



**Narrativas construidas al ritmo de la salsa: análisis de los discursos presentes en cinco
canciones de salsa y su relación en la construcción del concepto *Salsalitura***

Hellen Atehortúa Morales

Ingrid Tatiana Casanova Silva

Universidad del Valle

Facultad de Humanidades

Escuela de Estudios Literarios

Licenciatura en Literatura

Cali, Colombia

2025

**Narrativas construidas al ritmo de la salsa: análisis de los discursos presentes en cinco
canciones de salsa y su relación en la construcción del concepto *Salsalitura***

Hellen Atehortúa Morales

Ingrid Tatiana Casanova Silva

Director

Ethan Frank Tejeda Quintero

Trabajo de grado como requisito para optar por el título de Licenciada(s) en Literatura

Universidad del Valle

Facultad de Humanidades

Escuela de Estudios Literarios

Licenciatura en Literatura

Cali, Colombia

2025

A la salsa, por llenar de ritmo, relatos y pasión nuestros días.

A la literatura, por ofrecernos palabras cuando el silencio nos envolvía.

A ambas, por unirse, entrelazarse y dar vida a nuestra Salsalitura.

Agradecimientos

Hellen Atehortúa Morales

A Elena y Germán por su amor y apoyo incondicional; este segundo logro profesional es el reflejo de haberme enseñado el valor de perseverar frente a las adversidades. A Cris, por ser mi refugio y equilibrio, por su paciencia y abrazo siempre dispuesto a sostenerme. A Ingrid por ser mi compañera de tesis, una amiga incondicional en la carrera y, sobre todo, por haber creído en este proyecto desde el primer día. Y a la salsa, pasión que ha marcado mi camino y guiado mi curiosidad investigativa en mis dos profesiones, por permitirme descubrir el tema que da forma a esta tesis.

Ingrid Tatiana Casanova Silva

Cierro este capítulo con el corazón lleno de agradecimiento hacia aquellos que me han acompañado en este viaje. A Edwin, Alba Nury y Nathalia, mi familia, gracias por su amor incondicional, apoyo constante y paciencia infinita; a ustedes les debo todo lo que soy. A Hellen, amiga y compañera de mil batallas, gracias por caminar a mi lado durante toda la carrera y por confiar en mí para hacer realidad tu proyecto soñado; fue un honor inmenso compartir esta aventura contigo. A Nía, Dani y Kathe, gracias por escucharme sin juzgar, por apoyarme incondicionalmente y por ser un refugio seguro en los momentos difíciles, su amistad es un tesoro que guardaré por siempre.

Hellen e Ingrid

A Kathe y Diego, por ser los mejores y únicos amigos que nos acompañaron en este viaje universitario, formando una amistad que trasciende cualquier distancia o camino. A Ethan, nuestro director, por sus palabras de aliento, su orientación y por siempre confiar en nosotras. Este trabajo es la materialización de su fe en nuestro proyecto.

Resumen

La música que conocemos en la actualidad responde a procesos de desarrollo sociocultural que se consolidan en producciones sonoras en diversas culturas. Un ejemplo es la salsa, un género musical que visibiliza realidades latinoamericanas mediante letras y sonidos representativos de la región. A través de las canciones, es posible rastrear discursos atravesados por factores sociales, culturales, políticos e históricos.

Esta investigación analiza las narrativas en cinco canciones de salsa desde una perspectiva literaria, introduciendo el concepto de *Salsalitura*. Se basa en el Análisis Crítico del Discurso (ACD) de Teun Van Dijk, explorando cómo el lenguaje en la música adquiere significado y relevancia desde una visión literaria. Para este fin, se propone el mencionado concepto como una aproximación innovadora para entender y apreciar las letras de las canciones de salsa desde una perspectiva literaria y cultural más amplia. Dicho enfoque permitirá explorar la riqueza narrativa y simbólica de la salsa como un arte literario que refleja las complejidades de la experiencia humana en diferentes contextos.

Para ello, se empleó una metodología cualitativa con enfoque en ACD, aplicándolo a cinco canciones: *Sangre Son Colora*, Orquesta La Conspiración (1972); *Lamento de Concepción*, Roberto Roena (1978); *Pedro Navaja*, Rubén Blades (1978); *Oh, ¿qué será?*, Willie Colón (1981); *Tiempo pa' matar*, Willie Colón (1983). Finalmente, el análisis de los resultados, producto de la discusión entre la base teórica, el estado del arte reseñado y el corpus seleccionado permitirá comprender cómo las narrativas presentes en dichas canciones configuran aspectos socioculturales y literarios que determinan identidades colectivas.

Palabras clave: análisis crítico del discurso, canciones de salsa, literatura, narrativas musicales, Salsalitura, identidades colectivas.

Abstract

The music we know today is the result of sociocultural development processes that consolidate into sound productions across various cultures. An example is salsa, a musical genre that highlights Latin American realities through lyrics and sounds representative of the region. Through its songs, it is possible to trace discourses influenced by social, cultural, political, and historical factors.

This research analyzes the narratives in five salsa songs from a literary perspective, introducing the concept of *salsaliture*. It is based on the Critical Discourse Analysis (CDA) of Teun Van Dijk, exploring how language in music gains meaning and relevance from a literary viewpoint. For this purpose, the aforementioned concept is proposed as an innovative approach to understanding and appreciating the lyrics of salsa songs from a broader literary and cultural perspective. This approach will allow for the exploration of the narrative and symbolic richness of salsa as a literary art that reflects the complexities of human experience in different contexts.

A qualitative methodology with a focus on CDA was employed, applying it to five songs: *Sangre Son Colora* by Orquesta La Conspiracion (1972); *Lamento de Concepcion* by Roberto Roena (1978); *Pedro Navaja* by Ruben Blades (1978); *Oh, que sera?* by Willie Colon (1981); *Tiempo pa' matar* by Willie Colon (1983). Finally, the analysis of the results, derived from the discussion between the theoretical framework, the reviewed state of the art, and the selected corpus, will allow for an understanding of how the narratives present in these songs shape sociocultural and literary aspects that determine collective identities.

Keywords: critical discourse analysis, salsa songs, literature, musical narratives, salsaliture, collective identities.

Tabla de contenido

Introducción	10
1. Planteamiento del problema	11
2. Justificación	13
3. Objetivos	15
3.1. Objetivo general	15
3.2. Objetivos específicos	15
4. Estado del arte.....	16
4.1. El discurso en la salsa.....	16
4.1.1. Trabajos académicos de grado (pregrado y posgrado)	16
4.1.2. Artículos académicos	27
4.2. Construcción de identidades.....	30
4.2.1. Trabajos académicos de grado (pregrado y posgrado)	30
4.2.2. Artículos académicos	33
4.3. Procedimientos metodológicos	36
4.3.1. Trabajos académicos de grado (pregrado y posgrado)	36
4.3.2. Artículos académicos	41
5. Marco conceptual.....	45
5.1. Identidad cultural.....	46
5.1.1. Rasgos identitarios en la música afrocaribeña	47
5.2. Discurso.....	49
5.2.1. Discurso musical	51
5.2.2. Poética sonora	53

5.2.3. Narrativas en la música	54
5.3. <i>Análisis Crítico del Discurso</i>	56
5.4. <i>Estudios culturales</i>.....	58
5.5. <i>Literatura</i>.....	60
5.5.1. Oralidad.....	62
5.5.2. Oralitura	65
5.6. <i>Salsa</i>.....	66
5.7. <i>Salsalitura</i>	69
6. Metodología	72
6.1. <i>Tipo de investigación</i>	72
6.2. <i>Descripción de las fases a desarrollar</i>	72
6.3. <i>Análisis Crítico del Discurso</i>	74
6.4. <i>Corpus seleccionado</i>	75
6.4.1. Criterios de selección.....	76
6.5. <i>Categorías y subcategorías para el análisis de las canciones</i>	77
6.5.1. Salsa y sociedad	77
6.5.2. Poética.....	78
6.5.3. Identidades culturales.....	78
7. Salsalitura en clave: poesía, ritmos y raíces como testigos de las dinámicas sociales y las identidades salseras.....	79
7.1. <i>Sangre Son Colora de la Orquesta La Conspiración (1972)</i>.....	80
7.1.1. Cuando el marginado habla	81
7.1.2. Repetir para existir	85

7.1.3. Herencia en movimiento	88
7.2. Lamento de Concepción de Roberto Roena y Su Apollo Sound (1978)	90
7.2.1. El canto de los de abajo	92
7.2.2. Concepción y el grito del pueblo	95
7.2.3. ¡Paciencia y fe!	98
7.3. Pedro Navaja de Rubén Blades (1978).....	101
7.3.1. Ecos de la marginalidad	103
7.3.2. Cuando la salsa cuenta historias	105
7.3.3. El antihéroe en la selva de cemento	108
7.4. Oh, ¿qué será? de Willie Colón (1981)	110
7.4.1. El espejo de la existencia	111
7.4.2. Susurros de lo eterno.....	116
7.4.3. Interpretando el silencio de la muerte.....	118
7.5. Tiempo pa' matar de Willie Colón (1983).....	121
7.5.1. Los ecos de la guerra.....	122
7.5.2. Un mosaico de destinos	125
7.5.3. Ritmos identitarios que repican en el barrio	128
8. Conclusiones	131
9. Referencias.....	136
Anexos	147

Introducción

La presente investigación se centra en analizar críticamente las narrativas presentes en cinco canciones de salsa desde una perspectiva literaria dando lugar a la creación del concepto *Salsalitura*. Cabe señalar que, en el ámbito de la literatura, el estudio de las letras de canciones toma importancia en la medida que arrojan una perspectiva diferente respecto a las narrativas subyacentes en la música popular que, en este caso, es la salsa.

Teniendo en cuenta lo anterior, el documento está estructurado en ocho apartados principales. El primer capítulo corresponde al planteamiento del problema que enuncia la pregunta de investigación a la cual se pretende responder a lo largo del estudio. En el segundo capítulo se refiere a los objetivos planteados; un objetivo general y tres específicos. El tercer capítulo expone la justificación donde se evidencia la pertinencia de este estudio en el campo de la literatura y su relación interdisciplinaria con otras áreas como la comunicación, los estudios culturales y la sociología.

En el cuarto apartado se encuentran las reseñas correspondientes a la indagación de los antecedentes categorizados en dos grandes grupos: trabajos de grado y artículos de investigación. El quinto capítulo propone el marco teórico seleccionado para la discusión académica del problema planteado. En el sexto apartado se encuentra la metodología que gira en torno al Análisis Crítico del Discurso, específicamente, basado en los enunciados de Teun Van Dijk. Además, en la descripción metodológica se explican las categorías de análisis escogidas para el estudio: salsa y sociedad, poética e identidades culturales. El séptimo capítulo expone el análisis de las narrativas extraídas de las letras de las canciones. Finalmente, en el octavo apartado se encuentran las conclusiones suscitadas en la producción intelectual y académica del presente estudio.

1. Planteamiento del problema

La salsa como género, más allá de las etiquetas comerciales asignadas por la industria musical de la época, propuso una forma narrativa que llamaría la atención de un naciente público que buscaba un símbolo identitario: Latinoamérica. El discurso musical, desde una perspectiva crítica, puede estudiarse como una serie de narrativas organizadas que encierran variopintas dimensiones que trascienden a la evidente naturaleza musical. De forma general, en la estructura interna de una canción se puede rastrear tres planos principales: musicalidad, contexto y el texto. Este último da cuenta de la raíz artística y literaria que se puede rastrear en una canción.

Una pieza musical puede transmitir ideas y emociones específicas que se configuran como una forma poética de demostrar sentimientos que no podemos exteriorizar con palabras propias. Así pues, la música se transforma en la manifestación literaria del mundo interior interpretado por un “otro”; una otredad que parece comprender a la perfección la complejidad de la condición humana. Entre los diferentes géneros musicales que existen, la calidad estilística, enunciativa, poética y, en ocasiones, satírica, destacan a la salsa como una manifestación cultural de lo que somos. La *Salsalitura* pues, propuesta como un concepto renovador para comprender la intersección entre la salsa como género musical y la literatura como expresión artística, da cuenta de la riqueza que se puede encontrar en las letras de algunas canciones.

La elección de investigar las letras de salsa desde una perspectiva literaria se justifica por la riqueza cultural e histórica que encierran estas narrativas musicales. La salsa, como género arraigado en las tradiciones afrocaribeñas, ha servido como un vehículo poderoso para expresar las experiencias, emociones y luchas de las comunidades latinoamericanas a lo largo del tiempo. Sin embargo, a pesar de su importancia cultural, las letras de salsa han recibido relativamente poca atención académica desde una perspectiva literaria en el ámbito de los Estudios Literarios.

La salsa nació como una amalgama de ritmos y experiencias; una especie de sincretismo que recogía los sonidos de sociedades reclamando su voz. Este género, de fuerte origen en la cultura popular, da cuenta de la intersección de múltiples musicalidades y formas de ver el mundo: sus raíces afrocaribeñas, pasando por el jazz, el son cubano, la música puertorriqueña y afroamericana, son la materialización de la diversidad de las identidades latinas, convirtiéndola en un fenómeno cultural profundamente ligado a la vida cotidiana y las experiencias de quienes la interpretan y consumen.

Teniendo en cuenta lo anterior, esta investigación se propone responder a la siguiente pregunta: ¿Cómo se configura la relación entre el componente literario, sociocultural y discursivo para la creación del concepto *Salsalitura*, a través de las narrativas extraídas de las siguientes canciones de salsa: *Sangre Son Colora*, Orquesta La Conspiración (1972); *Lamento de Concepción*, Roberto Roena (1978); *Pedro Navaja*, Rubén Blades (1978); *Oh, ¿qué será?*, Willie Colón (1981); *Tiempo pa' matar*, Willie Colón (1983)?

2. Justificación

En la cotidianidad, los sujetos están permeados por múltiples discursos que denotan características políticas, sociales, culturales, artísticas e identitarias de determinados grupos. Dichas discursividades pueden encontrarse a través de los medios de comunicación, las conversaciones o las interacciones en el mundo digital, las manifestaciones artísticas y hasta en los gestos más sutiles que conforman el entramado de la vida diaria. Sin embargo, estas enunciaciones no solo reflejan las complejidades de la sociedad, sino que también moldean las percepciones, creencias y comportamientos que configuran la identidad individual y colectiva. En este sentido, es pertinente destacar a las producciones musicales como una forma de discurso que suele ser parte de las prácticas más recurrentes en diferentes contextos.

La música, a nivel general, se cataloga como un medio de entretenimiento; una expresión artística de gran difusión que se encarga de transmitir narrativas y mensajes culturales. Un ejemplo de lo anterior es la salsa, aquel género musical híbrido que nace como un grito de las luchas y alegrías del pueblo latinoamericano. Las letras de las canciones de salsa, aquellas que de generación en generación han persistido en la memoria de quienes las gozan, están cargadas de historias, metáforas y simbolismos que reflejan la condición humana en su máxima expresión. Así, las narrativas subyacentes en las letras salseras se configuran como el puente de entendimiento literario entre los públicos que las escuchan y quienes plasman sus pensamientos a través de las palabras.

Si bien existen diversas adaptaciones de poemas, cuentos y fragmentos de obras literarias en canciones, resulta interesante que, al explorar el caso inverso, los resultados no evidencien una amplia variedad de estudios al respecto. Por esta razón, el fenómeno de transformar canciones en obras literarias, se consolida como un campo con interesantes posibilidades de

análisis y creación que, para fines de la presente investigación, se posiciona como el derrotero para nuestra hipótesis: las narrativas presentes en algunas canciones del género musical salsa, se configuran como letras susceptibles de análisis discursivo desde una perspectiva literaria.

En este orden de ideas, el estudio se centra en analizar críticamente la incidencia de las narrativas presentes en cinco canciones de salsa, por esto, al abordar las letras desde un enfoque literario, se propone desentrañar las complejidades lingüísticas, estilísticas y temáticas, así como examinar su papel en la construcción y preservación de identidades en contextos latinoamericanos. Así, a lo largo de la investigación, se plantea el concepto de Salsalitura, el cual implica explorar la intersección entre la salsa como género musical y la literatura como manifestación artística.

Si bien, en este trabajo la salsa y la literatura se unen para generar una simbiosis que permite leer de forma más estética el mundo, también se analizarán las implicaciones socioculturales a través del Análisis Crítico del Discurso (ACD) para el desarrollo del corpus elegido. Lo anterior permitirá profundizar en las estructuras discursivas presentes en las cinco composiciones seleccionadas y resaltar la perspectiva literaria, aspecto fundamental en el proceso de análisis e interpretación, así como en la construcción de una postura epistemológica desde los estudios culturales.

En resumen, nuestro trabajo generará un análisis que revive la discusión sobre la salsa, pero tratada desde factores no han sido estudiados a profundidad. De este modo, la Salsalitura se encargará de evidenciar el potencial de las letras de salsa como formas de expresión artística y cultural. Dicho enfoque propone una perspectiva que permite examinar la intersección de la música popular, las identidades y la narrativa literaria, generando una discusión en torno a lo que se considera o no literatura.

3. Objetivos

3.1. Objetivo general

Analizar las narrativas presentes en cinco canciones de salsa desde su componente literario, proponiendo el concepto de *Salsalitura* como una perspectiva de estudio.

3.2. Objetivos específicos

1. Contextualizar las narrativas de las canciones desde la perspectiva histórica y sociocultural en las que fueron escritas, analizando cómo reflejan y responden a los cambios de su época.
2. Identificar los elementos poéticos y narrativos presentes en las cinco canciones seleccionadas, en aras de descubrir cómo se insertan en la conformación del concepto *Salsalitura*.
3. Distinguir los elementos socioculturales que componen las narrativas de las canciones seleccionadas y su relación en el proceso de construcción de identidades culturales.

4. Estado del arte

En este apartado se presentará una revisión bibliográfica de los estudios realizados alrededor del problema de investigación. Para este fin se reseñarán trabajos y artículos que se relacionan con el problema planteado tanto con el enfoque general propuesto como con las categorías de análisis que serán objeto de profundización en este apartado: *el discurso en la salsa, construcción de identidades y procedimientos metodológicos*.

De acuerdo con lo anterior, de cada trabajo y de la información recuperada, se buscará precisar la pregunta respecto a los referentes conceptuales, la metodología, incluyendo el tipo de estudio, corpus escogido y categorías de análisis. Igualmente, sus principales conclusiones y aportes al tema de estudio de este trabajo, según sea el caso y naturaleza de la fuente reseñada.

Cabe señalar que la presente investigación se propone generar un nuevo conocimiento sobre la temática planteada, al igual que reconocer la relevancia de las narrativas presentes en las letras de la salsa como sustrato para el estudio literario. En este sentido, serán considerados trabajos investigativos de orden internacional, nacional y local.

4.1. El discurso en la salsa

4.1.1. Trabajos académicos de grado (pregrado y posgrado)

4.1.1.1. Narrativas cantadas en salsa como un discurso de liberación de la sociedad

latinoamericana. Luisa Fernanda Coy Herrera, 2017. Corporación Universitaria Minuto de Dios, Bogotá, Colombia. Tesis de pregrado.

El objetivo planteado por la autora es analizar las narrativas cantadas desde el género musical de la salsa, en aras de evidenciar discursividades alrededor de las opresiones sociopolíticas que se han evidenciado en la historia de los pueblos latinoamericanos y cómo estas pueden contribuir a la enseñanza desde las aulas de clase. En este sentido, Coy (2017) precisa

que el concepto de narrativas cantadas hace referencia a aquellas historias que transmiten las vivencias de una comunidad y que poseen gran sentido simbólico en sus procesos identitarios. Así pues, la investigadora propone ahondar en dichas narrativas a través de la perspectiva musical que le permite hilar el relato histórico de una forma más amena y cercana con los protagonistas. Este estudio que está adscrito al área de la Educación Básica con énfasis en Humanidades y Lengua Castellana propone una mirada innovadora a la educación desde una postura cultural, social, crítica y constructiva respecto a la paz y posconflicto en países latinoamericanos, particularmente, en Colombia.

En su justificación, Coy (2017) menciona la pertinencia de escoger narrativas subyacentes en canciones de salsa debido a ser un género que despierta alegría, goce y transmite sentimientos de todo tipo con una musicalidad que permite entender las tragedias desde un tono más afable y auténtico. En este orden de ideas, el corpus seleccionado para el análisis y desarrollo de su tesis está compuesto por las siguientes canciones: *Plantación adentro* (1977), *El padre Antonio y su monaguillo Andrés* (1986), *Rebelión* (1978), *Ciencia política* (1976). Así pues, por medio del análisis de los discursos presentes en estas canciones, la autora evidencia cómo el sujeto adscrito a un contexto latinoamericano manifiesta su libertad en medio de las vicisitudes políticas y sociales.

Respecto al andamiaje metodológico, la investigación se instala en el campo del análisis del discurso para comprender los fenómenos sociales presentes en las narrativas salseras. Este método, según Coy (2017) permite profundizar en las letras y generar un puente de comunicación con las dinámicas políticas, sociales y culturales que permean las historias cantadas y, de una forma u otra, representan a Latinoamérica. Para la fundamentación teórica

retoma autores como Van Dijk, Ruth Wodak y Pierre Bourdieu que dialogan estrechamente con conceptos como discurso, análisis crítico, estructuras sociales y las teorías de los campos.

Por otra parte, para facilitar el estudio individual de las canciones, Coy propone cuatro categorías de análisis: *intencionalidad, contexto, poder e ideologías*. Estas instancias conceptuales permiten evidenciar la dimensión dual que propone el género musical compuesto por la acción e interacción. El análisis dispuesto en dichas categorías le permite a la autora una identificación organizada, detallada y sistemática de las variantes de investigación propuestas en su tesis. En términos prácticos, emplea la estructura de cita-texto para fundamentar su análisis; sustrae apartados relevantes de cada una de las canciones para ponerlos en diálogo con teóricos y su propia voz como autora.

Del mismo modo, la autora hace hincapié en la pertinencia de su investigación en el campo educativo en la medida que abre el espectro de herramientas útiles en el aula para la enseñanza de la historia sobre América Latina y sus problemáticas. No solo se trata de emprender un camino para entender el mundo exterior sino también para acercarse a un autodescubrimiento de las identidades de los estudiantes y cómo las problemáticas sociales repercuten en su cotidianidad (Coy, 2017). De igual modo, afirma que la música como método didáctico se posiciona como un catalizador de sentimientos, historias y experiencias que acercan al ser humano al reconocimiento de fenómenos sociales, políticos y culturales.

Las conclusiones arrojan que, en primer lugar, las letras de las canciones representan hechos arraigados a la historia de Latinoamérica como el desplazamiento, la esclavitud, la violencia, el racismo, entre otros. Estos tratados desde una perspectiva musical y poética permiten un acercamiento más real por parte de las diferentes generaciones que están en procesos de educación. En segundo lugar, la autora afirma que el contexto juega un papel fundamental en

el entendimiento de los discursos presentes en las canciones pues no solo dan cuenta de la época en la que fueron enunciados, sino también precisan la historicidad de hitos relevantes para países latinoamericanos. En este sentido, hablar sobre la salsa es entender cómo la música es un vehículo para la reconstrucción de la memoria colectiva en las aulas de clase; una especie de derrotero para la comprensión de lo que somos como sociedad.

La pertinencia de la investigación de Luisa Fernanda Coy con relación a nuestra tesis está abiertamente ligada a la concepción sobre la salsa como un elemento susceptible de ser analizado a través de sus discursos y cómo estos repercuten en el entendimiento de la sociedad y de la condición humana. De igual modo, la metodología empleada es de gran importancia para nuestro trabajo ya que aporta un camino acertado para generar la discusión de manera organizada y lógica.

4.1.1.2. Échale salsita. Presencia de la salsa en cuatro obras de la literatura

colombiana del período 2000-2015. Juan Esteban González Puerta, 2018. Universidad de Antioquia, Colombia. Tesis de maestría.

El enfoque principal de la investigación gira alrededor de la producción literaria del siglo XXI que emplea estructuras y/o contenidos relacionados con la salsa. González (2018) realiza una exhaustiva búsqueda de producciones literarias que estuviesen relacionadas con la noción de salsa (como sujeto, contenido o adorno) diferentes a la más reconocida de Andrés Caicedo: *¡Que viva la música!* (1977). En esta profundización, el autor genera una discusión sobre el rescate histórico, social y literario que se puede realizar a través de obras que expresan la realidad cotidiana; productos que van más allá de la simple narración y tejen un discurso que combina los elementos musicales como las letras, ritmos y título de canciones con el universo literario en sí mismo. Así las cosas, el corpus seleccionado para fines investigativos está compuesto por

novelas que representan la influencia de la salsa en sus narrativas: *El tumbao de Beethoven* (2012) de Fabio Martínez, *Con el pucho de la vida* (2011) de León Valencia y dos cuentos del libro *En la escuela de rumbero* (2005) de Rey Carlos Villadiego: “*El de la rumba soy yo*” y “*Estarás formando lazos no conmigo*”.

