50. No sería posible entender el desarrollo del son, el chachachá, el guaguancó y el mambo –ritmos de origen cubano– sin reparar en cómo era la vida cultural de La Habana prerrevolucionaria, que no solo acogía el trabajo de los músicos locales sino que contaba con una oferta cultural internacional que permitió que los compositores tuvieran acceso a diferentes lenguajes que más tarde permearían lo que el sello Fania, en el mercado norteamericano, luego mercantilizó como salsa. Esto se evidencia en algunas novelas de Zoé Valdes (1997), Guillermo Cabrera Infante (1990) y Leonardo Padura (2005).

En el texto de Ángel Quintero (1998), *Salsa, sabor y control*, el autor dedica un capítulo al análisis de lo que él denomina la *melodización del ritmo* al interior del género de la salsa. Este proceso da cuenta de cómo en la música tradicional puertorriqueña los patrones rítmicos de los instrumentos de percusión fueron tomados para construir los *tumbaos* del cuatro y el piano, los *guajeos* del bajo, y las melodías tanto de los metales como de los cantantes. La melodización del ritmo, o “el tambor camuflado en el cuatro”, para ponerlo en palabras de Quintero, nos muestra cómo en la salsa el *pensar música* desde la percusión no solo se mantiene en el toque de los tambores, sino que es transversal a todo su lenguaje musical. De esta forma, se reivindican otras maneras de *pensar-hacer-música*, “alternativas” a las hegemónicas que han sido impuestas como “únicas” y “bellas” por los sistemas educativos a lo largo y ancho del mundo.

El ritmo que se melodiza también es el ritmo que se politiza, fundando un lenguaje y una tradición musical que no es simplemente la adecuación de las células rítmicas y los motivos melódicos del Caribe a la forma de pensar-hacer-música europea, sino que tiene tanto en lo formal como en lo expresivo una manera mestiza de concebir el sonido, que convocó a creadores de toda la región animando lo que podríamos denominar una comunidad imaginada de la salsa, al interior de la cual se ha construido una versión particular del mito de la integración latinoamericana, es decir, del mito que propone que Latinoamérica es “una sola casa”.

Lo que presentaré a continuación constituye el resultado de un análisis de dos producciones musicales atribuibles al género de la salsa: *Siembra* (1978) de Rubén Blades y Willie Colón, y “La gozadera” (2015) de Gente de Zona con colaboración de Mark Anthony. Mi interés fue interpretar cómo en estos dos productos –uno es un álbum y el otro un sencillo y un video–, se representaba, con matices e intenciones diferentes, la integración de Latinoamérica. Sin duda existen muchas otras canciones y álbumes en los que se habla de la integración latinoamericana. Tomo estas dos, de manera arbitraria y sin pretensiones de representatividad, porque están dentro del género de la salsa, tienen casi cuarenta años de diferencia y, aunque son distintas en sus estéticas y poéticas, tienen ciertos puntos de encuentro en lo que respecta a la unión discursiva de los latinoamericanos. El análisis se centrará en la letra y en algunos elementos sonoros. La decisión metodológica de comparar un álbum y un sencillo también es intencional, dado que, si bien aún se producen álbumes, así como en los 70 se editaban sencillos, estos artefactos culturales –los LP en físico y los sencillos digitales en streaming– nos remiten a diferentes contextos y a prácticas específicas de circulación de la música.

Primera escucha: *Siembra* (1978)

El álbum *Siembra*, de Rubén Blades y Willie Colón, ha sido catalogado como el disco más vendido de la historia de la Fania. Este dato poco nos dice de la apuesta conceptual y la estética del trabajo, pero sí nos permite situarlo como un producto cultural exitoso que de alguna manera significó la consolidación de la salsa como un género de circulación masiva en el continente y en otros territorios del mundo. Tal capacidad de difusión nos permite afirmar que el discurso, tanto a

nivel textual como sonoro, sobre lo latino y sobre la integración de Latinoamérica, propuesto por estos dos artistas, supo leer algunos procesos artísticos, políticos y culturales de la época.

Siembra se grabó en La Tierra Recording Studios en Nueva York. La producción estuvo a cargo de Willie Colón y las composiciones son en su mayoría de Rubén Blades. Contó con la participación de afamados músicos del sello Fania como José Mangual Jr. (bongó), Eddie Montalvo (percusión), Adalberto Santiago (percusión y coro) y Salvador Cuevas (bajo), entre otros instrumentistas que hacían parte de la nómina del mítico sello disquero. El disco de vinilo se editó físicamente en Colombia, Venezuela, Panamá y Estados Unidos. Su edición original estuvo compuesta por siete temas: “Plástico”, “Buscando guayaba”, “Pedro Navaja”, “Maria Lionza”, “Ojos”, “Dime” y “Siembra”. En la edición de los treinta años se incluyó “Ligia Elena”, una versión instrumental de “Plástico” y versiones alternativas de “Dime”, “Siembra” y “Pedro Navaja”. El trabajo mezcla géneros como el chachachá, la salsa, el funk y el soul, y representa un primer gran éxito de lo que luego se denominaría la *consisalsa* (Quijano, 2010) o salsa consciente.

Como señala Espinoza (2014), esta apuesta por una salsa consciente y política que propuso una narrativa de Latinoamérica como “una sola casa”, contribuyó también a construir un *metabarrio* latino que, en palabras del propio Blades, va desde Nueva York hasta la Patagonia. El uso del término *consciente*, señala Espinoza (2014), remite, aunque no se haga una alusión directa, a la teoría marxista y a la idea de una conciencia de clase que permite romper con la opresión imperante.

