MUSIKÉ

REVISTA DEL CONSERVATORIO DE MÚSICA DE PUERTO RICO

CONSERVATORIO DE MÚSICA DE PUERTO RICO
TU UNIVERSIDAD MUSICAL

Volumen 6
Núm.1 (2018)

MUSIKÉ
Revista del Conservatorio de Música de Puerto Rico

Vol. 6, num. 1 junio 2018

Editores
Jaime O. Bofill Calero
Luis Hernández Mergal

Asistente de edición
Ángel Carrión Maymí

Consejo Asesor
Hugo René Viera Vargas
New College of Florida

Noel Allende Goitía
Universidad Interamericana, Recinto Metro

Gustavo Batista
Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras (profesor retirado)

Marta Hernández Candelas
Conservatorio de Música de Puerto Rico

Arte Gráfico
Denissa S. Morales

Montaje
Jennifer Ortiz

Tabla de Contenido

Nota Editorial iii

Colaboradores v

Artículos

Trayectoria histórica del análisis social y la danza 1
Ángel G. Quintero-Rivera

La *Canción Criolla* puertorriqueña como eslabón entre la Danza-canción y el bolero

puertorriqueño: Anotaciones para su estudio 17
Noel Allende Goitía

Indigeneity and Latino Consciousness in the music of Catalino 'Tite' Curet Alonso 32
Andrés Espinoza Agurto

Representando al Barrio Fino: un análisis del video musical de *Gasolina* 52
Omar Ruiz Vega

MUSIKÉ
Revista del Conservatorio de Música de Puerto Rico

Nota Editorial

Primeramente, quisiera disculparme con nuestros lectores por el hiatus prolongado. Este número estaba pautado a publicarse en octubre del año pasado (2017). Lamentablemente un mes antes tuvimos la visita de María, la cual alteró completamente las operaciones del Conservatorio de Música, como también a todo el país. No obstante, aquí estamos nuevamente con algunos artículos que el viento nos dejó.

Si le pusieramos un título a este número tendría estar relacionado con el baile en el Caribe.

Dada las nuevas lineas de investigación que presentamos en torno a este tema, quizás "Danzas, criollas y bailoteos: nuevas perspectivas sobre el baile caribeño" sería una buena manera de sintetizar tanto lo del baile, como lo innovador de la investigación.

A manera de introducción, comenzamos con el artículo de Ángel Quintero Rivera, quien magistralmente traza una historia del análisis social sobre la danza puertorriqueña. Quintero enfatiza que la danza no es meramente una expresión popular de la clase señorial del siglo XIX, sino una manera de examinar la "relación entre clases" sociales durante este periodo. Como recuenta el autor, su analisis sociológico sobre la danza decimonónica lo llevó a ampliar este tema en posteriores publicaciones donde entrelaza la danza con los bailes de salón caribeños del siglo XX. Con el propósito de reorientar la mirada hacia textos menos conocidos sobre el tema de la danza, Quintero termina el artículo con una breve reseña del libro de Elías López Sobá, *La contradanza española*. Concurro con Quintero en que el trabajo monumental de López Sobá presenta una mirada diferente sobre la contradanza como metagénero caribeño. La visión panóptica de Sobá reta las narrativas existentes (que en su mayoría provienen de musicólogos extranjeros) y abre nuevas líneas de investigación sobre este tema.

Nuestro segundo artículo, a cargo de Noel Allende Goitía, de manera muy audaz deconstruye los paradigmas establecidos sobre la danza. En su artículo "La *Canción Criolla*", Allende traza las posibles genelogías entre géneros cantados del *fin de siècle* como la canción y la danza-canción con el bolero romántico del siglo XX. A lo largo del escrito, el autor nos invita a repensar géneros cantados como el bolero, la danza y la canción como categorías más fluidas. Allende, en una labor quasi arqueomusicológica, desempolva un eslabón perdido de la historia musical puertorriqueña: la canción criolla.

Por su parte Andrés Espinoza, recorre vías menos transitadas al discutir el indigenismo lírico-musical de Tite Curet Alonso. Personajes mitológicos como la cacica Anacaona y el indio Camilo Manriquez, protagonista del tema "Plantación adentro", se convierten en portadores de una nueva conciencia latina de resistencia imbuidas en la salsa de Curet Alonso.

Por último, Omar Ruiz nos transporta al gueto boricua a traves de un análisis audiovisual de "La gasolina", éxito del reguetón que catapultó a Daddy Yankee a la fama durante

la década de los noventa. La yuxtaposición de imágenes del "barrio fino" sobreimpuestas a una banda sonora con la cual guarda muy poca relación, es una táctica muy utilizada por reguetoneros para minimizar el contenido sexual y agresivo de sus canciones y realzar los vínculos con sus comunidades. A pesar de estas contradicciones, podríamos afirmar, dado la gran aceptación que ha tenido el reguetón hasta el presente por tanto los abajo como los de arriba, que no solo a los del gueto "le gusta la gasolina", y que la metáfora del barrio fino la podríamos extender desde la comunidad de La Perla hasta las mansiones de Guaynabo City.

¡Que lo disfruten!

Jaime O. Bofill Calero
Editor

MUSIKÉ
Revista del Conservatorio de Música de Puerto Rico

Colaboradores

Ángel Quintero Rivera dirige proyectos sobre sociología de la cultura en el Centro de Investigaciones Sociales de la UPR-RP. Es autor de *Saoco salsero, Sociología urbana de la memoria del ritmo* (2015); *La Danza* (2012); *Cuerpo y cultura, las músicas "mulatas" y la subversión del baile* (2009) –Premio Frantz Fanon por su contribución al pensamiento caribeño–; y *¡Salsa, sabor y control! Sociología de la música "tropical"* (1998) –premios Casa de las Américas en Cuba y *Latin American Studies Association* (LASA). Publicó también el capítulo sobre "Las músicas de América Latina" en *Latinoamericana – Enciclopédia Contemporânea da América Latina e do Caribe* (2006), editado por Emir Sader, *et al.*

Noel Allende-Goitía, recibió su BM en voz del Conservatorio de Música de Puerto Rico y su MA en Historia en la Universidad de Puerto Rico bajo. En el verano de 1992, hace estudios de postgrado en el Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana, en la Habana, Cuba, con la profesora Zoila Gómez. Recibe su Ph. D. en Música (composición musical, con una sub-especialización en estudios etnomusicológicos) de la Universidad del Estado de Michigan (Michigan State University). En la actualidad es Catedrático Asociado de Música en la Universidad Interamericana de Puerto Rico, Recinto Metropolitano, y funge como coordinador del Centro de Estudios e Investigación de la Música Puertorriqueña, en dicha institución. Ha publicado artículos y libros de historia social de la música, la Diáspora Africana y debates de identidad. El profesor Allende ha presentado sus trabajos sobre historia social de la música en conferencias en Puerto Rico, la República Dominicana, Brasil, Uruguay, Ecuador, Jamaica, en varios estados de los Estados Unidos, Islas Vírgenes (USA), España, México y Ghana.

A native of Chile, **Andrés Espinoza Agurto** has been playing percussion since he was 8 years old. He studied Afro-Cuban percussion at the Escuela Nacional de Arte (ENA) in La Habana, Cuba, graduated *summa cum laude* from Berklee College of Music, receiving a BM in Jazz Composition, and holds an MM in Jazz studies and Ethnomusicology from the University of York (England). He received his PhD in Ethnomusicology from Boston University in 2014. His dissertation is entitled *Una Sola Casa: Salsa Consciente and the Poetics of the Meta-barrio*, and analyzes the impact of Salsa music as a forging element of social and political identity within Latino and Latin American communities. Other research interests include the application of ethnomusicology to jazz performance and composition, Afro-Latino music, modern art music, and Spanish language rap. He is also the composer, musical director, and percussionist of the Andres Espinoza World Jazz Ensemble, the Andres Espinoza Octet, and the Latin fusion sextet Los Songos Jalapeños. He has performed and taught in many countries around the world, including Argentina, Bolivia, Brazil, Canada, Chile, Cuba, England, Italy, Mexico, Peru, and the

United States, and has been a faculty member at Roxbury Community College, Boston University, Emmanuel college, and the University of Maine system.

Omar Ruiz Vega es de Aguada, Puerto Rico. Posee un doctorado en musicología de la Universidad de Colonia y una maestría de la Universidad Humboldt en Berlín. Completó su bachillerato en Historia en la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras. En febrero de 2015 su tesis doctoral fue publicada en Alemania por la editorial trancript-Verlag bajo el título*Musik-Kolonialismus-Identität: José Figueroa Sanabia und die puerto-ricanische Gesellschaft 1925-1952* (Música-Colonialismo-Identidad: José Figueroa Sanabia y la sociedad puertorriqueña 1925-1952). Recientemente publica el artículo "Representando al caserío: narcocultura y el diario vivir en videos musicales de Reguetón" en el *Latin American Music Review* (2018). Actualmente vive en Nueva York.

MUSIKÉ
Revista del Conservatorio de Música de Puerto Rico

Trayectoria histórica del análisis social y la danza*

Ángel G. Quintero-Rivera

Volumen 6, Núm. 1 (2018)

Resumen

En los países de Afro-América (Brasil, Colombia, Cuba, Puerto Rico…) la investigación y el análisis social sobre sus músicas han ocupado un sitial central en los debates en torno a lo nacional; es decir, a la identidad de cada uno como país con características culturales propias. Algunos de sus intelectuales más destacados y de mayor resonancia en su país –Mario de Andrade en Brasil, Alejo Carpentier y Fernando Ortiz en Cuba o Salvador Brau y Tomás Blanco en Puerto Rico- han sido simultáneamente estudiosos de la música y ensayistas fundamentales sobre las identidades nacionales. La conferencia intentará examinar el por qué la investigación y el análisis de la danza han sido tan importante en Puerto Rico en el marco de estos debates. Analizará sociológicamente la trayectoria de las investigaciones en torno a esta expresión sonora, trayectoria en la cual el autor ha participado intensamente en las últimas décadas. En ese sentido, además de su mirada a los estudios previos (Brau, Chavier, Campos Parsi, Amaury Veray…) resumirá auto-críticamente sus investigaciones y acercamientos propios, en el contexto de sus reflexiones en torno a una historia intelectual de la cual ha sido simultáneamente analista y partícipe.

Como bien ha examinado y analizado Mareia Quintero[1] en un hermoso libro titulado (en portugués) *A Cor e o Som da Nação* (*El color y sonido de La nación*) en Brasil y las Antillas— dos de los principales focos de elaboración de las músicas afro-americanas (figurativamente "mulatas")— la investigación y el análisis social sobre sus músicas han ocupado un sitial central en los debates en torno a *lo nacional.* Algunos de sus intelectuales más destacados y de mayor resonancia en cada país —Mario de Andrade en Brasil, Alejo Carpentier y Fernando Ortiz en Cuba o Salvador Brau y Tomás Blanco en Puerto Rico— han sido simultáneamente estudiosos de la música y ensayistas fundamentales sobre las identidades nacionales.

* Conferencia de apretura del 3er Simposio de Investigación Musical: Andanzas: nuevas perspectivas sobre la danza en el Caribe, Conservatorio de música de Puerto Rico, 5 de abril del 2017.

[1] Mareia Quintero Rivera, *A Cor e o Som da Nação: A idéia de mestiçagem na crítica musical do Caribe Hispânico Insular e do Brasil (1928-1948)* (São Paulo: Annablume, 2000).

Este ensayo intentará describir cómo los análisis en torno a la danza puertorriqueña han sido importantes en esta Antilla en el marco de estos debates. Intentaré presentar sucintamente la trayectoria de las investigaciones en torno a esta expresión sonora, trayectoria en la cual he participado intensamente en las últimas décadas. En ese sentido, además de la mirada a los estudios previos deberé resumir mis propias investigaciones y acercamientos, en el contexto (siempre peligroso) de una historia intelectual en la cual he sido simultáneamente analista y partícipe.

La dialéctica de la socialización en danza

En el cambio del siglo XIX al XX, se enfrentaban en Puerto Rico tres distintos tipos de epistemologías, según intento examinar en mi libro *Patricios y plebeyos*[2] . Por un lado hegemonizaba la sociología patricia empírico descriptiva e historicista de Salvador Brau, a la cual se enfrentaban la sociología "profesional" lógico deductiva de Eugenio María de Hostos y el análisis obrero dialéctico del tipógrafo Ramón Romero Rosa. Los dos cuyas pesquisas partían de la realidad de lo vivido —Brau y Romero— incorporan la importancia de la danza. *Las disquisiciones sociológicas sobre la danza*[3] de Salvador Brau publicadas originalmente en 1884 han sido citadas con mucha frecuencia por analistas posteriores. Empecemos, pues, en vez, por Romero.

Hay que recordar que tipógrafos y tabaqueros constituían para entonces de los sectores más ilustrados del país. Siendo éstos en una alta proporción trabajadores "de color", la educación era una de las formas de distinguirse de los campesinos (supuestamente "blancos pobres") y de equipararse *parejeramente* a los sectores dominantes.

Conocer la mitología griega era entonces parte de lo que una persona considerada culta debía aprender. El Dios del universo (Zeus) tuvo con la diosa de la memoria, Mnemósine, nueve hijas que llamaron musas. En griego antiguo *musa* significa tanto recuerdo, como canción. ¿Será porque la canción es una forma de recordar? También de musa proviene la palabra *música* (el arte de las musas); y para los griegos el arte de la música incluía casi todas las formas

[2] Ángel G. Quintero Rivera, *Patricios y plebeyos: burgueses, hacendados, artesanos y obreros. Las relaciones de clase en el Puerto Rico de cambio de siglo* (San Juan: Huracán, 1988).

[3] Salvador Brau, "Disquisiciones sociológicas sobre la danza", en *Disquisiciones sociológicas* (San Juan: ed. UPR, 1956).

de enseñanza. No es de sorprendernos que *museo* (originalmente, lugar del culto de las musas) vino a referirse a un lugar destinado a la exhibición pública de la artes o del conocimiento.

Cada una de las nueve musas representaba la inspiración respecto a una de las principales artes o áreas de conocimiento. Por ejemplo, Clío, que en griego significa "la que ofrece gloria" sería la musa de la Historia; Euterpe, "la muy placentera", es la musa de la armonía del sonido musical; y Terpsícore "la que deleita en la danza" sería la musa del baile.

Frente al complejo de Bellas Artes en Santurce la escultora puertorriqueña Annex Burgos creó la escena de las nueve musas dirigiéndose a los teatros. Pueden tratar de adivinar qué musa representa cada una de las esculturas. Annex Burgos usó modelos reales de jóvenes mujeres puertorriqueñas destacadas en cada una de las artes que la musa inspira: le escritora Mayra Santos Febles para la musa de la Literatura, la Arquitecta María Rosy como musa de la Arquitectura, la actriz Kisha Tikina como la musa del Teatro, etc. Podrían tratar de adivinar (o buscar información) sobre los modelos que Annex Burgos seleccionó para Euterpe y Terpsícore.

Regresando a Romero Rosa, su referencia a *Terpsícore* en su análisis sobre la danza[4] no sólo se debía al conocimiento de la rica mitología griega, sino también por la admiración del obrerismo de entonces a la Revolución Francesa. Muchos movimientos democráticos en todo el mundo, entre ellos, el movimiento obrero puertorriqueño, adaptaron su consigna: *Libertad, igualdad y fraternidad*. El himno de la Federación Libre de Trabajadores se cantaba a los acordes de *La Marsellesa*.

Un movimiento de ideas importante para el triunfo de la Revolución Francesa fue la masonería. La masonería fue importante en la guerra de independencia de los Estados Unidos y de varios países latinoamericanos. A principios del siglo XX en Puerto Rico estuvo vinculada a las luchas democráticas del movimiento obrero. Una de las logias principales de Francia poco antes de la Revolución se llamaba Las Nueve Hermanas en referencia a las musas. Por dicha logia pasaron personajes históricos tan importantes como Benjamín Franklin fundamental en la Revolución americana, y Danton, fundador de la Sociedad de los Derechos del Hombre y del Ciudadano en la Revolución Francesa.

[4] Ramón Romero Rosa, *Entre Broma y Vera* (San Juan: Tip. La República Española, 1906).

Musarañas es el título que Ramón Romero Rosa le puso a uno de sus libros más interesantes para su dialéctica sociológica.[5] Pensar en musarañas es estar distraído o, como dice el Diccionario de María Moliner, "con la vista perdida o mirando a sitio distinto de aquel en que está la cosa que hay que atender". Para Romero era evidente que todo trabajador necesita del trabajo de los otros, por lo cual es importante luchar juntos para que sea ese el principio rector de la organización social. Pero ¿por qué seguimos teniendo un gobierno de privilegios a favor de los poderosos? Porque todavía los compañeros obreros tienen en su cabeza demasiado musarañas, fue su respuesta. Este libro y un siguiente titulado *Entre broma y verd*[6] se dedican a examinar y satirizar esas malas costumbres que nos alejan de la victoria de lo que él llama *el ideal*. Pero no se trata de una crítica agria, negativa. Superar las musarañas significa extirpar de las costumbres su lado desfavorable, a la vez que dialécticamente se buscan sus posibilidades de cambio como iniciativa popular. En la iniciativa popular se encuentran las bases de la propia transformación de esas costumbres.

La amistad, dice Romero, puede ser fuente de distracciones. Pero, por otro lado, es una de las formas principales de superar el egoísmo.