Como herramientas metodológicas, González aplica en su investigación métodos propios del campo literario: teoría de la literatura, en particular, literatura comparada e intertextualidad. En este punto, se realiza una salvedad respecto al método empleado ya que aclara que la literatura comparada ha de entenderse como un método de análisis y no como una teoría constituida (González, 2018). De igual forma, expone que la convergencia metodológica de su investigación le permite un abordaje más amplio e interdisciplinar con otras ramas del saber especializado.

Como objetivos específicos posterior al ejercicio de selección, lectura y análisis elemental de las obras, González propone tres fases de desarrollo para su investigación. En primer lugar, el autor genera una revisión detallada de las obras seleccionadas, primando el contenido sobre la estructura y dando especial importancia a la salsa como fenómeno sociológico y musical (González, 2018). En segundo lugar, determina las funciones temáticas y de contenido con relación a la salsa y las obras escogidas dentro del corpus. En tercer lugar, González expone la discusión respecto a lo que ha denominado como “novela salsera” o “cuento salsero”, nombres que hacen apología a ciertas obras que se distinguen por contar una historia entrelazada por las líricas salseras.

Las conclusiones alcanzadas por González, en un primer momento, arrojan la postura crítica respecto a la incorrecta acepción que gira alrededor de producciones literarias que cuentan con referencias musicales y se encargan de encasillarlas como “novela o cuento salsero”,

denominaciones que reducen su importancia desde los estudios formales. Así, es mejor dirigirse a este tipo de producciones como novelas urbanas o populares, categorías más pertinentes para las novelas analizadas en su investigación. De igual modo, el autor propone que la salsa, como elemento constitutivo de la identidad, en particular de Cali, no necesariamente debe ser retomado desde su perspectiva histórica ya que está ligado con la cotidianidad de una ciudad que carga la salsa en su genoma cultural y exterioriza a través de sus vivencias lo que las letras registran. También, González aclara que la inclusión de canciones dentro de obras literarias, en los casos de estudio expuestos en su trabajo, permiten definir la influencia que tienen las composiciones salseras dentro de obras literarias, pues gracias a la inserción de líricas determinadas, se logra una dinamización de situaciones que reflejan la complejidad humana.

Al profundizar en una de las aportaciones a nuestra tesis es la naturaleza discursiva que plantea su autor; González propone un avistamiento más allá de la discusión de lo que se considera o no salsa, y da fuerza al carácter sociocultural que tiene este género musical desde una perspectiva académica. De igual manera, las nociones expuestas sobre la relación entre música y literatura dan cuenta del valor simbólico que posee la salsa cuando entra en contacto con las realidades inmediatas de personajes literarios, retomando el mundo simbólico como referencia para la construcción de sentido dentro de la ficción.

4.1.1.3. Una aproximación al estudio de la obra de Rubén Blades: “el poeta de la salsa”. Tamara Shlykova Yanchina, 2021. Universitat de València, España. Tesis de máster.

El objetivo principal que plantea la autora es profundizar en la esencia musical de Rubén Blades, elemento que emplea como objeto de análisis narrativo y pone en relación con el impacto social que tienen sus producciones en países latinoamericanos. Shlykova (2021) indaga sobre el

aspecto literario de las letras subyacentes en las canciones de Blades para trazar razonamientos propios del imaginario social en América Latina y, específicamente, en Panamá. Este cruce de información a partir de las letras de sus canciones es contrastado con fuentes históricas, culturales y sociopolíticas del contexto inmediato del cantautor. Su investigación se caracteriza, según la autora, como un estudio multidisciplinario que refleja la importancia de estudiar las letras musicales desde su condición literaria más arraigada a la expresión viva de la palabra como emancipador del ser humano. Las canciones seleccionadas como eje de análisis de su investigación son: *9 de Enero* (1965), *Pablo Pueblo* (1977), *Plantación adentro* (1977), *Plástico* (1978), *Pedro Navaja* (1978), *Maestra vida* (1980), *Tiburón* (1981), *Buscando América* (1984), *GDBD* (1984), *Desapariciones* (1984), *La Caína* (1985), *Sorpresas* (1985), *Patria* (1988), *Prohibido olvidar* (1991), *Nación rica, nación pobre* (2019) y *El País* (2019). Si bien en dichas canciones se enfoca su trabajo, la autora aclara que el análisis contempla un estudio más global de la obra de Blades y su relevancia en el impacto que supone la salsa como género musical propio de escenarios latinos.

Cabe señalar que el campo desde el que trabaja la autora es el de Estudios Hispánicos adscritos al área de Filología en la Universitat de València, dicha posición académica ubica a esta investigación como pertinente para nuestro trabajo ya que prima los sustratos literarios de las canciones. Por otra parte, Shlykova presenta en su tesis de máster un acercamiento a la producción musical de Rubén Blades caracterizando las letras y el estilo personal del compositor que se vinculan a un marcado compromiso social y manifestación de la unión del pueblo latinoamericano. Aunque la autora precisa que las obras son estudiadas como productos culturales y artísticos, también es posible rastrear una fuerte relación con datos extraídos de archivo histórico respecto a Panamá y, en general, a América Latina.

Como objetivos principales, la autora española propone un análisis en aras de marcar los vestigios de la cotidianidad del trabajador promedio, el pensamiento colonial y las representaciones del barrio como punto de encuentro con la patria que se dejó (Shlykova, 2021). Así pues, su trabajo no solo abarca la noción musical, sino que trata de desarrollar aún más los estudios sobre el aspecto literario presente en las canciones.

Como principal conclusión a la que llega la autora es que Rubén Blades como cantautor se destaca por realizar música denominada como “salsa conciencia” que se ha encargado de visibilizar la realidad de Latinoamérica a través de letras que materializan las luchas, desigualdades, dependencias y desafíos que las sociedades tienen por el simple hecho de pertenecer a este lado del mundo. Shlykova afirma que, a partir del análisis de diversas obras del salsero, la presencia de una tríada de identidades que dominan su producción es evidente, pues Blades se divide entre la noción nacional, latinoamericana y de conciencia de clase. De este modo, sus personajes no son solo una invención artística pues se configuran como la ejemplificación del ser latinoamericano en espacios propios e impropios.

Este trabajo es relevante para la presente investigación en la medida que desarrolla y confronta diferentes canciones de un autor de gran importancia en el género y que, para fines del estudio, también será analizado desde una canción insigne de su producción que será retomada en el presente trabajo: *Pedro Navaja* (1978). En este orden de ideas, la tesis de Tamara Shlykova no solo permite acercarse a un modelo de procedimiento metodológico propio de los estudios literarios, sino que abre el panorama a una comprensión más detallada e interdisciplinar de fenómenos que han sido relegados a instancia “no académicas” pero que cobran vital relevancia en la discusión sobre qué estudiar o no desde la crítica-literaria. También, la autora a través de su trabajo propone un avistamiento sociohistórico hacia la producción de la música del género de la

salsa y su importancia en el discurso sobre “ser latino” tanto en esferas propias como en el extranjero. Esto último revive la discusión sobre la pertinencia de investigar desde el campo literario, canciones y otras manifestaciones artísticas que son de gran importancia en los entornos culturales.

4.1.1.4. “Por la esquina del viejo barrio lo vi pasar”: un análisis del “otro barrio”

Latino de Nueva York a través de las letras de Salsa Brava. Alfonso García García, 2022. Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia. Tesis de pregrado.

En su trabajo investigativo, el autor se propone estudiar cómo las letras de la salsa brava representan y construyen las identidades del barrio latino en Nueva York. García (2022) analiza el desarrollo de este género musical desde sus inicios, en la última década de los 60, pasando por su auge hacia los 70 y hasta el inicio de los 80, mientras profundiza en cómo reflejan las vivencias diarias y desafíos enfrentados por los latinos, adentrándose en los procesos de identificación y representación sociocultural. A través de la “escucha activa”, concepto de los antropólogos Jefferson Jaramillo y Nelson Gómez, el autor conecta teoría, música y argumentación para explorar temas como la migración, la industria musical y la construcción del “otro barrio”. Este último propuesto como un espacio representacional donde se manifiestan identidades y estereotipos.

Para lograr sus objetivos, García dispone de tres categorías de análisis: la primera examina la importancia de la migración en la creación y consolidación del género, la segunda se enfoca en el contexto histórico y musical con relación a los debates sobre la industria que cobija la salsa brava; y la tercera que estudia la representación de los latinos en Nueva York a través del prisma del “otro barrio”.

Esta investigación es relevante para nuestro estudio en la medida que reconoce la riqueza presente en la salsa y sus letras como medio de representación de la identidad cultural de los latinos en Nueva York, aportando un acercamiento sólido a nivel metodológico para el análisis de la música como un medio de construcción de identidades en el espacio urbano. Además, las categorías de análisis propuestas que consideran el contexto histórico, la migración y la representación identitaria, resultan claves para la comprensión de los ejes de estudio propios de la temática. Del mismo modo, la tesis ofrece un análisis detallado de la complejidad de la experiencia latina en Nueva York y resalta cómo un género musical puede verse afectado por su estancamiento, constituyéndose en un modelo pertinente para el estudio de la relación entre música y cultura.

4.1.1.5. El ritmo y la palabra o para una poética de la música salsa. Witton Becerra

Mayorga, 2022. Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia. Libro basado en la síntesis de su tesis doctoral.

El autor propone una perspectiva desde la literatura enfocada en los ritmos caribeños, con el objetivo de indagar en la poética de las canciones de la salsa y la presalsa. Estos términos son analizados desde un enfoque musical y literario, introduciendo nuevas categorizaciones para el estudio del corpus: *canción salsa relato*, *canción salsa poema* y *canción salsa jitanjáfora*. Para ello, el autor plantea una metodología basada en el análisis de canciones específicas de la salsa y la presalsa, esta última entendida como los ritmos que precedieron y dieron origen al género.

La construcción metodológica que constituye la primera parte del libro se complementa con una profundización teórica sustentada en la teoría cultural, la cultura y música popular. Estos conceptos, a su vez, van acompañados de una revisión histórica de los ritmos caribeños hasta la consolidación del género denominado salsa. Para Becerra (2022) es fundamental comprender la

estructura poética de las canciones desde su clasificación como relato, poema o jitanjáfora. Tanto la presalsa como la salsa, al incorporar letras en sus composiciones, se configuran como objetos de estudio poético, ya que, según el autor, en su libro los términos poética y literatura son tratados como sinónimos. Además, sostiene que su obra es la primera en explorar la relación entre música y literatura desde los estudios literarios. En este sentido, las letras de las canciones se consideran formas literarias debido a la poética implícita en ellas: “desde la tradición y la música popular, allí, las décimas y las jitanjáforas comprenden dos formas en las que las letras de la salsa se forman” (Becerra, 2022, p. 19).

Por ello, el propósito central del libro de Witton Becerra es identificar dos elementos de corte literario presentes en la salsa. El primero referido a las décimas y las jitanjáforas, provenientes de la tradición literaria pero que se integran a la música. El segundo consiste en clasificar las canciones escogidas como corpus según su estructura ya sea como poema o relato. En adición a lo anterior, el autor también realiza un recorrido desde el aspecto cultural y cómo el impacto de un género musical nuevo permea la cultura popular, al igual que su estudio se preocupa por establecer una relación entre los sonidos heredados de las lenguas africanas y las manifestaciones poéticas de España del siglo XVII.

Como principal aporte, el autor destaca que su trabajo aborda un ámbito no explorado hasta el momento en los estudios sobre la salsa: su dimensión literaria. Así pues, reconoce que a pesar de que existen numerosas investigaciones desde una perspectiva etnomusicológica, su libro trasciende este enfoque y trata las canciones como un fenómeno literario. Así mismo, resulta especialmente relevante su visión de la salsa como un producto cultural complejo, que refleja la evolución y adaptabilidad de los recursos estilísticos provenientes de la tradición afrocaribeña.

Al analizar este libro como un referente fundamental en nuestros antecedentes, reconocemos a *El ritmo y la palabra o para una poética de la música salsa* de Witton Becerra Mayorga como una figura clave para la justificación de nuestra investigación. Su obra representa, sin duda, una puerta de acceso al estudio profundo de lo literario en la salsa. En el caso particular de nuestra tesis, nos proporciona valiosas orientaciones para desarrollar el aspecto narrativo, un enfoque que su libro no aborda en profundidad. Además, es importante destacar la relevancia temporal de este antecedente, ya que su publicación en 2022 lo mantiene vigente en relación con nuestra investigación (2025). Es pertinente señalar que en el período descrito sigue sin existir mayor desarrollo respecto a la temática, cuestión que posiciona a la presente tesis como un fenómeno poco tratado hasta el momento.

4.1.2. Artículos académicos

4.1.2.1. “La fachada de la realidad”: aproximación al abordaje del discurso musical.

Juan Camilo Ruíz Salazar, 2019. Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia.

Ponencia (Cátedra UNESCO de Comunicación). Artículo académico.

En este artículo que se produce como síntesis de un capítulo de la investigación doctoral *“El idioma de los dioses: el discurso musical y los procesos de singularización”*, Ruiz (2019) explora las nociones interpretativas respecto al discurso musical y sus implicaciones en la producción de singularidades en sujetos oyentes. Desde el planteamiento metodológico, el autor deja claro que la propuesta va más allá de un análisis en cuanto a la composición matemática en canciones, sino que profundiza en las sensaciones que produce el discurso musical en las personas. Para este fin, se establecen tres niveles en lo discursivo: texto, música y contexto. Estos, a su vez se subdividen en tres instancias, respectivamente, que componen cualquier pieza

musical. Como corpus principal, Ruiz retoma el primer álbum de la banda Epica llamado “*The Phantom Agony*”, perteneciente al género de rock gótico.

Respecto al procedimiento metodológico, el investigador retoma, en un primer momento, la canción *Façade of Reality* para resolver la hipótesis sobre qué particularidades puede producir. En esta canción se habla sobre un conflicto bélico contra el Estado Islámico y las ideas que el discurso oficializado ha implantado en los ciudadanos en contra de las creencias religiosas de dicho grupo. Así, sobre esta pieza musical, se identifican seis granos (entendidos como lo que presentan) a lo largo del discurso: angelical, ausente, benefactor, gutural, instrumento, oficial.

Como hallazgos, Ruiz menciona que dentro de un discurso musical es posible rastrear diversas instancias constituidas como los granos que, a su vez, desprende una especie de diálogo donde los elementos descritos representan un pensamiento crítico sobre temáticas en específico. También, el autor afirma que, dependiendo del interlocutor, el ejercicio de análisis varía ya que pone en el escenario diferentes perspectivas sobre un suceso, tema o concepto tratado en una canción. Por consiguiente, al juntar los tres niveles de sentido subyacentes, es posible comprender el sentido ideológico y, a partir de este, las posibles interpretaciones y/o particularidades (Ruiz, 2019).

La investigación de Juan Camilo Ruíz es un acercamiento importante hacia la comprensión de los niveles que se deben tener en cuenta al momento de analizar las canciones de salsa escogidas como corpus para nuestra tesis. Así mismo, como aporte llamativo será tenido en cuenta para la fase metodológica la distribución de los tres niveles del discurso musical y sus subdivisiones: texto (retórica, temática, enunciativo), música (intensidad, tiempo, grano), contexto (autoridad, legitimidad, circunstancias).

4.1.2.2. Retórica y música. El arte de conmover a través de los sonidos. Gabriela

Susana Galván, 2021. Universidad Nacional de la Plata, Argentina. Plures: Artes y Letras. Artículo académico.

Al dialogar sobre la retórica y la música, el sincretismo que se genera con este dúo es casi innegable. Para Susana Galván, esta tesis es defendida en su investigación sobre las relaciones que existen entre la construcción y análisis de discursividades presentes en canciones. En su caso particular, realiza la profundización a partir de obras barrocas que hacen parte del corpus estudiado por músicos en formación. El artículo teje un diálogo directo con la perspectiva de los músicos/intérpretes que plasman a través de sonatas, discursos que despiertan emociones y sentimientos para quienes escuchan.

El concepto de *discurso forense* se retoma a la luz de la música para explicar el modelo discursivo que permite al expositor transmitir, ante un tribunal, argumentos sólidos a favor o en contra de las partes involucradas (Galván, 2021). Este tono intencional y argumentativo es extrapolado a las nociones propias de la retórica musical para llevar a cabo el análisis del corpus seleccionado: *Sonata n° 4 en Re mayor de Georg Philipp Telemann*. Esta pieza es considerada bajo cinco funciones elementales del discurso forense: a) exordio o proemio; b) narración; c) la confirmación; d) la refutación; e) el epílogo.

Es pertinente señalar que, si bien al retomar el concepto discurso musical, los principales referentes teóricos que se pueden encontrar son del campo musical, algunas perspectivas son transversales al saber pertinente en la presente investigación. Por esta razón, se consideran desde ciertas vinculaciones con el objeto de estudio propio de nuestra tesis. Así pues, las partes del discurso mencionadas en el artículo serán retomadas al momento de hablar sobre la estructura general de las canciones de salsa en el apartado de metodología.

4.2. Construcción de identidades

4.2.1. Trabajos académicos de grado (pregrado y posgrado)

4.2.1.1. La salsa en Barcelona: inmigración, identidad, músicas latinas y baile. Isabel

Llano Camacho, 2015. Universitat Autònoma de Barcelona, España. Tesis doctoral.

El objetivo principal de su investigación es explorar cómo el género musical de la salsa sirve como un medio de interacción intercultural en Barcelona, destacando su influencia en las relaciones entre migrantes latinoamericanos y la población local. Llano (2015) enfatiza que este no solo es un fenómeno musical, sino también un espacio simbólico y cultural para la construcción de identidades. En este contexto, la autora investiga cómo el género ha sido adaptado al entorno barcelonés, convirtiéndose en un mecanismo para la integración social y la interacción entre diferentes grupos socioculturales.

El corpus de la investigación incluye un análisis detallado de los espacios donde el objeto de estudio se manifiesta en Barcelona, como discotecas, escuelas de baile y emisoras de radio. La autora examina cómo estos lugares han funcionado no solo como puntos de ocio, sino también como centros de interacción intercultural donde latinos y españoles transforman sus identidades a través del baile y los ritmos. Llano ilustra cómo la salsa se ha convertido en un elemento clave para el desarrollo de una vida social diversa y participativa en la ciudad.

La metodología que se emplea es interdisciplinaria, combinando enfoques etnográficos y de análisis cultural. Se basa en entrevistas, observación participante y el análisis de los espacios salseros de la ciudad para comprender el papel del género musical en la vida de los migrantes. Este enfoque le permite captar las dinámicas sociales y culturales en torno a este, desde la interacción en la pista de baile hasta la creación de comunidades. Además, analiza cómo se

adapta y reconfigura en el contexto local de Barcelona, reflejando tanto las tensiones como las oportunidades de convivencia cultural.

Las conclusiones de Llano subrayan su relevancia como una herramienta intercultural que facilita el entendimiento entre latinos y españoles. La autora concluye que ha permitido a los migrantes latinos mantener un vínculo con sus raíces culturales, facilitando su integración en la sociedad local. Además, destaca que ha contribuido a la transformación del espacio urbano, generando nuevos lugares de convivencia intercultural.

La investigación de Isabel Llano Camacho es crucial para nuestro estudio porque examina la salsa como un fenómeno cultural extenso que actúa en la conformación de un espacio simbólico esencial para la formación de identidades. Además, su enfoque interdisciplinario, integra elementos de estudios culturales y sociológicos, cuestión que complementa nuestro análisis literario y permite profundizar en las dimensiones narrativas del género. De igual forma, fortalece nuestra idea de que las letras de las canciones actúan como discursos que narran las condiciones sociales y culturales de las poblaciones latinoamericanas. Así, su trabajo ofrece un marco valioso para entender cómo la salsa, tanto en la música como en la literatura, es un vehículo para la expresión y negociación de identidades y narrativas.

4.2.1.2. Salsa y década de los ochenta. Apropiación, subjetividad e identidad en los participantes de la escena salsera de Bogotá. Bibiana Delgado Ordóñez, 2017.

Universidad de Valladolid, España. Tesis doctoral.

Delgado explora la integración de este género musical en la vida diaria de los jóvenes bogotanos, resaltando su influencia más allá del entretenimiento al actuar como un canal para la expresión y configuración de identidades culturales y personales. Mediante una metodología

interdisciplinaria que combina entrevistas en profundidad, análisis textual y musical, y revisión bibliográfica extensa, la autora examina cómo estos ritmos no solo se consumieron como música, sino que también facilitaron la construcción de identidades personales y colectivas.

Los objetivos principales de la autora son investigar los significados sociales derivados de la apropiación de estos ritmos en Bogotá, discernir cómo construyen mundos de sentido para sus oyentes y determinar su contribución a la performatividad del “yo” en términos de identidad personal y colectiva. Su análisis no se limita a un examen de la música y sus letras, sino que también abarca la experiencia del género musical como práctica social y cultural que trasciende el ámbito puramente musical.

Delgado señala la notable ausencia de estudios académicos que aborden en profundidad el impacto cultural y social de este género en Colombia, subrayando la importancia de su investigación. Al concluir su estudio, destaca cómo la salsa ha servido tanto para el ocio, como para ser un foro importante en la negociación de identidades y la articulación de subjetividades en un contexto urbano diverso. Estos ritmos proporcionan un espacio para la diversión y operan como una herramienta intercultural que permitió a los migrantes y locales redefinir continuamente sus identidades a través de interacciones físicas y simbólicas.

Este estudio aporta significativamente a nuestra investigación al contemplar una perspectiva clave sobre cómo este género musical, más allá de su valor de entretenimiento, se convierte en un vehículo para narrativas de identidad y subjetividad. Delgado analiza cómo en Bogotá, los ritmos trascienden lo meramente musical, influyendo en la construcción de identidades y relaciones sociales. Su enfoque nos ayuda a comprender las canciones de este

género bajo un marco que, al igual que la literatura, explora y expresa dimensiones culturales, sociales y estéticas.

4.2.2. Artículos académicos

4.2.2.1. Salsa, identidad y globalización. Redefiniciones caribeñas a las geografías y el tiempo. Ángel Quintero Rivera, 2002. Sociedad de Etnomusicología. Revista transcultural de música. Artículo académico.

En su artículo examina cómo la salsa emergió en los años 60 en el contexto de migraciones caribeñas a los Estados Unidos, en particular a Nueva York, y cómo se convirtió en una herramienta de resistencia cultural frente a la globalización. Quintero argumenta que este género musical expresa una identidad caribeña que desafía las nociones lineales de modernidad al entrelazar presente, pasado y futuro en sus ritmos y letras, convirtiéndose en una narrativa identitaria y social.

El artículo explora cómo la salsa se posiciona como un fenómeno que refleja los complejos procesos de migración y transculturación, y cómo su mezcla de sonidos afrocaribeños y latinos permite que las comunidades marginadas reafirmen su identidad cultural. Quintero (2002) analiza también la influencia del rock y las dinámicas de globalización, mostrando cómo la salsa resistió a la homogeneización cultural, defendiendo la heterogeneidad y las diferencias.

Para nuestra investigación, este artículo es relevante porque expone cómo la salsa trasciende su función musical y se convierte en un vehículo de narrativas que articulan identidades colectivas y personales, similar a cómo la literatura funciona para expresar las condiciones sociales y culturales de una comunidad. Este artículo enriquece nuestro análisis al demostrar cómo un género musical se convierte en una herramienta poderosa para la

construcción y representación de identidades, reforzando la idea de que la salsa, como la literatura, actúa como un medio de resistencia y autoafirmación cultural.

4.2.2.2. Reflexiones en torno al desarrollo reciente de la salsa en Cali. Salsa, entre cultura, identidad y alteridad de lo caleño. Juan Felipe Castaño, 2014. CIES. Artículo académico.

Este artículo es el producto de una serie de reflexiones suscitadas a raíz de entrevistas relacionadas con el proyecto *“Desarrollo reciente de la salsa en Cali”* del año 2011. El autor plantea dos nociones importantes que son analizadas en su trabajo: lo cultural y lo identitario en la ciudad, y cómo estas categorías se relacionan ampliamente con el género musical que le da sentido a su estudio: la salsa. Aquí, Castaño (2014) instala su primera hipótesis, que intenta demostrar a lo largo del trabajo, respecto a cómo la salsa ha resistido pese todos los pronósticos que presagiaban su extinción en un escenario como Cali.

De este modo, el investigador realiza una anotación sobre cómo la salsa puede posicionarse “como un espacio ritual que se define en la acción y [...] transforma la sociedad.” (p. 6). Por esto, la salsa en Cali no solo supone un elemento cultural, sino que está inmerso en la producción de sentido para sus ciudadanos e, incluso, para extranjeros que la visitan. Para fines de la investigación Castaño (2014) realiza un acercamiento hacia figuras notables en la industria salsera tales como músicos, bailarines, locutores, dueños de discotecas, djs, entre otros sujetos que dan cuenta de procesos de resistencia que operan entre líneas. Aquí, realiza un cuestionamiento respecto a porqué se da un fenómeno pues, según la experiencia del mismo autor, la salsa ya no solo pertenecía a ciertos grupos sociales; la ciudad respiraba y vivía la salsa.