Detengámonos un momento en la idea del metabarrio. En la tesis doctoral de Espinoza (2014) “Una sola casa: salsa consciente and the poetics of the meta-barrio”, se analiza cómo la narrativa de Blades y Colón –entre otros– construyó un dispositivo narrativo: “el metabarrio”, una imagen del barrio pobre de Latinoamérica que logró identificar a millones de latinos que vieron en estos relatos sonoros una representación creíble de los sectores populares que habitaban. Con respecto al tropo del barrio en la narrativa de la salsa, López Cano apunta: “El barrio de la salsa no se define por un lugar físico evocado, sino por un sistema de relaciones humanas característico y con un arraigo particular en las calles de las zonas marginales” (2009: 16). El álbum *Siembra* ofreció un referente importante para la construcción del metabarrio que enmarca muchas canciones de la tradición salsera, lo que tiene un lugar en la construcción que desde el consumo cultural se hizo de lo latino y de los latinos.

En lo estrictamente sonoro, el álbum incursionó en la fusión de elementos tradicionales de los ritmos cubanos y puertorriqueños con sonoridades norteamericanas de la época. Este trabajo se realizó en Nueva York en un momento en que la música disco gozaba de gran popularidad con, secciones de cuerdas frotadas, bajos eléctricos, batería y algunos detalles de sintetizadores y guitarras eléctricas; pero también se hizo en el marco de un movimiento cultural que no pretendía dirimirse en la moda de la música angloamericana, sino que pretendía crear un lenguaje híbrido, entre lo tradicional de los países de origen de los migrantes y lo que circulaba en las ciudades norteamericanas, proceso que ya, para cuando Blades y Colón publicaron el álbum, contaba con más de dos décadas de trabajo desde las primeras propuestas que habían fusionado los sonidos latinos con el jazz en los años 50.

Además de la inclusión de las sonoridades de algunos instrumentos occidentales en boga en Estados Unidos en los 70, Blades y Colón introdujeron algunas experimentaciones en términos de forma en algunas de las canciones del disco. El ejemplo más notorio es el de “Pedro Navaja”, una canción de 7:26”, que tiene una sección de estrofas que se aleja de los formatos tradicionales, en donde el peso está siempre en la sección de coro-pregón y en la estimulación al baile. Es ya suficientemente conocida la anécdota de los ejecutivos de la Fania descalificando la canción al considerar que una estructura tan larga con una intención claramente narrativa no podría tener

ningún éxito comercial. También es claro el resultado que tuvo la canción no solo en los salones de baile sino en los diferentes circuitos de difusión de la música a nivel mundial. “Pedro Navaja” es una versión libre de un tema de Louis Armstrong –“Mack the Knife”–, que es a su vez una adaptación de la canción “Mackie Messer” de Bertolt Brecht y Kurt Weill. Por ello, en las melodías del tema aparece el uso de recursos que remiten al jazz. Todo esto da cuenta del espíritu del álbum y de la apuesta del dúo compuesto por Blades y Colón.

También en el tracklist de *Siembra* se resalta el uso de la cumbia, fusionada con el son, en temas como “María Lionza”, el cual empieza con una sección ambiental en la que se explora una textura del piano y las voces que no corresponde a la ortodoxia salsera, tratando de recrear un contexto selvático que prepara la propuesta lírica y sonora del tema. En la misma vía, se resalta el uso del groove de la música disco, fusionada con la salsa, en la canción “Plástico”, quizás una de las más famosas de la placa. Otra innovación: las líneas de bajo, a cargo de Salvador Cuevas, van más allá de los guajeos tradicionales –que tenían como función mantener la armonía y “amarrarla” con patrones sencillos y pesados–, proponiendo un estilo en donde el bajo opera como un instrumento percusivo y melódico a la vez, *metiendo mano*, además, a ciertos recursos técnicos del bajo, como el slap al estilo del funk y el soul.

Sería justo señalar que *Siembra* abre algunas líneas de fuga frente al canon de la salsa, al cual Blades se refiere de la siguiente manera:

La salsa ortodoxa prefiere temas describiendo al campo, a la santería, a la emulación de todo lo cubano, al amor por crearse y al amor fracasado, la instrumentación siempre utilizando el brass, trombones y trompetas, los cantantes dotados de voces de alto registro y de capacidad para la improvisación de soneos. Las canciones tienen una introducción, un break, coros, soneos, mambos, break, coros y soneos y una coda (Blades entrevistado por Padura, 2019: 54).

Para sacar una primera conclusión, usando como elemento de contraste el propio concepto que Blades ofrece sobre la “salsa ortodoxa”, podríamos señalar que en lo musical las principales innovaciones que propuso *Siembra* consistieron en pensar canciones cuya forma musical no remitía específicamente a la práctica del baile (Quijano, 2010); así mismo, se afina la búsqueda de sonoridades no solo en la tradición cubana, sino también en la cumbia colombiana –en un momento en que reinaba en Latinoamérica– y en los sonidos del pop anglo. Sumado a esto está la inclusión de las cuerdas frotadas, el bajo al estilo funk, la tímida aparición de la guitarra eléctrica y algunos sonidos sintetizados. En lo particular de las voces se evidencia el fraseo tradicional de la salsa con elementos del jazz, la cumbia y el soul.

Ahora bien, el uso de soneos, la preponderancia de los bronces en los momentos instrumentales de los temas, las estructuras de los montunos en coro-pregón, el uso de la clave como principio organizador, la utilización de cadencias armónicas I-IV-V, así como de círculos de cuartas, la permanencia de los ritmos cubanos interpretados con cierto purismo por las tres percusiones clásicas: timbal, conga y bongó, identifican a *Siembra* como un disco del género de la salsa. Este balance entre tradición e innovación me parece un gran acierto del álbum, el cual logró poner a la salsa en el marco de la circulación masiva sin desvincularla del ejercicio político –y a la vez comercial– de la nostalgia por la música cubana como “caballito de pelea” de los músicos migrantes latinos en Estados Unidos en las décadas de los 60 y 70.