> Con ella se despierta entre dos o más seres atracciones recíprocas que desenvuelven gratísimas corrientes de simpatía e incomparable cariño. A través de ella se llega al campo de la *fraternidad*, que es la virtud natural que tiende a universalizar los afectos entre los humanos […][7]

Relata que fue por amistad a una fiesta de aquellas que organizaba la Federación Libre de Trabajadores precisamente para alimentar con la amistad la solidaridad de la fraternidad.

> Su amigo se acercó:
> ¡Baila, Ramón, ¿por qué no?!
> Antes se bailaba por separado, pero en la danza la pareja se toma una mano, y la otra la pone la dama en el hombro del varón y él en la cintura de ella. La danza, Ramón, es para los dos que bailan una forma de *asociación*.

Y siguiendo con sus propias palabras:

---

[5] Ramón Romero Rosas, *Musarañas* (San Juan: Tip. del Carnaval, 1904).

[6] Romero, *Entre Broma y Vera*.

[7] Ibíd., 33.

> Aquello fue pie para guarapo; quiero decir que me desaté en mitin. Empecé por hablar de la *asociación* como base de la vida; de la *asociación* de los átomos y de las moléculas para formar los cuerpos. Hablé de la asociación obrera que nos prescribe que nos compenetremos de su necesidad y del apoyo mutuo que deben prestarse los asociados, dejando a un lado toda rivalidad […]
> Muy bien, dijo el amigo. Sin rivalidad alguna puedes asociarte en el baile.
> Pero si yo no sé bailar, dijo Ramón.
> Ya le enseñaran las amigas. Mire usted que la amistad se fraterniza más y más a los acordes tan dulcísimos de la **danza puertorriqueña.**
> No me fue posible hacer más resistencia.
> El poder de la amistad, me hizo caer en los brazos de **Terpsícore**, es decir en el poder de una joven bonita y afirmativa que me zarandeó como si fuera un muñeco de paja.
> ¡Oh poder de la amistad![8]

El elogio popular frente a la condena ilustrada

Esa apreciación socialmente positiva de la danza y el baile entre los sectores sociales populares se evidencia desde la primera descripción de esta música bailable en mis investigaciones: la carta al periódico *El Ponceño* de alguien que se identifica sólo como "un transeúnte" publicada el 4 de julio de 1854 y que analizo y cito extensamente en mi ensayo "Ponce, la *danza* y lo nacional".[9]

Tomando en consideración la sociedad ponceña a un nivel socialmente más abarcador el compositor Amaury Veray[10] fue un analista pionero en su examen positivo de la danza como expresión nacional. Partiendo de sus apreciaciones, me inmiscuí en la investigación más

[8] Romero, *Entre Broma y Vera*, 39. Énfasis añadido.

[9] Ángel G. Quintero Rivera, "Ponce, la *danza* y lo nacional", en *¡Salsa, sabor y control! Sociología de la música "tropical"* (México D.F.: Siglo XXI, 1998), 252-299. Su primer borrador fue publicado en el Suplemento *En Rojo* del semanario *Claridad* 14-20 (1984): 14-16; una versión ampliada apareció en la *Revista Música de Casa de las Américas* 107 (1986) 5-21; traducido por Oscar Montero, se publicó en inglés en la Revista *Cimarrón* 1:2 (1986): 49-65 y fue incluido en el libro editado por Vernon W. Boogs, *Salsiology, Afro-Cuban Music and the Evolution of Salsa in New York City* (Nueva York: Greenland Press, 1992), 43-58. Una nueva traducción, más precisa, se preparó para Donald Thompson, *Music in Puerto Rico, An Anthology of Writings* (Nueva York: Scarecrow Press, 1995), 71-99.

[10] Amaury Veray, *Elisa Tavárez, Estudio biográfico* (San Juan: DIP, 1958); *Manuel Gregorio Tavárez: soledad y plenitud* (San Juan: Ateneo, 1960); "Presentación de José Ignacio Quintón", *Revista del ICP* n. 3 (1960); "Vida y desarrollo de la danza puertorriqueña", en *Ensayos sobre la danza puertorriqueña,* ed. Marisa Rosado (San Juan: ICP, 1977); "La misión social de la danza de Juan Morel Campos", en *Ensayos sobre la danza puertorriqueña,* ed. Marisa Rosado (San Juan: ICP, 1977).

detallada de su significado entre las distintas clases sociales. Resumiendo, apretadamente, concluí que la cultura hegemónica podía asumirlo *nacional* por tratarse de una expresión popular que incorporaba elementos de los dos grandes troncos de tradiciones sonoras (de la música jíbara y de la bomba) en maneras que representaban un tributo popular a formas culturales señoriales, donde la sonoridad y creatividad popular se camuflaba para evitar la confrontación. En ese sentido la danza no podía verse sólo como la expresión de una clase, sino como una relación entre clases. Dicha conclusión está presente desde las primeras versiones del ensayo de "Ponce, la *danza* y lo nacional" en los años 80, pero más explícitamente expuesto en el ensayo de 1995 "La *danza* puertorriqueña: ¿*blanquita* o mulata? ¿populachera o señorial?"[11]

La presencia popular camuflada no pasó desapercibida por los analistas más agudos de las clases dominantes que denuncian y condenan sus (eufemísticamente denominados) "etiopismos". Analizan sus peligros para la moralidad señorial y para la representación nacional de la cultura ante los países "civilizados". En un ensayo de 1996 "The somatology of manners, class, race and gender in the history of dance etiquette in the Hispanic Caribbean"[12] cito muchos ejemplos. Mas, el análisis más lúcido al respecto lo constituyen *Las disquisiciones sociológicas sobre la danza* de Salvador Brau que analizo en detalle en el antes citado *Patricios y plebeyos*.

En las primeras décadas del siglo XX surge un segundo tipo de evaluación negativa ilustrada de la danza: las críticas de Arístides Chavier (1926) a las limitaciones del chauvinismo musical provinciano y los géneros bailables para la composición de la "gran" música clásica.[13] La dicotomía podría ser cierta respecto a algunos compositores, pero no correspondía a la realidad histórica de los más destacados: Tavárez, Morel y Quintón compusieron danzas[14]

[11] Angel Quintero Rivera, "La danza puertorriqueña: ¿"blanquita" o mulata? ¿"populachera" o señorial?" *Revista Cupey* 12, n. 1-2 (1995): 106-123.

[12] En español "Los modales y el cuerpo, clase, 'raza' y género en la etiqueta del baile", en *Calidoscopio Latinoamericano,* ed. Waldo Ansaldi (Buenos Aires: Editorial Planeta, 2004), 395-423.

[13] Más sobre Chavier en Néstor Murray Irizzary, *Arístides Chavier: Humanista* (Ponce: Casa Paoli, 1993).

[14] E.g. Juan Morel Campos, *Danzas,* vol. 3. (San Juan: ICP, 1958).

además de géneros internacionalmente "reconocidos". Y ello es aun más evidente respecto a otros compositores contemporáneos, como William Ortiz Alvarado[15].

La danza puertorriqueña y sus primos-hermanos caribeños

En mi libro del 2009 —*Cuerpo y cultura, Las músicas "mulatas" y la subversión del baile*— intento remirar el ensayo "Ponce, la *danza* y lo nacional" en el más amplio contexto de las primeras músicas bailables de salón de las Antillas.[16] Además de sus diferenciables marcos de relaciones clasistas, intento —con las fuentes que pude conseguir— contrastar las similitudes y diferencias de la danza, el merengue y el danzón en forma, ritmo, y conjuntos instrumentales (o sus timbres). Tres publicaciones posteriores de otros colegas abundan sobre muchos de los temas intercaribeños adelantados acá y añaden valiosa información: el libro editado por Peter Manuel[17] sobre la criollización de la contradanza, el de Madrid y Moore[18] sobre los intercambios cubano–mexicanos en torno al danzón y, mucho menos conocido, el internacionalmente abarcador estudio de Elías López Sobá[19] sobre los orígenes y trayectorias de la contradanza. Precisamente porque se le conoce muy poco, aun siendo excelente, quisiera concluir esta presentación parafraseando la reseña que sobre este último libro publiqué en la *Revista de Ciencias Sociales* de la UPR.[20]

---

[15] William Ortiz, "4 piezas para piano: Inspiradas en la danza puertorriqueña", en *Chamber Music/Música de Cámara*, (San Juan: WO33OCD, 1990).

[16] Ángel G. Quintero Rivera, "El merengue de la danza, Orígenes sociales del baile en pareja en el Caribe", en *Cuerpo y cultura, Las músicas "mulatas" y la subversión del baile*, (Madrid–Frankfurt: Iberoamericana Vervuert, 2009), 207-274.

[17] Peter Manuel ed., *Creolizing Contradance in the Caribbean* (Philadelphia: Temple University Press, 2011).

[18] Alejandro L. Madrid y Robin D. Moore, *Danzón: Circum-Caribbean Dialogues in Music and Dance* (Oxford: Oxford University Press, 2013). Libro que reseñé en "Book review of Madrid and Moore, *Danzón*", *New West Indian Guide* 89, n. 3-4 (2015): 129–130.

[19] Elías López Sobá, *La contradanza española: debates sobre su origen, mudanza por las cortes de Europa y derivas en el Caribe* (San Juan: Editorial Capicúa, 2013).

[20] Ángel G. Quintero Rivera, "La contradanza española: debates sobre su origen. Mudanzas por las cortes de Europa y derivas en el Caribe de Elías López Sobá", *Revista de Ciencias Sociales* 26 (2013): 102 -108.

Elías López Sobá fue, entre las últimas décadas del siglo XX y la primera del XXI uno de los más importantes promotores culturales del país (además de uno de sus talentosos pianistas): director del Instituto de Cultura, de Actividades Culturales de la UPR, del Festival Casals, etc. Se hace difícil imaginar la cotidianidad de quien debía dedicar horas de práctica de su instrumento para mantenerse "en dedo", muchas horas también organizando actividades culturales, atrayendo a importantes artistas internacionales para que enriquecieran el ambiente musical en el país, y dirigiendo las múltiples complejidades de los principales organismos públicos de la cultura…, inmerso además en los archivos y bibliotecas escudriñando libros, partituras, manuales coreográficos o de instrucción danzaria, relatos de viaje y demás documentos para sus análisis que se recogen en este libro. Esta mención es pues también, por tanto, un testimonio de agradecimiento y admiración que le debemos los puertorriqueños a la tenacidad de su autor.

Los primeros cuatro capítulos del libro (alrededor de un 40% del total de páginas) están dedicados a examinar la *contradanza* en Europa, y los siguientes dos (alrededor del 55% del libro, pues son capítulos más extensos) a escudriñar sus derivas en el Caribe, principalmente en Cuba, Haití, Dominicana y Puerto Rico. Acá sus contribuciones que me parecieron especialmente innovadoras y significativas.

1. "Los compositores deben tener especial cuidado… en disponer los bailes de modo que se aparte el menor ademán indecente… pues no sin fundada razón se lamentan los predicadores corrigiendo lo pernicioso de algunos bailes que por la provocación de sus movimientos debían prohibirse…"[21]

   Modernizando la terminología, podríamos pensar que es ésta una cita de los que hoy predican contra el reguetón; jamás a las alusiones decimonónicas a la danza … fina y señorial, ponceña. Pues… ni al reguetón actual, ni a la decimonónica danza puertorriqueña; se trata de una cita referente a la contradanza española en un método catalán de instrucción bailable de 1745. A través de toda su minuciosa investigación, el autor evidencia los conflictos, apropiaciones y negociaciones sociales que el baile ha representado, como rito, actividad comunal, de socialización entre géneros o de aprendizajes en el erotismo.

[21] Documento citado por López, *La contradanza española,* 107.

Ello a través de dos procesos sumamente interesantes. Por un lado en la contradicción europea de los siglos XVII al XIX donde las monarquías referían a una aristocracia europea tras nacional (el rey de España podría haber nacido en Austria o Francia y casarse con una duquesa italiana mientras sus hijos estudiaban en Colonia o Ámsterdam) mientras el "vulgo" regional desarrollaba unos modos propios de convivencia que iban manifestando un incipiente sentimiento nacional.

En América, esta contradicción se tornó más compleja con la problemática "racial" que generaba la ideología de la esclavitud y la trata. Veamos como ejemplo una cita del libro de un documento ponceño de 1854

"…Ese baile tan en boga, conocido con el nombre de merengue, ha venido a usurparnos aquellas contradanzas […] pues se ha de preferir esa manera de bailar en que a imitación de lo que entre los negros se llama Bomba vemos a una niña que se presenta con un descaro [...]"[22]

Cien años antes se concebía como indecente la contradanza en España, mientras cien años después se añoraba su "decencia" frente al *merengue-danza "bombeao"*.

López insiste en los muy variados intercambios (necesarios de mayores análisis, añado yo). Citando de un diario de viaje a la Hispaniola hispánica de 1698:

"Lo que más les gusta (a los negros) y es la más común es la *calenda*, procedente de la costa de Guinea… Los españoles la han aprendido de los negros y la bailan en toda América de igual manera que aquellos. Como las posturas y movimientos de esta danza son de los más deshonestos, los amos que viven de una manera moderada se la prohíben…"[23]

Y luego de describir en detalle el baile, del cual reproducimos unos fragmentos:

"Los que bailan están dispuestos en dos filas, unos delante de los otros, los hombres a un lado y las mujeres a otro (como en la *contradanza*). Los que están cansados… hacen un círculo en torno a los danzantes y los tambores. El más hábil canta una canción que compone al instante… cuyo refrán, cantado por todos… es acompañado por grandes palmoteos… Saltan, dan vueltas, se acercan… retroceden al compás hasta que el sonido del tambor les avisa que deben juntarse, golpeándose los muslos… los hombres contra las mujeres. Al verlos, parece que se golpean con los vientres… se retiran pirueteando, para recomenzar … con gestos completamente lascivos tantas veces como el tambor dé la señal, lo que hace a menudo varias veces seguidas…. Se ve bastante por esta descripción abreviada cuán opuesta al pudor es esta danza…." inmediatamente añade: "Con todo eso, no deja de ser del gusto de los españoles criollos de

[22] López, *La contradanza española*., 205.

[23] Ibíd., 164.

América y tan habitual entre ellos que constituye la mayor parte de sus diversiones y aun de sus devociones. Las danzan en sus iglesias y en sus procesiones…"[24]

López Sobá examina la criollización (o mulatería) de la contradanza en el Caribe, incorporando y reconociendo la porosidad de influencias mutuas entre ésta y la calenda.

2. Está generalmente aceptado entre las historias de la música que la contradanza es el antecedente europeo más próximo a las danzas caribeñas de salón. Estas historias hacen comúnmente referencia al country dance inglés o a la contredance francés sin referencias a la contradanza española. A lo sumo, aseveran que estas formas francesa o inglesa nos llegaron vía España; es decir, donde esta última queda sólo como un territorio de paso. El libro aporta al examen de la historicidad de la contradanza en Europa misma, destacando la aportación española, generalmente soslayada. Dedica, como antes señalé, casi la mitad de su extensión a examinar los complejos avatares de la contradanza en España muchas décadas previo a lo que alude el título como "sus derivas en el Caribe". Las especulaciones de tantos sobre si el country dance llegó al Caribe con las décadas de dominación inglesa de Cuba o con la emigración de familias francesas de Haití a partir de su revolución a principios del XIX, quedan muy matizadas frente a sus muy fundamentados hallazgos en torno a la contradanza en España (y su continua presencia en el Caribe durante todo el siglo XIX).

3. Uso la frase "muy matizadas", porque Elías López Sobá sí le dedica en este libro mucha atención a la importancia de Haití para los tres países hispanos de las Antillas Mayores. Y acá radica otra de sus importantes contribuciones. Las investigaciones de los últimos años han evidenciado la importancia de Haití en los desarrollos de muy diversas formas en la bomba puertorriqueña. Ello era de esperarse, ya que en 1800 constituía el territorio con mayor proporción y números absolutos de esclavos bozales (es decir, traídos directamente de África). También, algunos hemos citado a

[24] Ibíd., 165. Paréntesis añadido.

investigadores haitianos como Fouchard[25] respecto a la presencia afro del *merengue*, cuya influencia irradiará a las danzas de salón.[26]

La contribución del libro de López Sobá está en diferenciar dos tradiciones distinguibles de Haití: una más cerca de su herencia africana en el sur y una –igualmente negra- pero más afrancesada en el norte. Es la que describe poéticamente Palés en "El Duque de la Mermelada" o "El condecito de la Limonada":

"pequeñín, juguetón, …una monada, rodando pequeñín y juguetón por los salones de Cristobalón… Vedle en el rigodón, miradle en el minué. Nadie en la corte de Cristobalón lleva con tanta gracia el casacón, ni con tanto donaire mueve el pie…. Ah pero ante su alteza jamás oséis decir ¡Lagarto verde! Pues perdiendo al instante la cabeza, todo el fino aristócrata se pierde…"

La presencia de ese mundo sumamente complejo y atravesado de contradicciones respecto al desarrollo de la evolución de la "contradanza sin contra"[27] es sin duda una aportación fundamental. Siempre se enseña que el primer gran compositor puertorriqueño de danzas, Tavárez fue hijo de un súbdito francés y una criolla… en este libro aprendí que ese "súbdito" realmente nos llegó de Haití.