Como principales conclusiones, Castaño comprende que, en un primer encuentro con los entrevistados, los lugares que perpetúan la salsa como factor identitario en la ciudad son aquellos

que participan, en su cotidianidad, en procesos de resignificación de las canciones y formas de baile con un sello caleño. De forma similar, el autor es claro en precisar que la construcción de los procesos identitarios en la ciudad también está ligada a proyectos políticos y de marca de ciudad que se encargan de posicionar el valor cultural, identitario y, a su vez, de alteridad que se crea en los espacios salseros.

Desde las experiencias de Castaño se descubrieron conceptos que han de considerarse como un antecedente de valor para nuestra tesis, pues la profundización en el valor sociocultural que se le impregna a la salsa (en este caso en una ciudad como Cali) es una forma de construir un relato significativo respecto a la carga simbólica que tiene el género en las personas. También se han de considerar aquellas posturas que dotan de un espíritu transformador y de movilización al discurso musical en el día a día.

4.2.2.3. La salsa: identidad, baile y reclamo. Nicolás Guevara, 2023. Instituto Superior de Estudios Educativos Pedro Poveda. El oído pensante. Artículo académico.

Este estudio ofrece un análisis profundo sobre cómo la salsa ha sido más que una forma de entretenimiento. Guevara (2023) explora las raíces sociopolíticas del objeto de estudio, señalando que géneros como el son y la guaracha, precursores de la salsa, ya contenían elementos de protesta social y denuncia. En el análisis, el autor destaca cómo la salsa, a lo largo de su evolución en las décadas de los 60 y 70, abordó temas de injusticia, exclusión y lucha social, particularmente en los barrios latinos de Nueva York. Dos figuras claves en este desarrollo fueron Catalino “Tite” Curet Alonso y Rubén Blades, quienes utilizaron sus composiciones para denunciar la discriminación y la desigualdad, mientras fomentaban la identidad cultural.

En términos metodológicos, el artículo se basa en un análisis histórico-musical y sociológico, trazando la conexión entre las experiencias migratorias y los ritmos musicales caribeños que dieron lugar a la salsa. Guevara se encarga de examinar las canciones de protesta y denuncia social, al igual que indaga respecto a cómo este género se convierte en un espacio simbólico para la reafirmación de las identidades afrodescendientes y latinas.

Guevara también subraya cómo, más allá de ser un ritmoailable, la salsa se convierte en un medio para la construcción de identidades colectivas y la denuncia de injusticias, ofreciendo una narrativa transformadora que conecta la música con la lucha por la justicia social y el reconocimiento cultural. Esta perspectiva complementa nuestra investigación ya que sugiere que las canciones de salsa, además de su valor estético, actúan como herramientas de expresión y resistencia en la vida diaria, dotando al género de una profunda carga simbólica y cultural que articula las realidades de sus oyentes y aportan una visión enriquecedora sobre su función como vehículo de resistencia y movilización social.

4.3. Procedimientos metodológicos

4.3.1. Trabajos académicos de grado (pregrado y posgrado)

4.2.1.1. La salsa como fenómeno social de identidad cultural. Armando Cervantes

Márquez, 2004. Universidad de las Américas Puebla, México. Tesis de pregrado.

El autor mexicano, en su tesis de pregrado en Comunicación, propone un acercamiento al entendimiento de la salsa como fenómeno de identidad cultural en comunidades latinoamericanas. Este hecho, según lo expuesto, se puede entender como una promoción de las múltiples culturas frente a la hegemonía social de urbes no latinas. Para Cervantes (2004), el nacimiento de la salsa se da precisamente en esta pugna, pues los latinoamericanos que habían

emigrado a Estados Unidos buscaban rescatar sus prácticas culturales; aquellos ritmos, símbolos y rituales que rompieron las fronteras, gestándose en espacios ajenos. De este modo, la salsa se configura como un género que se instaló en el reencuentro con los orígenes, con todo aquellos que se habían quedado en sus naciones y fue llevado mediante canciones que representaban esa identidad cultural.

Si bien, el trabajo de Armando Cervantes se posiciona desde el campo de las comunicaciones, el enfoque que retoma el autor está ligado a una perspectiva abiertamente cultural. En este sentido, su trabajo investigativo está orientado a indagar, a través de las letras de ciertas canciones, el concepto de ser latino. Para el autor es fundamental realizar un abordaje desde las diversas aristas que componen el fenómeno: política, cultura, sociedad, historia y música. Para comprobar esta hipótesis, en primer lugar, Cervantes genera un diálogo con el contexto histórico que han tenido los ritmos afrocaribeños hasta la consolidación de la salsa como género híbrido. Luego de esto, el autor anticipa a sus lectores un breve recorrido por los trabajos académicos que han realizado en torno a la temática tratada. Aquí, Cervantes da lugar a conceptos como hibridación, oralidad, multiculturalismo y territorialidad, en aras de reconstruir un concepto sobre la promoción de identidades. Posteriormente, a partir de los conceptos profundizados, se hila el discurso sobre analizar la salsa desde su rasgo mercantil, ahondando en las diferentes “clasificaciones” del género dentro de la industria que se alejaban del sentido social que abogaron desde sus inicios.

El tinglado metodológico empleado por el autor a lo largo de su investigación está basado en un enfoque cualitativo, utilizando como herramienta principal el análisis del discurso. Este enfoque le permite a Cervantes estudiar de manera detallada las letras de canciones representativas del género, desglosando los elementos simbólicos y culturales que promueven la

identidad latinoamericana. Las posturas teóricas que tiene en cuenta el autor son dos: la de los lingüistas y la semiótica desde palabras de Foucault. Así pues, Cervantes desarrolla el análisis de siete canciones que fueron escogidas por su contenido significativo: *Pueblo Latino* de Pete “Conde” Rodríguez (1974) y en la versión de la Spanish Harlem Orquesta (2002); *Americano Latino* de Willie Colón e Ismael Miranda (1975); *Latinos en Estados Unidos* de Celia Cruz (1980); *Tiburón* de Rubén Blades y Willie Colón (1981); *Somos el Son* de la Orquesta La Selecta (1986); y *Latinos* de Adolescentes Orquesta (2002).

En el desarrollo del análisis, el autor logra abordar la salsa no solo como un producto cultural, sino también como un fenómeno que trasciende las fronteras musicales para convertirse en un elemento de resistencia frente a la globalización y la homogeneización cultural. A través de las letras construye un discurso unificado sobre el espíritu de hermandad, la defensa del idioma y el reconocimiento de la identidad latina en un panorama extranjero. De este modo, el autor descubre cómo la salsa actúa como un vehículo para reafirmar el orgullo latino en contextos urbanos dominados por culturas hegemónicas.

Los principales hallazgos de Cervantes están encaminados a ver la salsa como un fenómeno social identitario de carácter complejo. Lo anterior significa que el género construyó sus significaciones mediante la inclusión y materialización de situaciones propias de los contextos latinoamericanos a través de ciertas canciones. Las letras estudiadas en su investigación transitan entre la cruda realidad de los contextos latinos asediados por la injusticia social, la pobreza o las guerras, y sobre la patria que se añora, la familia, el barrio que es todo aquello que da sentido a su latinidad.

Por otra parte, se concluye que la hibridación en la salsa sucede cuando, en el discurso salsero, se redefinen conceptos sobre lo que es ser latino debido al rescate y reconocimiento del

valor de las naciones latinas. Así pues, la salsa logró proponer una identidad unificada a nivel internacional; todos los latinos del mundo podían identificar sus valores, rituales, sentimientos y añoranzas a través de la música.

Uno de los aportes relevantes para el desarrollo de nuestro trabajo de grado es la trascendencia teórica que propone el autor, sobre todo, en cuanto a la visión sociocultural de la salsa. En este estudio se retoma la discusión de la salsa sin recaer en los espacios comunes de qué se considera o no salsa, sino que va más allá y propone una mirada orgánica de lo que se puede analizar en las piezas musicales. Así mismo, el acercamiento metodológico que se realiza en este trabajo da cuenta de un modelo que se puede ajustar y replicar a través de nuestros planteamientos desde ACD y la Literatura. Cabe señalar que algunos referentes teóricos citados por Cervantes serán retomados en nuestro marco teórico y posterior análisis del corpus: Martín Barbero, Stuart Hall, Ángel Quintero, entre otros.

4.3.1.2. El reggaetón: un análisis crítico del discurso. Zahira Vega Agosto, 2009.

Universidad de Puerto Rico. Tesis de maestría.

En su investigación de maestría, Vega (2009) propone un acercamiento desde el Análisis Crítico del Discurso aplicado a las letras de algunas canciones de reggaetón, adscritas a un tono de denuncia y crítica social. Como referente principal para su investigación, la autora retoma los postulados teóricos de Teun Van Dijk para explicar la pertinencia del ACD y sus relaciones con el abuso de poder, la injusticia y la desigualdad. Para fines investigativos, en este trabajo se construye un estudio mediado por la recopilación, registro y profundización en el léxico empleado en las letras de reggaetón.

En el planteamiento del problema, se inicia la explicación de porqué investigar letras de canciones y cómo estas impactan a una sociedad que encuentran en sus discursos, una forma de

manifestar el descontento respecto a la política, las élites o, simplemente, a las figuras de autoridad. El reggaetón, al gestarse como un género musical sustraído de otro (el hip-hop), tuvo su apogeo en las clases bajas de países como Puerto Rico y Estados Unidos. Estas letras combinaron la jerga callejera con las problemáticas del barrio como la drogadicción, el crimen organizado y la persecución policial.

El corpus seleccionado para este trabajo es el siguiente: *Querido FBI* (2005) y *Tributo a la policía* (2008) de Calle 13; *Loíza* (2002) y *El racismo* (s.f.) interpretadas por Tego Calderón. Para Vega, investigar estas letras a través de sus microestructuras lingüísticas y estrategias de persuasión, permiten el entendimiento de ciertos factores que inciden en la aceptación del discurso proclamado por el reggaetón en la sociedad contemporánea.

En la aplicación de la metodología, la autora realiza un análisis compuesto por tres fases: presentación de los intérpretes y sus canciones, análisis de los elementos lingüísticos obtenidos en cada una de las canciones (a nivel individual) y, por último, se construye una explicación con base en las dos primeras instancias. Vega se interesa, en gran medida, por contextualizar a los lectores en cuanto a ciertas expresiones y situaciones que retratan en las canciones. De igual modo, tiene en cuenta los aspectos fonológicos, léxico-semánticos y las estrategias de persuasión. Como se precisa al inicio, estos análisis están fundamentados teóricamente a través del ACD, por esta razón, está ligado a un razonamiento lingüístico y de significaciones.

A las conclusiones que llega la investigadora, en primer lugar, son de orden estructural pues afirma que en las canciones de reggaetón existen microestructuras lingüísticas que se emplean con el fin representar el universo lógico de sus intérpretes. Seguidamente, expone que en medio de las cadenas discursivas presentes existen estrategias de persuasión que operan a favor y/o en contra de ciertos grupos sociales. Así pues, es correcto precisar que, en la mayoría

de las canciones analizadas, el discurso del reggaetón opera como una crítica social hacia entes y figuras de autoridad hegemónica.

Una de las principales aportaciones que hace este trabajo a nuestra tesis es la aplicación metodológica del Análisis Crítico del Discurso a través de los postulados teóricos de Teun Van Dijk. De igual manera, la evidente similitud del corpus enfocado en letras de canciones permite vislumbrar posibilidades al momento de analizar y discutir nuestro objeto de estudio. Así pues, la tesis de Vega aporta en gran medida un camino importante en la construcción de conocimiento académico respecto a analizar críticamente los discursos musicales de cualquier tipo de género que, en el caso especial de la presente investigación, pertenece a la salsa. Esta última, comparte sus orígenes en espacios comunes tales como Puerto Rico y esferas no latinas como Estados Unidos.

4.3.2. Artículos académicos

4.3.2.1. La presencia del pensamiento narrativo en la letra de las canciones. Óscar

Julián Cuesta, Alberto Gómez, 2013. Institución Universitaria Politécnico

Grancolombiano, Colombia. Poliantea. Artículo académico.

El artículo de Cuesta y Gómez explora cómo las letras de canciones pueden ser entendidas desde la perspectiva del pensamiento narrativo y cómo esta forma de pensar organiza y transmite experiencias humanas a través de la música. La investigación se centra en el análisis de tres canciones de géneros diversos dentro de la música latinoamericana: *Jaime Molina* de Rafael Escalona (vallenato), *Plantación adentro* de Rubén Blades (salsa) y *Matador* de Los Fabulosos Cadillacs (ska). La hipótesis principal del estudio plantea que las letras de estas canciones no solo son expresiones artísticas, sino que funcionan como vehículos para narrar

historias que ofrecen una comprensión profunda de las realidades culturales y sociales de sus contextos.

La fundamentación teórica de este trabajo está centrada en el pensamiento narrativo de Jerome Bruner que postula dos formas de comprender la realidad: el pensamiento paradigmático, que busca explicaciones científicas, y el pensamiento narrativo, que se organiza a través de relatos. Los autores señalan que las canciones analizadas logran articular un discurso narrativo en el que los personajes, el conflicto y los contextos temporales y espaciales son centrales para generar empatía y verosimilitud en las historias que cuentan.

Para identificar la presencia del pensamiento narrativo en las letras, los investigadores diseñaron una matriz analítica con categorías como la realidad, la subjuntividad, el relato y la cultura. A través de este análisis, los autores argumentan que las canciones crean un vínculo entre la memoria colectiva y la conciencia histórica, mostrando cómo las letras de estas piezas musicales pueden ser una herramienta poderosa para la construcción de significados socioculturales.

La pertinencia del trabajo de Cuesta y Gómez radica en la construcción de conceptos metodológicos valiosos que enriquecen nuestra investigación. Así mismo, su metodología basada en categorías narrativas como realidad, subjuntividad y cultura, han sido referentes clave para desarrollar una matriz más adecuada a nuestras necesidades y objetivos. Aunque no se emplee la misma matriz de análisis propuesta en el artículo, su trabajo nos permite contrastar y considerar diversas formas de estructurar el análisis de las narrativas presentes en las canciones de salsa.

4.3.2.2. Discurso y tensión en la música popular. Un análisis crítico y de género de las canciones de Diomedes Díaz. José Manuel Rivas Otero, 2016. Universidad de

Salamanca, España. Encrucijadas: Revista Crítica De Ciencias Sociales. Artículo académico.

El objetivo principal de Rivas en su artículo es analizar cómo las desigualdades sociales, territoriales y culturales presentes en Colombia se ven reflejadas en el discurso de las canciones de Diomedes Díaz, uno de los exponentes más destacados del vallenato. Desde una perspectiva crítica de género, el autor aborda la representación de las tensiones entre lo popular y lo femenino en las composiciones del cantante, indagando en la manera en que estas líricas reafirman o cuestionan los roles de género tradicionales. Rivas (2020) examina las dinámicas de poder y las construcciones identitarias que emergen en las letras del vallenato, subrayando que, aunque estas canciones parecen resaltar lo popular, también reproducen estructuras patriarcales y discursos machistas que refuerzan las desigualdades de género.

Metodológicamente, el autor utiliza el ACD, una herramienta que permite interpretar el contenido explícito de las canciones y los significados subyacentes en las ideologías que estos discursos refuerzan o desafían. Este enfoque, basado en autores como Norman Fairclough y Van Dijk, facilita la identificación de cómo el discurso musical se vincula a la construcción de imaginarios sobre lo femenino y lo masculino, profundizando en las narrativas que presentan a las mujeres desde roles estereotipados o subordinados. Rivas selecciona como corpus varias canciones emblemáticas del cantautor vallenato, desentrañando las formas en que estas refuerzan o cuestionan las dinámicas de poder de género presentes en la cultura popular colombiana.

En sus conclusiones, el autor subraya que el vallenato, como muchas otras formas de música popular en América Latina, es un espacio en el que se refleja la vida cotidiana, pero también donde se perpetúan discursos dominantes. La música de Diomedes Díaz, si bien es un

vehículo de narración de las vivencias de los sectores populares, a menudo construye representaciones femeninas que encajan dentro de un marco patriarcal. No obstante, también destaca algunos momentos en los que las canciones sugieren resistencias o contradicciones frente a estas representaciones, aunque son pocas y generalmente están relegadas a la periferia del discurso dominante.

Aunque nuestro análisis se centra en la salsa, la metodología empleada por Rivas nos ofrece una guía valiosa para examinar de manera rigurosa las estructuras y tensiones discursivas presentes en las letras de las canciones. Este enfoque metodológico nos permitirá profundizar en el análisis del discurso de las canciones de salsa desde una perspectiva crítica, identificando las ideologías y dinámicas subyacentes en los textos musicales. Al igual que en el estudio del vallenato realizado por Rivas, nuestra investigación se beneficiará de esta metodología para revelar las complejidades discursivas ocultas en la música popular, permitiéndonos desentrañar cómo las letras de salsa pueden reproducir o cuestionar ciertos discursos sociales. En este sentido, el andamiaje aplicado por Rivas constituye un referente esencial para afinar nuestro análisis y abordar las letras de las canciones con mayor precisión crítica.

5. Marco conceptual

En el presente capítulo se elaborará una revisión bibliográfica respecto a los conceptos que son pertinentes en el desarrollo de nuestra investigación. Este andamiaje conceptual opera en función de guiar las categorías de análisis fijadas para trazar una coherencia en el objetivo de construir un concepto nuevo: *Salsalitura*. Para ello, se abordarán diversas categorías macro tales como la identidad cultural, el discurso, el Análisis Crítico del Discurso, los estudios culturales, la literatura y la salsa.

En primer lugar se definirá la noción de identidad cultural que profundiza en el sistema de valores, tradiciones y creencias que comparten los integrantes de un grupo o comunidad determinada. También, esta categoría se explorará desde los rasgos identitarios en la música afrocaribeña, en aras de precisar el contexto en el que se desenvuelven los ritmos a estudiar.

En segundo lugar, se tratará el discurso como elemento crucial en el desarrollo epistémico del trabajo; este último entendido como un factor crucial en los procesos comunicativos desde lo oral y escrito. Además, este concepto será retomado desde tres subcategorías relevantes en la temática: discurso musical, poética sonora y narrativas en la música. En tercer lugar, se expondrá el Análisis Crítico del Discurso desde la perspectiva teórica propuesta por Teun Van Dijk y cómo esta se puede adaptar a una herramienta metodológica en nuestro caso particular.

En cuarto lugar, se presentará qué son los estudios culturales y cómo se relacionan con la temática planteada desde la literatura, pues al ser un campo interdisciplinario permite una discusión más amplia y pertinente desde las nociones inmediatas presentes en las sociedades. Por otra parte, el concepto de estudios culturales permitirá el tratamiento de productos subyacentes en la cultura popular (como la salsa) desde un enfoque académico. En quinto lugar, se hablará sobre la literatura como forma de expresión artística que emplea el lenguaje para crear obras

narrativas, poéticas y/o dramáticas; un espacio de exploración de ideas, emociones, realidades sociales y fantasías a través de las palabras. Además, en este apartado, será pertinente ahondar en los conceptos de oralidad y oralitura como variantes de los preceptos tradicionales de lo literario.

En sexto lugar, se encontrará el desarrollo teórico de la salsa como género musical híbrido que lleva consigo el trasegar de comunidades que encontraron, en los ritmos musicales, una forma de resistencia y representación cultural que se consolidó como un discurso propio de su mundo. Así mismo, la salsa será de gran pertinencia en su relación con la literatura en la medida que propone una intersección entre lo propio de las culturas populares y la mirada desde las instancias académicas.

Finalmente, en el séptimo lugar, se desplegará la conceptualización respecto a la Salsalitura como una propuesta para comprender cómo la salsa, más allá de ser una manifestación musical, se convierte en un vehículo literario y cultural capaz de narrar, resistir y resignificar las experiencias vividas por grupos sociales.

5.1. Identidad cultural

La identidad cultural puede definirse como el conjunto de valores, creencias y prácticas que comparten los miembros de una comunidad, permitiéndoles diferenciarse y reconocerse dentro de un grupo específico. A diferencia de las concepciones estáticas que la ven como una esencia inmutable, la identidad cultural se redefine y transforma continuamente a medida que las comunidades interactúan con sus contextos históricos y sociales (Hall, 1997). Desde esta perspectiva, el autor argumenta que la identidad cultural no es una esencia preexistente o fija; sino que se construye a través de procesos simbólicos como la memoria colectiva, la narrativa y el mito. Estos elementos actúan como puntos de identificación que son inestables y se encuentran en permanente transformación dentro de los discursos históricos.

Aplicando esta idea en el contexto latinoamericano, García (1990) explica la identidad cultural a partir del fenómeno de la hibridación, entendido como la mezcla y diálogo entre lo indígena, lo africano y lo europeo. A partir de esta interacción, no solo conviven tradiciones culturales diversas, sino que surgen nuevas formas culturales que representan la complejidad de la sociedad latinoamericana. Igualmente, Ortiz (1940) argumenta que la transculturación no se limita a la simple adopción de elementos ajenos, sino que también implica la pérdida parcial de una cultura precedente y, al mismo tiempo, la creación de nuevas realidades. De este modo, la identidad cultural en lugares específicos como el Caribe, surge como una respuesta a procesos históricos complejos, como la colonización y la diáspora africana.

En síntesis, este término puede entenderse como una construcción dinámica y relacional, resultado de interacciones sociales e históricas que dan lugar a expresiones híbridas y diversas. Estas identidades no solo reflejan el pasado, sino que también proyectan las realidades y luchas presentes de las sociedades contemporáneas. En aras de establecer un marco de entendimiento común para la presente investigación, el concepto de identidad cultural será considerado desde su raíz plural para generar mayor afinidad con la esencia del estudio. Por lo tanto, *identidades culturales* será el término empleado para nuestro análisis y posición epistemológica.

5.1.1. Rasgos identitarios en la música afrocaribeña

Romero (2000) plantea que la transculturación tiene presencia en diversos aspectos de la cultura, no obstante, en la música se pueden rastrear los vestigios más relevantes que materializan este proceso. En el Caribe, este fenómeno se puede reflejar en los ritmos musicales que son una expresión que sintetiza las influencias africanas, europeas y locales, permitiendo la preservación de sus raíces y la incorporación de elementos nuevos. Así, se configura una

identidad musical híbrida y en constante evolución que refleja las dinámicas de resistencia, adaptación y creatividad propias de la región.

La influencia africana se manifiesta principalmente en el uso de tambores y patrones polirrítmicos, los cuales sentaron las bases para géneros como la bomba y el danzón. Bolívar (1995) describe cómo al ritmo de los tambores se fusionaron las representaciones de divinidades católicas con las de los dioses africanos, no solo evocando sus tradiciones ancestrales, sino también convirtiéndose en un medio de resistencia y expresión comunitaria. En cuanto al danzón, Carpentier (1972) explica cómo los músicos afrodescendientes transformaron la contradanza europea mediante la incorporación de ritmos africanos, creando un género que reflejaba tanto la influencia externa como la creatividad de sus orígenes.

Por otra parte, Roberts (como se citó en Cervantes, 2004) argumenta cómo la plena combinaba un carácter narrativo y crítico en el canto, acompañado por el ritmo de los tambores. Esto permitió a las comunidades expresar su perspectiva frente a las realidades sociales, utilizando el canto y el ritmo como herramientas para transmitir mensajes satíricos y políticos.

Con el paso del tiempo, la música afrocaribeña continuó diversificándose, lo que dio origen a géneros como el son cubano, el guaguancó y el cha-cha-chá, entre otros ritmos que incorporaron la improvisación y un carácter narrativo. Estas expresiones musicales se mantuvieron vigentes e influyeron en el desarrollo de otros estilos actuales como la bachata, el reggae, el calipso y el merengue, los cuales forman parte del amplio panorama de la música afrocaribeña contemporánea. Dentro de estos se encuentra la salsa, un género que sobresale por su capacidad de integrar los rasgos identitarios de los géneros mencionados y proyectarlos hacia un nuevo escenario cultural.

Desde lo rítmico, la salsa se caracteriza por la centralidad de la clave afrocubana, un patrón que organiza la composición y la interpretación, proporcionando una base sólida para la interacción entre los músicos y los bailarines. A diferencia de otros géneros actuales, Romero explica cómo la salsa incorpora múltiples tradiciones rítmicas como el guaguancó, mezclando influencias del jazz, R&B, soul y hasta rock and roll, creando una estructura dinámica y versátil. Su tempo rápido y los cambios en la intensidad musical le otorgan un carácter vibrante, especialmente en el contexto del baile. Además, este autor también señala cómo la salsa redefinió el papel de instrumentos como el trombón, el clarinete, el vibráfono, entre otros para acentuar el carácter urbano.

Finalmente, la salsa también hereda la narrativa crítica de la plena y la improvisación del son cubano, pues aborda temáticas que reflejan las experiencias migratorias, la desigualdad y las luchas sociales. Coy (2017) señala que, durante las décadas de 1970 y 1980, este género se consolidó como un espacio de reflexión y resistencia cultural. En este sentido, la salsa sintetiza las tradiciones afrocaribeñas en un lenguaje moderno y, a la vez se presenta como un símbolo de identidad y lucha para las comunidades latinoamericanas en un contexto global.