En donde quizás pueda encontrarse la veta más transgresora del álbum es en su propuesta discursiva. Desde mi perspectiva, *Siembra*, como obra artística que de alguna manera pone en escena la representación del mito mestizo de la integración latinoamericana –metabarrio–, construye una narrativa muy interesante y no por eso incontrovertible, que se proyectaría en la

producción cultural latinoamericana de las décadas posteriores. Empecemos por reconocer los personajes que habitan el disco. 1. La ciudad de plástico, como personaje fantasmagórico y deslocalizado. 2. El pueblo trabajador latino que emerge como antítesis de la ciudad de plástico. 3. El territorio añorado y rural de la Latinoamérica profunda. 4. El maleante –no específicamente latino– que se lleva una sorpresa al intentar matar a una prostituta –no específicamente latina–. 5. Una diosa mestiza venezolana, María Lionza, a la que se le piden milagros en términos muy católicos. 6. El campesino alegórico –que siembra–, porque se les habla a todos los latinos como sembradores. 7. Ligia Elena, la heredera de la “sociedad” que se fuga con un trompetista de la vecindad. 8. El trompetista que “entre acordes de cariño” se lleva a Ligia Elena a “un cuartito con pocos muebles”.

El universo que plantea el álbum abre múltiples discusiones. De hecho, diferentes autores han escrito sobre el significado de algunas canciones y del disco en general –Soto (2016), Salcedo (2014), Padura (2019)–. Para efectos de este trabajo solo me referiré a los momentos del disco en los que se habla de la integración latinoamericana. En el track que abre la obra, “Plástico”, se hace la primera alusión importante al mito de la integración latinoamericana. A lo largo del tema, se nos presenta un mundo distópico en donde la orientación al hiperconsumo y la superficialidad baña en plástico a los habitantes de la ciudad y al sol mismo que la calienta. Se caracteriza a la chica plástica y al chico plástico, y se les propone como seres que se orientan por el cálculo racional y la banalidad. Al final, en el momento épico del tema, después del primer set de pregones que contestan al coro, “se ven las caras”, los trombones hacen un mambo que sirve de piso a la voz de Blades, que hablando señala:

Pero señoras y señores, en medio del plástico
 También se ven las caras de esperanza,
 Se ven las caras orgullosas que trabajan por una
 Latinoamérica unida y por un mañana de esperanza y de libertad.
 Se ven las caras de trabajo y de sudor,
 De gente de carne y hueso que no se vendió,
 De gente trabajando, buscando el nuevo camino,
 Orgullosa de su herencia y de ser latino,
 De una raza unida, la que Bolívar soñó (Siembra).
 Panamá, presente / Puerto Rico, presente / México, presente
 Venezuela, presente / Perú, presente / República Dominicana, presente
 Cuba, presente / Costa Rica, presente / Colombia, presente / Honduras, presente
 Ecuador, presente / Bolivia, presente / Argentina, presente / Nicaragua sin Somoza, presente
 El barrio, presente / La esquina, presente.
 (“Plástico”, Rubén Blades, 1978).

Este es quizás uno de los momentos más reconocidos y escuchados de la música popular de Latinoamérica y el Caribe –casi un himno–. Es difícil desmitificarlo, pero es muy útil abordarlo como un relato mítico, o como parte de la narrativa mítica de la salsa, en cuanto nos permite pensar desde cuál matriz de sentido muchas personas, dentro de las que me cuento, hemos aprendido a pensar y vivir la latinoamericanidad, como construcción simbólica que se materializa en prácticas y disposiciones reales. En primer lugar, me llama la atención que sea la gente orgullosa de ser latina, trabajadora, que busca un camino, que se presenta como *real*, la que le haga la antítesis a la ciudad de plástico. No me atrevería a cuestionar esta postura, de hecho, la comparto en cuanto reivindicación de lo popular como el escenario para hacer el contrapeso a los embates de la sociedad de consumo. No obstante, me permito situarla como una crítica al consumismo, en la que

los trabajadores latinos se perciben ajenos a las prácticas del consumo masivo, cosa que quizás hoy en día sería difícil de sostener, en cuanto puede significar una esencialización de los sectores populares que más que rechazar el consumo –no venderse–, lo persiguen y también se expresan a través de él.



Carátula del LP *Siembra*, Willie Colón y Rubén Blades (Nueva York: Fania Records, 1978)
<https://www.discogs.com/release/1052351-Willie-Colon-Ruben-Blades-Siembra>

La idea de sembrar, por otra parte, nos sitúa en el momento de mirar hacia el futuro, nos pone en la conciencia de estar empezando/sembrando algo, como se expresa en la carátula del LP en la que también se representa el mestizaje en la piel de los cuatro bebés que van desde lo afro a lo mestizo. La imagen que Blades construye es la de un pueblo obrero latinoamericano que empezaba a sembrar algo y que miraba al futuro haciendo contrapeso al plástico, a la orientación banal referida al consumo y al agotamiento efímero de los objetos. Esa idea del consumidor esponja, acrílico, se va a matizar con el tiempo, pero para 1978, la denuncia de Blades estaba más que vigente y, además, era una anticipación de procesos que en la década de los 80 darían cuenta de fenómenos como la “juventud signo”, una juventud que empezó a sentirse reconocida en la moda, el consumo y en movidas estéticas que no necesariamente tenían un trasfondo político o contracultural⁴.