4. Otra de las importantes aportaciones de este libro está en dedicar todo un capítulo[28] a esa compleja relación entre la danza, el canto y el virtuosismo instrumental en la historia de la expresión musical popular referente a las danzas caribeñas. Como su progenitor, la contradanza, estas "danzas" se pensaron sobre todo para bailar y, por tanto, para conjuntos tipo charanga u orquestas pequeñas donde en Puerto Rico, añado yo, jugó un papel especial el bombardino.[29] Muy poco examinamos, los que hemos

[25] Jean Fouchard, *La méringue, danse nationale d'Haïti* (Ottawa: Ed. Leménc, 1973).

[26] En el 2009 cito esta obra; mientras López Sobá hace referencia a otras cinco de este autor.

[27] Para usar la frase del investigador cubano Natalio Galán, *Cuba y sus sones* (Valencia: Pre-textos, 1983).

[28] López, *La contradanza española,* 215-323.

[29] Cuyo significado social he examinado en muchos de mis trabajos; además de los antes citados, véase "La danza", en *La música de Puerto Rico: raíces y evolución,* coord. William Cepeda (San Juan: Casabe, 2012).

publicado sobre esta música, la introducción de "letras" para el canto, y su repercusión social: danzas instrumentales para el baile de salón y cantadas para encuentros callejeros o en general más populares, fenómeno que examina con detenimiento y erudición López Sobá. Interesantemente encuentra que las primeras danzas puertorriqueñas fueron "bailes cantados" y absolutamente populares.

Sí había señalado yo la estilización o elaboración estética para el canto y el virtuosismo pianístico en danzas como "Margarita". López Sobá, con un riguroso trabajo de archivo, añade muchísima información que abre camino para investigaciones futuras. Aunque las primeras danzas parece que fueron cantadas desde sus inicios, casi todas las danzas de Morel se estrenaron instrumentalmente en el salón de baile, y se le añadieron "letras" después, algunas de autores anónimos, como las célebres "Vano empeño" y "Laura y Georgina". ¿Cómo se dio ese fenómeno?

En la presencia aun de la ideología patriarcal han quedado fuera de la historia algunas mujeres que, según la información que López Sobá recopila, tuvieron un papel fundamental: Sisila Arce (en algunos documentos "de Astol"), por ejemplo, a quien Morel le dedica la danza "Perlas de mi patria"[30] ¿quién sabe de ella? aun siendo la compositora de las letras de las dos danzas más famosas, "Margarita" de Tavárez y "Felices Díaz" de Morel. ¿De cuántas otras? Por otro lado, una fuente importante de ingreso para compositores como Tavárez o Morel era la venta de partituras para piano que tocaban principalmente mujeres en su espacio doméstico. ¿Podríamos hacer respecto a las *danzas* caribeñas un estudio de género, como el tan sugestivo libro de Loesser, para la Europa decimonónica, *Men, Women and Pianos*[31]?

5. Siguiendo las sabias enseñanzas de uno de los pioneros del análisis socio-histórico de la trayectoria musical en el país, el compositor Amaury Veray [32], algunos estudiosos posteriores hemos argumentado que la conformación de la danza puertorriqueña no

[30] Morel, *Danzas,* 11.

[31] Arthur Loesser, *Men, Women and Pianos, A Social History* (New York: Simon and Schuster, 1954).

[32] Principalmente en Rosado, "Vida y desarrollo de la danza puertorriqueña" en *Ensayos sobre la danza puertorriqueña.*

puede fijarse en una fecha sino en un período; período que cubre desde las primeras síncopas de la contradanza y el uso protagónico del tresillo alrededor del 1840 hasta la consolidación de su forma con Morel en los 1880. La investigación de López Sobá confirma esta apreciación, pero con datos mucho más precisos. A través de un minucioso examen de partituras en el Archivo General de Puerto Rico, de sus estilos o "modos de hacer", y sus correspondientes títulos con sucesos acaecidos, va ordenando una cronología que, además del significado para sus análisis, representa una valiosísima herramienta para investigadores que quieran inmiscuirse en más detalles del análisis de dicho trayecto histórico.

6. Voy concluyendo, pues quiero dejar en el lector el deseo de involucrarse en las fascinantes interrogantes que la lectura de este libro provoca. Sólo un último punto, este de tipo metodológico-conceptual que me concierne de manera directa. En mi libro *¡Salsa, sabor y control!* que se publicó en 1998 insisto en analizar la salsa más que como una forma o estructura, como una práctica, como "una manera de hacer música". En *La contradanza española*…, ante una diversidad de contradanzas en su histórica trayectoria, López Sobá insiste en examinar el género musical también como "modos de hacer", así los llama con comillas en el original. Mi libro se publicó 14 años antes del de él, pero 14 años después de que el manuscrito suyo hubiera sido redactado como tesis doctoral. Ninguno pues pudo haber plagiado al otro. Sencillamente manifiesta más bien una afinidad intelectual metodológica-conceptual que va por encima de diferencias fraternales que tuvimos respecto a algunas políticas públicas (más específicamente, en torno a ciertos aspectos del Festival Casals): Una afinidad de analizar la música (así como otras elaboraciones estéticas) en su *sociabilidad e historicidad***.** Por eso siempre vio Elías López el estudio y análisis de la música como una labor patriótica para una mejor sociedad a gozar y compartir.

La contradanza española: debates sobre su origen, mudanzas por las cortes de Europa y derivas en el Caribe, como presagiando histórica y sociológicamente mis intentos analíticos en torno a las músicas "mulatas" del 2009, recalca (en su publicación del 2013) lo que su autor había escrito hacia el 1986 referente a la música (como "modo de hacer") de Juan Morel Campos (hijo de mulatos, puertorriqueño y dominicana), su:

> "… síntesis de un Puerto Rico coherente… con una actitud cultural nueva que encuentra en lo mulato su acento vital… No estará ausente jamás de esta danza la dimensión vital del baile".[33]

Y acá interrumpo este preámbulo al Simposio que precisamente se propone estimular nuevos acercamientos a los primeros intentos analíticos cuya trayectoria he apretadamente presentado, con la esperanza de que los esfuerzos anteriores se irán felizmente superando.

Referencias

Brau, Salvador. "Disquisiciones sociológicas sobre la danza". En *Disquisiciones sociológicas*. San Juan: ed. UPR, 1956.

Chavier, Arístides. *Siluetas Musicales*. Ponce: Tip. El Día, 1926.

Fouchard, Jean. *La méringue, danse nationale d'Haïti*. Ottawa: Ed. Leménc, 1973.

Galán, Natalio. *Cuba y sus sones*. Valencia: Pre-textos, 1983.

Loesser, Arthur. *Men, Women and Pianos, A Social History*. New York: Simon and Schuster, 1954.

López Sobá, Elías. *La contradanza española: debates sobre su origen, mudanza por las cortes de Europa y derivas en el Caribe*. San Juan: Editorial Capicúa, 2013.

Madrid, Alejandro L. y Robin D. Moore. *Danzón: Circum-Caribbean Dialogues in Music and Dance*. Oxford: Oxford University Press, 2013.

Manuel, Peter ed. *Creolizing Contradance in the Caribbean*. Philadelphia: Temple University Press, 2011.

Moliner, María. *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos, 1994.

Morel Campos, Juan. *Danzas,* vol. 3. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1958.

Murray Irizarry, Néstor. *Arístides Chavier: Humanista*. Ponce: Casa Paoli, 1993.

Ortiz, William. "4 piezas para piano: Inspiradas en la danza puertorriqueña". En *Chamber Music/Música de Cámara*. San Juan: WO33OCD, 1990.

Quintero Rivera, Ángel G. "Book review of Madrid and Moore, *Danzón*". *New West Indian Guide* 89, n. 3-4 (2015): 129–130.

[33] López, *La contradanza española,* 311 – 312.

———. "El merengue de la danza: orígenes sociales del baile en pareja en el Caribe", cap. 3 en *Cuerpo y cultura: las músicas "mulatas" y la subversión del baile*. Madrid–Frankfurt: Iberoamericana Vervuert, 2009.

———. "La contradanza española: debates sobre su origen. Mudanzas por las cortes de Europa y derivas en el Caribe de Elías López Sobá". *Revista de Ciencias Sociales* 26 (2013): 102 -108.

———. "La danza". En *La música de Puerto Rico: raíces y evolución,* coordinado por William Cepeda. San Juan: Casabe, 2012.

———. "La danza puertorriqueña: ¿"blanquita" o mulata? ¿"populachera" o señorial?". *Revista Cupey* 12, n. 1-2 (1995): 106-123.

———. "Los modales y el cuerpo, clase, 'raza' y género en la etiqueta del baile". En *Calidoscopio Latinoamericano,* editado por Waldo Ansaldi, 395-423. Buenos Aires: Editorial Planeta, 2004.

———. *Patricios y plebeyos: burgueses, hacendados, artesanos y obreros. Las relaciones de clase en el Puerto Rico de cambio de siglo*. San Juan: Huracán, 1988.

———. "Ponce, *la danza*, y lo nacional". Cap. 4 en *¡Salsa, sabor y control! Sociología de la música "tropical".* México D.F.: Siglo XXI, 1998.

———. "The somatology of manners: class, race and gender in the history of dance etiquette in the Hispanic Caribbean". En *Ethnicity in the Caribbean, Essays in Honor of Harry Hoetink,* editado por Gert Oostindie. Londres: Macmillan, 1996.

Quintero Rivera, Mareia. *A Cor e o Som da Nação: A idéia de mestiçagem na crítica musical do Caribe Hispânico Insular e do Brasil (1928-1948)*. São Paulo: Annablume, 2000.

Romero Rosa, Ramón. *Entre Broma y Vera*. San Juan: Tip. La República Española, 1906.

———. *Musarañas, opúsculo sobre ciertas preocupaciones y costumbres que son un estorbo a los trabajadores puertorriqueños para la compenetración de los reivindicadotes ideales del obrerismo universal*. San Juan: Tip. del Carnaval, 1904.

Rosado, Marisa ed. *Ensayos sobre la danza puertorriqueña*. San Juan: ICP, 1977.

Veray, Amaury. *Elisa Tavárez, Estudio biográfico*. San Juan: DIP, 1958.

———. *Manuel Gregorio Tavárez: soledad y plenitud*. San Juan: Ateneo, 1960.

———. "Presentación de José Ignacio Quintón". *Revista del ICP* n. 3 (1960).

———. "Vida y desarrollo de la danza puertorriqueña". En *Ensayos sobre la danza puertorriqueña,* editado por Marisa Rosado. San Juan: ICP, 1977.

———. "La misión social de la danza de Juan Morel Campos". En *Ensayos sobre la danza puertorriqueña,* editado por Marisa Rosado. San Juan: ICP, 1977.

MUSIKÉ
Revista del Conservatorio de Música de Puerto Rico

La *Canción Criolla* puertorriqueña como eslabón entre la Danza-canción y el bolero puertorriqueño: Anotaciones para su estudio

Noel Allende Goitía

Volumen 6, Núm. 1 (2018)

Resumen

Este ensayo es el inicio de un estudio sobre la «canción criolla» como un género musical puertorriqueño poco estudiado en los estudios musicales puertorriqueños.[34] En los estudios sobre música y construcción de un discurso de identidad nacional en Puerto Rico durante la década del 1930, me percato de que, dicha década, "cuaja" una ideología muy bien articulada sobre qué es y *no* es autóctono. Antes de crear sus más icónicas composiciones, Rafael Hernández Marín, era compositor de criollas. La evidencia documental no solo apunta a una riqueza en la producción de criollas, sino que, también, a una popularidad de la misma. Por lo tanto, a este momento, mi hipótesis de trabajo con la *criolla* puertorriqueña se fundamenta en la muy probable genealogía musical que es evidente en la danza *Alondras en el bosque*, y cómo las mismas técnicas aparecen en las criollas "Madre mía" de Pedro Marcano, y "Mi patria tiembla" (1928) de Rafael Hernández Marín. Esta ponencia ensaya unas preguntas iniciales y unas respuestas tentativas y provisionales que apuntan a la necesidad de una revisión de la presente historiografía sobre géneros puertorriqueños descalificados como marca de identidad que, sin embargo, han seguido ejerciendo una fuerza formativa en la creación musical insular.

1. Introducción

En esta ponencia se ensayan unas preguntas iniciales, y unas respuestas tentativas y provisionales, sobre la *canción criolla*, o Criolla, puertorriqueña. La misma parte de la necesidad de una revisión de la presente historiografía musical puertorriqueña en general. Pero, también, respecto a los géneros vernáculos que han sido descalificados como marca de identidad y que, sin embargo, ejercieron en su momento, una fuerza formativa en la creación musical insular.

[34] El campo de los *estudios musicales* es el conjunto de disciplinas que tienen como centro el estudio del «hacer» musical como principal preocupación. El término se ha estado utilizando desde el 1er Foro de Estudios Musicales Puertorriqueños celebrado en octubre de 2015 en el Recinto Metropolitano de la Universidad Interamericana de Puerto Rico.

En los estudios sobre el «hacer» musical y la construcción de un discurso de identidad nacional en Puerto Rico durante la década del 1930, se demuestra que los intelectuales, los políticos y la élite social y económica criollas cumplían más de un siglo en el proceso de «etiquetar» qué era autóctono y qué *no* lo era.[35] De esta forma, la *canción criolla* puertorriqueña desaparece de dicho discurso cultural y de la *lista* de las músicas vernáculas que constituían el canon de la identidad puertorriqueña.

Si escuchamos los ejemplos que han sobrevivido en grabaciones fonográficas, encontramos que la *canción criolla* puertorriqueña es un género musical dentro de la tradición latinoamericana de «voces y guitarras». Sus textos son, en su mayoría, de temas sentimentales, patrióticos y románticos. Sus melodías son extremadamente líricas y dramáticas, con una combinación muy interesante de recitado, ariosos y arias. Rítmicamente, no mantiene un pulso regular y utiliza, en una forma muy creativa, los rallentandos, y otros recursos dramáticos-expresivos, de la exposición y retórica lírica. De las dos guitarras que acompañan la voz, una desarrolla contra-cantos en el registro agudo, y la otra se desempeña como acompañante. Ambas tienen que tocar "col canto", o sea, tienen que seguir al cantante, o cantantes, en sus paradas, aceleración y giros expresivos del texto y la melodía.

Antes de crear sus más icónicas composiciones, Rafael Hernández Marín, era compositor de criollas (Strachwitz and Diaz Ayala 2001 [1916-1939]).[36] La evidencia documental de la existencia de este género no solo apunta a una riqueza en la producción de criollas, sino,

[35] Noel Allende Goitía, *De Margarita a El Cumbanchero: vida musical, imaginación racial y discurso histórico en la sociedad puertorriqueña (1898 -1940)*. (San Juan: Ediciones Puerto, 2010).

[36] Por ejemplo, *Mi patria tiembla*. Rafael Hernández Marín, *Lamento Borincano (Puerto Rican Lament): Early Puerto Rican Music 1916-1939*. 2001 [1916-1939], Arhoolie Records. CD.

también, a una amplia popularidad de la misma.[37] La evidencia iconográfica, encontrada en anuncios comerciales en revistas y dibujos a lápiz durante la época, es muy reveladora,[38] y la la composición *Montañesa* (canción criolla): música de Braulio Dueño Colón (1854-1934) con letra de Virgilio Dávila (1869-1943).[39]

En esta ponencia, propongo, que estas composiciones apuntan a una relación muy estrecha con la tradición de las contradanzas cantadas de mediados del siglo XIX[40], con la danza canción[41] y las romanzas y canciones románticas creadas durante el entre-siglo XIX y XX, como por ejemplo el manuscrito de la canción "Tú no sabes", de 1878, letra y música atribuida a Manuel Indalacio Martínez Plée (1861-1928).[42] Por lo tanto, mi hipótesis de trabajo sobre la *criolla*, o *canción criolla*, se fundamenta sobre tres evidencias, al momento circunstanciales. La primera, la muy probable genealogía musical que es evidente en la danza *Alondras en el bosque*, de Carlos Padilla (1862-1902).[43] La segunda, la partitura de la criolla de Dueño Colón,

[37] Cristóbal Díaz Ayala, *San Juan-New York: Discografía de la música puertorriqueña, 1900-1942*. San Juan: Ediciones Gaviota, 2009).

[38] González Padín Co. (1 de febrero de 1919). Nuevas grafonolas y discos 'Columbia'. *Puerto Rico Ilustrado*, Año X (466) y Mario Brau de Zuzuárregui. *Criollas*, Imagen JPEG, Colecciónde Dibujos de Mario Brau disponible en la Colección Puertorriqueña del Sistemas de Bibliotecas, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, 1915), dibujo a lápiz.

[39] Braulio Dueño Colón, *Montañesa: Canción criolla*, (New York: J. Fisher & Bro., 1920). Interpretada por la 'Reina del Cuplet' Consuelo Mayendia.

[40] Elías López Sobá, *La contradanza española: Debates sobre su origen, mudanzas por las cortes de Europa y derivas en el Caribe.* (San Juan: Capicúa, 2013).

[41] Pedro Malavet Vega, *Historia de la canción popular en Puerto Rico (1493-1898), (*Puerto Rico: Editora Corripio, 1992 y *De las bandas al Trío Borinquen:(1900-1927).* (Ponce: Ediciones Lorena, 2002).