5.2. Discurso

Al tratar de definir el discurso, es pertinente mencionar que hace referencia al acto comunicativo en el que se expresan ideas, pensamientos y emplea diversos mecanismos de persuasión. Son esenciales porque nos permiten compartir nuestras perspectivas y entender las de los demás; a través de los discursos buscamos emancipar nuestras posturas y comprender los entornos. Para Morales (2013) el discurso está compuesto por una serie ordenada y, en la mayoría de los casos, lógica de oraciones con significados que varían dependiendo del público que las percibe. Así pues, la autora también afirma que el discurso no se concibe como un

producto si no como un proceso, cuyo aspecto principal es la finalidad comunicativa. En esencia, es el acto comunicativo en sí el que se posiciona como el puente para la expresión individual y colectiva.

En línea con lo anterior, Mengo (2004) propone que el discurso se debe estudiar como una acción social, es decir, desde una perspectiva que permite la construcción de un sujeto adscrito a un momento histórico determinado. Así mismo, la autora indica que el discurso también puede estudiarse en términos cognitivos, en otras palabras, que el receptor comprenda el lenguaje del mensaje que se está emitiendo. Adicionalmente, Van Dijk (2000) propone que el discurso cuenta con una dimensión fundamental, la cual se refiere a que es un fenómeno práctico, social y cultural debido a que existe una interacción social entre los actores implicados dentro de un contexto y circunstancias determinadas.

En suma, adentrarse en la noción de discurso es comprender cómo se utiliza el lenguaje oral cuando se quiere emitir un mensaje. Esto ocurre debido a que se está divulgando desde las ideologías y filosofías propias del emisor, ya sea individual o colectivo, con el fin de respetar y comprender el uso del lenguaje, al igual que al suceso de comunicación. Lo anterior significa que el discurso no solo se evalúa desde lo correcto o incorrecto que se emite, si no lo que se espera que el público objetivo comprenda del contexto social (Van Dijk, 2000).

Conforme a lo expuesto, Van Dijk afirma que la mayoría de los estudios del discurso se desenvuelven en un contexto social el cual desempeña un rol fundamental pues dependiendo de la situación y los sujetos involucrados se da la producción del discurso y la recepción de este. Así, el autor afirma que las características del contexto influyen en el discurso y viceversa; el discurso puede asimismo definir o modificar el contexto.

Como se ha precisado, el discurso es un tema que no se puede reducir a un ámbito determinado ya que trasciende las fronteras disciplinarias de las ciencias sociales y del terreno literario. Según García (2019) el término discurso está relacionado con la transmisión lingüística, así pues, supone un proceso de edificación de mensajes por parte del emisor dependiendo del habla y nociones de comunicación concretadas en un contexto determinado.

Del mismo modo, García propone tres grandes tendencias que se han fijado alrededor del discurso: la noción formalista, la perspectiva enunciativa y la mirada materialista. A pesar de la variedad de percepciones, en el presente trabajo se estará abordando desde todas las perspectivas existentes ya que se trata de una investigación que transita desde diferentes campos como la literatura, la música y la comunicación.

5.2.1. *Discurso musical*

La música y la literatura comparten un factor en común: el discurso. Este se convierte en el elemento particular para generar renovadas interpretaciones y transformaciones alrededor de la condición humana. Para González (2018) esta dupla se encuentra interconectada y dan paso a nuevas maneras de composición y escritura que pueden ser extrapoladas, por ejemplo, desde el terreno musical (canciones) a lo narrativo, o viceversa.

La relación entre música y discurso ha estado ligada estrechamente gracias al lenguaje como elemento fundamental y, además, por su razón de ser que es la presencia de receptores: “Igual que no hay lectura sin lectores, no hay música sin público.” (Cuesta y Gómez, 2013, p. 155). En este sentido, se puede afirmar que esta relación intrínseca pone en común el factor de los oyentes-público que escuchan una canción o discurso que, en términos generales, giran en torno a un mensaje lleno de sentimientos, intenciones o, simplemente, relatos. Sans (2017) menciona que los discursos construyen y sostienen el *statu quo*, pero, a su vez, puede

confrontarlo y demostrar diferentes caminos respecto a un paradigma en particular, pues el discurso además de ser un producto se instala como un proceso que involucra la interacción social. Conforme a esto, el discurso musical toma un lugar relevante en la discusión ya que su principal objetivo es movilizar a la gente en pro de algo en específico o, simplemente, generar acciones relacionadas con el universo de sentido subyacente en el emisor.

Así pues, cuando se habla de discurso musical, es pertinente relacionarlo con la identidad pues a través de este se articulan valores, memorias colectivas y narrativas que definen a una comunidad en particular. Además, tiene la capacidad de sobrepasar las barreras del lenguaje verbal, apelando a las emociones y experiencias compartidas de los oyentes (Sans, 2017). Esto permite que una canción, más allá de las palabras, evoque imágenes, sentimientos y contextos que son fundamentales para la construcción de la identidad colectiva.

Para Coy (2017) el discurso musical, en particular, da cuenta de una herramienta que permite explorar y reconocer la identidad cultural del pueblo latinoamericano y, a su vez, transformar las canciones en relatos significativos a nivel social:

Por lo tanto, se comprende que estos discursos musicales son una representación de una identidad, en este caso la identidad de la sociedad latinoamericana, esto se evidencia cuando al momento de escuchar una canción el receptor percibe una cadena de elementos discursivos que le evocan algo, quizás algunos momentos relevantes de la historia de su pueblo (p. 23).

De este modo, se deduce que tanto la música como la literatura, al compartir el discurso como elemento central, no solo permiten interpretar y transformar la condición humana, sino que también se erigen como herramientas clave para la construcción y exploración de identidades colectivas. El vínculo entre música, discurso e identidad cobra especial relevancia en contextos

como el latinoamericano, donde las expresiones artísticas han servido como vehículo para preservar la memoria histórica, resistir frente a la opresión y generar narrativas significativas para las comunidades (Coy, 2017).

En conclusión, es pertinente mencionar que tanto la música como la literatura trascienden sus respectivas formas para dialogar, complementarse y fortalecerse mutuamente, ofreciendo un espacio simbólico en el que las emociones, los valores y las historias de una sociedad se entrelazan. Este sincretismo funda las bases para explorar aspectos fundamentales que intervienen en la relación entre estas manifestaciones artísticas, como los conceptos de poética sonora y narrativas en la música que se profundizarán en los siguientes apartados.

5.2.2. Poética sonora

La poética sonora se concibe como el espacio donde el sonido y el lenguaje poético convergen, estructurando una experiencia estética que se manifiesta a través de la métrica, el ritmo y la rima. Según la definición tradicional, la música es el arte de organizar los sonidos y silencios, usando los principios fundamentales de la melodía, la armonía, y el ritmo para transmitir un mensaje o emoción. Desde la perspectiva de Stravinsky (1940) la música es un arte que cobra sentido a partir de la organización consciente de los elementos, lo que transforma el sonido en una forma expresiva estructurada. Esta organización consciente dota a la música de coherencia y permite que sus componentes, rítmicos y formales, ofrezcan significados que van más allá de lo evidente.

En la salsa, esta concepción de poética sonora encuentra un desarrollo particular que está profundamente arraigado en las tradiciones culturales del Caribe Hispano. Becerra (2022) sugiere que esta poética puede entenderse desde dos enfoques: por un lado, el tipo de escritura que incluye la métrica, los versos y las estructuras rítmicas; por otro, la conformación lírica o

narrativa. El autor explica que este género incorpora patrones métricos y rítmicos influenciados por estructuras literarias populares, como las décimas y las jitanjáforas. Estas formas literarias proporcionan un marco para la composición, mientras que reflejan la interacción entre lo literario y lo musical en la construcción de la salsa como una expresión artística integral.

En un ámbito más técnico, la salsa encuentra su base en la clave que, según explica Becerra (2022): “[...] permite organizar una nueva manera de expresión musical con unas connotaciones particulares, fundadas en la polirritmia y la síncopa” (p. 29). La métrica en este género se adapta a los ritmos sincopados y a las pausas estratégicas, creando un flujo dinámico que sostiene tanto la interpretación vocal como los arreglos instrumentales. Además, la rima y la repetición desempeñan un papel crucial en esta poética, no sólo porque facilitan la memorización y el impacto emocional de las canciones, sino porque refuerzan la relación entre el lenguaje y el sonido, características esenciales del género. De este modo, las frases rítmicas y las estructuras métricas contribuyen a consolidar un lenguaje sonoro que es tan dinámico como representativo de las raíces culturales que lo originaron.

5.2.3. Narrativas en la música

De acuerdo con Presencio (2024), las narrativas en la música se refieren a la “manera en que una pieza musical puede contar una historia o transmitir emociones o ideas, similar a como lo haría un texto literario o una película” (p. 19). Estas narrativas pueden manifestarse de manera explícita, a través de las letras y composiciones, o de manera implícita, usando la estructura musical y otros elementos sonoros que crean una experiencia única en cada oyente. De esta manera, la autora señala tres elementos importantes en el carácter narrativo de una obra musical: lírica, composición e interpretación.

Mientras que los dos últimos aportan elementos sonoros y performativos al relato, la lírica centra su atención en las palabras o las letras para construir el discurso narrativo permitiendo plasmar historias, reflexiones y realidades que resuenan profundamente en quienes las escuchan. En este contexto, Perea (como se citó en Coy, 2017) introduce *las narrativas cantadas* haciendo referencia a las historias que, a través de las letras, representan las experiencias de una comunidad, consolidándose como símbolos de identidad cultural, adquiriendo un significado profundo y colectivo. Finalmente, esto permite a las comunidades contar sus experiencias y preservar su legado.

En esta misma línea, Coy (2017) argumenta que estas narrativas cantadas en la salsa funcionan como un medio para expresar emociones, pero también actúan como herramientas críticas para denunciar las problemáticas sociales que enfrentan las comunidades. Entre las temáticas más recurrentes en este género musical se encuentran las problemáticas políticas y sociales, la migración, el desarraigo, el amor y la esperanza. Estas letras capturan vivencias cotidianas y aspiraciones colectivas que conectan con el oyente y consolidan un espacio de reflexión y resistencia cultural.

En palabras de Arteaga (1988):

Las letras para la Salsa son un medio de comunicación, de denuncia, de expresión que verbaliza lo que el tambor, el piano y el trombón quieren manifestar musicalmente.

Son una reafirmación de la música, un apoyo de estructuras rítmicas dotado de mensaje a veces incomprensible, a veces demasiado evidente pero definitivamente efectivo (p. 24).

De esta manera, las narrativas en la salsa se convierten en herramientas de expresión cultural y social. Sus letras reflejan la vivencia y lucha de individuos mientras aporta a la

construcción de identidades que proyectan mensajes de resistencia, consolidando el género como un medio narrativo de gran significado.

5.3. Análisis Crítico del Discurso

El lenguaje posee la capacidad de influir en la formación de opiniones, la creación de estereotipos y la orientación de comportamientos. En los discursos, esto se refleja en la selección precisa de las palabras para comunicar determinadas posturas ideológicas. En este contexto, el Análisis Crítico del Discurso (de ahora en adelante ACD) emerge como una herramienta para estudiar cómo se utiliza el lenguaje en los procesos comunicativos, permitiendo comprender las construcciones lingüísticas que moldean el pensamiento y las acciones humanas.

Para Van Dijk (2009) el ACD se define como:

[...] un tipo de investigación analítica sobre el discurso que estudia primariamente el modo en que el abuso del poder social, el dominio y la desigualdad son practicados, reproducidos, y ocasionalmente combatidos, por los textos y el habla en el contexto social y político (p. 149).

En este sentido, cabe señalar que este enfoque se orienta hacia la comprensión del papel que desempeña el discurso en el orden social, destacando su conexión con problemáticas políticas y culturales. El ACD, en definitiva, examina temas como la desigualdad social y los discursos dominantes de poder que perpetúan injusticias como el racismo, el sexismo, la pobreza y otras formas de exclusión (Van Dijk, 2016). Así mismo, el ACD es tanto un tipo de investigación como una perspectiva interdisciplinar enfocada en los discursos escritos, orales y audiovisuales. Su doble dimensión permite analizar en profundidad los fenómenos discursivos, al igual que fomenta una postura crítica frente a las problemáticas sociales, contribuyendo a la transformación y el cambio. Entonces, cuando se incluye el ACD en trabajos académicos, quien

investiga debe reflexionar constantemente respecto a su propia disciplina y campo de estudio (Van Dijk, 2009).

De acuerdo con Atehortúa y Rodríguez (2022) los contenidos de los relatos siempre están dotados de intencionalidades específicas:

[...] nada es fortuito pues va ligado a la herencia cultural del sujeto y que, al entrar en contacto con otros tipos de relatos, van resignificando la existencia de los participantes de un diálogo. Así, el Análisis Crítico del Discurso se ocupa de estudiar los fenómenos particulares que presentan las formas dialógicas que toman lugar en las interacciones sociales (p. 59-60).

De este modo, el discurso, en cualquiera de sus formas, oral, escrita o audiovisual, es una herramienta esencial para preservar y construir las identidades colectivas. Por esta razón, el ACD ofrece un marco para analizar cómo los discursos que circulan en las sociedades ya sean literarios, mediáticos o artísticos, participan en la configuración de las identidades. Por ejemplo, los libros o las canciones no solo son expresiones artísticas, sino también discursos que encarnan y reflejan las luchas culturales, políticas y sociales de sus contextos históricos (Coy, 2017).

Por otro lado, Fairclough (2023) plantea que el ACD se distingue de otras modalidades de análisis por su énfasis en explorar el componente social; a través del ACD se puede ahondar en las realidades existentes y profundizarlas más allá de los reduccionismos impuestos por la inmediatez contemporánea. Además, al emplear este tipo de perspectiva crítica no solo se aborda el discurso como un objeto sino como una posibilidad de transformar los paradigmas establecidos y promover mayor bienestar colectivo.

Existen ocho principios básicos del ACD resumidos por Fairclough y Wodak que dan cuenta de sus características diferenciadoras:

1. Se centra en abordar cuestiones sociales relevantes a nivel general.
2. Las dinámicas de poder están ligadas fuertemente con las prácticas discursivas.
3. El discurso desempeña un papel fundamental en la construcción de la sociedad y la cultura.
4. Por medio de los discursos se reproducen y perpetúan posturas ideológicas.
5. El discurso está mediado por la historia y refleja los cambios sociales a lo largo del tiempo.
6. La relación entre texto y sociedad no es directa, sino que está mediada por múltiples factores.
7. El análisis del discurso implica tanto una interpretación crítica como una explicación detallada.
8. El discurso se puede entender como una forma activa de interacción y transformación social.

Si bien, estos principios operan en diversos contextos dependiendo de los discursos estudiados, no es necesario que se apliquen todos por igual. En algunos casos, estos principios sirven como puente para guiar el análisis y asegurar que el enfoque sea crítico, interdisciplinar y socialmente relevante. En este orden de ideas, la temática tratada en la presente investigación se desenvuelve en aquellos que se enfocan en la noción entre discurso, sociedad y cultura, al igual que en el análisis propio de los textos que, en este caso, responden a la materia prima que son las letras de las canciones.

5.4. Estudios culturales

Un campo interdisciplinar como los estudios culturales permite analizar las prácticas en su relación con los sistemas de poder, centrándose en cómo estas reflejan, reproducen o desafían

las estructuras sociales dominantes. Este enfoque teórico, desarrollado inicialmente en Reino Unido, tomó fuerza gracias a la intervención de diversas figuras intelectuales y el apogeo de los productos de la cultura popular tales como la televisión, el cine, la literatura o las costumbres de la clase media (Urteaga, 2009). De igual forma, los cambios sociales y políticos ocurridos a lo largo de Europa y América despertaron la necesidad de estudiar los procesos culturales desde una perspectiva crítica.

Según Hall (1980) la cultura no es una práctica ni mucho menos se asume como un conjunto de hábitos y costumbres sino que transita más allá de la propia identidad:

The 'culture' is those patterns of organization, those characteristic forms of human energy which can be discovered as revealing themselves—in 'unexpected identities and correspondences' as well as in 'discontinuities of an unexpected kind' [...] within or underlying all social practices (p. 60)¹.

El concepto de Hall respecto a la hibridación cultural es clave para entender los procesos de mestizaje y sincretismo en las sociedades contemporáneas. De acuerdo con García (1990) las prácticas culturales se construyen en un espacio híbrido, donde tradiciones, modernidades y globalizaciones se encuentran y transforman. La literatura y la música, desde esta perspectiva, son vehículos privilegiados para expresar estas tensiones, funcionando como espacios de resistencia y de producción de nuevas narrativas identitarias.

Desde la perspectiva de Martín-Barbero (2002), la música y la literatura operan como lenguajes a través de los cuales las comunidades expresan sus vivencias, dan sentido a sus

¹ La “cultura” son esos patrones de organización, esas formas características de la energía humana que pueden ser detectadas revelándose en “identidades y correspondencias inesperadas” así como en “discontinuidades de un tipo inesperado” [...] dentro o subyacentes a todas las prácticas sociales (traducción propia).

tradiciones y enfrentan los desafíos presentes entre el encuentro de los elementos locales y globales:

La música, por ejemplo, no solo es entretenimiento, sino también una herramienta para narrar historias colectivas y para recuperar la memoria de los pueblos, mientras que la literatura opera como un archivo simbólico que da continuidad y profundidad a estas experiencias (p. 87).

En esta misma línea, Quintero (1998) analiza cómo la música popular, particularmente géneros como la salsa, opera como un espacio de resistencia cultural y afirmación identitaria. La salsa, por ejemplo, es un género y, a su vez, un medio para narrar las vivencias de las comunidades afrocaribeñas y latinas, abordando temas como la migración, el racismo, la pobreza y la desigualdad. De esa forma, se puede afirmar que tanto la música como la literatura, al ser prácticas culturales profundamente arraigadas en la vida cotidiana, son fundamentales para entender cómo las comunidades construyen sus identidades.

5.5. Literatura

La palabra “literatura” proviene del latín *Litteratura*, cuya raíz es *littera* que significa letra, lo cual revela su conexión inicial con la escritura y las letras como medio de comunicación. Cerrillo (2011) señala que, en la lengua española, al igual que las otras lenguas de origen latino, la literatura se manifestó originalmente a través de la oralidad, antes de consolidarse en las letras. Sin embargo, con la invención de la escritura, y más tarde de la imprenta, comenzaron a priorizarse los libros como medio de conservación y transmisión cultural.

Urrejola (2011) también explica que esta transición llevó a que la literatura se asociara principalmente con los saberes cultos, la erudición y los conocimientos de los letrados, limitando el alcance del término a un ámbito más intelectual y elitista. A este respecto, Cerrillo argumenta

que a lo largo de la historia lo escrito ha sido percibido como un medio “ennoblecedor”, al cual se le ha otorgado mayor prestigio en comparación con la oralidad. Este fenómeno dio lugar a una diferenciación entre la literatura popular, normalmente transmitida oralmente, y la literatura culta, vinculada a lo escrito. Esta jerarquización posicionó a la literatura escrita como superior, relegando las manifestaciones orales a un plano secundario. No es sorprendente, por tanto, que incluso en nuestros días, a pesar de reconocer la existencia y validez de las expresiones literarias orales, la mayoría de los análisis de carácter lingüístico y literario se basan en textos escritos.

A pesar del paso del tiempo, aún no contamos con una definición universalmente aceptada de lo que es la literatura. Es, en cambio, un término polisémico, es decir, tiene múltiples significados que se reconstruyen constantemente en función del contexto social, cultural y temporal. Eagleton (1996) sostiene que "Anything can be literature, and anything which is regarded as unalterably and unquestionably literature [...] can cease to be literature" (p. 9)². Esta interpretación de lo que se considera literatura o no, permite ampliar la discusión sobre qué textos o producciones pueden ser objeto de análisis. Además, refleja que la literatura no es un concepto fijo, sino que se adapta a las transformaciones de los valores culturales.

Pound (1934) define la literatura como el "language charged with meaning to the utmost possible degree" (p. 36).³ Este enfoque destaca la capacidad de la literatura para reflejar la realidad de manera creativa, condensando los aspectos más significativos de la experiencia humana en una forma artística. Por otro lado, Woolf (1929) enfatiza que la literatura debe ser sincera y no estar condicionada por estándares externos. Para esta autora, la honestidad narrativa

² Cualquier cosa puede ser literatura, y cualquier cosa que se considere inalterable e incuestionablemente literatura [...] puede dejar de serlo (traducción propia).

³ lenguaje cargado de significado en el mayor grado posible (traducción propia).

es un principio esencial de lo literario, lo que implica que el escritor debe priorizar la autenticidad en su obra por encima de las expectativas sociales o culturales.

Finalmente, Eco (2000) añade una dimensión funcional al destacar que la literatura tiene un papel fundamental en la preservación y desarrollo de la lengua como patrimonio colectivo. Según el autor, la literatura moviliza el lenguaje y lo posiciona como un producto colectivo que moldea las tradiciones culturales y contribuye a la construcción de la identidad. Este enfoque no solo resalta el impacto social de la literatura, sino que también refuerza su importancia como una herramienta de transmisión cultural, memoria colectiva e identidades culturales.

En resumen, la literatura, en su carácter dinámico y plural, trasciende una única definición o formato. Se puede concluir que es un arte y un medio cultural que condensa la realidad, refleja valores sociales y preserva la lengua. Esto permite reconocer su riqueza como expresión artística y herramienta cultural, enriqueciendo el análisis y promoviendo una visión más inclusiva de lo que significa lo literario.

A pesar de los avances realizados a lo largo de los siglos en torno a la definición y comprensión de la literatura por parte de diversos autores, el canon literario continúa privilegiando la literatura escrita sobre la oral. Por ello, esta investigación considera fundamental destacar la relevancia de la oralidad dentro de la literatura, un aspecto que ha sido relegado en diversos estudios literarios.

5.5.1. Oralidad

La oralidad es la forma más antigua y predominante de comunicación humana, mediante la cual se intercambia información, se transmiten conocimientos y se construyen sentidos y significados a través de la voz y otros medios expresivos. Macías (2020) la define como: “la práctica que representa un sentido o un estado de la memoria que cobra vida a través

de la articulación de diferentes lenguajes, códigos y registros” (p. 18). Desde esta perspectiva, la oralidad es más que un acto comunicativo; es un vehículo de memoria y creación colectiva que permite la conexión entre generaciones y el fortalecimiento de identidades culturales.

Macías también argumenta que la memoria es fundamental en el desarrollo de la oralidad puesto que es resultado de la relación establecida entre las comunidades, sus discursos y prácticas sociales, las cuales permiten la resignificación y construcción de la memoria para olvidar las prácticas antiguas o para asimilar nuevas manifestaciones de estas.

Ong (1982), por su parte, establece dos tipos de oralidad: la primaria y la secundaria. En la primera se hace referencia a las culturas que no conocen la escritura y cuyo pensamiento, memoria y comunicación dependen exclusivamente de la palabra hablada. Estas culturas desarrollan características como el pensamiento agregativo, la repetición y la memoria colectiva como pilares de su sistema de conocimiento. En contraste, la oralidad secundaria surge en sociedades alfabetizadas que integran tecnologías modernas como la radio, el cine o el internet, en las cuales la palabra hablada se combina con soportes tecnológicos para transmitir información.

Havelock (1996) complementa esta visión al analizar cómo la oralidad configuró el pensamiento y la transmisión del conocimiento en las sociedades pre alfabetizadas. Según este autor, antes de la invención de la escritura, los saberes se transmitían a través de relatos orales que actuaban como herramientas mnemotécnicas para garantizar la conservación de la memoria colectiva. Además, destaca cómo el cambio de una cultura oral a una escrita transformó las estructuras cognitivas, priorizando el análisis crítico y abstracto sobre la narrativa y la memoria.

Ambos autores indagan sobre cuáles son los elementos usados por la oralidad para continuar persistiendo en el tiempo. Ong se refiere al habla ritualizada, mientras que Havelock

hace énfasis en las estrategias mnemotécnicas. Sin embargo, este último añade que la repetición no es suficiente y destaca el papel fundamental que juega el ritmo dentro de las culturas orales y estrategias de memorización o de almacenamiento de información:

What is required is a method of repeatable language (meaning acoustically identical sound patterns) which nevertheless is able to alter its content to express diverse meanings. [...] Variable statements could then be woven into identical sound patterns to build up a special language system which was not only repeatable, but recallable for re-use, and which could tempt the memory to lead on from one particular statement to a second, and a different one, which nevertheless seemed familiar because of acoustic similarity (Havelock, 1986, p. 71)⁴.

Aunque las culturas modernas han adoptado ampliamente la escritura, las características esenciales de la oralidad, como la repetición y el ritmo, persisten en diversas formas de expresión contemporánea como la salsa. Este género musical combina elementos de la tradición oral afrocaribeña con narrativas contemporáneas. Becerra (2022) argumenta que a través de la oralidad, la expresión verbal de las tradiciones afrocaribeñas llegaron a la música. Por esto, en muchas canciones de salsa podemos encontrar elementos tradicionales del relato.