En Latinoamérica la figura de los próceres ha sido fundamental para construir la comunidad imaginada –piénsese en la Copa Libertadores de América, por ejemplo–. Por ello, que el texto de la canción diga: “Una raza unida, la que Bolívar soñó”, tiene un contundente impacto. No obstante, hablar de una sola raza aplanar las particularidades y conflictos existentes entre el mundo afrodescendiente, el mundo indígena y el mundo mestizo. Pensar lo latino como “una sola raza”, en este caso, es evidente que deviene de una intención loable, pero termina poniendo al mestizo como esa raza que unifica, y en este caso unificar es silenciar, aún más cuando este discurso se hace desde Estados Unidos con una intención que era también comercial. Este recurso de unificar, necesario para construir el mito mestizo de Latinoamérica, es central en la obra de Blades, pero como ya se mencionó, puede tener algunas consecuencias políticas no deseadas y que podrían cuestionarse desde una perspectiva plenamente decolonial.

⁴ https://donbosco.org.ar/uploads/recursos/recursos_archivos_1082_1112.pdf

Pasemos ahora al “llamado a lista” que se hace en la canción “Plástico”. Todos los países convocados responden “presente” al llamado que hace la voz de Rubén. Ahora, después de haber contrastado el álbum con el sencillo de Gente de Zona, del cual hablaré más adelante, me surgen algunas preguntas. ¿Desde dónde está llamando la lista? Al final se dice: “El barrio, presente. La esquina, presente”. Se equipara el barrio a un país de Latinoamérica. ¿No es esa una visión muy urbana de unos países que tienen un alto componente rural? Este barrio, el metabarrio (Espinoza, 2014) es a la vez un barrio imaginado que no queda en ninguna parte y un dispositivo creado por los migrantes latinos en Nueva York. Esta afirmación puede ser peligrosa, en cuanto algún entusiasta desprevenido podría afirmar que los barrios latinos en Estados Unidos son otros países de Latinoamérica, lo que creo tendría unas implicaciones políticas indeseables, puesto que al estar cerca de los centros de poder de difusión de contenidos a nivel mundial, se podría aseverar que la música latina es la música que se hace en Miami y en Nueva York, reificando una estructura de poder violenta que silencia la producción cultural de nuestros países. Tanto en *Siembra* como en “La gozadera” la vocería para unificar míticamente a Latinoamérica a través de estos himnos comerciales debe entenderse como una voz situada que no logra masificar estos contenidos espontáneamente, sino que lo puede hacer en función de su lugar en el mercado de significados que estructura la música popular.

Es claro que en temas como “María Lionza”, estos compositores dirigen la mirada a lo indígena y lo campesino. No obstante, pensar que el mito mestizo de la integración latinoamericana recoge toda la multiplicidad de signos de las personas de este continente es una exageración y puede terminar suplantando la violencia epistémica de occidente por una violencia epistémica mestiza:

En la Montaña de Sorte por Yaracuy / Vive una diosa, una noble reina
 De gran belleza y de gran bondad / Amada por la naturaleza
 E iluminada de caridad / Y sus paredes son hechas de viento (larala-la)
 Y su techo hecho de estrellas (larala-la) / La luna, el sol, el cielo
 Y la montaña sus compañeros (larala-la) / Oh salve reina, María Lionza (larala-la)
 Por Venezuela va con su onza / Y cuidando esta Los ríos, quebradas y flores
 Sus mensajeros (larala-la) / Y va velando a su tierra entera
 Desde el guajiro hasta Cumana / Cuida el destino de los latinos
 Vivir unidos y en libertad
 (“María Lionza”, Rubén Blades)

En este fragmento de la canción María Lionza aparecen algunos elementos que se repetirán en las líricas del disco. El contenido católico está presente en expresiones como “Oh salve reina” o “iluminada de caridad”. También se hace alusión a la integración latinoamericana “el destino de los latinos: vivir unidos y en libertad”. Si bien se reemplaza a la virgen María por una santa pagana y mestiza, la lógica que se presenta es indudablemente católica. Así como en *Siembra* se llama a sembrar “con fe y tu verás”, o como en “Ojos” el autor afirma: *Son los ojos de mis pueblos / Viendo como echar pa'lante / Esos ojos de estudiantes, que el cielo los bendiga / Y el futuro 'e nuestra raza y de América Latina* (Rubén Blades). Esta promesa del futuro nos remite al mundo del trabajo, es decir, se rebasa lo contemplativo de la fe católica, aunque esta se incluye como parte de la propuesta mítica del relato sonoro.

La reiteración al hablar de Latinoamérica como una sola raza hace problemática la propuesta de unión latinoamericana que nos plantea *Siembra*. Si bien a lo largo de la obra de Blades se evidencia un estudio de muchas sonoridades y culturas del continente, lo que hace pensar que

no se trata de apropiación cultural o manoseo acrítico de los sonidos de Latinoamérica, algunos términos desde los que se construye este relato mítico del metabarrío y la gran patria, podrían encubrir y limar algunas potencialidades de nuestros sonidos y formas de ser y estar en lo local. En la canción “Siembra”, que da nombre al álbum, de nuevo se hace una alusión a la integración latinoamericana:

Hermano latino / Con fe y siempre adelante
 Olvida las apariencias / Diferencias de color
 Y utiliza la conciencia / Pa’ hacer un mundo mejor
 Ya vienen los tiempos buenos / El día de la redención
 Y cuando llamen los pueblos / Responde de corazón
 Tu verás, tu va ver, tu verás, tu va ver
 Las semillas son los niños / Que el tiempo hará crecer
 Pero hay que dar el ejemplo / Pa’ que pueda suceder
 Olvida la rabotada y enfrenta la realidad
 Y da la cara a tu tierra y hacia el cambio llegarás
 Siembra cariño / Siembra humildad
 Y da frutos de esperanza a los que vienen detrás
 (“Siembra”, Rubén Blades)

Leyendo el texto sin la música que lo acompaña, es difícil no asociar estas líneas a cierto tono mesiánico, casi de pastor de iglesia. De nuevo aparece la propuesta de la fe, con la carga católica que la acompaña –“el día de la redención”, “siembra humildad”–, también la idea de olvidar las diferencias de color, que podría ser problemática, pues más que proponer borrar el color, la lucha es por construir un mundo en equidad donde no se llene de connotaciones de raza el acceso a las oportunidades. Además, aparece un tercer elemento que ya he señalado en este relato mítico mestizo de la integración latinoamericana y es la orientación hacia un tiempo futuro: “siembra y tú vas a ver”. Eso tiene un sentido contextual, dada la juventud de la que gozaba por ese entonces la salsa y más aún la *consisalsa*, pero la orientación a la redención póstuma ha sido un argumento muy usado en discursos altamente ideológicos, lo que sin duda debe encender nuestras alertas.