[42] Manuel Indalacio Martínez Plée, *Tú no sabes*, Manuscrito, (Archivo General de Puerto Rico-MAR-M-1, 1878).

[43] José Limón de arce, *Trovadores populares de Arecibo, 1839-1898*, (Archivo General de Puerto Rico -CP-50-3) Documento mecanografiado.

donde se indica que hay secciones de *danza*. En tercer lugar, cómo las mismas técnicas aparecen en las criollas *A mi madre* interpretada por el Trío Boricua, *Mi patria tiembla* de Rafael Hernández Marín y *Madre mía* de Pedro Marcano.[44]

2. Sobre danzas de *Cantaleta*, canciones de *Serenata* y los trovadores urbanos y rurales

Durante el siglo XIX nace y se desarrolla en las Américas el metagénero de la Danza *Criolla*. Este metagénero, a su vez, es producto de unos procesos de criollización europea del metagénero conocido como la *Contradanza*. Desde Nueva Orleans hasta Río de Janeiro, desde Lima y Veracruz hasta el rosario de islas de barlovento, se desarrolla un cuerpo de géneros cantados-bailables que a su vez generan otras formas de *musicar* y bailar que sobreviven y se transforman con los avances tecnológicos de la reproducción mecánica de los «haceres» musicales regionales. Las contradanzas criollas y las danzas regionales resumen los procesos de criollización musical que le dan cuerpo a cantos y coreografías locales. Una danza-canción, muy popular en Puerto Rico, conocida como *La almojábana*, es lo suficientemente conocida por todo el pueblo como para que Lola Rodríguez de Tió, decidiera que lo único que ella tenía que hacer era crear un nuevo texto y, de esa forma, crear la letra del canto revolucionario de *La Borinquen*, o la *Borinqueña*, en 1868.[45]

Estas danzas de *cantaleta*, o cantadas, gozaban de tal popularidad como para recibir la desaprobación de los sectores más conservadores de los músicos insulares. La pluma de Braulio Dueño Colón, Trina Padilla de Sanz y Fernando Callejo Ferrer hacían referencias a danzas

[44] Harlequin Records. (1997). *Pedro Marcano 1935-1940* (Compilación y remasterización. HQ CD 86 ed.), Interstate Music Ltd.

[45] Monserrate Deliz, *El himno de Puerto Rico: Estudio crítico de «La Borinqueña»*, (Madrid: Ediciones G.I.S.A., 1957) y Elías López Sobá, *La contradanza española: Debates sobre su origen, mudanzas por las cortes de Europa y derivas en el Caribe.* (San Juan: Capicúa, 2013).

con títulos abiertamente afropuertorriqueños y sospechosamente soeces y procaces como *Zabaleta rabo de puerco*, *¡Hay yo quiero comer mondongo!*, *Menéndez, boca é covacha*, *El tereque*, *La Charrasca*, *El Merengazo* y *Rosa déjate tumbar.*[46] Pero, también, las mismas danzas-canción, podían aparecer como danzas-aguinaldos, danzas-romanzas y como danzas-canción sin palabras.

Aquí es donde podemos hacer una conexión entre la canción genérica y la canción como aparece en una forma de género específico. La canción *Tú no sabes* (1878), de Martínez Plée, nos presenta un ejemplo de este tipo de canción genérica, con un texto hiper-romántico:

> Tú no sabes lo que soy para tí ¡Oh amor mío!
> Porque soy para tí ¡Oh amor mío!
> Para esa retama que embellece y perfuma
> La aridez de mi vida soy el rocío
> Para tan noble flor, soy el rocío
> Para tan noble flor azul, soy el rocío.

Este texto no está muy lejos de los textos de índole amorosa de danzas canciones como *Margarita*, de Manuel Gregorio Tavárez y la Rima XV de Gustavo Adolfo Béquer, que sirve de texto a la danza *Tú y yo* de Ángel Mislán.[47]

Estas formas de canción no fueron favorecidas por los compositores con una formación musical que privilegiaba un repertorio *severo* por sobre el *bailable*, como los llamaba

[46] Braulio Dueño Colón, "Estudio sobre la danza puertorriqueña", *Revista Educación* 37 (1973 [1913]): 113-123; Fernando Callejo Ferrer, *Música y músicos puertorriqueños*, Edición conmemorativa de su centenario. Ensayos, notas y documentos anejos de Noel Allende Goitía ed., (San Juan: Ediciones Clara Luz, 2015 [1915]) y Trina Padilla de Sanz, "La Hija del Caribe: La danza puertorriqueña y otras consideraciones", *El Mundo* (Domingo, Enero, 1939).

[47] Elías López Sobá, *La contradanza española: Debates sobre su origen, mudanzas por las cortes de Europa y derivas en el Caribe.* (San Juan: Capicúa, 2013).

Fernando Callejo.[48] La domesticación de la *Danza* al repertorio de piano solo, propongo, se ajustaba a las propuestas centroeurpeas de la «música absoluta», como ideología. Al igual que en Europa, la burguesía criolla en las Américas, en general, y en Puerto Rico, en particular, adoptaron el piano, siguiendo los modelos de Liszt, Chopin, Gottschalk y Mendelssohnn, como herramienta del proceso de aburguesamiento de las músicas vernáculas, en el caso de la *Danza*, como un género musical «marca de identidad nacional».[49] Entiendo que es a ese tipo de *cantar*, que no sigue la forma ternaria estricta, o que sigue de cerca la forma sonata, a la que se refiere Callejo cuando habla de la canción de *serenata*. El señalamiento de Callejo va dirigido a la forma del discurso musical:

> Lo que caracteriza las canciones de serenatas, nombre que nos ha parecido el más adecuado, por la índole de los versos, para clasificar dicha música, es la simetría de los fragmentos y frases, el casi exclusivo uso de tonos menores, la lentitud de los movimientos y, sobre todo, el dejo melancólico de que está saturado el pensamiento musical. Estos cantos son siempre acompañados por la guitarra haciendo los cantantes un verdadero abuso de las notas tenidas, que casi vienen a ser calderones prolongadísimos.[50]

Esta descripción nunca antes se había abordado, o problematizado, en la historiografía puertorriqeña. Sin embrago, se puede inciar un abordaje circunstancial: la información que tenemos sobre los trovadores, bohemias, parrandas y músicas de voces y guitarras entre los

[48] Fernando Callejo Ferrer, *Música y músicos puertorriqueños*, Edición conmemorativa de su centenario. Ensayos, notas y documentos anejos de Noel Allende Goitía ed., (San Juan: Ediciones Clara Luz, 2015 [1915]).

[49] Noel Allende Goitía, *Las músicas de las sociedades atlánticas*, Manuscrito no impreso, (San Juan: Ediciones Clara Luz, 2017).

[50] Fernando Callejo Ferrer, *Música y músicos puertorriqueños*, Edición conmemorativa de su centenario. Ensayos, notas y documentos anejos de Noel Allende Goitía ed., (San Juan: Ediciones Clara Luz, 2015 [1915]), 455-456.

siglos XIX y XX apuntan a un rico repertorio cantado que incluía canciones románticas, letrillas o guarachas puertorriqueñas, danza-canción y romanzas.[51]

Las danzas-canciones de Carlos Padilla apuntan al tipo de práctica que Callejo tan vehementemente critica. Por ejemplo, la composición *Alondras en el bosque*, se graba en 1918 bajo la clasificación de *canción criolla*.[52] Lo primero que llama la atención de esta composición danza-canción es su forma rondo; su introducción es claramente un *paseo*, pero cantado:

Dime...
(ya que no puedo lograr)
Por qué...
(la dulcísima ocasión)
Bella...
(de decirte mi pasión)
Mujer...
(y mis penas sin igual)
Me niegas
(si en algún tiempo quizá)
tus encantos...
(junto a tu lado estaré)
Haciéndome padecer...
(entonces contemplaré tu linda faz.)
Si...

A este *paseo* le siguen cuatro meregues: tres de ellos diferentes, el cuarto de ellos una repetición del primero (Forma: Paseo-A-B-C-A):

[51] José Limón de arce, *Trovadores populares de Arecibo, 1839-1898*, (Archivo General de Puerto Rico -CP-50-3) Documento mecanografiado; Pedro Malavet Vega, *De las bandas al Trío Boriquen:(1900-1927)*, (Ponce: Ediciones Lorena, 2002) y Elías López Sobá, *La contra-danza española: Debates sobre su origen, mudanzas por las cortes de Europa y derivas en el Caribe.* (San Juan: Capicúa, 2013).

[52] Cristóbal Díaz Ayala, *San Juan-New York: Discografía de la música puertorriqueña, 1900-1942*. San Juan: Ediciones Gaviota, 2009).

Merengue A	Merengue B	Merengue C
Vayan humildes	Cuando escuches	Si la suavísima brisa
(como busca amante la rosa perfumada)	(Y si en el altar de mis sueños)	(Sin ti no quiero la vida)
pintadas aves	de los bardos ruiseñores	de la floresta mañana
(el viento volador, volador, volador)	(sientes el céfiro blanco)	(que el poderoso monarca)
con trinos suaves	sus armónicas canciones	por mi destino me dió)
(así gaviota hermosa te busco enamorado)	(besos de amores cantando)	se acercase a tu ventana,
voy a decir	entonar	(si la barca está perdida)
(te busco yo)	(en tu frente angelical)	a tu oído murmurar
al casto angel	me recuerdan	(le daré mi último adiós
(porque eres tu la diosa gentil de mis amores)	(fueron besos arrancados)	que será mi último adiós.)
	que testigos fueron	para decirte bien mío
que adoro tanto	(de tus labios dulcemente)	(Sin ti no quiero la vida)
(la venus que yo vi)	de mi llanto fatal	los amargos sinsabores,
envuelto en llanto	(para imprimirlos en tu frente)	(que el poderoso monarca por mi destino
(en mi adorado ensueño de más gentiles flores)	de mi llanto fatal	me dió)
	(y en tu boca de coral.)	los acervos dolores
voy a morir.		(si la barca está perdida)
(que sueño más feliz		que hoy me privan
pero que sueño más feliz.)		(yo te daré mi último adiós)
		descansar.
		(pero será el último adiós.)

FUENTE: "Alondra en el bosque" (danza canción): Compositor: Carlos Padilla (1862-1902) sastre y tabaquero; intérpretes Quique y Tomás. Su primer intérprete fue Francisco Quiñones, conocido como "El Paisa". URL: https://www.youtube.com/watch?v=VlnNxO6egWg

Esta danza-canción utiliza la técnica poética del Quolibet[53]: es una técnica de escritura poética en que se intercalan textos diferentes, cada verso se canta simultáneamente a través de un contrapunto musical.

3. Las *Criollas* en el siglo XX como forma no vernácula

Es claro que para Fernando Callejo las canciones de serenata no son parte de las músicas vernáculas que son consideradas marcas de identidad. Sin embargo, los músicos de voces y guitarra, como los tabaqueros, musicaban géneros que, por un lado, fusionaban,

[53] En los diccionarios de la música conocidos, primero que la palabra Quodlibet se deriva dos palabras en latín: *quod*: qué y *libet*: libertad. Musicalmente, pertenece a géneros que utilizan el contrapunto como técnica de composición. En relación con el tema de este ensayo, el Quodlibet vocal es una creación para dos o más voces que combina polifónicamente textos y melodías diferentes.

géneros existentes, y que, por el otro, practicaban una fertilización cruzada de técnicas *performativas*[54] de géneros ya conocidos. Este tipo de canción se ve afectada por las nuevas tecnologías de reproducción mecánica que ofreció el fonógrafo. Lo cotidiano de estas prácticas musicales se comienzan a apreciar a través del consumo suntuario de estas producciones. Por ejemplo, para el 1919, aprece el siguiente anuncio en el *Puerto Rico Ilustrado*:

NUEVAS GRAFONOLAS Y DISCOS 'COLUMBIA'

La sugestiva apariencia de esta Grafonola, la perfecta elegancia de sus líneas y la sobriedad de su diseño son una muestra de la superioridad de los gabinetes "Columbia."

Los cuatro lados de las Grafonolas "Columbia" están finamente terminados, de manera que pueda usarse en el centro de un salón.

Las nuevas Grafonolas "Columbia" están provistas de los tres adelantos más maravillosos en el arte fonográfico; a saber:

El nuevo Reproductor hecho de una sola pieza y de un peso mínimo, con una sonoridad de 360 vibraciones por segundo (único en su clase.)

El "Expulsor Individual" para records: nuevo aparato que tiene los records limpios y preparados para su uso; y por último, el nuevo freno automático que sin necesidad de graduación alguna, para el fonógrafo o Grafonola al terminarse el record.

Nuevos Discos Puertorriqueños por Mitchell y Lassalle

Acompañamiento de Guitarra

Eres niña hermosa. Canción.	C 3255	El beso de las flores. Canción criolla.	C 3262
Quisiera niña cantarte. Canción criolla.	10"	Mujer, padezco mucho. Canción.	10"
Aurora. Canción.	C 3256	Bella como la luz. Canción.	C 3263
La he vuelto a ver. Canción.	10"	Tengo una mulata. Canción criolla.	10"
Yo te podré olvidar. Canción.	C 3257	El marinero. Canción.	C 3264
Los ojos de mi mulata. Canción criolla.	10"	La túnica. Canción.	10"
Décimas criollas. (1a. parte.)	C 3258	Eres bella mujer. Canción.	C 3265
Décimas criollas. (2a. parte.)	10"	El juey, alias cangrejo. Diálogo y canto.	10"
La Blanquita. Canción criolla.	C 3259	Décimas del vapor "Carolina". Revoltillo.	C 3266
Alondras en el bosque. Canción.	10"	Revoltillo popular No. 2.	10"
La Castellana. Canción.	C 3269	La mariposa. Canción.	C 3267
La mulata sandunguera. Canción criolla.	10"	La estudiantina. Canción.	10"
¿Por qué niña cándida? Canción.	C 3261	La flor de los jardines. Canción.	C 3268
La Celita. Canción.	10"	Revoltillo Popular No. 1.	10"

Pídanos Catálogos y precios

GONZALEZ PADIN CO. San Juan, Ponce, Mayaguez

FUENTE: (González Padín Co. 1919)

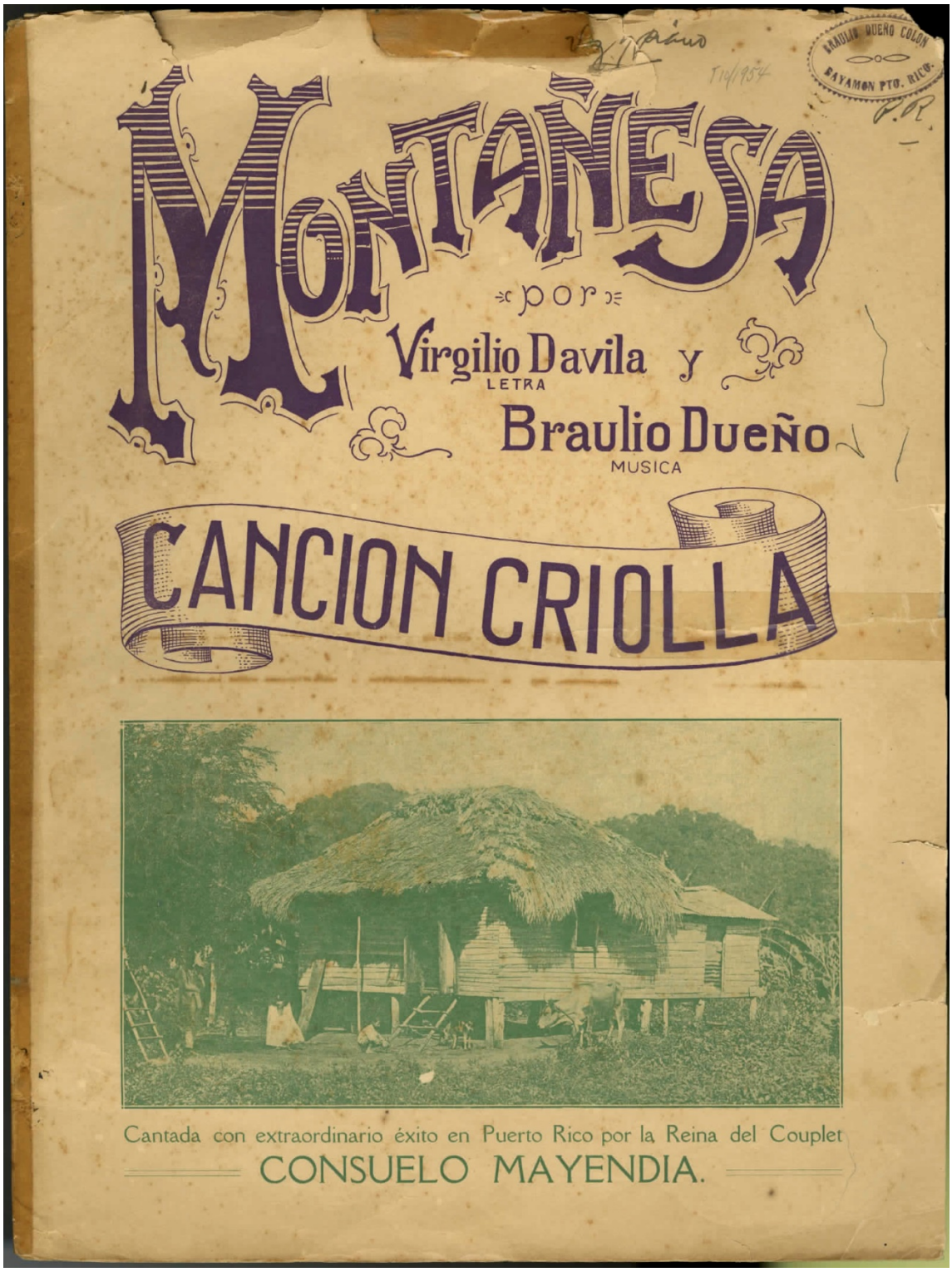
[54] Concerniente a la ejecución e interpretación musical.