A pesar de que la oralidad antecede a la escritura como forma de transmisión cultural, ha sido históricamente subestimada en los estudios literarios, los cuales han privilegiado la escritura como objeto principal de análisis. Sin embargo, la oralidad, como se observa en expresiones culturales, como la salsa, preserva tradiciones y narrativas que construyen nuevas formas de

⁴ Lo que se necesita es un método de lenguaje repetible (es decir, patrones de sonido acústicamente idénticos) que, sin embargo, sea capaz de alterar su contenido para expresar diversos significados. [...] Los enunciados variables podrían entonces entretrejerse en patrones de sonido idénticos para construir un sistema de lenguaje especial que no sólo fuera repetible, sino también recordable para su reutilización, y que pudiera tentar a la memoria a pasar de un enunciado particular a otro diferente que, sin embargo, pareciera familiar debido a la similitud acústica (traducción propia).

conocimiento y creación artística. Es fundamental reconocer su valor para ampliar los horizontes de los estudios literarios y dar espacio al análisis de manifestaciones que integran lo oral y lo narrativo en el contexto contemporáneo.

5.5.2. Oralitura

Dentro de los estudios literarios, la tradición oral ha sido un objeto de preocupación intelectual ya que lleva consigo consecuencias de corte teórico-metodológico que son ajenas a los cánones establecidos por Occidente. Para Toro (2013) la oralitura se entiende como una forma de expresión artística de naturaleza oral que es propia de grupos nativos en América Latina. Esta se puede categorizar en tres grandes grupos aplicados en el caso latinoamericano: oralitura indígena, oralitura afrodescendiente y tradicional oral de ascendencia hispánica.

Si bien, este concepto nace como la unión de la palabra *oralidad* y *literatura*, sus orígenes se remontan al repertorio de relatos transmitidos voz a voz en comunidades tradicionales. La literatura oral, entonces, hace referencia a todo tipo de discurso o mensaje oral que más allá de su función comunicativa; se esmera por transmitir el universo de sentido de un grupo social en particular (Pedrosa, 2005). La relación existente entre la literatura oral y escrita supone una unión intrínseca que se alimenta mutuamente ya que cuando un relato o canción tradicional de una comunidad es transcrito y transformado en texto, adquiere una naturaleza híbrida dual. Así, el autor afirma que hay obras que fueron creadas originalmente para ser leídas pero que se adaptaron a formatos de transmisión oral que, incluso se pueden integrar a la tradición popular. Un ejemplo de esto son los fragmentos de poemas que se adaptan a canciones y se consolidan como parte de los consumos de la cultura popular.

Los relatos tales como las leyendas, mitos, cuentos, epopeyas, cantos y poemas permiten la construcción de sensaciones que no están presentes en el plano visual de lo literario pero se

concretan mediante el uso de figuras como la metáfora. Del mismo modo, Malaver (2003) precisa que la oralidad:

No es sólo un modo de mirar el pasado, sino un sistema y transmisión de conocimientos históricos dentro de la cultura y su historia oral, que sirve, adecuando formas lingüísticas para la traducción de lo oral a lo escrito, para expresar de igual manera a la escritura literaria (p. 33).

En este sentido, la oralitura se configura como una herramienta vital para la comprensión de la identidad cultural en América Latina, pues permite visibilizar las voces históricamente marginadas y contribuye a la creación de un espacio en el que la memoria colectiva y el imaginario popular se construyen de manera dinámica. Además, a través de los relatos orales se facilita la construcción de identidades que sobrepasan las complejidades del mundo contemporáneo, permitiendo un acercamiento a las raíces y un compromiso social más estrecho.

En concordancia con lo expuesto en este apartado, cabe señalar que la oralitura al ser un concepto que transita entre lo oral y lo escrito, refleja la dualidad desde la que se puede abordar el terreno de lo literario. En este sentido, la presente investigación introduce el concepto de Salsalitura que surge como una respuesta al vacío académico en torno al estudio de un género musical desde una perspectiva literaria. Este nuevo concepto, al igual que la oralitura en sus inicios, busca desafiar los preceptos canónicos de las teorías clásicas de los estudios literarios, proponiendo una mirada que reconozca la riqueza literaria de los géneros musicales populares.

5.6. Salsa

Las definiciones alrededor de un concepto como la salsa parecen abundar en el compilado de trabajos académicos, no obstante, al tratar de concretar un significado general, la tarea se complejiza. Si bien, en sus inicios, este término tuvo sus detractores, en la actualidad se

reconoce la gran relevancia que tiene en el contexto global tanto en espacios académicos como en la vida cotidiana. Para Ramos (2023) la salsa nace en un contexto social marginado gracias a la mezcla de ritmos musicales diversos: son, jazz, chachachá, guaracha, mambo, pachanga, rumba, bolero, danzón, entre otros. La fuerte irrupción de un ritmo musical híbrido dio como resultado un género que trascendió las fronteras geográficas, sociales e ideológicas:

La Salsa fue duramente criticada, y no podía ser de otra forma, pues era música irreverente proveniente del barrio. Se decía que era música cubana vieja, que su nombre era una etiqueta para vender, que era música de gente baja, sin embargo, a pesar de estas críticas su impacto en Nueva York y todo el Caribe, desde fines de los 60 y principios de los 70, fue avasallador (Ramos, 2023, p. 37).

La salsa más allá de un simple género musical supone una forma de identificación; una posibilidad de generar prácticas sociales significativas para quienes cantan, bailan o, simplemente, escuchan sus canciones:

[...] la música, entendida como la acción de musicar, es definida en las distintas prácticas que se dan en torno a los sonidos y no sólo en los sonidos en sí mismos; así la salsa puede verse como ese espacio ritual que se define en la acción [...] y transforma la sociedad.” (Castaño, 2014, p. 10).

De igual modo, la salsa como forma de identidad cultural ofrece un medio propicio para explorar nociones como el desarraigo, el nacionalismo, la discriminación, la migración o la lucha de clases en América Latina. Este género refleja dinámicas sociales profundamente arraigadas en el barrio y, además, sentimientos como el malestar, la exclusión, la rabia y las emociones intensas frente a la vida. Con el paso del tiempo, la música salsera migró a ciudades de América del Sur como Cali, Ciudad de Panamá, San Juan y Caracas (Ramos, 2023). Gracias a los

procesos de migración, este género resignificó procesos sociales y dio paso a un sentimiento de unión desde esferas no latinas como Nueva York.

En cada región donde se arraigó, la salsa adquirió matices únicos. En Cali, por ejemplo, se convirtió en un emblema cultural; adaptando su sonoridad a los bailes rápidos y a la energía de las festividades locales y consolidándose como parte de la identidad caleña (Ulloa, 1989). Esta versatilidad del género permitió que trascendiera fronteras geográficas y culturales, dando como resultado una expresión artística universal que, sin perder su esencia, se adaptó a las particularidades de cada lugar.

Por otra parte, es pertinente precisar que la salsa hace parte del compilado de expresiones consideradas como “música popular”, por esta razón su gran impacto y relevancia en la cultura latinoamericana se debe, en gran medida, a su capacidad para expresar las tensiones sociales, políticas y económicas de la región. El fenómeno de la salsa no solo debe analizarse como una corriente musical, sino como una manifestación social que atraviesa las fronteras de la música popular y se adentra en los campos de la sociología, la política y la historia cultural de América Latina. De igual modo, la salsa ha permeado las artes desde diferentes aristas. Según Becerra (2022) la salsa es más que un género musical de corte popular, pues se ha consolidado como un producto cultural destacado por su compilado de figuras literarias: “La salsa constituye la diversidad estilística musical que también integra diversidad de formas literarias, dentro de las cuales se puede rastrear la tradicional forma del poema y del relato.” (p. 21).

De esta manera, el género salsero conecta a las personas con sus raíces culturales, a la vez que crea un espacio ritual donde bailar, cantar y escuchar se convierten en actos significativos que trascienden las fronteras del tiempo, el espacio y las ideologías. En suma, las canciones de salsa se consolidan como expresiones de rebeldía social y reclamo ante las injusticias, al mismo

tiempo que reflejan lo poético en medio de las situaciones adversas. Este género evidencia fuertes conexiones con lo literario, tanto en la riqueza de sus ritmos como en la profundidad de sus letras:

La salsa entendida como fenómeno literario construye su camino partiendo de elementos poéticos de lo hispánico lírico y lo fónico africano. En la salsa hay canciones que tienen un alto valor poético que se equipara a lo que tradicionalmente se ha llamado poesía (Becerra, 2022, p. 178).

En resumen, la salsa como género musical trasciende las barreras de lo puramente melódico; se ha consolidado como un arte integral que fusiona lo narrativo, lo poético y lo sonoro. A través de sus letras, se documentan las vivencias y luchas de las comunidades que la han adoptado como parte de su identidad, mientras celebran su capacidad de poetizar y convertir en literatura las adversidades de la vida. En este sentido, se puede afirmar que la salsa es más que música; es un fenómeno literario que resuena con la complejidad de la experiencia humana.

Así pues, en el presente trabajo se propone una mirada renovadora frente a la intersección entre la literatura y la salsa. Nuestra investigación, enmarcada en el ámbito de la formación literaria, busca explorar las conexiones profundas entre la salsa y su dimensión literaria, destacando cómo sus letras funcionan como narrativas poéticas que reflejan y relatan realidades sociales y culturales. Además, este trabajo se diferencia de sus antecedentes al proponer un concepto innovador denominado *Salsalitura*, el cual será desarrollado en el siguiente apartado.

5.7. Salsalitura

Como se ha señalado previamente, el presente trabajo introduce un concepto innovador que carece de antecedentes documentados o desarrollo previo en la literatura académica existente. Durante la revisión exhaustiva de las principales fuentes teóricas y empíricas

relacionadas con el tema, se identificó la ausencia de un concepto que abarque los estudios relacionados con el aspecto literario subyacente en la salsa. Este vacío teórico resalta la necesidad de formular una propuesta conceptual propia, que permita abordar el tema de manera sistemática y rigurosa. Este trabajo propone, por tanto, la construcción del concepto de Salsalitura, diseñado para responder a las particularidades de los posibles trabajos adscritos en esta categoría y facilitar sus análisis en futuros estudios.

La necesidad de proponer un concepto nuevo como Salsalitura nace a partir de la observación de que, más allá del atractivo rítmico propio del género, las letras de la salsa narran historias profundas, expresan emociones complejas y ofrecen comentarios críticos sobre las realidades sociales. Por tanto, estas letras constituyen una manifestación llamativa que, si bien ha sido ampliamente valorada por su impacto musical, también merece ser reconocida y analizada por su contenido significativo. Así, el análisis literario de la salsa revela un género que no solo se escucha, sino que se lee y se interpreta como un texto cultural cargado de sentido. Sus letras, ricas en simbolismo, narrativa y poética, convierten a la salsa en una expresión integral que, además de entretener, documenta, crítica y enriquece la identidad cultural latinoamericana.

En este orden de ideas, en nuestra propuesta teórica definimos el concepto de Salsalitura como el estudio de las letras de la salsa bajo una óptica literaria, considerando estas narrativas como textos que no solo entretienen, sino que también informan, persuaden y conforman la conciencia colectiva; este concepto enriquece la apreciación de la salsa como un fenómeno cultural complejo y multifacético. La Salsalitura establece un puente epistémico para entender la relación entre la literatura y la salsa, demostrando cómo las letras pueden ser leídas y analizadas con la misma seriedad que se le otorga a la literatura aceptada por el canon.

El neologismo Salsalitura, como renovación lingüística en el terreno literario, invita a desafiar las categorizaciones convencionales de la literatura, proponiendo que la música popular, especialmente la salsa, sea vista como una forma literaria que merece reconocimiento y estudio crítico por su impacto en la narrativa cultural. Por medio de este enfoque pretendemos ampliar los límites de lo que tradicionalmente se considera literatura, mientras que se da paso a nuevas perspectivas para entender cómo las culturas populares utilizan el arte para narrar y documentar sus historias.

Respecto a su relevancia en el plano académico, la exploración de un género musical como la salsa desde esta perspectiva innovadora, permite un análisis profundo de sus textos como manifestaciones literarias complejas. En este sentido, por medio de nuestra investigación buscamos llenar un vacío académico al reconocer y analizar las narrativas incorporadas en las letras de salsa, argumentando su valor literario y cómo estas contribuyen a la construcción de identidades y discursos colectivos. Así mismo, la aplicación de este concepto abre nuevas vías para discutir y entender las interacciones entre música y literatura en general, ya sea desde las letras de las canciones o desde libros que involucran elementos salseros en sus narrativas.

En resumen, la Salsalitura es más que un mero juego de palabras; es una propuesta teórica que sitúa a la salsa en el corazón de los estudios literarios, permitiendo una exploración más profunda de su potencial para narrar y poetizar. A través de este enfoque, se busca revalorizar las letras de salsa y proporcionar una teoría que resalte su significado cultural y literario, tratando la música popular no solo como objeto de entretenimiento sino como una forma potente y compleja de expresión cultural. La Salsalitura, en definitiva, representa una oportunidad para desentrañar cómo la música puede ser un espacio de literatura activa y cómo las prácticas de musicar, producir y consumir música, pueden ser actos de significación literaria.

6. Metodología

En este apartado se presenta la metodología propuesta para la obtención de la información y de los resultados requeridos en aras de dar respuesta a la pregunta planteada. A continuación, se explicará el tipo de investigación, las fases a desarrollar, los criterios tenidos en cuenta para seleccionar el corpus, el proceso metodológico y las categorías definidas para el desarrollo del análisis.

6.1. Tipo de investigación

Para iniciar, es pertinente señalar que la presente investigación está adscrita al método cualitativo que permitirá la recolección y análisis de las canciones que, posteriormente, serán puestas en discusión con los postulados teóricos descritos en el marco conceptual. Por medio de esta tipología, se permite la profundización en las particularidades presentes en los casos de estudios y/o objetos de análisis. Así pues, en el presente trabajo de corte discursivo, será de gran importancia la profundización en las significaciones y búsqueda de sentido a través de las letras de canciones determinadas. En este sentido es pertinente mencionar que, según Salgado (2007) el método cualitativo expresa que el entorno social está compuesto por significados y símbolos que permiten reflexionar, comprender y analizar la intersubjetividad de los sujetos/objetos de estudio. De igual modo, el enfoque cualitativo da paso a una exploración profunda de las interrelaciones entre los componentes literarios, socioculturales y discursivos en la creación del concepto de Salsalitura.

6.2. Descripción de las fases a desarrollar

En aras de cumplir con los objetivos planteados en el presente trabajo, se proponen una serie de fases que serán garantes en la pertinencia y coherencia en la estructura de la investigación. Así las cosas, se enumerarán los pasos a seguir:

Fase 1. En este punto será importante la recolección de las nociones teóricas y el estado del arte con el fin de generar una discusión vigente que permita, en el apartado de análisis, el desarrollo argumental de los hallazgos y la exploración de renovadas formas de abordar la temática de la salsa en el campo literario.

Fase 2. Responde al primer objetivo específico que enuncia: *Contextualizar las narrativas de las canciones desde la perspectiva histórica y sociocultural en las que fueron escritas, analizando cómo reflejan y responden a los cambios de su época.* Como vehículo para entender los discursos será pertinente generar un recorrido histórico de los contextos en los que fueron concebidas las canciones. En este punto, será de vital importancia el acercamiento hacia documentos históricos y trabajos de investigación previos. Esta fase se adscribe en la categoría de análisis sobre *salsa y sociedad*.

Fase 3. Esta instancia se direccionará hacia el segundo objetivo específico: *Identificar los elementos poéticos y narrativos presentes en las cinco canciones seleccionadas, en aras de descubrir cómo se insertar en la conformación del concepto Salsalitura.* Para este fin, se seleccionarán las canciones y se profundizará en aquellos apartados relevantes, teniendo en cuenta las nociones descritas. También, tomará lugar el análisis de figuras literarias y su aspecto narrativo. Aquí tendrá mayor relevancia la categoría de análisis correspondiente a la *poética*.

Fase 4. Esta fase busca dar respuesta al tercer objetivo específico: *Distinguir los elementos socioculturales que componen las narrativas de las canciones seleccionadas y su relación en el proceso de construcción de identidades culturales.* Aquí se generará una mezcla de las dos fases anteriores ya que se expande la distinción entre los elementos literarios y aquellos aspectos de corte social y cultural que se extraen de las narrativas de las canciones. Por otra parte, en esta penúltima fase se propone, principalmente, la categoría de análisis referente a

identidades culturales. De igual modo, las dos anteriores categorías serán sobresalientes en el análisis y estudio de todas las canciones.

Fase 5. En la última fase se desarrollará el análisis y discusión de lo obtenido en las anteriores instancias. Para este fin, se crearán apartados correspondientes a cada una de las canciones que, a su vez, contienen las categorías de análisis propuestas.

Cabe señalar que las fases se trabajarán simultáneamente en la medida que se desarrollen los análisis personalizados de las cinco canciones. También, es importante mencionar que las categorías de análisis son aplicables a todas las canciones, no obstante, algunas serán más relevantes que otras en algunos casos.

6.3. Análisis Crítico del Discurso

La perspectiva teórica del Análisis Crítico del Discurso (ACD) será empleada como metodología central de la investigación, dado que se propone examinar cómo las narrativas presentes en las canciones no solo funcionan como configuradores de identidades y sino también como expresiones literarias de gran valor estético y discursivo. Como argumenta Van Dijk (1999), el ACD se enfoca en las formas en que los discursos reproducen, refuerzan o desafían las relaciones de poder y las desigualdades sociales. En este caso, el ACD permitirá examinar cómo las letras de las canciones de salsa reflejan y responden a las tensiones socioculturales de su época por medio de discursos creados desde una estética popular, enfocada en las masas. Este último punto es de gran importancia en la concepción sobre pensarse la salsa como una forma de literatura ya que propone un acercamiento a ciertos estamentos de la sociedad que están alejados de las producciones literarias en sí y, por el contrario, acuden a expresiones artísticas como la música.

De este modo, el ACD permitirá abordar no solo el contenido explícito de las canciones, sino también las estructuras profundas que subyacen en sus narrativas, permitiendo una lectura crítica que revele las implicaciones ideológicas y sociales, que la hacen relevante en la discusión sobre su vigencia como producto literario, susceptible a crítica y renovaciones desde el plano social. Teniendo en cuenta lo anterior, en el siguiente apartado se presentan los criterios y características tenidas en cuenta en la selección de las cinco canciones de salsa.

6.4. Corpus seleccionado

El corpus de estudio responde a un compilado de canciones pertenecientes a la música popular, particularmente, a un género afrocaribeño denominado como salsa. Estas canciones hacen parte de un lapso de la historia comprendido entre 1972 y 1983, las cuales son representativas y dan cuenta de diferentes épocas, estilos y compositores, cuestión que aporta una perspectiva más amplia del fenómeno. Cabe señalar que estas producciones, a pesar del paso del tiempo, se mantienen vigentes en pleno siglo XXI, siendo parte de las escenas familiares, comerciales y, en algunos casos, artísticas de nuestra época. En este orden, las canciones escogidas fueron: *Sangre Son Colora*, Orquesta La Conspiración (1972); *Lamento de Concepción*, Roberto Roena (1978); *Pedro Navaja*, Rubén Blades (1978); *Oh, ¿qué será?*, Willie Colón (1981); *Tiempo pa' matar*, Willie Colón (1983).

Como se menciona, cada una de estas canciones no solo han marcado un hito en el género por su calidad estilística y profundidad en las historias, sino que también aportan narrativas de interés para diferentes públicos presentes en la sociedad. Este aspecto posiciona al corpus como vehículos para comprender la salsa desde temáticas variopintas que pueden ajustarse a los gustos y tendencias de las diferentes épocas. De igual forma, las canciones responden a los ocho principios básicos del ACD resumidos por Fairclough y Wodak,

mencionados en el apartado de marco conceptual. Finalmente, es correcto mencionar que el análisis se centrará en la exploración de los discursos presentes en las letras de las canciones, cuestión que permitirá un acercamiento más profundo a los puntos de convergencia entre salsa y literatura.

6.4.1. Criterios de selección

En cuanto a los criterios tenidos en cuenta para la selección de las canciones es preciso afirmar que fueron consideradas varias condiciones y elementos que debían presentar dichas piezas musicales. En primer lugar, las canciones deben ser del género salsa y, además, han de ser vigentes en la actualidad, es decir, que aún se escuchen en ciertos grupos sociales. En segundo lugar, las composiciones musicales deben cumplir con ciertos elementos narrativos tales como la presencia de narrador, personajes, espacio-tiempo, lenguaje poético y otros recursos literarios empleados en las letras. En tercer lugar, los discursos presentes deben tratar temas relevantes en la sociedad desde lo cultural, identitario, relacionamiento o las experiencias humanas con su contexto. En cuarto lugar, las letras han de reflejar realidades sociopolíticas, históricas y culturales de las comunidades latinas en esferas propias o ajenas. En quinto lugar, las canciones deben cumplir con la estructura tradicional de la narrativa: introducción, desarrollo y desenlace, en la que se presente un asunto que interactúe con la vida social, cultural y/o política.

Por otra parte, el componente discursivo de las canciones seleccionadas fue considerado en la medida que presenta, a simple vista, figuras como la metáfora, la ironía y los simbolismos, elementos que contribuyen a la riqueza literaria de las letras de salsa, y proponen un acercamiento diferente a lo que se trabaja desde la academia respecto a la salsa. De igual modo, estas canciones permiten reflejar la intrínseca relación entre la literatura y la sociedad en la medida que reflejan realidades que suelen ser complejas de transmitir a través del arte. En este

sentido, la propuesta del concepto Salsalitura busca resaltar el valor literario de las narrativas en la salsa, a través de las canciones seleccionadas que son ejemplos de la riqueza literaria que subyace en este género, mostrando elementos como el uso del lenguaje poético, la creación de personajes y la construcción de narrativas complejas que visibilizan situaciones reales.

6.5. Categorías y subcategorías para el análisis de las canciones

Como parte del andamiaje metodológico del presente trabajo se tuvo en cuenta la construcción de categorías de análisis, en aras de organizar y sistematizar la información de manera coherente y lógica, facilitando la interpretación del corpus seleccionado. Teniendo en cuenta que se trata una propuesta renovadora respecto a un estudio híbrido entre la música, el discurso y la literatura, se proponen las siguientes categorías que permitan una profundización pertinente y ordenada de las nociones a señalar en algunos fragmentos de las cinco canciones seleccionadas.

6.5.1. *Salsa y sociedad*

A través de la profundización de estos aspectos se pretende dar a conocer la relevancia social de la salsa, lo cual es crucial para desdeñar el concepto central que se propone en nuestro trabajo: Salsalitura. La salsa, especialmente en los años 70 y 80, fue un vehículo para generar críticas sociales que abordaban temas como la migración, la desigualdad, la lucha por la justicia y la búsqueda de dignidad. Al interpretar cómo se reflejan estas realidades en las cinco canciones, el rol de la salsa se posiciona como un medio de expresión de las voces marginadas y su función como crónica de la vida urbana y las problemáticas subyacentes en la esfera social. De igual modo, en este punto es pertinente analizar las canciones desde un enfoque interdisciplinario transitando desde los estudios culturales, la sociología, la literatura y la comunicación.

6.5.2. Poética

Para entender cómo el lenguaje poético en las letras de salsa contribuye a la creación de emociones y significados variados respecto a temáticas sociales, políticas, económicas y de relacionamiento humano, es necesario indagar en las figuras literarias y retóricas presentes en las canciones. Esta categoría permitirá realizar un análisis estético y literario de las canciones, considerando que el lenguaje poético enriquece el discurso narrativo y crítico.

6.5.3. Identidades culturales

La relación entre la salsa y las identidades se convierte en un tema central para comprender cómo este género musical no solo representa sino también fortalece la identidad cultural de comunidades latinas en entornos propios y ajenos. Por medio de esta categoría es indispensable interpretar cómo la salsa ha sido un espacio de resistencia cultural y sociopolítica, reflejando las raíces afrocaribeñas y las luchas históricas de las comunidades que propiciaron su nacimiento. Por otra parte, en este punto, es relevante la exploración respecto a las construcciones de identidades en las canciones, especialmente, aquellas relacionadas con la identidad de los sectores marginalizados o racializados.

7. Salsalitura en clave: poesía, ritmos y raíces como testigos de las dinámicas sociales y las identidades salseras

En el marco de nuestra investigación alrededor de la temática de lo literario en la salsa, nos adentraremos profundamente en las dimensiones literarias y socioculturales de la Salsalitura a través de una serie de cinco apartados dedicados a explorar las letras de las canciones seleccionadas. Cada apartado se enfoca en el estudio mediado por las categorías de análisis: salsa y sociedad, poética e identidades culturales. Estas responden directamente a los objetivos específicos delimitados en el inicio del documento.

Las canciones seleccionadas abarcan un período comprendido entre 1972 y 1983, un intervalo en el que el género salsero se convirtió en una herramienta clave para dialogar sobre las problemáticas que afectaban a las comunidades latinas tanto en sus lugares de origen como en el extranjero. Este precedente se convierte en el insumo principal bajo la óptica del Análisis Crítico del Discurso de Van Dijk ya que nos permite explorar las relaciones sociales y de poder. Así pues, este corpus está conformado por cinco canciones emblemáticas: *Sangre Son Colora* de la Orquesta La Conspiración (1972), *Lamento de Concepción* de Roberto Roena (1978), *Pedro Navaja* de Rubén Blades (1978), *Oh, ¿qué será?* (1981) y *Tiempo pa' matar* de Willie Colón (1983). Dichas composiciones destacan por su calidad artística y estilística, pero también por la profundidad y relevancia de sus historias; cada una ofrece narrativas que se posicionan como un reflejo significativo de los intereses y realidades de diferentes grupos sociales a lo largo del tiempo.