Resulta difícil y a la vez emocionante para mí este ejercicio desmitificador. Creo que el mito mestizo de integración latinoamericana tiene un potencial grande para instituir en lo real lecturas propositivas sobre nuestros países; entiendo que es injusto pedir un grado de conciencia supra-histórica a dos compositores del siglo pasado, yo mismo estoy mucho más lejos que ellos de tener una percepción sobre lo latinoamericano que pueda considerarse consciente. Reconozco, admiro e incluso agradezco lo que discos como *Siembra* han hecho en lo que respecta a la cultura pop de Latinoamérica. Creo en la reivindicación de lo popular, vivo en el barrio y sé que una de sus voces es la salsa. No obstante, creo pertinente hacer deconstrucciones de estas apuestas, de cara al reto de construir nuevas formas de representación de lo latino que no insistan en algunos recursos retóricos que el tiempo nos fue develando como oscuros y contradictorios.

Segunda escucha: “La gozadera” (2015)

El sencillo “La gozadera” se lanzó en audio el 30 de abril de 2015, y en video el 5 de junio del mismo año. No cuenta con ninguna edición oficial en ningún formato físico y se distribuye por todas las plataformas de streaming. Está compuesta por el dúo cubano Gente de Zona (Randy Malcom y Alexander Delgado), quienes invitaron al cantante estadounidense Mark Anthony para completar la producción de la canción. El sello disquera que produjo y distribuyó el sencillo es

Sony Music. Los productores fueron Motiff⁵ y el Maestro Sergio George⁶; la unión de estos dos productores indica la interacción entre el lenguaje tradicional de la salsa, el del latin pop y la música urbana. El video fue dirigido por Alejandro Pérez y fue grabado en Cuba y en República Dominicana. Actualmente, la canción cuenta con cerca de 1.419.000.000 de reproducciones. Fue disco de oro en Italia y estuvo en los primeros lugares de las listas en España, Suiza, Bélgica, Rumania y Francia. Además, apareció en la película de animación chilena (2017) sobre el popular personaje de la revista *Condorito* –muy conocida en Latinoamérica– y fue la canción oficial de Conmebol –Copa América– en 2021, en una versión alusiva al evento en la que no se cuenta con la cooperación de Mark Anthony.

“La gozadera” es una canción pensada para la industria. También *Siembra* fue una obra comercial, pero, como se deja ver en la entrevista que puse de epígrafe a este trabajo, el dúo cubano Gente de Zona construyó un producto comercial con una intención específica: hacer un hit masivo. Randy Malcom, uno de los compositores, publicó que la canción se le ocurrió en un sueño y que en su estado onírico una entidad sobrenatural le decía que la canción les permitiría llevar su trabajo a otro nivel. Este tipo de historias son muy frecuentes en los relatos míticos de los músicos pop del siglo XX y ahora del XXI. La idea de una epifanía compositiva que catapulta a los creadores al estrellato es un recurso abusado en todos los biopics. No obstante, este arrebatado creador no explica el éxito de la canción. El trabajo de profesionales del mundo del entretenimiento musical, conectados a las majors, en este caso Sony Music, podría explicar mejor el camino de éxito comercial que tuvo el trabajo de este dúo cubano.

“La gozadera” es un tema que dura 3:18”. Es mucho más corto que la canción de menor duración del álbum *Siembra*, no obstante, las secciones cantadas son suficientemente largas y lo que se suprime son las partes instrumentales, que en *Siembra* son generosamente largas y elaboradas. En términos de estructura, la canción empieza con el coro, acompañado de un pad de sintetizador que hace los acordes del tema, el cual crea una textura con el sonido de un arpegiador y un bajo sintetizado. Este bloque muestra uno de los dos círculos armónicos de la canción que está en La menor y propone la progresión I - VI -III- VII que se repite en los coros. En las estrofas el VII grado se reemplaza por el V. Una percusión digital –presumiblemente con un sonido de timbal sinfónico– similar a la de las bandas sonoras de los grandes éxitos de Hollywood, entra marcando un “riddim de raggamuffin” de origen jamaiquino, que antecede a la entrada del beat de dembow, acompañado por algunos instrumentos de percusión latina en segundo plano que no es posible saber si están sampleados o interpretados. La canción pasa a la estrofa, que luego deviene en coro sin ningún puente o interpretación no vocal. Los trombones, dando el color de la salsa, hacen un contra canto que acompaña tanto el coro como las estrofas. De ahí en adelante la canción alterna entre secciones de verso y coro.

En términos de los recursos vocales, la voz melódica de Mark Anthony y Randy Malcom se intercala con un “chanteo”⁷ que casi siempre está interpretado por Alexander Delgado en el registro más grave al estilo del reggaeton; un chanteo que no es propiamente un flow, pues está siempre haciendo melodía. Que Motiff y el Maestro Sergio George hayan colaborado en el desarrollo de la canción resulta muy decidor. Motiff, productor de música urbana, aportó los

⁵ Productor venezolano de música urbana que ha desarrollado canciones con alto impacto comercial para figuras públicas como J. Balvin, Pitbull, Víctor Manuelle, entre otros.