Este anuncio, de 1919, nos informa la grabación de seis criollas, grabadas en 1918 junto a *Alondras en el bosque*:

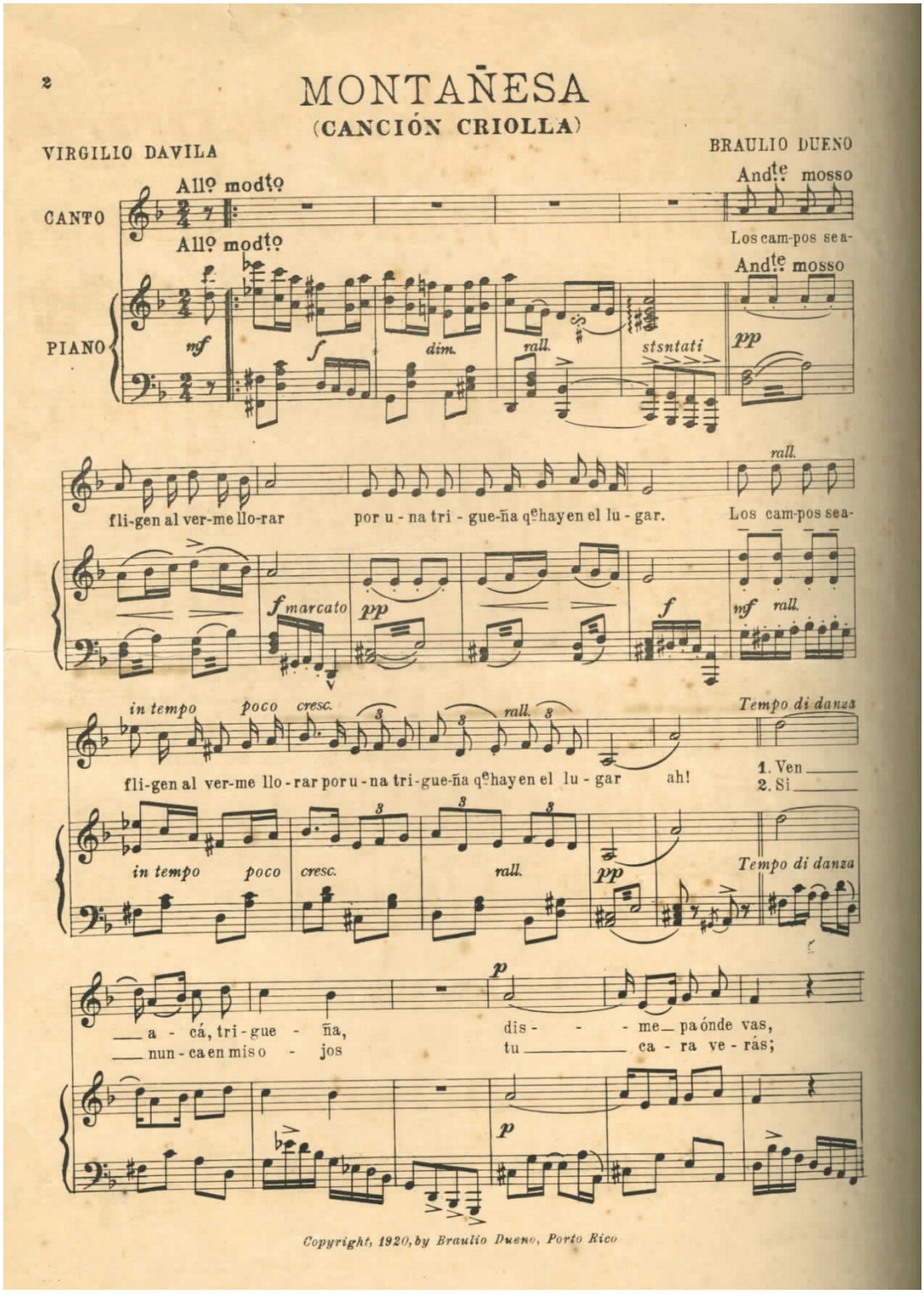
1. *Quisiera niña cantarte* Canción criolla C3255
2. *Los ojos de la mulata* Canción criolla C3257
3. *La Blanquita* Canción criolla C3259
4. *La mulata sandunguera* Canción criolla C3260
5. *El beso de las flores* Canción criolla C3262
6. *Tengo una mulata* C3263

No tenemos, al momento, acceso a estas grabaciones, pero, sería interesante saber si su factura se realciona con creaciones posteriores como la *Montañesa* de Braulio de Dueño Colón o con las grabadas al final de la década de los 1920 y mediados de los 1930.[55]

[55] Díaz Ayala, *San Juan-New York*, 248-249.


BRAULIO DUEÑO COLON
BAYAMON PTO. RICO
MONTAÑESA
por
Virgilio Davila y
LETRA
Braulio Dueño
MUSICA
CANCION CRIOLLA
Cantada con extraordinario éxito en Puerto Rico por la Reina del Couplet
CONSUELO MAYENDIA.

FUENTE: (Dueño Colón 1920)



FUENTE: (Dueño Colón 1920)

El próximo registro de criollas la tenemos con las grabaciones de *Madre mía*, de Pedro Marcano y *Mi patria tiembla* de Rafael Hernández Marín. Si escuchamos ambas composiciones, notaremos que ambas responden a la descripción hecha por Callejo en 1915. *Madre mía* es grabada por el Cuarteto Marcano (Pedro Marcano 'Piquito', de Bayamón, Claudio Ferrer, de Comerío, Leocadio 'Lalo' Martínez, de Coamo y Vitín Mercado, de Arecibo) y *Mi patria tiembla*, por el Trío Borinquen.[56]

La audición de estas piezas nos presenta con un registro musical particular al cual no se le ha prestado atención. Parece ser que la intenza comercialización de los boleros cubanos y otras músicas de clubes nocturnos y salones de baile de hoteles imponen una presión evolutiva a la criolla puertorriqueña. ¿Dónde quedan rastros de ésta? Sugiero que, como conversé en 1992 con Gilbert Mamery, la desaceleración del bolero cubano durante la década de 1940 se debió a la intensa fertilización cruzada de éste con géneros locales –i.e.: los corridos mexicanos, las tonadas cuyanas, la tradición de romanzas latinoamericanas, y en Puerto Rico la danza-canción y las criollas puertorriqueñas. Además de los conjuntos de voces y guitarras, como se dan particularmente en Puerto Rico, me parece que hay que buscar una genealogía menos obvia. Las canciones de Felipe Goyco, Don Felo, como *Estando contigo* [Madrigal], clasificada como bolero, más adelante, *Olas y arena* de Sylvia Rexach, en especial si seguimos la guitarra acompañante de un Tito Umpierre, y, me atrevo a incluir, *Génesis*, de Guillermo Venegas Lloveras, son un rastro musical difícil de esconder debajo de la gran alfombra del bolero y que prometen producir un rico conocimiento sobre las músicas vernáculas del archipiélago

[56] C. Strachwitz y Cristóbal Díaz Ayala, C. (Edits.), *Lamento Borincano (Puerto Rican Lament): Early Puerto Rican Music 1916-1939*, CD-7037. Remasterización. ed., (New York: Arhoolie Records, 2001 [1916-1939]).

puertorriqueño si las estudiamos a la luz y en relación a los nuevos conocimientos que nos prometen las investigaciones de la canción criolla puertorriqueña.

Referencias

Allende Goitía, Noel. *De Margarita a El Cumbanchero: vida musical, imaginación racial y discurso histórico en la sociedad puertorriqueña (1898 -1940)*. San Juan: Ediciones Puerto, 2010.

——. *Las músicas de las sociedades atlánticas*. Manuscrito no impreso. San Juan: Ediciones Clara Luz, 2017.

Callejo Ferrer, Fernando. *Música y músicos puertorriqueños*. Edición conmemorativa de su centenario. Ensayos, notas y documentos anejos de Noel Allende Goitía. San Juan: Ediciones Clara Luz, 2015 [1915].

Deliz, Monserrate. *El himno de Puerto Rico: Estudio crítico de «La Borinqueña»*. Madrid: Ediciones G.I.S.A., 1957.

Díaz Ayala, Cristóbal. *San Juan-New York: Discografía de la música puertorriqueña, 1900-1942*. San Juan: Publicaciones Gaviota, 2009.

Dueño Colón, Braulio. "Estudio sobre la danza puertorriqueña." *Revista Educación* 37 (1973 [1913]): 113-123.

—. *Montañesa: Canción criolla*. Letra de Virgilio Dávila. Se encuentra en la Colección Augusto Rodríguez, Centro de Estudios e Investigación de la Música Puertorriqueña, New York: J. Fisher & Bro, 1920.

González Padín Co. "Nuevas grafonolas y discos 'Columbia'." Nuevos discos puertorriqueños por Mitchell y Lasalle ed., *Puerto Rico Ilustrado*, febrero 1, 1919.

Harlequin Records. *Pedro Marcano 1935-1940*. Compilación y remasterización. HQ CD 86. Interstate Music Ltd., 1997.

Limón de Arce, Josee. *Trovadores populares de Arecibo, 1839-1898*. Documento mecanografiado. Archivo General de Puerto Rico-CP-50-3, 1926.

López Sobá, Elías. *La contradanza española: Debates sobre su origen, mudanzas por las cortes de Europa y derivas en el Caribe*. [San Juan]: Capicúa, 2013.

Malavet Vega, Pedro. *De las bandas al Trío Borinquen:(1900-1927)*. Ponce: Ediciones Lorena, 2002.

—. *Historia de la canción popular en Puerto Rico (1493-1898)*. Ponce: Editora Corripio, 1992.

Martínez Plée, Manuel Indalacio. *Tú no sabes*. San Juan: Manuscrito en el (Archivo General de Puerto Rico -MAR-M-1, 1878.

Padilla de Sanz, Trina. "La Hija del Caribe: La danza puertorriqueña y otras consideraciones." *El Mundo*, Domingo, Enero, 1939.

Strachwitz, Chris, and Cristóbal Diaz Ayala. *Lamento Borincano (Puerto Rican Lament): Early Puerto Rican Music 1916-1939*. CD-7037. Remasterización. New York: Arhoolie Records, 2001 [1916-1939].

MUSIKÉ
Revista del Conservatorio de Música de Puerto Rico

Indigeneity and Latino Consciousness in the music of Catalino 'Tite' Curet Alonso

Andrés Espinoza Agurto
Volumen 6, Núm. 1 (2018)

Abstract
The importance of Catalino 'Tite' Curet Alonso's work in Salsa is something that cannot be overestimated. Curet Alonso began participating very early in the New York-based late 60s Salsa boom, and even at that stage, he aided in developing the consciousness of *salseros* by including socially conscious lyrical references that dealt with themes that diverted from the usual escapisms that were, and still are, so prevalent in popular Latin music. This paper investigates Curet Alonso's activist ideals, his presentation of indigenous issues within two of his compositions, and how these ideas combined function in larger conceptualizations of Latino ethnic consciousness.

With the rise of the civil rights movement, Salsa, following its initial movement in the late 1960s and early 1970s, and as the biggest flag music for Latinos at the time, needed to reflect on socially, ethnically, and racially engaged issues that faced both Latinos and Latin Americans. The music, as Latino urban folklore, and as an expression of the Latino context, asked composers not only to participate in social escapism, but also to develop a more cohesive discourse of the current realities facing their own people. One of these realities, alongside social and racial issues, was that of a search for a clearer definition of the Latino identity. Part of this identity is based around the ethnic mix of Latinos as a whole; mainly Spanish, Native, and African. While the critical presentation of the African centered concerns had already been explored by artists such as Arsenio Rodriguez and Cortijo y Su Combo, in the 1950s and 1960s the Indigenous perspective as part of the Latino identity remained largely

unexplored within popular Latin music. It is not until the appearance of Catalino "Tite" Curet Alonso, as one of the leading composers, with over 2000 works to his credit, of Spanish language popular music, and later with the appearance of singer, composer, actor, and lawyer Ruben Blades that this perspective begins to be discussed.

Analyzing the musical and poetic breadth of Curet Alonso's work and its impact in Salsa, as well as its impact on Puerto Ricans and Latinos, is something that to this day remains distant from academic endeavors, especially those in English. His name is often mentioned but his efforts as connected to the times are rarely analyzed in depth. Arguably the best, and perhaps only book thus far to deal with Curet Alonso' work is Norma Salazar's publication[57] where aside from a methodical, poetic and historical analysis of many of Curet Alonso's songs and poems, Salazar introduces a thematic classification system for Curet Alonso's music, which helps enormously in navigating his impressive musical legacy. Salazar divided Curet Alonso's musical themes into the following categories:

- Indigenous
- Patriotic
- Social
- Romantic
- Blackness (negritude) in festive Salsa
- *Jíbaro*[58]
- Santeria
- Movies
- Curet and the children
- Religious anthems in *bomba* rhythm
- Political
- Sport

[57] Norma Salazar, *Tite Curet Alonso: Lírica y canción*, (EMS, 2007).

[58] Referring to the Puerto Rican countryside peasants.

For the scope of this paper, I do not find it necessary to delve into all of the themes analyzed by Salazar, as some of these do not express the ideas of Latino ethnic consciousness that I highlight in this paper. Salazar's system however does identify a series of subjects that are crucial for a thorough understanding of Latino consciousness in Curet Alonso's discourse. I have also analyzed elsewhere the topic of Latino ethnic consciousness in Salsa, including a larger subset of Curet Alonso's work including social and African centered concerns.[59] In this article, however, I focus on Curet Alonso's work as related to indigenous issues.

Curet Alonso was a socially engaged man, and his music reflected his societal views. On the Fania records website, Aurora Flores' review of Curet Alonso's compilation CD entitled *Alma de Poeta* indicates "Curet helped father the nascent Salsa movement that was marking time in clave through the streets of Puerto Rico and the Latin New York. His words inspired hope and faith, solace and joy during a time of social upheaval … He reflected the face of a community that was in dire need of answers."[60] Regarding Curet Alonso's social conscience/consciousness Rubén Blades points out that:

> He [Curet Alonso] was a conscious person and that conscience was manifested in many ways … Tite saw things clearly and because of that he expressed them: The Puerto Rican sense, condemning racism, the need for an expression of a much fairer reality than the one we are living in … that was always very present in his music without Tite being an ideologist politician, he was not an ideologist. [61]

---

[59] Andrés Espinoza Agurto, *Una sola casa: Salsa consciente and the poetics of the meta-barrio*, (PhD diss., BOSTON UNIVERSITY, 2014).

[60] Flores, Aurora, "Review of Alma de Poeta," *Fania.com*, accessed October 13 2014. https://www.fania.com/products/tite-curet-alonso-alma-de-poeta.

[61] Él era un tipo consciente y esa conciencia se manifestaba de muchas formas… Tite tenía las cosas claras y las manifestaba por eso. El sentido puertorriqueño, la denuncia al racismo. La necesidad de expresión de una realidad mucho más justa que la que estamos viviendo… eso estaba siempre muy presente en su música sin que Tite fuera un político ideólogo, él no era un ideólogo; *¡SONÓ, SONÓ… TITE CURET!. DVD,* directed by Gabriel Coss (2011; San Juan, Puerto Rico: Rojo Chiringa Producciones, 2011), DVD.

Blades to a certain extent actually credits Curet Alonso as the original architect of a conscious Salsa movement, even though there are many antecedents to this effort,[62] when in response to the question, "Is it true that you and Willie [Colón] in Siembra were the first to bring social consciousness to lyrics in Salsa?," he declares:

> No. Before that was Tite Catalino (Curet Alonso), Puerto Rican, he was a very important man. He sent me some songs and one was called "Plantación adentro." It talked about what I consider to be an indigenous guy who was beaten to death by an overseer. I think the Willie Colón/Rubén Blades Album *Metiendo Mano*, as far as the Fania boom was considered, was the first one that made an emphasis with "Pablo Pueblo" and "Plantación Adentro" by Tite. [63]

The historical context, upon which Curet Alonso began to develop his discourse, was that of the civil rights movements, Pan-Africanism and Black power, on the heels of the great Puerto Rican migration to New York, and of Latin American revolutions and dictatorships. Thus, the music of Curet Alonso reflects his views of the world as a place where social justice, awareness of social issues and consciousness was needed. In the aforementioned Fania website CD review, Flores also points out "A seasoned man in a time of resistance to societal norms, Curet later witnessed the worldwide rage against Vietnam and the tsunami of civil and social change heralded by the '60s and '70s. This intense, historical climate shaped Curet's life and work."[64] Salazar speaks of the social climate where Curet Alonso began to develop his work:

> During the decade of the 1960s, when Curet Alonso initiated his musical discourse, the intellectual and artistic participants of the nationalist thirties generation and the populist generation of the forties had to face the materialist fifties generation. In that ideological and cultural scenario, the prevailing enormous reality of the social decomposition that resulted from

[62] See Espinoza Agurto, *Una sola casa.*

[63] Lauren Shaw (ed.), *Song and Social Change in Latin America,* (Connecticut: Lexington Books. 2013), 191.