En suma, el análisis y discusión se centrará en los discursos presentes en las letras, explorando cómo la salsa y la literatura convergen en una narrativa común. Este enfoque desde la perspectiva de la Salsalitura permite interpretar las canciones como textos narrativos que

integran lo musical, lo literario y lo cultural. Además, en este apartado se tendrá en cuenta la triangulación entre estado del arte, marco conceptual y metodología propuesta para la investigación.

7.1. *Sangre Son Colora* de la Orquesta La Conspiración (1972)

Esta canción hace parte del álbum *Ernie's Conspiracy* producido en 1972 por Willie Colón de la mano del reconocido ingeniero musical Jon Fausty bajo el sello de Vaya Records, reconocida filial de Fania. Como su nombre lo indica, La Conspiración, tomó como insumo para su repertorio musical los acontecimientos sociales que ocupaban la escena de su época: el apogeo de los Young Lords, la lucha contra la discriminación racial y los discursos a favor de los derechos para las minorías. En este agitado contexto, el barrio se convertía en un espacio de resistencia y resignificación, canalizando su voz a través de canciones como *Magdalena*, *La Culebra*, *Se Acaba El Mundo*, *El Negrito*, *S.E.R.A.*, *Sangre Son Colora*, *Fracaso*, *Es Tu Vida*.

El grito de resistencia en estas canciones es una huella evidente de las expresiones afrolatinas en Estados Unidos y de cómo, a través de la salsa, lograban abrirse camino en un terreno ajeno:

Algunos artistas de salsa, salseros o sonatas, respondieron a su clima político de injusticia. Los salseros nuyorican (puertorriqueños de Nueva York) interpretaron canciones sobre la pobreza en Spanish Harlem y la lucha continua por un Puerto Rico libre. Los afro latinos de otros países también fueron parte de este movimiento. Los afrocubanos escribieron canciones sobre injusticias históricas como la esclavitud y la opresión gubernamental en Cuba (DOI, s.f.).

En la canción *Sangre Son Colora*, interpretada por Miguel Quintana, se presenta un ejemplo paradigmático de cómo la salsa no solo refleja las realidades sociales, sino que también

actúa como una forma de resistencia cultural. La letra de la canción se inserta en un espacio de protesta; un grito que denunciaba las injusticias sociales, políticas y raciales que atravesaban las comunidades afrolatinas de la época.

7.1.1. Cuando el marginado habla

En el contexto social de finales de los años 70 en Estados Unidos, la salsa se consolidó como una poderosa herramienta de expresión y resistencia para las comunidades latinas. De este modo, el género musical se convirtió en la traducción artística de la lucha, un espacio donde la exclusión social se transformaba en narrativa, poesía y fuerza colectiva. Más que un estilo musical, la salsa resonaba como una crónica de las realidades vividas en los barrios latinos, capturando las tensiones, esperanzas y desafíos de quienes buscaban construir identidad en un entorno marcado por la discriminación y la desigualdad.

No obstante, las raíces de este movimiento cultural emergen de un agitado contexto latinoamericano, en el cual las problemáticas sociopolíticas impulsaron grandes migraciones. Particularmente, Puerto Rico desempeñó un papel crucial en la configuración de este género, pues miles de sus ciudadanos se trasladaron a la gran ciudad (Quintero, 2002). Una Nueva York vibrante, pero caótica, que recibía a propios y extraños de todas partes del mundo, se convirtió en el escenario donde los ritmos caribeños, el jazz y las experiencias migratorias se fusionaron para dar vida a un nuevo lenguaje musical. La salsa, en este sentido, narraba las historias de sus creadores y se erigía como un testimonio literario y cultural de una diáspora en constante búsqueda de identidad. Pero este viaje no solo materializó las agitaciones del momento, sino que se encargó de reflejar los procesos históricos que formaron parte de sus raíces:

[...] la salsa fue algo más que música y baile, mucho más que producción discográfica y espectáculos en vivo. Mucho más que el son cubano y que la Fania. Ella

condensaba la experiencia histórica y social de una comunidad abigarrada y segregada por su condición étnica y social; desarraigada de su isla nativa; atravesada por lógicas de exclusión y racismo; inmersa en disputas políticas por la independencia; influenciada por las frescas corrientes de la revolución cultural de los 60 que incluía otras músicas no caribeñas; permeada por las ideas del movimiento negro norteamericano; marginada de los derechos civiles y metida a la brava en un nuevo orden económico y social, tan voraz como el que se imponía en “las entrañas del monstruo” (Ulloa, 2008, p. 184).

En la estrofa inicial de la canción *Sangre Son Colores* de la Orquesta La Conspiración, se refleja el intrincado trasiego de las comunidades marginadas en un contexto de lucha por los derechos y en contra de la discriminación racial:

Tú dices que yo, no soy igual

Y en la sociedad no tengo igualdad

Que yo te hice, no te maltrate

A lo contrario, las cosas fueron al revés

La primera expresión “*Tú dices que yo, no soy igual / Y en la sociedad no tengo igualdad*” pone en el escenario la problemática central de un personaje indeterminado que habla hacia un receptor, quizás colectivo, que cuenta con mayor jerarquía o reconocimiento en la sociedad. Desde el inicio, el lector se enfrenta a un discurso mediado por dinámicas de poder que, en el caso particular de este texto, alteran el orden establecido para los oprimidos, dando voz a quienes históricamente han sufrido de discriminación étnica y/o racial. De igual modo, este fragmento subraya la hipocresía de una sociedad que, aunque se autodefine como igualitaria, continúa perpetuando dinámicas de opresión basadas en el color de la piel.

Para Van Dijk (1999) los grupos dominantes en la sociedad históricamente han sido privilegiados con el acceso al discurso público, los recursos simbólicos y el *statu quo*. En este sentido, el discurso se enmarca en un contexto social determinado, a la vez que representa aquellas ideologías que reproducen, por ejemplo, el racismo. Para el autor, la desigualdad subyacente en los procesos de esclavitud e inmigración en Norteamérica, intensificaron la presencia de discursos que ponían a la otredad bajo creencias erróneas, estereotipos y representaciones mentales basadas en la discriminación. Así pues, el texto *Sangre Son Colores* refleja este contexto social mientras se encarga de criticar aquellas instancias del poder, dándole voz a un personaje que desafía las representaciones hegemónicas y problematiza las ideologías discriminatorias.

Por otro lado, la expresión “*Que yo te hice, no te maltrate / A lo contrario, las cosas fueron al revés*” presenta una inversión de la narrativa convencional al refutar los estereotipos históricos que han representado a las personas negras como inherentemente peligrosas o propensas a la violencia, estereotipos utilizados comúnmente para justificar la opresión y la discriminación sistemática en sociedades especialmente marcadas por tensiones raciales como Estados Unidos. En esta frase se rechaza la culpabilidad falsamente atribuida y se resalta la dinámica de victimización y los discursos que la acompañan, cuando en realidad, históricamente, las personas negras han sido con mayor frecuencia víctimas que victimarios. Con la aclaración de que “*las cosas fueron al revés*” el texto desafía las estructuras de poder que perpetúan injusticias y reivindica la verdad al reclamar una narrativa más justa que reconozca las voces de quienes han sido ignorados.

El siguiente fragmento explora las complejidades del desplazamiento, la migración y la lucha por la autonomía en un contexto de subordinación económica, política y social, temas recurrentes en la historia de la diáspora africana y las migraciones contemporáneas:

Pase por tu tierra, ayyy, sin querer

A tu servicio estaba sin tener poder

No pude ni hablar que milagro que me dejan votar

Te pedimos, déjanos en paz

Las anteriores líneas resaltan aquellas experiencias de los inmigrantes afrocaribeños durante los años setenta, pero también reflejan el legado de la esclavitud que continúa afectando sus vidas. Estas palabras son un eco del desplazamiento forzado que sufrieron los antepasados esclavizados y llevados a América en contra de su voluntad para estar al servicio de otros sin poder personal o influencia. Aún después de la abolición de la esclavitud en 1865, las personas negras seguían siendo relegados a trabajos de mayor fuerza, de servidumbre en el hogar y en el campo que, desde luego, mantenían condiciones precarias y mal renumeradas (Olea, 1951). Así, desde la expresión “*A tu servicio estaba sin tener poder*”, se refleja una concepción negativa respecto a los procesos migratorios que, más allá de ser un viaje a la integración, se convirtió en una experiencia de desarraigo y lucha constante.

En el mismo sentido, la siguiente línea que enuncia “*No pude ni hablar que milagro que me dejan votar*” evidencia la lucha continua por los derechos civiles, marcando la ironía de tener derechos electorales oficiales en un contexto donde las formas básicas de expresión y poder seguían siendo restringidas. A pesar de que en Estados Unidos el derecho al voto fue otorgado a todos los ciudadanos sin distinción racial en 1870, no fue hasta 1965, casi un siglo después, cuando se eliminaron las prácticas discriminatorias tales como el impuesto al voto, las pruebas

de alfabetización y otras tácticas excluyentes. Esta situación subraya la disparidad entre la posesión de derechos civiles en teoría y la capacidad real de ejercerlos. Finalmente, el texto hace un llamado emocional directo por la autonomía y el respeto al decir: “*Te pedimos, déjanos en paz*”, una súplica que va más allá de una simple petición de tranquilidad. Este clamor invoca un deseo de libertad sin el peso de la discriminación y la injusticia histórica; es una demanda de respeto y reconocimiento de la dignidad humana.

7.1.2. Repetir para existir

En *Sangre Son Colora* cada línea teje una narrativa reflexiva que aborda temas ya mencionados como la discriminación racial y la búsqueda de igualdad. Esta obra materializa diversos elementos literarios y narrativos que se apoyan en la noción de Salsalitura. Además, a través de estos recursos, el texto refuerza su mensaje central que gira en torno a la emancipación del “otro”, investido por la fuerza de un narrador intradieético que reivindica y transforma el silencio en voz colectiva:

Que tú sos blanco

Que yo soy negro

Que tú sos blanco

Que yo soy negro

Que tú sos blanco

Que yo soy negro

Como se puede rastrear en las anteriores líneas, la anáfora, reflejada en la repetición de frases introducidas por “*Que*”, intensifica la tensión temática y evidencia las barreras sociales que la canción critica. Este recurso enfatiza en los conflictos derivados de las divisiones raciales, mientras actúa como un ejercicio mnemotécnico de la relación entre “*Que tú sos blanco / Que yo*

soy negro”, que refuerza la crítica al discurso hegemónico. Sin embargo, el narrador se sobrepone a esa lógica opresiva con una respuesta contundente: “*No importa el color de la piel / La sangre son colora*”, una afirmación que quiebra el paradigma de exclusión al reivindicar la igualdad esencial entre los seres humanos. Por otro lado, el paralelismo, representa la dicotomía blanco/negro, dos figuras que, si bien, contrastan en su significado literal, logran simbolizar las tensiones sociales que han dividido a las comunidades. Este contraste señala las diferencias visibles en términos de raza y también pone de relieve las desigualdades estructurales que estas categorías han perpetuado.

Desde la perspectiva de la Salsalitura, el símbolo adquiere especial relevancia en la medida que dota de poder a aquellas letras que escuchamos, pero que, al leerlas, recobran un significado más profundo. En este contexto, *Sangre Son Colora*, utiliza la repetición de la palabra “*sangre*” para establecerla como un símbolo de fuerza, sufrimiento e identidad. Para García (2023), los símbolos revelan el mundo y sus secretos, ayudando a comprenderlo en sus particularidades. Además, permiten vincular al ser humano con su pasado y dan paso un diálogo con la diversidad de las culturas. La sangre, como símbolo universal, logra trascender y se convierte en un leitmotiv que recorre todo el texto, generando una conexión emocional e intelectual con el lector, al mismo tiempo que abre un espacio para reflexionar sobre las luchas y legados culturales. Así pues, este leitmotiv contribuye a la cohesión interna del texto, y se encarga de profundizar en el mensaje, invitando a interpretaciones diversas.

En esta misma línea, es pertinente señalar la importancia de la metáfora en *Sangre Son Colora*, pues esta se refleja de manera evidente en el fragmento que enuncia: “*Ehhhh la sangre tiene calambre*”. Así como la sangre constituye un símbolo representativo, también se posiciona desde la orilla metafórica respecto a la experiencia sufrida; de aquella memoria histórica que

fluye entre los cuerpos simbólicos y físicos. Por esto, al incluir la palabra “*calambre*” se traslada el significado simbólico a una reacción netamente física y emocional frente a la injusticia: un reflejo involuntario a la tensión y al conflicto social asociado a la discriminación racial.

Un aspecto particularmente llamativo de esta obra es la manera en que se integra la oralidad en un discurso de denuncia, lo que marca los hitos en la representación identitaria de grupos sociales sujetos a dinámicas de opresión. La expresión “*colora*” denota la naturaleza del relato oral ya que, al ser una apócope, suprimen los vocablos finales “da”. Este fenómeno propicia un avistamiento al universo de sentido que se defiende y refleja una particularidad lingüística propia de las tradiciones orales que, además permite una inmersión más profunda en la subjetividad del personaje-narrador. La ausencia de los términos finales añade una capa de autenticidad y cercanía al relato, sugiriendo que el narrador está comunicando un mensaje directo desde su propia voz, como si estuviera conversando informalmente con el lector.

En suma, la repetición es un factor fundante en la comprensión literaria de *Sangre Son Colora*. En lugar de ser monótona, proporciona densidad emocional y subraya la necesidad de ser escuchados:

Sangre son colora

Sangre son colora

Sangre son colora

Sangre son colora

De este modo, la repetición se posiciona como el recurso central en la estructura del texto, ya que refuerza el mensaje principal sobre la discriminación racial. Además, esta característica cumple un papel crucial al funcionar como un elemento de cohesión entre las distintas partes del discurso, facilitando la organización de los enunciados que conforman el

texto (Garcés, 2002). En consecuencia, la repetición aporta un ritmo característico a la musicalidad del texto e invita al lector a participar en la promulgación de un mensaje universal: todos somos iguales.

7.1.3. Herencia en movimiento

La Salsalitura, como concepto, sostiene que las letras de una canción abordadas como texto literario, ofrecen una expresión integral de las identidades culturales en América Latina. De igual modo, es pertinente señalar que al tratar el concepto de “identidad cultural” no se debe relegar a una única e inmutable esencia que aplica a nivel general. Por el contrario, desde el abordaje epistemológico de nuestra investigación, se considera pertinente generar una fragmentación respecto al concepto y llevarlo hacia un modo pluralista. En este sentido, se aborda el concepto de identidad cultural como un constructo dinámico y multifacético que se redefine constantemente a partir de las experiencias individuales y colectivas. Así, en *Sangre Son Colora*, la narrativa en tono de denuncia permite reflejar las vivencias de un personaje-narrador en particular y retrata, a nivel macro, los procesos de resistencia de las comunidades latinas a lo largo del tiempo, tanto en la tierra de origen como en el extranjero.

Las vivencias que relata el narrador intradieético suponen una especie de *bildungsroman* que, a medida que transcurre el texto, demuestra la transformación de un discurso netamente de denuncia, a una oda a celebrar la vida pese a sus dificultades:

Oye ven pá'ca, póngame algo pa' gozar

Cosa buena cosa buena yo te pongo a vacilar

A mí me gusta la puertorriqueña que sabe gozar

Que baile el nuevo ritmo que le canto para vacilar

La sangre, la sangre, la sangre

El lector, entonces, se enfrenta a una historia de crecimiento donde el narrador intradieético, en un principio, pone sobre la mesa su problemática, pero al finalizar decide aceptar la realidad y mantener su identidad basada en una herencia cultural determinada. En el fragmento “*Oye ven pá'ca, póngame algo pa' gozar / Cosa buena cosa buena yo te pongo a vacilar*” resalta el ambiente festivo, mientras invita a la resistencia colectiva a través del disfrute y la celebración. En contextos de opresión como los enfrentados durante la esclavitud, el baile emergió como una herramienta de escape momentáneo. Según Cervantes (2004) los esclavos encontraron en el ritmo y el baile una manera de relajar el cuerpo y revivir el espíritu para soportar su realidad.

Sin embargo, más allá del entretenimiento o el alivio temporal, el baile también se convirtió en un modo de resistencia encubierta, al proporcionar un espacio ideal para la planificación de actos subversivos, permitiendo a los esclavos utilizar su cultura como frente para desafiar las estructuras de poder (como se citó en Rivera y Vélez, 2018). En este sentido, el cierre del relato se traduce en un mensaje de resiliencia cultural, donde la música y el baile sirven como mecanismos para liberar tensiones y enfrentar adversidades.

Por otro lado, el término “*vacilar*”, en diversos países latinoamericanos, hace referencia al disfrute en el ocio al igual que hace apología a un estilo de vida; una actitud de vivir el momento sin importar las circunstancias. Ahora bien, esta actitud es el reflejo del crecimiento y aceptación de la realidad del personaje-narrador que conecta con un espíritu colectivo de resiliencia propio de las comunidades latinoamericanas. Entonces, ese “*vacilar*” va más allá de una simple condición lingüística pues simboliza la capacidad de enfrentar las adversidades con alegría, convirtiéndose en una expresión cultural que trasciende el individualismo y se fundamenta en el gozo compartido.

Al mismo tiempo, la hibridación cultural es evidente en el discurso literario: “*La sangre de un africano / Sirve pa’ los dominicanos*”. Mediante esta expresión, el lector reconoce la herencia africana a través del símbolo de la sangre como unidad que trasciende las barreras geográficas. Entonces, más allá de su significado literal, dicha referencia puede entenderse como la representación simbólica de América Latina puesto que materializa una realidad compartida por una región diversa. En este sentido, Pacini (como se citó en Llano, 2015) demuestra la inherente relación que existe entre las comunidades latinas:

[...] however, is the idea that far from being something abnormal or problematic, hybridity, whether racial, ethnic, cultural, or a combination of these, is one of the signature characteristics of the Latino experience: It is not a question of 'either/or,' but rather, like hybridity itself, of 'both/and' (p. 50)⁵.

Así que, en *Sangre Son Colora*, la hibridación cultural transmite cómo las distintas herencias, africana, indígena y europea, coexisten y se fusionan en la región, creando nuevas formas de expresión que enriquecen las identidades culturales. Dicha mezcla arroja como resultado un proceso que no es homogéneo ni lineal, sino que responde a las constantes transformaciones del contexto y a la capacidad adaptativa de los sujetos.

7.2. Lamento de Concepción de Roberto Roena y Su Apollo Sound (1978)

Si de piezas musicales que han trascendido la historia se habla, *Lamento de Concepción* es una de ellas. Éxito que hace parte del álbum *Roberto Roena y Su Apollo Sound X: El Progreso* lanzado bajo el prestigioso recorrido de Fania Records. La canción, interpretada originalmente por Carlos Santos, es una obra escrita por Tite Curet Alonso, uno de los letristas más influyentes

⁵ [...] sin embargo, es la idea de que lejos de ser algo anormal o problemático, la hibridación, ya sea racial, étnica, cultural o una combinación de estas, es una de las características distintivas de la experiencia latina: No es una cuestión de "o esto o aquello", sino más bien, como la hibridación misma, de "ambos/as" (traducción propia).

de la salsa. Inspirado por el extracto de una conversación entre Billy Concepción y Rafael Viera, jefe de promoción y mercadeo de Fania Records, Tite logró plasmar en estas líneas, el lamento colectivo respecto a la injusticia y precariedad del entorno laboral durante los años 70 para los latinos. En un contexto en el que la salsa se consolidaba como una herramienta de expresión social, *Lamento de Concepción* se configuró como un grito de auxilio y dignidad. Su letra denuncia la pobreza y la desigualdad, mientras que su melodía inconfundible, conecta con las emociones más profundas de quien la escucha y lee.

Richie, hijo de Rafel Viera, relataría muchos años después el encuentro entre su padre y Billy en la Cafetería El Yauco, reconocido lugar que acogía a los artistas y músicos de la Fania en Miami. Aquí, en medio de las quejas de Concepción frente a la negativa de Jerry Masucci para grabar con otros músicos que no eran de su preferencia, Tite Curet lograría atrapar la inspiración basado en las expresiones de lamento: “*yo tengo el mismo derecho de vivir y de mis hijos que puedan comer*”. Estas anotaciones sobre una servilleta reflejaron la angustia del momento: las dificultades económicas, su responsabilidad como padre y su autopercepción como “uno de abajo”. Así, el escritor convertiría esta experiencia en una historia musical que trascendió generaciones, plasmando preocupaciones colectivas. Con el arreglo de Papo Lucca y la interpretación de Carlos Santos, la canción se convirtió en un himno que no sólo narraba las vivencias de Billy Concepción, sino que representaba la voz de quienes enfrentaban las injusticias sociales y económicas de la época.

Durante la década de los 70, gran parte de América Latina vivió una serie de agitaciones sociopolíticas desencadenadas por dictaduras militares, alianzas de cara a la Guerra Fría, represión y pobreza (González, 2022). En paralelo, en la esfera social de Estados Unidos, los latinos enfrentaban discriminación y marginalización, especialmente aquellos provenientes de

barrios populares. En este escenario, canciones como *Lamento de Concepción* no solo narraban vivencias personales, sino que también capturaron el sentir colectivo de los sectores marginados tanto en Norteamérica como en Latinoamérica.

7.2.1. *El canto de los de abajo*

Aquellas canciones que han hecho bailar a varias generaciones, en su esencia narrativa, llevan impregnada la historia de todo un continente. He aquí la importancia de generar un abordaje desde su aspecto literario que, a su vez, da las luces precisas respecto a la narrativa, la poética y las relaciones con la sociedad. Para la Salsalitura es imprescindible abordar las letras no solo desde su significado literal sino también desde su impacto social y, teniendo en cuenta el contexto, generar interpretaciones nuevas. Así pues, en *Lamento de Concepción* se refleja la historia de un individuo que hace parte de una clase social relegada, que luchaba por dignidad y oportunidades en un mundo desigual.

Hablar de la sociedad a finales de los 70 supone un acercamiento al período marcado por profundas tensiones en América Latina y en las comunidades latinas presentes en Estados Unidos. La búsqueda de un lugar en tierras ajenas supuso un orden jerárquico en el que los inmigrantes no eran sujetos de derechos y estaban prestos a la vulneración de sus condiciones humanas. Enfrentaban la discriminación sistemática, salarios bajos y falta de acceso a servicios básicos, mientras trataban de defender su dignidad:

Si yo soy de los de abajo

¿Qué tiene que ver?

Yo tengo el mismo derecho de vivir

Si yo soy de los de abajo

¿Qué tiene que ver?

La expresión “*Si yo soy de los de abajo*” denota la autopercepción de pertenecer a una clase social marginada; a un grupo que enfrenta las adversidades de un sistema arbitrario que perpetúa y pone en desventaja a sus integrantes. Del mismo modo, este discurso proclamado por Concepción, quien opera como personaje principal, propone una aceptación respecto a la realidad, pero no desde la resignación, sino que interpela directamente al sistema y al lector, subrayando que, aunque provenga “*de los de abajo*” tiene el mismo derecho de vivir y aspirar a condiciones más justas. Así, el sistema también se materializa como un personaje que responde de forma irónica pero contundente a las reclamaciones de Concepción: “*Por favor, no me llores más / Y no te lamentes*”.

En cuanto a la esfera del trabajo, Caicedo (2010) sostiene que los inmigrantes que se insertan en una sociedad caracterizada por la desigualdad de oportunidades y un mercado laboral no regulado dan como resultado la precarización tanto de las condiciones como de los salarios. En otras palabras, los inmigrantes enfrentan un sistema que ocupa los sectores más vulnerables del mercado ya que le permite suprimir derechos básicos, elemento que refuerza las brechas de desigualdad estructural. En el texto, el personaje principal expresa la imposibilidad de conseguir un trabajo por su condición de subordinado en el orden social y se refiere a esto desde un punto de vista pesimista, repitiendo en dos ocasiones la misma idea:

Que mucho trabajo da, hallar en qué trabajar

Qué trabajo da, el no trabajar

Pero que mucho trabajo da, hallar en qué trabajar

Qué trabajo da, el no trabajar

La frase “*Pero que mucho trabajo da, hallar en qué trabajar*” ironiza el desgaste físico y mental que supone buscar un empleo bajo condiciones precarias en un contexto donde las

oportunidades laborales eran limitadas, mal remuneradas y en el que las barreras lingüísticas y culturales entrelazadas con la discriminación convertían la búsqueda de trabajo en una labor desalentadora. Este lamento, es entonces, el grito colectivo que refleja un círculo vicioso de desempleo, pobreza y desesperanza a la que se enfrentaron los migrantes.