⁶ Productor, pianista y compositor norteamericano de ascendencia puertorriqueña. Produjo para Mark Anthony, Thalía, Celia Cruz, Tito Puente, entre otros. Ganador del Grammy Latino como productor en 2008.

⁷ Esta expresión de origen puertorriqueño se usa coloquialmente para definir la forma de canto rítmica del trap y el reggaeton que está afinado en una tonalidad, pero que es generalmente rápido y cercano al rapeo.

timbres electrónicos y el beat; George, por su parte, aportó las secciones del brass y el tumbao, que no son protagonistas pero que forman parte de la textura del tema. En suma, es una canción estándar en la que se da total protagonismo a las voces y a la repetición de la sección de coro que tiene el *hook*, una melodía sencilla que se repite y que pretende generar más memoria por parte de los oyentes.

En términos discursivos, la canción usa un recurso similar al que usa Blades en el final de la canción “Plástico”: la enumeración de los países, “el llamado a lista”. Sin embargo, aquí se hace de otra manera y con otros matices. Mientras en “Plástico” Rubén pregunta por los países y estos *responden* presente, aquí el narrador cuenta lo que cada país –personificado en el video como un bailarín sin rostro que viste de pies a cabeza la bandera– le dijo, le dio, le confirmó, le repicó.

Miami me lo confirmó
 Puerto Rico me lo regaló
 Dominicana ya repicó
 Yelelel yelelel ohh
 Y del Caribe somos tú y yo (Ponle)
 Y se formó la gozadera,
 Miami me lo confirmó (¿Qué me confirmó?)
 Y el arroz con habichuela, Puerto Rico me lo regaló
 Y la tambora merenguera, dominicana ya repicó
 Con México, Colombia y Venezuela
 Y del Caribe somos tú y yo...
 (“La gozadera”, Gente de Zona)

En esta primera sección de la canción aparecen algunos elementos interesantes. La afirmación de que *Miami se los confirmó*, cosa que resulta en apariencia superficial, tiene una connotación política dado que la canción está escrita por un cubano. ¿Será que, así como Blades usaba la figura del barrio, de manera ambigua, sin decir que se trataba del Bronx o del barrio obrero en Cali, Gente de Zona habla de un Miami que confirma para reificar la idea de que son los latinos en Miami algo así como el epicentro de la producción cultural latinoamericana? ¿Qué le confirmó Miami?, pregunta la misma canción. No tenemos suficientes elementos para definir si la operación es convertir el Bronx en una metáfora del barrio latino y a Miami en una metáfora del mundo latinoamericano, pero sí podemos afirmar que los dos productos expresan la producción cultural de nuestros países filtradas por los intereses económicos de la industria norteamericana de la música, lo que nos pone alertas frente a la manera en que desde allí se producen representaciones sobre nuestras identidades que de alguna manera terminan siendo coincidentes con los intereses del capital.

El texto de “La gozadera” empieza a incluir los dos aspectos sobre los que va a girar el discurso de esta canción en torno a la integración latinoamericana: la comida y la música. Lo que cada país aporta, lo iremos viendo, es el sabor, el “mendó” del “Buscando guayaba” de Blades. En la enumeración que estructura el desarrollo de la canción se definen los aportes de cada país a la latinoamericanidad imaginada de la siguiente manera: México, Colombia⁸ y Venezuela están con el narrador, aunque no está muy claro de qué manera. Puerto Rico aporta el arroz con habichuela *Panamá trae la zandunga / Ecuador trae bilirrubina / Bolivia viene llegando / Brasil ya está en*

⁸ La canción en un momento se dedica a los parceros y las parceras, una expresión popular en Colombia para referirse a los amigos. En algunas emisoras cubanas la canción se censuró, ya que, para algunos oyentes, el texto decía: pa los balseros y las balseras.

camino –República Dominicana regala la tambora merenguera, Uruguay con Paraguay son hermanos con Costa Rica– *Vamos Guatemala, la fiesta te espera / Llama a Nicaragua / El Salvador se cuele / Yo canto desde Cuba y el mundo se entera / Si tú eres Latino, saca tu bandera.*

Esta es la manera en que aparecen los países en el discurso de la canción, como invitados a una gran fiesta. Algunos aportan comida, otros la música, otros aportan su presencia. En *Cuba Debate*, Zuleica Romay, una intelectual de la isla hace el siguiente análisis:

“La gozadera” se pretende canto a una identidad latinoamericana que –nombrándose apenas como latina– se desembaraza de las connotaciones ideológicas o políticas de un vocablo que surgió para reivindicar nuestra americanidad. Pero aquí no se trata de reiterar el llamamiento a la resistencia cultural que hiciera el panameño Rubén Blades en *El plástico* –tema que también fuera un hit hace casi cuatro décadas–, sino de la convocatoria al disfrute lúdico y festivo de la música que los descendientes de Europa y África hemos creado (Romay, 2015)⁹.

Romay hace el mismo ejercicio de relacionar “Plástico” y “La gozadera”, resaltando cómo en los dos casos se apuesta por el mito mestizo de la integración latinoamericana. La primera desde la reivindicación de la gente que trabaja por una Latinoamérica unida. La segunda desde el baile y la mesa, desde la gozadera.

Dado que “La gozadera” es también un video, es necesario hacer algunos apuntes sobre el videoclip, que desde el lenguaje visual propone también algunos elementos para construir el mito mestizo de la integración latinoamericana. En primer lugar, es un dato importante que el video se haya grabado en Cuba y en República Dominicana, donde se rodaron las escenas del cantante norteamericano Mark Anthony. Aunque no hubo un pronunciamiento de por qué el cantante no viajó a la isla, es posible presumir que existan motivos políticos que hayan influido en dicha decisión.