[64] Flores, "Review".

> the political and economic struggle that attempted to crystalize an exogenous hegemony to the Puerto Rican national reality became completely evident.[65] [66]

Salsa scholar Quintero Rivera adds to the panorama of the times

> …something being lived very dramatically in those times is the moment of struggle in favor of civil rights in the United States, the student struggles on a world level, in Paris, in San Francisco, in Mexico. It is a moment where many things are being questioned, many ideas that until that moment were deemed immovable. There are important political movements at the level that [for example] Allende wins in Chile; there are guerrillas in many places of Latin America that were inspired by the Cuban example. So much of Tite Curet's song reflects that entire social world which is in a state of change, a state that challenges the status quo. Now, something special that this expression has in the case of Tite Curet is that that is not seen as something different from quotidian life, but many times is reflected through the closest moments that are found every day. [67]

Being a proud Puerto Rican, Curet Alonso's points of reference came primarily from his homeland, and since his work was primarily interpreted by Puerto Ricans or New York-based Puerto Ricans, the references quickly connected with this segment of the Latino population. Eventually, with Salsa becoming a Latino and Latin American phenomenon,[68] Curet Alonso's lyrics quickly began to literally and figuratively resonate beyond Puerto Rico and its

---

[65] Durante la década del 1960, cuando Curet Alonso inició su discurso musical, los participantes intelectuales y artísticos de la nacionalista Generación de los Treinta y de la populista Generación de los Cuarenta tuvieron que enfrentarse a la materialista Generación del Cincuenta. En ese escenario ideológico y cultural se hizo evidente la inmensa realidad de la descomposición social prevaleciente como resultado de la pugna político-económica por cristalizar una hegemonía exógena a la realidad nacional puertorriqueña.

[66] Salazar, *Tite Curet,* 32.

[67] … algo que se está viviendo de manera muy dramática en ese momento, es el momento de la lucha a favor de los derechos civiles en los Estados Unidos son las luchas estudiantiles a nivel mundial, en Paris, en San Francisco, en México. Es un momento en el que se están cuestionando muchas cosas, muchas ideas hasta ese momento que se tenían como cosas inamovibles. Se están desarrollando movimientos importantes políticos a nivel de [que por ejemplo] gana Allende en Chile, hay guerrillas en muchos lugares de América Latina, inspirados en el ejemplo de Cuba. Entonces mucho de la canción de Tite Curet va a reflejar todo ese mundo social en ebullición y en desafío, muy importante en desafío. Ahora, algo especial que tiene esa expresión en el caso de Tite Curet, es que no se ve eso como algo distinto de la vida cotidiana, si no que muchas veces se refleja a través de los momentos más cercanos que tiene uno todos los días; Coss, *¡SONÓ, SONÓ*…

[68] See Espinoza Agurto, *Una sola casa.*

sister population of *El Barrio*, making the originally Puerto Rican centered issues a totemic set of concerns that became intrinsically connected to Latinos and Latin Americans at large.

It is unclear whether Curet Alonso intentionally aimed at exploring and exploiting the commonalities of Latinos the way Ruben Blades did at a later stage, it is clear however that he was aware of the situations of the Latinos in New York as he actively participated in the New York Fania-based Salsa Boom of the 1970s. Tied to Curet's awareness of Latino and Latin American social issues, Curet and Blades maintained a good relationship for many years wherein they discussed these topics. Curet Alonso indicated that:

> Salsa music and its many followers have come to accept the singer Rubén Blades without limits. Salsa with a social message has produced a string of hits, and also smoothed out the genre a little, making young people think about the issues of the moment, of the everyday path.[69]

Curet Alonso's work, although based in Puerto Rico, demonstrates the idea of utilizing Puerto Rico as a totem of Latino ethnic consciousness. The Puerto Rican aspect of Curet Alonso's work however, shines through, especially when interpreted by icons of the Island such as Héctor Lavoe and Ismael "Maelo" Rivera. The totem phenomenon however, can be seen in many of the lyrics to Curet Alonso's music where there is no specific mention of Puerto Rico, and the commonalities and quotidian aspects of the situations and characters included in the songs easily expand and apply to the rest of Latin America and the Latino population of New York. This is the case in both songs analyzed in this essay. Venezuelan Singer Trina Medina elaborates:

> Tite Curet's songs are successful and stay in the memory of the people because they speak of their own stories. I mean, there are poor people and spiteful women all over the world. John Laborers[70] are everywhere or there would be no houses. So, when people hear one of these

[69] Waxer, Lise. *The City of Musical Memory: Salsa, Record Grooves, and Popular Culture in Cali, Colombia.* (Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press. 2002).

[70] Literally, John Construction Worker in reference to Curet Alonso's song.

> songs … that touches your fiber, you begin to feel "Hey, that is not the life of La Tirana;[71] that is the life of Trina Medina." Mister John Laborer when [he says] "it's true look at all the houses I made" and walks around there and maybe goes in and says to his son with that pride: "You know, this shopping mall, I laid the bricks there." That is why, because if it gets to your soul and you identify with it, of course you make it yours. So Tite's songs stopped being his when people appropriated them saying: "this is my story, my own."[72]

Within the following analyses, I present 2 songs by Curet Alonso with full lyrics and *pregones* [73] as performed in the original recording of the songs. Curet Alonso's involvement with social, ethnic and racial issues within the constraints of *Salsa* is undeniable, and his accounts hold a great deal of weight even for today's standards. In the following analyses, I present but a small sample of Curet Alonso's work relating to indigenous concerns that I have deemed as representative of the factors mentioned above.

"Plantación Adentro" as performed by Rubén Blades
From *Metiendo Mano.* Fania Records 1977

Included in the first major release of Rubén Blades with Fania 1977's *Metiendo Mano*, the song as performed in the record depicts how the Native Americans were treated by the colonialist foremen. This particularly poignant song fit perfectly within Blades progressive discourse, as it spoke of the often set aside Native past of Latinos.

---

[71] In reference to Curet Alonso's song La Tirana popularized by La Lupe.

[72] Las canciones de Tite Curet son exitosas y se quedan en la memoria de las personas porque hablan de su propia historia. O sea, Pobres hay en todo el mundo, mujeres despechadas hay en todo el mundo, Juan Albañiles hay por todos lados porque si no, no hubiese casas. Entonces, la gente cuando escucha una canción de estas … que te toca en las fibras, tú te empiezas a sentir "oye, esa no es la vida de La Tirana, esa es la vida de Trina Medina" … El señor Juan Albañil cuando [dice] "Es verdad, mira todas las casas que yo he hecho", y pasa por ahí y a lo mejor entra y le dirá al hijo con aquel orgullo: "Sabes que, este centro comercial, yo ponía los ladrillos ahí." Por eso, porque si te llega al alma y se identifica contigo, por supuesto la haces tuya. Entonces las canciones de Tite dejaron de ser de él cuando el mundo se apropió de ellas diciendo: "Esta es mi historia, esta es la mía"; Coss, *¡SONÓ, SONÓ*…

[73] Lead singer ad-libs in the call and response sections.

It is interesting to juxtapose the performance and reading of the piece as recorded by Blades with how Curet Alonso describes it himself.

> That is a song about rubber. "Plantación Adentro" paints the life that exists between Uruguay and Venezuela with the ones that work in the rubber farms. The one that works there does not get paid directly, the salary is sent to the family, but he is almost not paid, so there are many that are there and never leave the plantations and die of jungle diseases, many of them in many cases between Brazil and Venezuela. So I made this story wanting to show that really the criminal is not a criminal, it is the jungle that kills them, and that fight of the jungle between the animals and all that people; well that is where that song came from. [74]

Blades' reading of the song, and to a great extent almost everybody else's reading, on the other hand points to a colonialist past where the foremen brutally abused the natives. This reading is framed very clearly by the appearance of the spoken introduction as spoken in the recording by Willie Colón.

Lyrical Analysis

The initial spoken description places the subject in the colonial Latin America. This section was actually devised by Blades himself and not originally written by Curet Alonso. Blades describes: "…that first part where Willie Colón speaks "it is the year 1745 in Latin America…" I wrote that. That way we place the issue in the correct parameters.[75]

Hablado: Es el año 1745, en la América Latina el indio trabaja en las plantaciones bajo el palo implacable del mayoral.	**Spoken:** It is the year 1745, In Latin America the Indian works in the plantations under the relentless stick of the foreman.

[74] … ese es un tema cauchero, "Plantación adentro" pinta la vida que hay entre el Uruguay y Venezuela con los que trabajan en las haciendas de caucho. El que se mete a trabajar ahí, no le pagan sueldo directamente, le mandan el dinero a la familia, pero a él casi no le pagan entonces hay muchos que están ahí y nunca salen de las plantaciones y mueren de enfermedades de la selva, muchos de ellos, pasa eso, en muchos casos de esos, entre el Brasil y Venezuela. Entonces yo hice esa historia queriendo dar a entender lo que en verdad, el criminal no es un criminal, es la selva que los mata y entonces esa lucha que hay en la selva entre animales y todo el mundo de gente; pues de ahí salió esa canción; *Las Caras Lindas de Tite Curet Alonso* Directed by Sonia Fritz Macias (San Juan, Puerto Rico, 2004), DVD.

[75] …esa primera parte que dice Willie Colón "Es el año 1745, en la América Latina…" eso lo escribí yo. O sea que vamos situando la cuestión dentro del parámetro correcto; Coss, *¡SONÓ, SONÓ*…

The first part where Curet Alonso's pen is shown opens the song with the poetical concept of people being shadows. In this Manner Curet Alonso makes a reference to the passing spirits of people, the transient state of being where death waits at any time

Sombras son la gente a la la la la la la la.	Shadows are the people a la la la la la la la.

The verse situates the story deep inside the plantation. This place is where the truth shall be learned. This is not the place shown to the owner of the plantation; deep inside where the trip is bitter is where the truth of this story actually lies.

Plantación adentro camará es donde se sabe la verdad es donde se aprende la verdad.	Deep inside the plantation brother is where the truth is known is where you learn the truth
Dentro del follaje y de la espesura donde todo el viaje lleva la amargura es donde se sabe camará es donde se aprende la verdad.	Into the foliage and the thickness where the whole trip is bitter, that is where you know brother that is where you learn the truth

The main human character, as opposed to the plantation/jungle concept, is ultimately revealed. His name is Camilo Manríquez and he has died after having received a beating by the foreman. The contrast in this phrase to what is actually described as the meaning of the song by Curet Alonso as natives dying from jungle diseases calls attention to the appearance of the foreman.[76] In this case, it is possible that Blades' reading of the song is actually more accurate than Curet Alonso's. This part of the verse paints Camilo Manríquez as an unknown man where no one cried at his burial and only received a cross made of sticks, not even a name on his tomb.

Camilo Manríquez falleció por golpes que daba el mayoral y fue sepultado sin llorar una cruz de palo y nada más.	Camilo Manríquez died from the hits that the foreman gave and was buried without crying a cross of sticks and nothing else

[76] In Fritz Macias, *Las Caras Lindas*.

The chorus section highlights the truth of the song hidden in the place where Camilo Manríquez died: deep inside the plantation. The *pregones* in this section were actually developed by Blades. "…the song was written by Tite and I developed the *soneos*"[77] "And the doctor on-duty said: "Death by natural cause." Of course, since after a beating with a stick, it is normal that he died," You know you are speaking of the injustice against the natives" [78]

Coro: Camilo Manríquez falleció, plantación adentro camará.	**Chorus:** Camilo Manríquez died Deep inside the plantation, brother.
Plantación adentro camará sombras son la gente y nada más. Se murió el indio Camilo por palos que daba el mayoral. Y el medico de turno dijo así: muerte por causa natural. Claro, si después de una tunda e' palos que se muera es normal. Acostarse tarde y de pie temprano rumbo pa'l cañaveral. Tierra, selva, sol y viento indio, palo y mayoral.	Deep inside the plantation brother Shadows are the people Camilo the Indian died from the hits that the foreman gave And the doctor on-duty said: Death by natural cause Of course, since after a beating with a stick It is normal that he died Lay down late and up early en route to the cane field Land, jungle, sun and wind Indian, stick and foreman
Interludio instrumental	**Instrumental interlude**

The reintroduction of the chorus after the instrumental interlude reinforces the main argument of the abuse perpetrated by the foremen towards the natives, and that of Camilo Manríquez dying without anyone crying for him. This time however, the jungle character appears as one that swallows, and never says anything. This appearance points to either Curet Alonso's original reading of jungle diseases or to the fact that the beating might have occurred deep inside the jungle with no one watching.

[77] *Soneos* is a synonym of *pregones*.

[78] … La canción la escribe Tite y yo desarrollo los soneos "el medico de turno dijo así "muerte por causa natural" claro, si después de una tunda e' palos que se muera es normal." Tu sabes, tú estás hablando de la injusticia contra el indígena; Coss, *¡SONÓ, SONÓ*…

Coro: Camilo Manríquez falleció, plantación adentro camará.	**Chorus:** Camilo Manríquez died Deep inside the plantation, brother.
Plantación adentro camará sombras son la gente y nada más. Selva adentro, selva traga selva nunca dice na. Recoge café y coge pa'lla si no te pega el mayoral. Eh, Camilo Manríquez falleció y lo enterraron sin llorar. Y es su triste monumento una cruz de palo y nada más. Oye lo que digo es la verdad sombras son la gente y nada más.	Deep inside the plantation brother Shadows are the people Deep inside the jungle, the jungle swallows the jungle never says anything pick coffee and move that way or the foreman hits you Hey, Camilo Manríquez died, and they buried him without crying And his sad monument is only a cross of stick and nothing else Listen to what I say, it is the truth Shadows are the people and nothing else.

Overall analysis

"Plantación adentro" was a very important release for Blades, and the early collaboration between Blades and Curet Alonso was very significant. The album marked the arrival of *Salsa consciente* to the mainstream of the Salsa world. While Curet Alonso had been pushing the idea for a while with songs such as "Anacaona," or "Con los pobres estoy," the fact that this song was a major hit gave both Blades and Curet Alonso a platform to further develop their ideas in a large scale.

Regarding the song, Blades indicated that

> Tite's song was the hit from that album *Metiendo Mano*. When I chose "Plantación [adentro]," don't you think that it was a song that right away people at Fania said: "oh, great this is going to be a hit," because it had a political content that I developed further in the soneos … and the soneos show the injustice and the hazing that existed. Inside that there was also an anti-colonialist argument that is inside the song, and that refers specifically to a situation in Puerto Rico. So, it was not something that was openly 'pacata'[79] but it was there. That was in

[79] This is an often used in Spanish onomatopoeia denoting something falling in front of you. The expression denotes something that is imposible to miss.

> '76, so also Panama, because we had the canal zone that was a colony that the North Americans had in Panama disguised as something else.[80] [81]

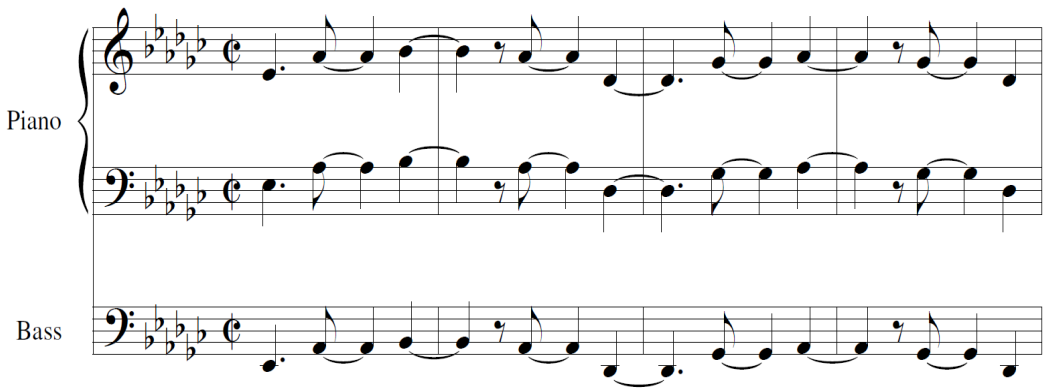
There is then a discrepancy between composer and performer relating to the reading of the song, Curet presented the song as relating to the jungle as the killer, while Blades elaborates about the song in regards to the brutality of the foremen. This fact pointed to the idea of Salsa as mainly being "composed in performance," but in reading the original verse, which was written by Curet Alonso, the section that indicates "Camilo Manríquez died from the hits that the foreman gave," actually contradicts Curet Alonso's 2002 reading of the song. Whether this was due to his recollections of the song being different, or whether he decided that the original version of the song did not convey the actual meaning intended, will remain a mystery. It should be noted that according to Blades' reading of the song, Curet Alonso showed a subtle hint to the colonialist case of Puerto Rico and the United States. While this might be a conjecture from the part of Blades, it is a definite possibility as Curet Alonso's work regarding *Salsa consciente* comes across as very subtle in comparison to Blades 'in your face' style.