Estas problemáticas tienen su punto de convergencia en el movimiento por los derechos civiles para los latinos que tomó lugar en el siglo XX en Estados Unidos. Durante esta época, gracias a la difusión de las luchas de grupos afroamericanos, las comunidades latinas se empoderaron para reclamar aquellos derechos civiles que le eran negados por el simple hecho de ser provenientes de América Latina. La educación, el acceso a la salud, la vivienda y el trabajo fueron las banderas principales de los defensores. En el texto *Lamento de Concepción*, se puede ejemplificar este elemento histórico:

Nadita tiene que ver

Yo también tengo derecho

De mis hijos mantener y comer

El acceso al trabajo, visto como un derecho fundamental humano, es retratado desde la lógica trabajo-sobrevivencia, destacando la importancia de la estabilidad laboral para satisfacer las necesidades básicas tales como alimentación, vivienda y salud. Con la expresión “*Yo también tengo derecho / De mis hijos mantener y comer*” refleja la lucha por la supervivencia y se convierte en una demanda por equidad y reconocimiento en la sociedad que los marginaba. Estas líneas reflejan la doble carga a la que se enfrentaron los migrantes: el deber de asegurar lo básico para sobrevivir y la disputa por integrarse para ser reconocidos como iguales, merecedores de las mismas oportunidades y trato justo como el resto de los ciudadanos. Según Becerra (2022) este desafío era aún más complejo en ciudades como Nueva York donde la marginalidad, la pobreza

y el racismo eran obstáculos cotidianos. Esto generó que muchos migrantes se sintieran desconectados de la utopía del “sueño americano” y optarán por manifestar su descontento a través de los discursos y movimientos sociales.

7.2.2. Concepción y el grito del pueblo

Bajo el lente de la Salsalitura, *Lamento de Concepción* se destaca como un testimonio potente de las problemáticas sociológicas articuladas a través de la salsa. Utilizando una diversidad de recursos narrativos, la obra elevó la experiencia de los marginados a un primer plano y desafió las estructuras de poder que perpetúan la desigualdad. Del mismo modo, encarnó las voces de un colectivo marginado, personificando en Concepción, las vivencias y desafíos compartidos por muchas personas:

Como si todo en la vida le faltara
Concepción eleva la vista al cielo
Como si el mundo se le cayera encima
Concepción contaba su desconsuelo

En estas primeras líneas, el uso del símil se evidencia en: “*Como si todo en la vida le faltara / Como si el mundo se le cayera encima*” lo cual constituye una herramienta eficaz para caracterizar el estado emocional de Concepción. Estas comparaciones, al establecer una analogía directa con las experiencias concretas de carencia y opresión, ayudan al lector a comprender el estado anímico y sufrimiento del personaje en torno a una problemática de necesidades básicas.

Además, hay que mencionar que el lector se encuentra con un narrador intradieético testigo que participa en el relato mediante el uso de expresiones como “*No importa que lo’ de arriba / No te quieran ayudar*” que ofrecen la sensación de un diálogo fluido con el personaje principal: Concepción. Más adelante, y por una sola vez en la diégesis, se introduce un segundo

personaje que opera como el antagonista discursivo ya que ironiza aquellos lamentos de Concepción: “*Por favor, no me llores más / Y no te lamentes*”. Si bien, este último no tiene especial relevancia y solo interviene en esas líneas, su expresión supone la contraparte de aquello que tanto el narrador como Concepción vienen dialogando. Lo anterior, se conoce como polifonía textual que, según Bajtín (1986) se refiere a la presentación de diversidad de voces que se unen y contribuyen a la narrativa general de la obra: “La esencia de la polifonía consiste precisamente en que sus voces permanezcan independientes y como tales se combinen en una unidad de un orden superior” (p. 38).

Conforme con lo expuesto, en *Lamento de Concepción* se evidencia la polifonía en la narración cuando se introduce la figura retórica del apóstrofe en el que el narrador testigo sugiere a Concepción que mantenga la esperanza en una entidad superior que brindará alivio:

No importa que lo’ de arriba

No te quieran ayudar

Si el Señor sabe que eres bueno

Sí, ese a ti te va a aliviar

Simultáneamente, en el cuerpo del relato toma lugar una expresión metafórica que combina dos elementos relevantes para el entendimiento de la identidad de Concepción: “*Va pidiéndole al Señor / Que le ayude a buscarse el pan de cada día*”. Por un lado, la alusión al “*Señor*” refiere a una divinidad en la que se tiene fe y que, al mismo tiempo, ayudará en su problema por acceder a la alimentación que es materializada en la figura del “*pan de cada día*”. De ahí que, la creación de esta metáfora se logra mediante el establecimiento de una relación entre dos términos, uno intangible y otro físico, que exponen sus cualidades para reforzar la idea central de la alocución del personaje. Así mismo, cuando el narrador menciona que “*Que todo su*

ser está sala 'o” busca enfatizar y cerrar el relato con una metáfora que habla sobre la autopercepción de Concepción respecto a su infortunio.

Cabe señalar que, los relatos que involucran situaciones personales influenciadas por dinámicas sociales priorizan la presencia de modalidades del habla, es decir, incluyen formas particulares de emplear las palabras. Las influencias culturales y las identidades se unen para dar como resultado palabras nuevas que representan el universo de sentido de los personajes. La inclusión de figuras gramaticales como la apócope permite la supresión de vocablos al final de las palabras como, por ejemplo: “*Que anda muy desespera 'o*”. Con la eliminación de la letra “d”, se refleja un acto de habla en particular que denota la identidad de Concepción y el narrador, adscritos a un contexto social que valida el uso de expresiones naturales y fluidas que resuenan con la cotidianidad. Igualmente, es importante resaltar que la elisión es otra figura determinante para la comprensión de dicho fenómeno:

¡No te dejes engañar!

Echa pa'lante cobarde

No importa que te critiquen

¡Sí, la cosa está que arde!

En el anterior fragmento, el narrador intradieгético testigo sugiere al personaje principal, por última vez, un comportamiento que trasciende a lo relatado en la historia. Este, en esencia, busca generar un cierre que “soluciona” el dilema de Concepción mediante la exhortación de seguir adelante con valentía: “*Echa pa'lante cobarde*”. Desde la perspectiva de la Salsalitura, resulta llamativa la forma en que el narrador interpela a su interlocutor a través de una elisión entre dos palabras “para” y “adelante”, dando lugar a una nueva palabra que propicia cercanía y complicidad. Este uso sutil del habla se valida en la medida que añade riqueza y matices a un

diálogo auténtico sobre vivencias que una comunidad determinada puede reconocer como propias.

7.2.3. *¡Paciencia y fe!*⁶

En *Lamento de Concepción* las representaciones culturales se evidencian en una narrativa que se puede leer mediante la perspectiva de la Salsalitura, en la medida que la canción trasciende su función musical para consolidarse en un relato que entrelaza lo literario, la social y lo cultural. En este sentido, dialogar de las identidades culturales en este texto remite la discusión a tres factores relevantes a lo largo de la diégesis: el autoconcepto de Concepción, lo religioso como parte de una herencia cultural y el habla como un rastro de las identidades híbridas, cuestión que ya se abordó en el apartado anterior pero que se profundizará desde elementos más específicos de las dinámicas socioculturales.

Los desafíos inherentes a las problemáticas sociales, como la migración, implican un proceso en el que el sujeto construye y posiciona su autoconcepto a partir de lo que observa, escucha y percibe de su entorno. Esta autoconstrucción identitaria no ocurre en aislamiento, sino que también está influenciada por las dinámicas de exclusión, discriminación y desigualdad propias del contexto social en el que se inserta. En un fragmento del texto, dicho proceso se ve reflejado en expresiones contestatarias respecto a las estructuras de poder:

Si yo soy de los de abajo

¿Qué tiene que ver?

Yo tengo el mismo derecho de vivir

El protagonista, Concepción, se autopercibe como “*de los de abajo*” subrayando su pertenencia a la base de la pirámide social, un aspecto que conlleva ciertas características

⁶ Fragmento de la canción del musical *In the Heights* (2005) de Lin-Manuel Miranda.

identitarias que busca reivindicar. Este autoconcepto revela un factor fundamental para comprender uno de los discursos representativos de la época: la conciencia de clase. Más allá de ser una mera expresión cargada de frustración, se configura como un acto de resistencia y reclamación de la dignidad en un sistema que, desde la perspectiva del personaje, perpetúa la precarización y la exclusión social.

Por otro lado, la figura de la familia juega un papel crucial en el autoconcepto del personaje principal. Concepción se describe a sí mismo como el proveedor del núcleo familiar, conformando así, el eje central de su identidad: “*Va gritando: “¡hay niños que mantener!”.*” Dicho grito desesperado permite reconocer el concepto que tiene respecto a su rol como parte de una familia. Así pues, la reivindicación de su dignidad se une a la capacidad de proveer y termina por reforzar la idea de luchar en medio de estructuras arbitrarias de poder. Además, dicha frase, aparte de referirse a la privación de bienes materiales, demuestra la importancia que subyace en la imagen de padre responsable y presente para su familia. De esta manera, *Lamento de Concepción* funciona como una representación de los pilares compartidos por las comunidades latinas: la familia como núcleo, la fe como motor y la esperanza como arma frente a las adversidades.

Con respecto a lo anterior, España (2024) afirma que las diferentes expresiones de lo religioso han jugado un rol importante en la articulación de las identidades culturales en Latinoamérica. Dicha opinión se refleja mediante el discurso narrativo del texto y evidencia la gran importancia que tiene para el personaje la creencia en una divinidad:

Concepción en su lamento y en su terrible agonía

Va pidiéndole al Señor

Que le ayude a buscarse el pan de cada día

Concepción eleva la vista al cielo

Esta relación entre fe y supervivencia establece un vínculo bilateral donde Concepción confía en que su clamor será escuchado por una divinidad que tiene el poder de ayudarlo a cambiar sus circunstancias actuales. Dicha interacción se concreta en actos simbólicos que canalizan la fe hacia una acción visible como la de “*eleva la vista al cielo*”, un gesto que materializa una súplica por protección y sustento que no pertenece sólo a Concepción, sino que condensa las esperanzas colectivas de los pueblos latinoamericanos. Otro aspecto relevante de abordar en las identidades culturales son los actos de habla como rasgo característico de los procesos de hibridación. La identidad, vista desde la perspectiva de García (1990), es un proceso dinámico de interacción y fusión entre elementos de diversas culturas que posibilitan la creación de nuevas expresiones reflejadas en aspectos de orden social:

[...] no es posible hablar de las identidades como si sólo se tratara de un conjunto de rasgos fijos, ni afirmarlas como la esencia de una etnia o una nación. La historia de los movimientos identitarios revela una serie de operaciones de selección de elementos de distintas épocas articulados por los grupos hegemónicos en un relato que les da coherencia, dramaticidad y elocuencia (p. 5).

Así, por ejemplo, el habla refleja las particularidades lingüísticas y culturales de la hibridación dando como resultado palabras, ritmos y entonaciones que llevan impresas las historias de diversas comunidades latinoamericanas que, al entrar en contacto entre sí, producen nuevas formas de expresión. De esta forma, el lenguaje se convierte en algo más que un medio de comunicación de ideas, pues se consolida como un vehículo de resistencia cultural que va transformándose con el paso del tiempo.

A través de *Lamento de Concepción*, el habla coloquial, ejemplificada en palabras como “*desespera ’o*”, “*sala ’o*”, “*lo ’*” y “*pa ’lante*”, se erige como una representación del fenómeno de hibridación cultural. Aquellas expresiones manifiestan la adaptación y el sincretismo de elementos lingüísticos provenientes de tradiciones africanas, europeas e indígenas, y que con el paso de tiempo integran un léxico cargado de significados heterogéneos e impregnados de connotaciones sociales. En definitiva, el habla otorga una herramienta que posiciona a las identidades culturales como manifestaciones vivas, dinámicas y en constante transformación, especialmente, en América Latina.

7.3. *Pedro Navaja* de Rubén Blades (1978)

Quizás, aquella famosa frase “*la vida te da sorpresas, sorpresas te da la vida*” sea un recuerdo inmediato para muchas personas y como no, si se trata de la composición musical que marcó un hito en la historia de la salsa. *Pedro Navaja*, escrita e interpretada por Rubén Blades, fue lanzada en 1978 como parte del álbum *Siembra* bajo el sello discográfico de Fania Records; producto de una colaboración con el puertorriqueño Willie Colón. Este disco se consolidó como uno de los más vendidos y aclamados de la historia de la salsa, diferenciándose en el género por su combinación de narrativas sociales y complejidad musical. Además, su enfoque en las problemáticas socioculturales ha permitido que sea una pieza de gran interés para el estudio desde diferentes áreas del conocimiento académico. En particular, la literatura ha puesto el foco en sus narrativas, la profundidad de su historia y en el contexto histórico que bebe de entornos marcados por la desigualdad, la marginalidad y la migración. Por esta razón, el presente trabajo adscrito al campo de la literatura reconoce y, como parte del ejercicio investigativo, retoma algunas de las ideas descritas en los estudios previos sobre el tema. No obstante, en concordancia

con lo descrito en los objetivos, propone un concepto innovador para entablar un análisis más profundo que considera a las letras como un texto literario: la Salsalitura.

Con respecto a la autoría de la obra, es pertinente señalar que Rubén Blades interconecta su historia con la canción *Mack The Knife* (1955) de Louis Armstrong, la cual, a su vez, toma inspiración de *Die Moritat von Mackie Messer* (1928), compuesta por Bertolt Brecht y Kurt Weill. Todas estas propuestas musicales retomaron la historia real de Jack Sheppard, un criminal británico del siglo XVIII, conocido por sus fugas de prisión y su vida marcada por la rebeldía contra las autoridades. Su figura, convertida en una especie de leyenda popular, fue vista como símbolo de resistencia y transgresión a lo largo de las décadas. Blades, dos siglos después, adaptaría esta narrativa al contexto estadounidense, enriquecida con las arraigadas representaciones culturales y sociales propias de la experiencia latina, dotando a la historia de una nueva dimensión crítica y contemporánea.

Por años, como se precisó anteriormente, *Pedro Navaja* ha sido objeto de análisis por su ingeniosa narrativa y por aquel final digno de la suerte kafkiana; es el reflejo de una realidad caótica e impredecible, donde la vida y la muerte se cruzan de manera arbitraria. Sin embargo, la aparente conclusión definitiva toma un giro inesperado años después, cuando Rubén Blades y Seis del Solar presentan *Sorpresas* (1985), una secuela en la que reescribe el destino de Pedro Navaja. Como respuesta al descontento del autor respecto a la adaptación cinematográfica realizada en 1984, la “segunda parte” presenta a un Pedro Navaja que no solo sobrevive, sino que emerge victorioso, rompiendo con el desenlace original y ofreciendo una perspectiva diferente que subraya su astucia y capacidad de adaptación en un mundo regido por el caos.

7.3.1. *Ecos de la marginalidad*

Pedro Navaja se configura como un relato cargado de realismo y crítica social donde convergen la ironía, la sátira y la tragedia para retratar la complejidad de la vida urbana en una Nueva York repleta de historias y contrastes. Este microcosmos, representado en el barrio, contiene personajes marcados por la marginalidad en medio de dinámicas cotidianas de los barrios populares: “*Por la esquina del viejo barrio lo vi pasar*”. En el inicio, el narrador extradiegético presenta al personaje principal: Pedro Navaja. Este, desde su nombre, sugiere una connotación negativa relacionada con la violencia y el crimen. La navaja alude directamente a una extensión de su identidad y enfatiza en el riesgo que proyecta en un entorno hostil, donde la supervivencia depende de la astucia, la intimidación y la fuerza excesiva.

El barrio, lejos de solo ser un espacio físico, se instala como el lugar en el que confluyen la cultura, la sociedad y la colectividad de los sectores populares, asediados por la falta de oportunidades o la discriminación estructural. Más precisamente, en el texto, este concepto es entendido como un espacio de convergencia y sincretismo cultural que juega un papel crucial en la conformación de identidad:

[...] es un territorio espacial que corresponde al lugar al que llegaron los latinos de distintos orígenes del Caribe y Latinoamérica a la ciudad de Nueva York. Los barrios que comprenden el South Bronx, el East Harlem y el Lower East Side, fueron compartidos por puertorriqueños, dominicanos, cubanos y panameños, entre muchos otros que tenían que compartir la experiencia ya retratada de la marginalización y la lucha por su identidad (García, 2022, p. 14).

Sin embargo, en el relato de *Pedro Navaja* se muestra un barrio donde la falta de oportunidades y el acceso limitado al trabajo, acentuados por la condición de inmigrante,

empujan a algunos de sus habitantes a recurrir a caminos como la prostitución, la delincuencia o el asesinato a sueldo: “*En barrio de guapos, cuida’o en la acera*”. Es fundamental destacar que estas representaciones, aunque presentes en la historia, no deben interpretarse como una consecuencia inevitable de la inmigración sino más bien como el resultado de las dificultades sociales y económicas a las que se enfrentan los individuos en un entorno marcado por la exclusión y la desesperación.

Pedro Navaja, como personaje principal de un relato contado por un narrador omnisciente, es seguido línea a línea en comportamientos que denotan su actitud como “el guapo de la esquina”, el hombre audaz que defiende a toda costa su sistema de valores, basado en la supervivencia del mundo donde la ley de la calle prevalece. A través de sus acciones, el lector construye un perfil sobre él y sus motivaciones, entendiendo su arrogancia y su capacidad para moverse con destreza en un entorno peligroso. Sin embargo, a medida que avanza la historia, la progresión narrativa también anticipa el fatal destino que le espera, sugiriendo que, aunque su actitud de invulnerabilidad le da poder, no puede escapar al azar y la violencia que marcan su mundo.

Las tensiones presentes en la historia reflejan uno de los elementos que coexisten de manera paralela a lo largo del relato: la violencia. Esta, omnipresente y constante, se manifiesta no solo en los actos físicos, sino también en las dinámicas de poder, supervivencia y confrontación emocional que estructuran la vida en contextos sociales complejos:

Mientras camina, del viejo abrigo saca un revólver, esa mujer

Y va a guardarlo en su cartera pa’ que no estorbe

Un 38, Smith & Wesson, del especial

Que carga encima pa’ que la libre de todo mal

El porte de armas, revólver y navaja, como medida preventiva refuerza la idea de que, en situaciones de vulnerabilidad y alto peligro, la justicia por mano propia es la respuesta casi naturalizada ante la amenaza constante de la violencia. En el fragmento citado, el revólver simboliza el temor latente a ser víctima, pero la decisión rotunda de convertirse en un victimario. Por otra parte, el sistema perpetúa una vigilancia clandestina, fuera del control y regulación de los discursos oficiales que mantiene la sensación de constante de amenaza e inseguridad para los habitantes del barrio: “*Un carro pasa muy despacito por la avenida / No tiene marcas, pero to’os saben que’s policía*”.

También, la indolencia y deshumanización se muestra en la carencia de testigos, llantos o preguntas sobre la muerte de Josefina y Pedro. Por el contrario, la introducción del tercer personaje de la historia es el reflejo de dicha falta de solidaridad: “*No hubo curiosos, no hubo preguntas, nadie lloró / Sólo un borracho con los dos cuerpos se tropezó*”. Este último, pone de manifiesto la indiferencia social frente a la tragedia, incluso de parte de las mismas figuras marginadas como el borracho que está en completa desconexión de la humanidad que lo rodea en su propio barrio.

7.3.2. Cuando la salsa cuenta historias

Pedro Navaja, más allá de erigirse como un ícono de la salsa, también se destaca por su contenido narrativo y profundidad lírica convirtiéndose en un referente importante para la Salsalitura. A través del uso de múltiples técnicas literarias, el texto profundiza en la narrativa urbana y genera diversas reflexiones acerca de las paradojas de la existencia. La historia contada, desde la perspectiva de un narrador extradiegético, permite al lector conocer a detalle los personajes y eventos que se desarrollan en la historia. Así es como se conoce a Pedro Barrios, alias Pedro Navaja, un sujeto cuya presencia magnética domina cada rincón de las calles que

transita. Entre los elementos que lo caracterizan, destaca su diente de oro que brilla como un reflejo de su arrogancia y confianza en sí mismo; detalle potenciado con el uso de la hipérbole al expresar que “*El diente de oro iba alumbrando to’a la avenida*”. Este recurso amplifica su presencia y también es una metáfora que representa su poder efímero en una sociedad donde la fatalidad parece inevitable. Pedro Navaja, además, evoca a la figura del cuchillero, reconocida en la literatura en algunas obras de Jorge Luis Borges. Este arquetipo, personificado en cuentos como *El hombre de la esquina rosada* (1927) o *Rosendo Juárez* (1970), encarna antivalores asociados a contextos violentos, representando al sujeto marginal que sobrevive en un entorno regido por códigos de violencia y honor. Sin embargo, en *Pedro Navaja* se adapta dicha figura al contexto de Estados Unidos, dotándola de nuevos matices. Ya no es solo la representación del cuchillero tradicional, sino que Blades lo actualiza situándolo en un medio más amplio: el de las calles de la gran ciudad donde convergen precariedad, crimen y lucha por la supervivencia. En el nuevo contexto, el arquetipo no pierde su esencia, se transforma en un símbolo que conecta las dinámicas del barrio con temas de preocupación universal como el destino, la fatalidad y las ironías.

Aunque Pedro Navaja, como personaje es el eje central de la narrativa, su historia es sólo una entre las miles que se entretajan en el amplio escenario urbano: “*Ocho millones de historias tiene la ciudad de Nueva York*”. Una de esas historias es precisamente la de Josefina Wilson, una mujer cuya vida, al igual que la de Pedro, se da en medio de los peligros urbanos. Su nombre, más allá de cumplir una función identificadora, es una pista sutil que habla de su origen y de las tensiones culturales enmarcadas en ella:

A partir del nombre de este personaje es posible deducir que es miembro de la diáspora latina en Nueva York al tener su nombre de origen latino, pero su apellido

norteamericano demuestra que es un personaje ya inmerso en los cruces culturales de la comunidad latina en la ciudad (García, 2022, p. 87).

El hecho de que su nombre sea revelado al final de la canción no es fruto de la casualidad. Al contrario, es un recurso narrativo de gran ingenio que busca construir suspenso y profundidad emocional, pero también cumple otra función clave. Durante la mayor parte de la historia, Josefina emerge como una representación de las millones de personas desconocidas marcadas por la exclusión y la lucha, reforzando la idea de un colectivo marginado y carente de identidad ante los ojos de la sociedad que los oprime. Sin embargo, cuando se le otorga un nombre, se rompe este anonimato, convirtiendo a Josefina en un personaje individualizado que se inserta en la memoria del lector. Josefina ya no es sólo una fracción de los marginados, sino que su identificación destaca la dualidad en la que vive; es a la vez una encarnación de la marginalidad y un individuo con su propia historia.

La construcción de la complejidad narrativa en el texto se apoya en el uso estratégico de diversos recursos literarios. Por ejemplo, la paradoja resuena fuerte cuando se enuncia “*I like to live in America*”, una referencia al musical *West Side Story*. Esta frase evoca de manera irónica las aspiraciones de progreso idealizadas con el “sueño americano” contrastadas con la dura realidad a la que se enfrentaron los emigrantes durante la diáspora del siglo XX. A través de esta combinación, el relato refuerza la fatalidad de sus personajes y muestra las contradicciones presentes en un contexto marcado por la exclusión y los sueños frustrados.

Más adelante el narrador refuerza esta idea cuando dice: “*Maleante pescador, pa’l anzuelo que tiraste / En vez de una sardina, un tiburón enganchaste*”, donde el anzuelo y el tiburón funcionan como metáforas que simbolizan las acciones de Pedro Navaja y sus consecuencias. Las imágenes se integran en una alegoría acerca de la incertidumbre y la

vulnerabilidad humana frente a un destino impredecible. Este aspecto también se presenta en las líneas del mensaje central que profundiza en la idea de la inevitabilidad del destino y que, según Blades, es la moraleja del relato: “*La vida te da sorpresas, sorpresas te da la vida*”. El uso del quiasmo, al invertir el orden de las palabras para crear simetría y repetición, enfatizan el tema central y refuerzan la naturaleza irónica y repetitiva que marca al relato.

De esta manera, *Pedro Navaja*, mediante el uso estratégico de figuras y elementos literarios que, además de enriquecer su narrativa, evidencian las experiencias de los personajes dentro de un contexto urbano complejo, caracterizado por la marginalidad. Este enfoque le agrega profundidad al relato y también provee un escenario para la exploración de cómo estas experiencias compartidas construyen las identidades basadas en el constructo social. Por lo tanto, el texto logra encapsular un discurso que revela con precisión el contexto en el que se desarrolla el relato y las dinámicas sociales que forjaron las identidades culturales híbridas de la diáspora latina. En suma, cuando el lector se acerca a esta obra, asiste a una narración magistral que retrata la vida en el barrio y sus particularidades; a aquellos relatos populares y a las figuras olvidadas en el discurso público.

7.3.3. El antihéroe en la selva de cemento

Como se ha señalado en análisis previos, las identidades culturales se construyen a partir de elementos compartidos que definen a un grupo o comunidad. Estos elementos condensan características específicas que pueden rastrearse en los productos artísticos. Además, estas identidades establecen sistemas de valores compartidos que funcionan como referencia para determinar lo que se considera “correcto” o “incorrecto”. En este sentido, la construcción narrativa de *Pedro Navaja* es un claro ejemplo de cómo se elaboran moralejas a partir de historias trágicas.