El video empieza con un embotellamiento en las calles de La Habana. Un vuelo de dron nos muestra a los carros aparcados y a los pasajeros saliendo insatisfechos a mirar los detiene el tráfico. Parece que el carro de Gente de Zona ocasionó una emergencia al derribar una boca de riego –o hidrante– ubicado en la calle, lo que produjo un embotellamiento vehicular. Luego el dúo se pregunta qué hacer y resuelven salir a hacer lo único que saben hacer, dicen ellos: cantar. Del baúl del carro se despliega un equipo de sonido de animación. Mark Anthony se asoma a una terraza y reconoce a los cantantes cubanos. Se llaman y empieza “La gozadera” en la calle. Ya en el techo del carro viejo, del “almendrón habanero”, Randy y Alexander cantan mientras van apareciendo, bajándose de los carros, las banderas humanas que traen sus ofrendas y habilidades a la gran fiesta espectacularizada de la latinoamericanidad.

La cámara alterna entre la coreografía de las banderas personificadas y de la “gente del común” que baila con Mark que canta: “el mundo se está sumando a la fiesta de los latinos”. Poco a poco los dos grupos se van acercando hasta que se encuentran “todos en la misma calle”. Dadas las coincidencias en la arquitectura colonial de República Dominicana y de Cuba, un observador desprevenido no notaría las dos locaciones y pensaría que todos están en la Habana. Al final, Mark maneja un carro de bomberos que remolca el carro varado de los cubanos. Entonces, ya de noche, gracias al cantante estadounidense Mark Anthony, el embotellamiento se dirime y todos siguen su curso. Gracias, Mark. Este último detalle es claramente una escenificación intencionalmente política. El norteamericano desembotella a los cubanos y da paso a los invitados de la fiesta: los latinos.

⁹ Tomado de <https://acortar.link/75MONE>

Apuntes finales

No pretendo sacar conclusiones ni de la salsa, ni de la identidad latinoamericana, ni del mito en general de la integración latina. De manera arbitraria tomé dos productos culturales musicales, altamente difundidos en su época, que además apelan a la idea de la casa grande, del metabarrio, de la unión de los países del centro y sur americano, lo que convierte estos productos en apuestas, desde el mercado, por delinear e imaginar el universo de lo latino. Si bien no podemos sacar conclusiones generales, este ejercicio nos permite poner sobre la mesa algunos aspectos que en otras producciones culturales se repiten como núcleos de la representación y del imaginario de la región.

Pasando a estos apuntes finales quisiera llamar la atención sobre el lugar que ocupa Cuba y la música cubana en estas dos obras que hemos interpretado. Pongo el énfasis en Cuba, dado que es de este territorio de donde emerge el material originario que creó la salsa. En *Siembra*, Cuba, a través del sonido, es remembranza, tradición, paraíso perdido. La música cubana significó para los latinos en Estados Unidos un punto de referencia para construir una narrativa de su propia identidad. Cuba era ese magma desde el que se construía una propuesta a futuro, eso que se estaba sembrando. No obstante, dadas las condiciones de aislamiento, los cubanos no pudieron disfrutar de esa explosión de la salsa ni de los dividendos económicos que allí se generaron. Las canciones de Arsenio Rodríguez, de la Sonora Matancera y de otros compositores e intérpretes, generaron ganancias para sellos como la Fania, sin que esto le significara una recompensa a quienes habían dado a luz a estas maravillosas composiciones. Es lo que Rondón (2017) denomina la *matancerización* de la salsa.

En cambio, en “La gozadera”, a pesar de que las condiciones políticas no son radicalmente opuestas, Gente de Zona recibe las ganancias y se posiciona en el mercado internacional. La alta calidad de la música cubana, que, por supuesto no se agota en Gente de Zona, ha logrado un reconocimiento en la región; sería muy interesante investigar acerca de los beneficios económicos que esto pueda aportar a los artistas de la isla. Las músicas construyen territorios imaginados que se conectan, mapas sonoros que desbordan fronteras nacionales. La salsa ha imaginado un circuito que traza conexiones entre Nueva York, Cali, Habana, San Juan y Ponce en Puerto Rico, Caracas y Lima, entre otras capitales salseras. Esa geografía de la nación salsera, con su arbitrariedad e incompletitud, se articula en torno a unas prácticas de producción y consumo de música. Sin embargo, no deja de ser un territorio y un relato mítico con una performatividad que llega hasta los límites menos lúdicos, pero más certeros de lo local.

El recorrido que hemos hecho por estos dos productos culturales nos lleva irremediablemente a la pregunta por la autenticidad y por la posibilidad de emergencia real del arte en el contexto de las industrias culturales y creativas. ¿Es posible hacer arte en el seno del mercado? ¿Es ingenuo pedirle a un bien masivo de consumo cultural cierto grado de reflexión y propuesta sobre la realidad? Esta es una discusión que requeriría más tiempo, y es un punto de inflexión frente al cual tarde o temprano cada creador debe tomar una posición. La circulación masiva de contenidos culturales es un espacio de lucha; de una lucha desigual, en cuanto en ella grandes grupos económicos –y por ende políticos– definen lo que se difunde y los términos en los que se difunde, mientras los artistas hacen lo que pueden para apostar en esa estructura de relaciones entre posiciones que organiza el campo de la música. Además, el mercado cultural no es la única manera de hacer arte ni de generar procesos sociales y culturales con y desde el arte. Lo que sí es cierto es que la manera en que se construye la banda sonora de la latinoamericanidad (García, 2017), tiene un impacto político que no puede desconocerse. Es posible crear por fuera del mercado, pero es claro que los contenidos que masifica el mercado permean el *sensorium* de una época, tanto a nivel

estético como discursivo. En ese sentido, reivindico el análisis de la cultura pop, tanto como el análisis de lo que no está cooptado por los grandes espacios de circulación masiva.