Musically speaking it is interesting to note the appearance of a samba feel at the beginning of the song as well as during the interlude. The arrangement by Willie Colón features an interlude that denotes the travelling of the jungle in Latin America as well as its

---

[80] El número de Tite en ese disco, Metiendo Mano, fue la canción que pegó. Cuando yo escojo Plantacion [adentro], no te vayas a creer que fue una canción que de una vez la gente dijo en la Fania "ah, que bueno esto va a ser un hit", porque tenía un contenido político, que yo desarrolle más allá en los soneos, los soneos los escribí yo…y los soneos van adelantando lo que era la injusticia y la vejación que existía. Dentro de eso también había un argumento anticolonial que está dentro de la canción, y que se refiere ya a una situación específica en Puerto Rico. Así que era una cuestión que no era abiertamente "pácata" pero estaba ahí. Eso fue en el '76, también Panamá, porque teníamos nosotros la zona del canal era un colonia que tenían los norteamericanos en Panamá, disfrazada de otra cosa.;Coss, *¡SONÓ, SONÓ…*

connection to the Caribbean as the interlude moves between three distinct phases: An Andean feel (2:26-2:35) exemplified by the appearance of the hi-hat cymbal on the upbeats and a rolling snare drum, giving a marching band type of feel to the song that is very unusual for Salsa yet very common in places such as the Peruvian *huayno* and Colombian *porro,* two places that have a high concentration of native people. The second feel of the interlude (2:35-2:44) moves to a quasi-*son montuno* as exemplified by the I-IV-V-IV progression utilizing the anticipated bass of the *son* in the following manner:

Figure 1. Quasi-*son montuno* as played in "Plantación adentro"

I call the section a quasi-*son montuno* as traditionally the *son montuno* would only utilize the primary diatonic I-IV-V-IV progression (Eb/Ab/ Bb/Ab). In this case, this holds true only for two bars whereas the second part of the section temporarily modulates a step down to Db and repeats the progression with a different tonal center (Db/Gb/Ab/Gb) only to quickly return to the original tonal center. This type of progression is very unusual in Cuban *son,* and by extension Salsa, yet this step wise type of movement is really common in Brazilian music. In this manner, Colón pays tribute not only to the music of Brazil via Cuba but places the sonic marker in the Amazon Jungle. The sequence is then repeated (2:45-3:03) only to finish on a samba feel, and eventually return to the chorus section.

"Anacaona" As performed by Cheo Feliciano
From the album *Cheo* released by VAYA (a subsidiary of Fania) 1972

Anacaona is a song written specifically for Cheo Feliciano. The song was part of an album devised specially for Feliciano by Curet Alonso. Feliciano had been dealing with drug addiction and this recording marked his return to the stage. The album, and according to Salsa folklore, Cheo Feliciano the person as well, were produced by Curet Alonso. In that manner, the album marks Cheo Feliciano's return as much as it marks Curet Alonso's appearance in the Salsa elite. Anacaona was a major hit and became a true Salsa standard. Moreno Velazquez indicated that "With the mythic "Anacaona," also written by Curet Alonso, Feliciano made the top play lists at radio stations in New York as well as Puerto Rico."[82] Rondón mentioned "… Cheo also recorded a song that became the first great hit or success of the Salsa explosion, "Anacaona.""[83] The song was originally recorded using the sextet sound that included the vibraphone as a link to the sound that made Cheo Feliciano originally in his early days with the Joe Cuba Sextet.

The lyrics of the song deal specifically with the Female Taíno (native Caribbean) chief Anacaona. Cadilla de Martinez indicated that "Anacaona, was a celebrated Dominican poet, wife of the chief Caonabo… she was known for writing *areytos* [sic] or rhythms."[84] Merriam Webster online defines *areito* as "a ceremonial dance among the indigenous peoples of Spanish America; also: the songs and masks associated with the dance." In this manner,

[82] Juan Moreno Velazquez, "Review of Alma de Poeta." *Fania.com*, accessed October 13 2014. https://www.fania.com/products/cheo.

[83] César Miguel Rondón, *The Book of Salsa: A Chronicle of Urban Music from the Caribbean to New York City*. Translated by Frances R. Aparicio with Jackie White, (University of North Carolina Press, 2008),202.

[84] Salazar, *Tite Curet,* 40.

much like Curet Alonso, Anacaona is actually a composer. Salazar describes that Anacaona was actually captured by Viceroy Nicolás de Ovando for whom she performed a majestic *areito* only to be later assassinated.[85]

Lyrical Analysis

The song is introduced by the first chorus where the lead character is placed after her capture. The chorus marks the primitive region as the native place of Anacaona i.e. the Caribbean basin. The verse actually shows the suffering of Anacaona as her voice is heard and so is her anguished heart. There is an expectation of freedom, and in the totem image of Anacaona, the freedom can easily be understood in a larger colonial context.

Coro: Anacaona, india de raza cautiva Anacaona, de la región primitiva.	**Chorus:** Anacaona, Indian woman of a captured race, Anacaona of the primitive region
Anacaona, india de raza cautiva Anacaona, de la región primitiva.	Anacaona, Indian woman of a captured race, Anacaona of the primitive region
Anacaona oí tú voz, como lloró cuando gimió Anacaona oí la voz de tu angustiado corazón Tu libertad nunca llegó, Eh le le le le le le la la.	Anacaona I heard your voice, how it cried when it whined Anacaona I heard the voice of your anguished heart your freedom never arrived, Eh le le le le le le la la.
Coro: Anacaona, india de raza cautiva Anacaona, de la región primitiva.	**Chorus:** Anacaona, Indian woman of a captured race, Anacaona of the primitive region
Anacaona, india, india de raza cautiva Anacaona, de la región primitiva	Anacaona, Indian woman of a captured race, Anacaona of the primitive region

The introduction of the chorus begins the call and response section, and includes the word *areíto,* thus showing either the fact that Anacaona wrote *areítos*, or perhaps that Curet's composition is an *areíto* dedicated to Anacona. Feliciano's first *pregón* has a melancholic tone to it with the inclusion of the white dove symbolizing Anacaona's purity. The following *pregones* paint Anacaona as fierce since she does not forgive and was very brave. It is interesting to note the inclusion of the Black woman figure in this song as the song is dedicated to a native woman. This detail was likely included as a way to expand the sensibility of suffering to

[85] Salazar, *Tite Curet,* 40-42

a larger racial span or perhaps symbolizing the joint struggles of Black people next to the natives under the colonial rule. Since Curet Alonso was listed as the producer of the record, it seems very unlikely that this would be a mistake.

Segundo Coro: Anacaona, *areíto* de Anacaona.	**Second Chorus:** Anacaona, song and dance of Anacaona
India de raza cautiva, alma de blanca paloma, Anacaona. Pero india que muere llorando, muere, pero no perdona, no perdona no. Esa negra que es de raza noble y abatida pero que fue valentona, ¡Anacaona!	Indian woman of a captured race soul of a white dove, Anacaona But, an Indian woman that dies crying, dies but does not forgive, does not forgive, no That Black woman of a noble and taken down race but that was very brave, Anacaona!
Interludio instrumental	**Instrumental interlude**

Following the instrumental interlude, the second chorus is once again introduced, and in this occasion Feliciano's *pregones* include history and the fact that the tribe was furious. There is once again an African racial component to this set of *pregones*.

Segundo Coro: Anacaona, *areíto* de Anacaona.	**Second Chorus:** Anacaona, song and dance of Anacaona
Oye, según la historia lo cuenta dicen que fue a la cañona, Anacaona. La tribu entera la llora porque fue buena negrona. Y recordando, recordando lo que pasó la tribu ya se enfogona.	Listen according to history they say that it was full force, Anacaona The whole tribe cries for her because she was a good Black woman. And remembering, remembering what happened the tribe gets furious

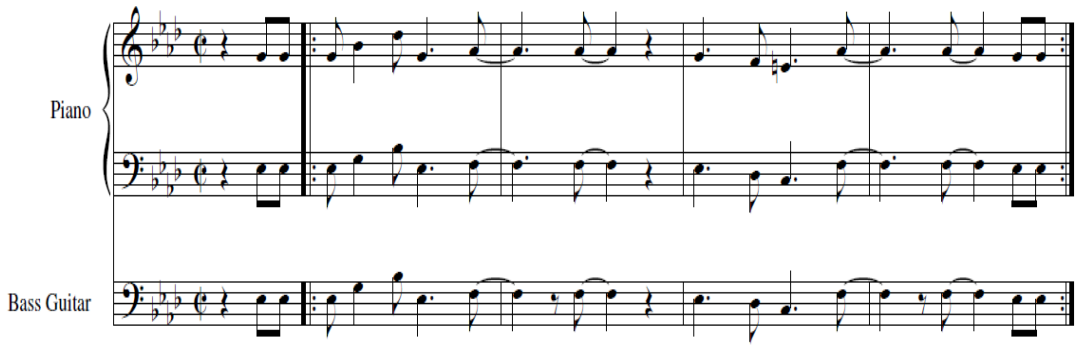
Overall analysis

The song even though specifically dealing with the story of Anacaona, places once again the possibility of interpreting the case of Anacaona initially as a totem of the native roots of perhaps only Taínos. There is also the possibility of understanding the song as an anti-colonialist declamation. This is particularly plausible taking into consideration the fact that this song is written by a Puerto Rican composer describing the suffering of a Dominican chief, thus expanding a pan-Caribbean sensibility against Spaniard oppression. Worthy of note is the fact that Curet Alonso later wrote a song titled "Caonabo" describing the

suffering of Anacaona's husband after her death. In joining and expanding these two songs, the anti-colonialist sentiment can be understood not only as the struggle between the native population and the Spaniards but as a reference to the colonial state of Puerto Rico with the United States, thus combining the contemporary with the historical. There is in this song and in "Plantación adentro" a historic sensibility that places Curet Alonso as a virtual *'griot'* by telling the history of his people through song.

Musically speaking, the arrangement is fairly sophisticated, yet does not appear to contain any specific ethnic markers in the manner of "Plantación adentro." Salazar does, however, indicate that "in the musical arrangement stands out the jam or mambo, as it is called in the Salsa argot, a unirhythmic (sic) sound that possibly was utilized in the *areitos* according to what has been found by some researchers."[86] This point might be somewhat contentious as there is no source to add validity to the statement and since there is not much, if any information available regarding the actual musical arrangements of the *areítos*, it seems fairly implausible that arranger Bobby Valentín devised a way to imply the feel of an *areíto* during the instrumental interlude. I have nevertheless decided to transcribe the section in question and leave the ultimate decision for the reader.

Figure 2. "Anacaona" *areito* motif as described by Salazar
(2:38-3:16)

[86] Salazar, *Tite Curet*, 41.

As a closing, it should be noted that the concept of Latino ethnic consciousness in Curet Alonso's oeuvre, is expressed ultimately in a very distinct manner that combines a number of elements with a very poetic language achieving a consistent concern and connection with being Puerto Rican, Black, Latin American, Latino, and in the case of this paper, indigenous. In the case of the two analyzed songs, Curet Alonso brings his indigenous centered perceptions from a socio-historical and perhaps anti- colonialist point of view, tying the historical into the contemporary and developing a timeless socio-historical discourse regarding indigenous issues.

This minimal sample of Curet Alonso's work only does justice to a very small part of his effort. This paper can only serve as a mere approximation to the work of Curet Alonso as the sheer magnitude of his musical output makes it impossible for me to pay proper tribute to the composer within this essay. Curet Alonso's work still remains a large pool to explore as his oeuvre is enormous in terms of quantity and extremely profound in terms of quality. It is hard, if not impossible, to think of another musician/composer that has had such an enormous impact over the output of a whole genre.

Bibliography

Boggs, Vernon. *Salsiology: Afro-Cuban music and the evolution of Salsa in New York City*. Vol. 1992. Empire Pub Service, 1992.

Duany, Jorge. "Popular Music in Puerto Rico: Toward an Anthropology of "Salsa."" *Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana* 5, no. 2 (1984): 186-216.

Espinoza Agurto, Andrés. "Una sola casa: Salsa consciente and the poetics of the meta-barrio." PhD diss., BOSTON UNIVERSITY, 2014.

Flores, Aurora. "Review of Alma de Poeta." Fania.com. https://www.fania.com/products/tite-curet-alonso-alma-de-poeta (accessed October 13 2014).

Moreno Velazquez, Juan. "Review of Alma de Poeta." Fania.com. https://www.fania.com/products/cheo (accessed October 13 2014).

Padilla, Felix M. "Salsa music as a cultural expression of Latino consciousness and unity." *Hispanic Journal of Behavioral Sciences* 11, no. 1 (1989): 28-45.

Rondón, César Miguel. *The Book of Salsa: A Chronicle of Urban Music from the Caribbean to New York City*. Translated by Frances R. Aparicio with Jackie White, University of North Carolina Press, 2008.

Salazar, Norma, *Tite Curet Alonso: lírica y canción*. EMS, 2007.

Shaw, Lauren (ed.) *Song and Social Change in Latin America.* Connecticut: Lexington Books. 2013.

Waxer, Lise (ed.). *Situating Salsa: Global Markets and Local Meanings in Latin Popular Music*. New York: Routledge. 2002.

Waxer, Lise. *The City of Musical Memory: Salsa, Record Grooves, and Popular Culture in Cali, Colombia*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press. 2002.

Discography

Colón, Willie; Blades, Rubén. *Willie Colon Presents Rubén Blades :Metiendo Mano.* © 1977 by Fania Records SLP-500.

Feliciano, Cheo. *Cheo.* © 1972 by Vaya Records. VS-5.

Videography

Fritz Macias, Sonia, dir. *Las Caras Lindas de Tite Curet Alonso*. 2004; San Juan, Puerto Rico,

2004. DVD.

Coss, Gabriel, dir. *¡SONÓ, SONÓ… TITE CURET!*. 2011; San Juan, Puerto Rico: Rojo Chiringa Producciones, 2011. DVD.

MUSIKÉ
Revista del Conservatorio de Música de Puerto Rico

Representando al Barrio Fino: un análisis del video musical de *Gasolina*

Omar Ruiz Vega

Volumen 6, Núm. 1 (2018)

Resumen

En este artículo analizo la forma en que videos musicales de Reggaetón ayudan a promover un vínculo identitario con los fanáticos de los barrios pobres y residenciales públicos de Puerto Rico. Como modo de ejemplo, analizo el video musical de la exitosa canción "Gasolina" de Daddy Yankee (2004). Particularmente concentro mi análisis en las escenas del utópico "barrio fino" presentado en el video, en las cuales el cantante asume el rol de protector del barrio. Basándome en teorías de análisis de videos musicales, argumento que la relación establecida con las comunidades marginadas puertorriqueñas en este video musical se debe comprender en conexión con la temática del álbum, al cual este intenta promocionar. Concluyo que tal relación muestra la importancia que la fanaticada de los barrios pobres y caseríos puertorriqueños tiene para la industria reguetonera, importancia que debe ser explorada en futuras investigaciones más a fondo.

Los artistas de reggaetón en Puerto Rico han cultivado desde los inicios del género un vínculo muy estrecho con las comunidades pobres de los barrios y residenciales públicos o caseríos de Puerto Rico [87]. Es muy común escuchar en canciones de básicamente cualquier artista de reggaetón alguna referencia a un barrio o caserío de Puerto Rico, en ocasiones aquel en el cual el artista se crió o con el cual tiene algún tipo de vínculo emocional, como es el caso de Cosculluela y el residencial Jardines de Quintana en Hato Rey. Alusiones a la vida dentro de estos espacios marginados forman también un tema recurrente en las canciones del género, aun cuando estas tienden a enfatizar los aspectos vinculados al narcotráfico y a la violencia en

[87] Luz Adriana Pérez, "Reggeatón: Manifestación Artística de los marginados" (University of Texas, 2008); Ana Rosa Thillet, "La representación de la marginalidad por parte de la industria del reggaetón en Puerto Rico" (Universidad de la Habana, 2006).

estos sectores [88]. La presencia tan marcada del barrio y el caserío puertorriqueño en el reggaetón ha ayudado a proyectar y a mercadear el género y a sus artistas como "la voz del barrio y el caserío", o sea como símbolos identitarios de las comunidades más pobres de la isla. Muchos videos de reggaetón contribuyen grandemente a este discurso identitario promovido en el género a través de sus imágenes y mensajes visuales. En el siguiente artículo analizaré el video de la canción "Gasolina" (2004) de Daddy Yankee — una de las canciones más famosas en la historia del reggaetón [89] — y mostraré cómo el video representa a los sectores marginados y cómo se intenta establecer un vínculo emotivo con ellos.

Video Musical de la Canción *Gasolina*

"Gasolina" fue el primer sencillo del exitoso álbum *Barrio Fino* (2004) de Daddy Yankee. Francisco Saldaña y Víctor Cabrera, mejor conocidos en la industria musical como Luny Tunes, compusieron la música de la canción y Daddy Yankee[90] la letra. Carlos Pérez fue el director del video. "Gasolina" se puede categorizar, de acuerdo con las categorías desarrolladas por Michael Altrogge, como un "Konzept-Performance Video". En este tipo de videos el artista simula estar dando un concierto, pero en lugar de cantar en una tarima o en

[88] Omar Ruiz Vega, "Representando al caserío: narcocultura y el diario vivir en videos musicales de Reggaetón", *Latin American Music Review* 39, núm. 2 (2018).