En la actualidad, la salsa ha retornado a lo no masivo. La forma de producción de la salsa en formatos grandes, en canciones con peso en lo instrumental, con una duración y sonoridad muy elaborada la hacen casi imposible de producir y mercadear. En los tiempos de *Siembra*, la música masiva contribuyó a masificar el mito de la integración latinoamericana, tanto como lo hizo “La gozadera”. Los dos trabajos, en lógicas que se explican en función de las formas de producción propias de su época, e independientemente de sus características de estilo y belleza, fueron artefactos para unir imaginariamente a los latinos.

No quisiera cerrar esta argumentación sin antes señalar que, a pesar de las contradicciones, del uso de lugares comunes como la comida y la fiesta, de la implementación de un lenguaje católico y de una idealización de lo popular, considero pertinente y deseable seguir manteniendo el mito de la Latinoamérica unida. Quizás esto resulte contradictorio con todo lo que he presentado hasta aquí, pero los flujos entre los países del sur –entiendo, en este contexto, “sur” como los países del río Bravo hacia la Patagonia, contando a los países del Caribe– pueden tener un potencial político importante por el cual yo decidiría apostar. La comunidad es siempre un dispositivo político y demarca un nosotros y un ellos. La comunidad no es ahistórica y preexistente. La comunidad se construye, se mantiene y, como todo ser vivo, está siempre en riesgo de morir.

Pensar que un territorio tan vasto –lleno de matices y procesos desiguales, con poblaciones disímiles que no pueden unificarse como “una sola raza”– pueda contener una comunidad, solo es posible haciendo uso del pensamiento mítico, lo que no invalida tal tarea, sino que nos invita a proponer una agenda para remitificar a Latinoamérica. Una Latinoamérica que no se articule solo en una fiesta imaginaria con tamboras merengueras, arroz con habichuelas, parceros y parceras. En eso las propuestas de la decolonialidad hacen un gran aporte (Mignolo 2008, 2010; Dussel, 1994, 1998; Gómez, 2020); en el caso del arte, la tarea será articular a miles de creadores y creadoras que propongan nuevos mitos, que no encubran lo negro y lo indígena, pero que no se encubran ni espectacularicen en lo negro y lo indígena; creadores que reivindiquen nuestras formas de hacer y sentir más allá de la repetición del desafortunado y nocivo modelo de las estrellas del rock; creadores que puedan minar los medios masivos de circulación de contenidos sin pretender que lo que pasa por fuera de estos escenarios es menor e intrascendente.

Bibliografía

- Anderson, Benedict. 1996. “La comunidad imaginada”, *Debate Feminista*, 13: 100-103.
- Cabrera Infante, Guillermo. 1990. *Tres tristes tigres* Vol. 151. Fundación Biblioteca Ayacucho.
- Dussel, Enrique. 1994. 1492. *El encubrimiento del Otro: hacia el origen del “mito de la modernidad”*. La Paz: Plural.
- _____. 1998. *Ética de la liberación en la edad de la globalización y de la exclusión* Vol. 2. Madrid: Trotta.
- Espinoza, Andrés. 2014. “Una sola casa: Salsa consciente and the poetics of the meta-barrio” tesis doctoral, Universidad de Boston.
- García González, David. 2017. “Bandas sonoras de la colombianidad: un estudio de los íconos musicales de la nación en el siglo XXI”, tesis doctoral, Universidad Nacional de Colombia.
- Gómez, Pedro Pablo. 2020. “Investigación-creación y conocimiento desde los estudios artísticos”, *Estudios artísticos*, 6(8): 64-83.

- Mignolo, Walter. 2008. “El pensamiento des-colonial, desprendimiento y apertura: un manifiesto”, *Telar: Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos*, (6): 10.
- _____. 2010. *Desobediencia epistémica: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Madrid: Ediciones del signo.
- Salcedo, Zoribell. 2014. “Análisis morfosintáctico y léxico-semántico de las canciones ‘Ligia’ ‘Elena’, ‘Decisiones’, ‘Amor y control’ de Rubén Blades”, tesis doctoral Universidad de Panamá.
- Soto, Jairo. 2016. “La historia de un hombre llamado Pedro Navaja: la canción crónica y la estética de lo popular”, *Cuadernos de Literatura*, (23): 201-217.
- Padura, Leonardo. 2005. *La neblina del ayer* (Vol. 577). Tusquets Editor.
- _____. 2019. *Los rostros de la salsa*. Planeta.
- Parra Sandoval, Ricardo. 1998. “El tiempo mestizo. Escuela y modernidad en Colombia”, H. Cubides, M.C. Laverde y C. Valderrama, coords. *Viviendo a toda. Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*: 129-158.
- Quintero Rivera, Ángel. 1998. *Salsa, sabor y control. Sociología de la música tropical*. México: Siglo XXI.
- Quijano, Oliver. 2010. ¿Qué llaman los golpes de tambor? Apuntes sobre música, agencia y re (ex)istencia”, *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte*, 4(5), 68-79.
- Romay, Zuleica. 22/10/2015. “Incurción en el Reino de ‘La gozadera’ (Notas a propósito del Día de la Cultura Nacional), *Cuba debate. Por la verdad y las ideas*. <http://www.cubadebate.cu/opinion/2015/10/22/incursion-en-el-reino-de-la-gozadera-notas-a-proposito-del-dia-de-la-cultura-nacional/>
- Valdés, Zoe. 1997. *Te di la vida entera*. Booket.