[89] Leila Cobo, "Daddy Yankee's Track by Track Review of His 'Barrio Fino', 10 Years Later", *Billboard*, el 1 de agosto de 2014, https://www.billboard.com/articles/review/album-review/6205088/daddy-yankee-barrio-classic-track-by-track.

[90] Hay, sin embargo, cierta controversia en cuanto a la alegada contribución de Eddie Dee en la composición de la letra de la canción Rapetón Staff, "La reacción de Daddy Yankee cuando le preguntan por Eddie Dee y el tema 'Gasolina'", *Rapetón*, el 2 de junio de 2016, http://www.rapeton.com/la-reaccion-de-daddy-yankee-cuando-le-preguntar-por-eddie-dee-y-el-tema-gasolina/.

algún otro lugar apropiado para este tipo de eventos, canta en un espacio inusual [91] En este caso, vemos a Daddy Yankee cantar en una pista de carreras de autos y en un barrio pobre. En cada uno de los lugares, el cantante asume un personaje específico. En la pista de carreras, él es quien da el conteo para que comience la competencia. Estas escenas son importantes —entre otras cosas— para el efecto sinestésico en el video musical, especialmente durante la transición (o puente) en crescendo, en la cual Daddy Yankee canta varias veces: "súbele el bajo para que mi gata prenda los motores" [92]. Esta sección está visualmente complementada con escenas de autos de carrera y motocicletas que, en preparación antes de la competencia, aceleran sus motores de manera paralela al crescendo hasta que la música alcanza su punto culminante y ambos arrancan de manera simultánea. También encontramos a varias mujeres bailando en las escenas en la pista de carreras, las cuales aparecen detrás del cantante o bailando solas en cambios de cámara que alternan de manera bastante rápida, en armonía con el tempo movido de la canción.[93] Por otro lado, en las escenas en el barrio Daddy Yankee asume un personaje totalmente diferente, como veremos a continuación.

[91] Michael Altrogge, *Tonende Bilder. Interdisziplinare Studie zu Musik und Bilder in Video-clips und ihre Bedeutung für Jugendliche*, vol. 2 (Berlin: Vistas Verlag, 2001), 29.

[92] Daddy Yankee, "Gasolina", You Tube, 2004, https://www.youtube.com/watch?v=zOkBy-P-OVE.

[93] Este tipo de representación de la mujer como un tipo de adorno y objeto de deseo sexual del hombre es muy común en los videos de reggaetón, en los cuales se tiende a reproducir la narrativa hiper masculina que caracteriza muchas de las canciones del género Alfredo Nieves Moreno, "A Man Lives Here: Reggaeton's Hypermasculine Resident", en *Reggaeton*, ed. Raquel Z. Rivera, Wayne Marshall, y Deborah Pacini Hernandez, (Durham, NC: Duke University Press, 2009), 256 y 267.

Escenas en el Barrio

Las escenas en el barrio se desarrollan de la siguiente manera: detrás de Daddy Yankee se encuentra un grupo de personas. Los niños tienen un papel protagónico entre ellos. Estas personas pueden verse como representantes de las clases marginadas de Puerto Rico, pero también de otras partes del mundo. El hecho de que en estas escenas predominen niños es muy significativo, pues a través de ellos se representa en el video de manera más efectiva una imagen positiva de las comunidades marginadas. Hay que tener presente que los niños tienden a connotar atributos positivos como humildad, inocencia y bondad, entre otros. De esta forma, ellos ayudan a contrarrestar en el video las nociones negativas predominantes en nuestra sociedad de las comunidades más desventajadas como meros espacios infestados de criminalidad y violencia [94]. Por otro lado, debemos considerar que los niños también pueden connotar vulnerabilidad. Esto es significativo cuando tenemos presente que opuesto a Daddy Yankee y a los niños hay un grupo de policías moviéndose en formación cerrada con macanas y escudos hacia el barrio. Los policías aparentan, de hecho, querer entrar al barrio de manera violenta. El rápido intercambio en el enfoque de las cámaras entre Daddy Yankee y los policías crea la ilusión de que estos se acercan cada vez más y Daddy Yankee, quien sujeta un bate de béisbol en sus manos, se coloca frente al barrio listo para defenderlo. Aunque no vemos ningún enfrentamiento entre los policías y el cantante el mensaje visual subyacente es transmitido eficientemente: Daddy Yankee debe ser considerado como un representante y defensor del barrio, o sea, de las comunidades pobres.

Cabe destacar que las escenas en el barrio no guardan ninguna relación lógica o directa con el tema de la canción "Gasolina". Estas escenas están más bien relacionadas con el título

[94] Ruiz Vega, "Representando al caserío: narcocultura y el diario vivir en videos musicales de Reggaetón".

del álbum, *Barrio Fino*. A través de ellas se crea un nivel de significación visual nuevo en el video, el cual opera independientemente del tema de la canción.[95] Por otro lado, es importante notar también que el barrio representado en este video no pretende querer identificarse de manera explícita con un lugar determinado. De esta forma se acentúa su valor simbólico como representante de todos los sectores pobres. En realidad, el barrio en el video de "Gasolina" hace referencia a ese ficticio y utópico "barrio fino" evocado por Daddy Yankee tanto en el título como en el *intro* y el *outro* de su álbum.[96] Esto lo podemos apreciar muy bien en el *outro* del álbum en donde Daddy Yankee narra una historia a través de la cual hace referencia de manera indirecta a varias comunidades pobres de Puerto Rico.[97] Los versos iniciales comienzan, por ejemplo, de la siguiente manera: "Tú sabes que yo iba caminando por la calle y choqué con esmeralda [Residencial La Esmeralda, Carolina] que era la perla del barrio [Barrio La Perla, San Juan] y su madre se llamaba manuela [Residencial Manuel A. Pérez, San Juan] y su hermana Carola. Cuando la vi, fue una vista hermosa [Residencial Vista Hermosa, San Juan]. Me fui corriendo al campo, alegre, recogiendo lirios [Residencial Los Lirios, San Juan; Residencial Lirios del Sur, Ponce], laureles [Residencial Los Laureles de Cupey, San Juan], gladiolas [Antiguo Residencial Las Gladiolas, San Juan] amapolas [Residencial Las Amapolas,

[95] Esta manera de crear niveles de significación visual nuevos es utilizada frecuentemente en los videos de música popular Henry Keazor y Thorsten Wübbena, *Video thrills the radio star: Musikvideos: Geschichte, Themen, Analysen*, Kultur- und Medientheorie (Bielefeld: Transcript-Verlag, 2005), 15.

[96] Según sugiere el artista en una entrevista, ese "barrio fino" que inspira el título y concepto de su disco intenta representar a todas las comunidades pobres de Puerto Rico Cobo, "Daddy Yankee's Track by Track Review of His 'Barrio Fino', 10 Years Later".

[97] Daddy Yankee afirma en relación al *outro* lo siguiente: "I wrote this story by putting a face to all the names of the neighborhoods in Puerto Rico. I wanted to bring them to life in a story that's very humble but full of pride. It closes the album and brings together the sound and concept of the production". Cobo, "Daddy Yankee's Track by Track Review".

San Juan], margaritas [Residencial Las Margaritas, San Juan], magnolias [Residencial Magnolia Gardens, Bayamón] en el monte" [98]. Por medio de estas sutiles alusiones a diversos sectores pobres de Puerto Rico, Daddy Yankee intenta "darles voz" a estas comunidades, quienes le sirvieron de inspiración para su álbum *Barrio Fino*.

Se debe mencionar, sin embargo, que el video de "Gasolina" contiene ciertos elementos que lo vinculan también con otras partes de Latinoamérica. Verbigracia, en las escenas del barrio encontramos una sutil referencia a Colombia en las iniciales PM que tienen los guardias en sus escudos, las cuales aparentan hacer alusión a la Policía Militar colombiana. Significativo es también notar que el video no se grabó en Puerto Rico sino en la capital de la República Dominicana [99]. Es probable que estos aspectos del video intenten en primera instancia apelar a una población latinoamericana más amplia para de este modo promover una mejor acogida del video fuera de Puerto Rico. Pero del mismo modo, estos elementos ayudan a desvincular el barrio representado de cualquier lugar específico, resaltando así su simbolismo. Para nuestro análisis es importante tener presente estos elementos, ya que los mismos hacen que la relación entre las escenas del barrio con las comunidades marginadas de Puerto Rico sea más simbólica y por ende menos directa que la que encontramos en otros videos de reggaetón como "Somos de Calle Remix", "Mi Vida No Va a Cambiar" o "Nau Nau Nau", los cuales fueron realmente filmados en barrios pobres y residenciales públicos de la Isla [100].

[98] Daddy Yankee, *Barrio Fino*, Amazon Music (Machete Music and El Cartel Records, 2004).

[99] Carlos Pérez, Mensajes acerca del video de Gasolina, Facebook, el 25 de septiembre de 2016.

[100] Ruiz Vega, "Representando al caserío: narcocultura y el diario vivir en videos musicales de Reggaetón".

Tal relación solo puede ser apreciada en su totalidad cuando analizamos el video musical junto con el concepto y contenido del álbum *Barrio Fino*, al cual este intenta promocionar.

Finalmente, es importante tematizar la representación negativa de los policías en el video musical. Tal representación refleja la actitud negativa que muchos residentes de las comunidades más pobres de Puerto Rico — y otras partes de Latinoamérica — tienen hacia los policías, los cuales tienden a ser visualizados como una fuerza represiva y discriminante [101].[102] En el video de "Gasolina" discernimos esta noción negativa en la forma en que se proyecta a los policías como "los villanos de la película", pues ellos intentan entrar al barrio (en donde se encuentran niños) por la fuerza. Daddy Yankee, por otro lado, se proyecta como el héroe, ya que él se queda en el barrio y aparenta estar listo para defenderlo, como indicamos anteriormente. El mensaje visual transmitido a través de estas escenas comunica un potente mensaje de solidaridad, simpatía y empatía hacia los sectores marginados en Puerto Rico, mensaje que es cultivado y promovido de distintas maneras en el género del reggaetón.[103] Por medio de estos se promueve una vinculación estrecha con los residentes de los barrios pobres

[101] "La Pintura Azul No Tapa El Recuerdo de Coquito", *Primera Hora*, el 12 de mayo de 2010, http://www.primerahora.com/noticias/policia-tribunales/nota/lapinturaazulnotapaelrecuerdodecoquito-386647/; Pérez, "Reggeatón: Manifestación Artística de los marginados", 6–7.

[102] La política de "Mano Dura Contra el Crimen" establecida en los años 90 ayudó a cimentar esta noción negativa hacia la policía, según algunos académicos Raquel Z Rivera, "Policing Morality, Mano Dura Stylee: The Case of Underground Rap and Reggae in Puerto Rico in the Mid-1990s", en *Reggaeton*, ed. Raquel Z. Rivera, Wayne Marshall, y Deborah Pacini Hernandez (Durham, NC: Duke University Press, 2009), 122; José I. Fusté, "Colonial laboratories, irreparable subjects: the experiment of '(b)ordering' San Juan's public housing residents", *Social Identities* 16, núm. 1 (2010): 54–55.

[103] Verbigracia, en el final del video de "Gangsta Zone" una niña pequeña fija su mirada hacia la cámara mientras desliza tres pancartas que leen: "los caseríos necesitan más materiales" Daddy Yankee y Snoop Dogg, "Gangsta Zone", You Tube, 2006, https://www.youtube.com/watch?v=muV2iy07nB0.

y residenciales públicos de la Isla. O dicho de otra manera, se intenta proyectar al género y a sus intérpretes como símbolos identitarios de las comunidades marginadas de Puerto Rico.

Al final, sin embargo, son los fanáticos de reggaetón de los barrios y caseríos puertorriqueños los que decidirán si aceptan ese discurso identitario promovido en las canciones de reggaetón y en sus videos musicales. Ningún género musical puede ser considerado simplemente como "la expresión del barrio y el caserío"; los artistas pueden únicamente hacer atractivo tal tipo de interpretación. También debemos tener presente, que ningún género de música popular puede ser visualizado como exclusivo representante de un grupo en particular, excluyendo o invalidando de este modo otras identidades colectivas construidas alrededor del género. Como afirma el musicólogo Keith Negus: "once in circulation, music and other cultural forms cannot remain bounded in any one group and be interpreted simply as an expression that speaks to or reflects the lives of that exclusive group of people" [104]. Tan pronto el reggaetón trasciende los límites de su primera audiencia, a saber, los jóvenes de los barrios pobres y caseríos de Puerto Rico, y comienza a alcanzar nuevos oyentes dentro de otras clases sociales y nacionalidades, el género comienza a su vez a ayudar a articular diferentes tipos de identidades, las cuales se desarrollan y expresan de manera paralela unas con otras. Esto levanta, sin embargo, ciertas interrogantes importantes: ¿por qué los artistas de reggaetón se esfuerzan tanto en fomentar un vínculo identitario especial con las clases marginadas de Puerto Rico? ¿Qué importancia tiene esta fanaticada para la industria reggaetonera? Para obtener una respuesta a tales interrogantes se necesitan más investigaciones acerca de la industria del reggaetón y el valor simbólico y comercial que las clases marginadas puertorriqueñas tienen para la misma. Tales estudios deben considerar, entre otras cosas, los

[104] Keith Negus,*Popular Music in Theory: An Introduction*, (Hanover, NH: University Press of New England, 1997), 121.

códigos estéticos y de autenticidad prevalecientes en el género, como también los discursos prevalecientes en torno a los orígenes (o más bien desarrollo) del Reggaetón en las comunidades marginadas de la isla.[105]

Bibliografía

Altrogge, Michael. *Tonende Bilder. Interdisziplinare Studie zu Musik und Bilder in Videoclips und ihre Bedeutung für Jugendliche*. Vol. 2. Berlin: Vistas Verlag, 2001.

Cobo, Leila. "Daddy Yankee's Track by Track Review of His 'Barrio Fino', 10 Years Later." *Billboard*, 1 de agosto de 2014, https://www.billboard.com/articles/review/album-review/6205088/daddy-yankee-barrio-classic-track-by-track.

Daddy Yankee. "Gasolina." *You Tube*, 2004a, https://www.youtube.com/watch?v=zOkBy-P-OVE.

———. *Barrio Fino*. Amazon Music. Machete Music and El Cartel Records, 2004b.

Daddy Yankee y Snoop Dogg. "Gangsta Zone." *You Tube*, 2006, https://www.youtube.com/ watch?v=muV2iy07nB0.

Fusté, José I. "Colonial Laboratories, Irreparable Subjects: The Experiment of '(B)Ordering' San Juan's Public Housing Residents." *Social Identities* 16, núm. 1 (2010): 41–59.

Keazor, Henry, y Thorsten Wübbena. *Video thrills the radio star: Musikvideos: Geschichte, Themen, Analysen. Kultur- und Medientheorie*. Bielefeld: Transcript-Verlag, 2005.

Marshall, Wayne. "From Música Negra to Reggaeton Latino: The Cultural Politics of Nation, Migration, and Commercialization." En *Reggaeton*, editado por Raquel Z. Rivera, Marshall, y Deborah Pacini Hernandez, 19–76. Durham, NC: Duke University Press, 2009.

Negus, Keith. *Popular Music in Theory: An Introduction*. Hanover, NH: University Press of New England, 1997.

[105] Para una discusión acerca de los orígenes y desarrollo del género ver Wayne Marshall, "From Música Negra to Reggaeton Latino: The Cultural Politics of Nation, Migration, and Commercialization", en *Reggaeton*, ed. Raquel Z. Rivera, Wayne Marshall, y Deborah Pacini Hernandez, Refiguring American Music (Durham [NC], Durham, NC: Duke University Press, 2009), 19–76, http://site.ebrary.com/lib/gc/Top?layout=document&id=10281928..

Nieves Moreno, Alfredo. "A Man Lives Here: Reggaeton's Hypermasculine Resident." En *Reggaeton*, editado por Raquel Z. Rivera, Wayne Marshall, y Deborah Pacini , 252-79. Durham, NC: Duke University Press, 2009.

Pérez, Carlos. "Mensaje acerca del video de Gasolina". *Facebook*, 2016.

Pérez, Luz Adriana. "Reggeatón: Manifestación Artística de Los Marginados." Dis. University of Texas, San Antonio, 2008.

Primera Hora. "La pintura azul no tapa el recuerdo de Coquito," 12 de mayo de 2010, http://www.primerahora.com/noticias/policia-tribunales/nota/lapinturaazulnotapaelrecuerdodecoquito-386647/.

Rapetón. "La reacción de Daddy Yankee cuando le preguntan por Eddie Dee y el tema ' Gasolina.'", 2 de junio de 2016, http://www.rapeton.com/la-reaccion-de-daddy-yankee-cuando-le-preguntar-por-eddie-dee-y-el-tema-gasolina/.

Rivera, Raquel Z. "Policing Morality, Mano Dura Stylee: The Case of Underground Rap and Reggae in Puerto Rico in the Mid-1990s." En *Reggaeton*, editado por Raquel Z. Rivera, Wayne Marshall, y Deborah Pacini Hernandez, 111–34. Durham, NC: Duke University Press, 2009.

Rosa Thillet, Ana. "La representación de la marginalidad por parte de la industria del Reggaetón en Puerto Rico." Dis. Universidad de la Habana, Cuba, 2006.

Ruiz Vega, Omar. "Representando al caserío: narcocultura y el diario vivir en videos musicales de Reguetón." *Latin American Music Review* 39, núm. 2 (2018).