Para empezar, es importante precisar que Pedro Barrios, como personaje principal, encarna la figura del antihéroe. Este se construye como un individuo astuto y seguro de sí mismo, pero que vive al margen de la ley. Desde las primeras líneas, se presenta como un hombre que domina el entorno y oculta cuidadosamente los indicios de su modo de operar: *“Las manos siempre en los bolsillos de su gabán / Pa’ que no sepan en cuál de ellas lleva el puñal”*. Su carácter y acciones están guiados por un código propio, más cercano a la ley de la calle que a los valores tradicionales de la sociedad de su tiempo. Este posicionamiento refuerza su identidad como antihéroe, el arquetipo que desafía las normas establecidas y representa las contradicciones de la vida y la lucha por sobrevivir:

[...] “antihéroe” como el personaje protagónico de la narrativa o el teatro investido de características humanas, con más defectos que virtudes provocadas por la disfuncionalidad de su entorno y que, por ello, a diferencia del “héroe”, no aspira a la superación moral, sino que, a la sobrevivencia, fallando o no en su cometido (Córdova y Guerrero, 2020, p. 25).

A lo largo de la narrativa, este arquetipo es construido con matices que lo posicionan como un personaje carismático, destacando tanto su astucia como las circunstancias que lo empujan hacia la criminalidad. Por esta razón, Pedro Barrios es un antihéroe en la medida en que su carácter no se define por la búsqueda de la virtud o la justicia, sino por su capacidad de adaptarse a un medio hostil para asegurar su supervivencia. Las acciones descritas en la diégesis, aunque cuestionables desde un constructo moral tradicional, están justificadas por las condiciones sociales que lo rodean. Desde un punto de vista cultural, según Soto (2016), la perspectiva moralista en el relato logra transmitir un mensaje centrado en la conciencia social,

señalando que incluso aquellos que viven al margen de la ley, no pueden escapar de las consecuencias de sus actos.

Por otra parte, en *Pedro Navaja* la tradición popular de la oralidad es un elemento constante en la construcción del discurso literario. El uso de refranes extraídos de la herencia cultural que, en el caso del relato, compete a una sabiduría colectiva que se transmite de generación en generación: “*Como decía mi abuelita: “El que de último ríe, se ríe mejor”*”. De este modo, la oralidad toma especial importancia en la transmisión de conocimientos alrededor de la vida pues mediante expresiones breves, figurativas y cargadas de ritmo, se condensan experiencias, valores y enseñanzas que hacen parte del acervo cultural de una colectividad. De esta forma, como precisa Macías (2020) la oralidad se trata de un ejercicio de memoria que resulta a partir de la relación intrínseca entre comunidad, discurso y práctica social.

Los refranes, entonces, proponen una forma de resolver problemas, ofrecer consejos o reforzar ideas mediante la adopción de una perspectiva filosófica que radica en el conocimiento popular. Particularmente, para América Latina, los refranes suponen un espacio de enriquecimiento basado en la puesta en común de valores aceptados a nivel general. Por ello, *Pedro Navaja* impacta profundamente en la memoria colectiva de las sociedades latinas pues representa, en cierto sentido, aquellos saberes otorgados por la ineludible experiencia de la vida.

7.4. *Oh, ¿qué será?* de Willie Colón (1981)

La genialidad, el misticismo y la incertidumbre se unen en la letra de una de las obras más enigmáticas de la salsa. *Oh, ¿qué será?* fue publicada en 1981 en el álbum *Fantasmas* de Willie Colón por el sello Fania Records. Esta pieza, fue compuesta por el brasileño Chico Buarque en 1976 con el nombre de *O Que Será* como parte del soundtrack de la película *Dona Flor e Seu Dois Maridos* basada en la novela del mismo nombre escrita por Jorge Amado. Este

referente literario, dota de especial importancia a la posterior adaptación que haría Willie Colón. Para abrir su versión, la traduce y retoma un fragmento del inicio del libro *La hora de la estrella* (1977) de Clarice Lispector para dotarla de un aura de misterio que empató de forma perfecta con los arreglos discursivos que hizo respecto a la primera versión. Este interesante sincretismo cultural que logró Colón imprimió al género un giro único, sin dejar a un lado las temáticas sociales recurrentes en las producciones de la época.

Adentrarse en una obra de este tipo, desde luego, supone un ejercicio de interpretación mediado por las complejidades socioculturales y literarias. En el caso de *Oh, ¿qué será?*, leer sus líneas evoca, inmediatamente, una serie de asociaciones filosóficas de corte existencialista. En definitiva, la riqueza de este texto radica en la multiplicidad de significados que se le pueden atribuir.

Tal como ocurre en la literatura, cada interpretación aporta nuevas perspectivas que enriquecen el entendimiento respecto a una obra determinada. Es así como el presente análisis, desde la Salsalitura, sugiere una reflexión filosófica sobre las preguntas respecto a un tema desconocido pero que es inherente a la condición humana: la muerte. A continuación, se presentará el análisis que intentará dar respuesta o, al menos, adherirse a la invitación implícita en las primeras líneas: “*Se trata de un tema incompleto porque le falta respuesta / Respuesta que alguno de ustedes, quizás, le pueda dar*”.

7.4.1. El espejo de la existencia

Hablar de la muerte es un tema inasible que, por siglos, ha preocupado al ser humano. Un hecho del que no se puede escapar y que es lo único seguro desde el nacimiento, despierta la incertidumbre de todos a lo largo de la existencia. Este concepto, cargado de simbolismos, interpretaciones filosóficas y emociones, ha dado paso a diversas manifestaciones artísticas que

intentan interpretarla desde las creencias particulares de cada cultura y época. Desde la solemnidad de los rituales funerarios hasta las expresiones abstractas retratadas en el arte, la muerte es un espejo de la condición humana cruzada por las preguntas sobre la trascendencia, el legado y el sentido de existir. Las sociedades, en su afán por comprenderla han creado mitos, religiones y teorías filosóficas que intentan responder a lo que sucede después de lo ineludible.

En la obra de *Oh, ¿qué será?* la infinidad de significados fragmentados y totales resulta curiosa al momento de leer línea tras línea. Desde el destino, la fatalidad, la figura de un ser supremo e, incluso, el amor es nombrado en medio del discurso literario. Estas figuras podrían interpretarse como manifestaciones de la intrincada existencia, donde la muerte se convierte en un problema de comprensión que despierta la incertidumbre:

Oh, ¿qué será?, ¿qué será?

Que anda suspirando por las alcobas

Que se oye susurrando en versos de trova

Que anda combinándonos preguntas locas

Que anda en las cabezas, anda en las bocas

Que anda ascendiendo por hartos huecos

Que están hablando alto en la bodega

Y grita en el mercado, ¿qué cosa es esa?

La muerte, aunque nunca se menciona en el texto, se configura como una presencia omnipresente que atraviesa toda la canción, marcando cada rincón de la existencia humana. Cada uno de los indicios van marcando la atmósfera de misterio que empata con la repetición de la pregunta “¿Qué será?” que refleja la inquietud constante sobre lo que está por venir, lo desconocido y lo inevitable. La alusión a lugares asociados a la cotidianidad como las alcobas,

las personas, la bodega o el mercado, refuerzan la idea de que los pensamientos sobre la muerte están intrínsecamente conectados al día a día. Esta perspectiva casi naturalizada de su presencia como ‘un todo’ obliga a centrar la atención en un elemento existencial que trasciende lo meramente físico, adentrándose en lo filosófico. Se alude aquí a cómo la muerte permea las preguntas esenciales de la humanidad, revelándose como un punto de quiebre para la autorreflexión:

La muerte es un “hecho de experiencia” que no puede negarse. La manera cómo el estar vuelto hacia la muerte comprende la certeza así fundada, se delata cuando él intenta “pensar” incluso de una manera críticamente cautelosa —y esto quiere decir adecuada— sobre la muerte (Heidegger, 1927, p. 253).

Esta conciencia sobre la fragilidad de la vida puede ser provocada por la muerte de una persona cercana o la proximidad a la nuestra, bien sea por enfermedad, accidente o vejez, las cuales constituyen situaciones límites como explica Guerrero (2008):

[...] provocan en nosotros un proceso auto reflexivo, en donde se re-conoce que es la propia existencia la que se encuentra en juego. Surgen entonces las preguntas más fundamentales que podemos plantearnos y, gracias a ellas, nos enfrentamos a la fragilidad de nuestro ser temporal (p. 27).

La muerte de la hermana de Willie Colón fue esa situación límite que, probablemente, lo impulsó a profundizar en temas existenciales y filosóficos, convirtiendo a *Fantasmas* en un álbum más reflexivo e íntimo. En *Oh, ¿qué será?* se plantean estas preguntas fundamentales mencionadas por Guerrero que reflejan sus preocupaciones respecto a la incertidumbre de la muerte. Este tema se expande en *Toma mis manos*, otro relato del álbum en el que, a través de la personificación de la muerte como un amante obsesivo y posesivo, el sujeto lírico reflexiona

sobre la vulnerabilidad, el miedo, la resistencia a la muerte y la búsqueda de significado en medio de la inevitabilidad. De esta manera, Colón problematiza sobre la verdad más implacable de nuestra existencia. Todos, tarde o temprano, nos encontraremos con la muerte:

*En un instante entenderás completamente
Que tu alma es mía para siempre y siempre
La vida entera yo he de esperar
Por tenerte en mis brazos
Pero toma mis manos y abrázame fuerte
Cierra los ojos yo
Soy la muerte, yo soy la muerte*

En este contexto de duelo y reflexión, resulta significativo que el texto inicial de la producción discográfica sea *Oh, ¿qué será?* mientras que *Toma mis manos* el cierre de la lógica narrativa del álbum, ya que el primero, ofrece una atmósfera de incertidumbre sobre la muerte, y el último, confronta directamente la realidad inevitable de esta, creando un marco de reflexión profunda. La dualidad que contrapone la incertidumbre existencial con la certeza de la muerte es también un reflejo de la tensión inherente al ser humano entre la búsqueda de sentido y la conciencia de su finitud.

Cabe resaltar que el espectro lúgubre que acompaña a *Oh, ¿qué será?* de Willie Colón se inscribe en un contexto histórico marcado por las fuertes agitaciones del siglo XX: Primera y Segunda Guerra Mundial, la Guerra en Vietnam y la constante tensión ideológica, política y militar de la Guerra Fría. Durante este lapso, la concepción sobre la vida y la muerte estuvieron atravesadas por la incertidumbre en todas las esferas sociales, pero con mayor énfasis en aquellos

fragmentos marginados, olvidados o, simplemente, invisibilizados por los discursos hegemónicos de poder:

Que vive en las ideas de esos amantes

Que cantan los poetas más delirantes

Y juran los profetas emborrachados

Está en la romería de los mutilados

Está en la fantasía de los infelices

Está en el día a día de las meretrices

En todos los bandidos y desvalidos

Colón da voz a aquellas figuras variopintas y, en algunos casos, marginadas que suelen quedarse fuera del espectro social: los amantes, los poetas, los mutilados, las meretrices, los bandidos y los desvalidos. Es así como la obra les reconoce y pone en el centro de la reflexión sobre lo frágil de la existencia sin importar la posición social, ideología o edad. La crítica social, en este sentido, gira en torno a la igualdad frente a la muerte y a la experiencia de desasosiego que genera el hecho. Más adelante, para finalizar, el narrador menciona diversas figuras sociales para enfatizar en la universalidad de la muerte:

Oh, ¡¿qué será?!

Lo vive el bandido, el desvalido, las meretrices, los infelices, el reverendo

Y el bombero, el presidente, el zapatero

Y las maestras, y el carnicero, la ciudadana y el extranjero

También el juez y el farandulero, la enfermera, el timonero

El santero y el marxista, el bodeguero y el masoquista

Oh, ¡¿qué será?!

Con este listado, el narrador desmonta las barreras que dividen a los seres humanos, destacando que, sin importar su sistema de valores, ocupación o rol social, enfrentan el mismo destino. Así, *Oh, ¿qué será?* trasciende de una simple narrativa interesante y profundiza en la finitud de la existencia y la arbitrariedad del pensamiento inquietante que encierra el hecho más universal de todos los seres: la mortalidad.

7.4.2. Susurros de lo eterno

Desde la perspectiva de la Salsalitura, es necesario reconocer la amplia gama de matices y elementos de ámbito literario y narrativo presentes en *Oh, ¿qué será?*, los cuales contribuyen a la creación de una atmósfera cargada de significados. Desde el inicio, el texto establece una conexión directa con el lector al decir “*Yo creo en muchas cosas que no he visto, y ustedes también, lo sé*”, como una invitación a romper con la inmediatez de lo tangible y abre el camino para las reflexiones que se desarrollan a lo largo de la diégesis considerando una perspectiva más amplia que rompe lo establecido tradicionalmente. Resulta interesante cómo en el relato, el narrador intradieético empieza hablando de lo que cree y, de manera subjetiva, guía al lector a través de sus cuestionamientos. La subjetividad se expresa no sólo en las dudas planteadas, sino también en la manifestación de su experiencia personal cuando menciona “*Que me despierta por la noche, y me hace temblar, me hace llorar*”, evidenciando su relación personal y el impacto emocional que le provocan aquellos pensamientos.

Lo anterior, se intensifica con el uso de la pregunta retórica *¿qué será?* y su repetición en partes clave del texto. A través del interrogante se involucra al lector en el ejercicio reflexivo, creando una especie de diálogo que retoma la invitación realizada al inicio e incita a responder los cuestionamientos planteados. La repetición de esta línea cumple un rol importante en la estructura de la obra al reforzar la atmósfera de incertidumbre y anticipación, manteniendo al

lector a la expectativa. Además, esta técnica literaria facilita la cohesión a lo largo del relato, haciendo que los diferentes párrafos converjan en una pregunta central que da unidad y profundidad al conjunto.

La anáfora es, quizás, la figura literaria más evidente en el texto. Se refleja mediante el uso reiterado de, por ejemplo, la palabra *Que* anteponiéndose a inicio de varias frases:

Que ningún aviso podrá evitar

Que tampoco los presos puedan desafiar

Que todos los caminos tendrán que cruzar

La reiteración de la primera palabra también conlleva una connotación de determinismo pues resalta el hecho irremediable al que no se puede escapar, ni siquiera aquellas personalidades consideradas privilegiadas o protegidas en la sociedad. Dicha modalidad narrativa permite emancipar la idea de que la muerte y el misterio subyacente en la existencia, son inevitables y universales. Además, a través de la anáfora, el texto genera en el lector un sentimiento de urgencia que socava en lo más profundo de su ser, confrontado sus propias creencias.

Otro punto destacable, desde la óptica de la Salsalitura, es la presencia de la fuerte carga simbólica que acompaña al relato y lo dota de misticismo. En primer lugar, los susurros provenientes de un algo/alguien indeterminado representan la presencia de lo inefable que, aunque no se puede tocar, impacta de forma directa en quienes los perciben: “*Que anda suspirando por las alcobas / Que se oye susurrando en versos de trova*”. Esta “presencia” se traduce en una manifestación simbólica de la muerte y, a su vez, incita preguntas existenciales. La experiencia sensorial señalada se compara al recurso empleado en el cuento de *Casa Tomada* (1948) de Julio Cortázar, donde la intrusión de una presencia indeterminada se consolida como el eje narrativo de la historia y en la fuente de angustia para los lectores. Más adelante, en *Oh, ¿qué*

será? los susurros son acompañados por la representación universalmente conocida de la muerte: los fantasmas.

En la letra, los fantasmas, más allá de figuras espectrales o apariciones inquietantes, se posicionan como metáforas de la muerte, lo invisible e inevitable y, en cierto sentido, como la creencia de la vida después de la muerte física:

Son fantasmas, son los fantasmas, siento la puerta tocar tres veces

Oh, ¿qué será?

(Ohhh, ¿qué será?)

Van suspirando por las alcobas y susurrando versos de trova

¡Ponte a escuchar!

Los fantasmas reflejan una presencia etérea que se manifiesta a través de los susurros que cargan de angustia al lector. Aquellos sonidos, aunque ambiguos, hablan de la muerte que acecha a todos. Por esto, los susurros que en un principio no están asociados a algo, refuerzan su valor sobrenatural en la medida que, para cerrar la narración, se le atribuyen a una figura fantasmagórica.

7.4.3. Interpretando el silencio de la muerte

En el intento por comprender la muerte, como fenómeno universal, las culturas han desarrollado diversas interpretaciones a lo largo de la historia. Cada cultura aporta su cosmovisión al esfuerzo de dar respuesta a uno de los mayores misterios de la existencia humana. Desde las primeras civilizaciones hasta las creencias contemporáneas, la muerte ha influido en campos como la filosofía, la religión y el arte que, en su afán por ofrecer explicaciones, crean ritos, mitos, teorías y símbolos con el fin de otorgar significados que intentan disipar la incertidumbre. Sin embargo, la ambigüedad persiste como una constante que

trasciende fronteras geográficas, políticas e ideológicas, ya que la muerte, en su esencia, sigue siendo inabarcable e insondable.

En *Oh, ¿qué será?*, al lector se le presenta un enfoque que se acerca, implícitamente, a la incertidumbre universal mediante una interpretación sugerente, como lo expresan sus líneas: “*No tiene tamaño, y es naturaleza, anda en las bocas y en las cabezas*”. Este tipo de enfoque no busca proporcionar una visión definitiva o concluyente sobre lo que ocurre después de la muerte, sino que invita a la reflexión y a la introspección sobre el misterio que rodea a este fenómeno. En este punto, es importante destacar cómo la narrativa llega a cuestionarse sobre la naturaleza misma de la muerte, despojándose de corporeidad al afirmar que “*No tiene tamaño*”, es así como llega la sugerencia respecto a lo que ocurre después de la muerte que va mucho más allá de la comprensión humana.

Según Mazzeti (2017) la muerte compete a un constructo sociocultural que varía dependiendo de la sociedad desde la que se vea:

Esta construcción simbólica y los consecuentes duelo y luto determinan una vivencia específica en el sujeto. Si bien es una verdad incuestionable, la certeza de que todas las personas moriremos, el sentido que cada uno le atribuye al acto de morir difiere según las propias convicciones y creencias, la cultura y la época (p. 55).

Como se ha venido diciendo, la muerte es un fenómeno que trasciende culturas y, en medio de las particularidades de cada comunidad, encuentra narrativas que le otorgan sentido. Mediante la poética presente en *Oh, ¿qué será?* se refuerza esta idea aludiendo a la certeza de que es un pensamiento compartido por todos:

Donde todos los signos van a consagrar

Y todos los niñitos a investigar

Y todos los destinos van a encontrar

Por un lado, “*los signos*” hacen referencia a las personas y sus creencias que intentan comprender lo desconocido, mientras que la alusión a “*Y todos los niñitos a investigar*” simboliza la curiosidad que representa a los infantes respecto a la vida en sí. Finalmente, al mencionar “*todos los destinos*” destaca la universalidad de la muerte y el intento colectivo por desentrañar su significado, aunque reconozcan su condición como enigma insondable.

Por otra parte, la religión como manifestación de la fe, pilar importante para la construcción de las identidades culturales, también ha problematizado acerca de la muerte y su función determinante en la vida. Silva y Torres (2019) explican, retomando conceptos de diversos autores, cómo la mayoría de las religiones comparten la premisa de que después de la muerte una parte del ser bien sea la conciencia, el alma o el espíritu, continua o continuará viviendo en otro mundo de carácter metafísico. Esto explica el que la idea de la muerte constantemente se relacione con un sistema moral de retribución o castigo basado en las acciones cometidas en vida. Una de estas retribuciones es la promesa de la resurrección, eso sí, después de un juicio final en el que, según las concepciones religiosas occidentales, se determinará quién merece volver a la vida y quién no. Esta resurrección selectiva establece una jerarquía entre los “justos” y los “pecadores” que, posteriormente, tendrán que confrontar, de manera positiva o negativa, los resultados de sus actos.

En medio de los cuestionamientos establecidos en *Oh, ¿qué será?*, podemos identificar elementos claves de estas concepciones respecto a la vida después de la muerte:

Y el mismo Padre Eterno que nunca fue allá

Al hombre nuevamente lo bendecirán

Apagando al infierno su llama final

Porque no tiene caso volver a rodar

Por la falta de juicio

Lo anterior evoca una concepción religiosa donde la muerte es un elemento central pero que es, en última instancia, superada por un poder divino. “*El Padre Eterno*”, cuya naturaleza divina lo excluye de la experiencia de la muerte, se presenta como el único capaz de bendecir al hombre, otorgándole la vida eterna. Las referencias al infierno, a aquel juicio moral, reflejan cómo la religión ha influenciado los pensamientos y discusiones alrededor de la muerte, ofreciendo a su vez, una especie de consuelo frente a la incertidumbre.

7.5. *Tiempo pa’ matar* de Willie Colón (1983).

Las particularidades del barrio, la violencia sistemática y las guerras sirven como telón de fondo para comprender *Tiempo pa’ matar*, una canción compuesta por Willie Colón en 1983 para el álbum homónimo que sería lanzado un año después como el cierre de su trayectoria musical con Fania Records. Desde luego, su canción principal recibió el mayor reconocimiento por su fuerte crítica social respecto a las guerras que tomaban lugar en el escenario mundial. Es así como el barrio refleja las voces de rechazo frente a las repercusiones de los discursos bélicos que les obligaban a muchos jóvenes dejar sus entornos “seguros” para defender un país ajeno.

En *Tiempo pa’ matar*, las comunidades latinas en Nueva York son retratadas en medio de luchas internas y externas que se entrecruzan con la inmediatez de la realidad urbana. El barrio, desde lo narrativo, trasciende el espacio físico al configurarse como el microcosmos donde se viven las consecuencias de decisiones tomadas a cientos de kilómetros de distancia. Aquí, las

calles hablan de aquellas batallas ideológicas y sociales que son estudiadas desde el embudo de la realidad: marginación, drogas, violencia, pobreza e inequidad social. De este modo, en el texto, la crítica se articula a través de un relato crudo y directo, en código de denuncia respecto a las experiencias locales de una comunidad que encontraba en el barrio, la salsa y la rebeldía, un escape a la realidad.

7.5.1. Los ecos de la guerra

Los eventos cargados de violencia excesiva caracterizaron al siglo XX; el apogeo de conflictos bélicos marcó hitos de dolor y angustia alrededor del mundo. Las dos Guerras Mundiales, la Guerra de Corea, el conflicto en Vietnam, la Guerra Fría y centenares de guerras civiles en África y América Latina, dejaron huellas en la memoria colectiva a nivel global y que, aún en la actualidad, algunas de sus consecuencias persisten. Si bien, todos los continentes se vieron afectados, las regiones más empobrecidas sufrieron las repercusiones más devastadoras. Desplazamientos forzados, violación sistemática de derechos humanos y el hambre se sumaron a un panorama sociopolítico que perpetuó el sufrimiento de millones de personas por un siglo entero. Además, los aires de la Guerra Fría mantuvieron al mundo dividido en dos bloques antagónicos: el capitalista, liderado por Estados Unidos, y el comunista, liderado por la Unión Soviética. Según Agüero (2016):

Los intereses eran políticos, en tanto hubo obsesión por extender el dominio o bien de contener al enemigo [...] La pugna, sin embargo, fue más allá de las dimensiones de la economía, también fue ideológica, porque levantó todo un imperio de ideas, que invadió todos los espacios de la vida de los individuos (p. 7).

Esta bipolaridad ideológica no solo afectó a las superpotencias, sino que también dejó su marca en las naciones en desarrollo como las de Latinoamérica. La intervención de Estados

Unidos con la excusa de detener la expansión del comunismo llevó a la instauración de regímenes autoritarios los cuales, haciendo eco de la retórica de la Guerra Fría con un fuerte énfasis en la seguridad nacional y lucha contra el “enemigo” externo, justificaron torturas, asesinatos y desapariciones.

En América del Norte, particularmente en Estados Unidos, las comunidades marginalizadas se vieron afectadas por las tensiones internas de una sociedad segregada y opresora que, incluso, les obligaba a ser parte del conflicto. Los barrios materializaron el espíritu colectivo del sufrimiento y exclusión subyacentes en las muertes, mutilaciones y cicatrices profundas ocasionadas por las guerras, las luchas por los derechos civiles y las tensiones raciales que desgarraban a las comunidades migrantes. En *Tiempo pa’ matar*, las letras ofrecen una narrativa que dialoga estrechamente con el contexto que, particularmente, se adscribe a los ecos de la Guerra de Vietnam en el barrio:

Hay fiesta donde Toro y Carmen

Esta no se la pierde nadie

Otro invita, están pasando

Para Vietnam solicitando

La Guerra de Vietnam, como la primera transmitida en televisión en vivo, supuso un antes y después para la sociedad norteamericana (Ramos, 2023). La crudeza de las imágenes transmitidas a los hogares dejó al descubierto las evidentes atrocidades del conflicto, marcando aún más la polarización social. Lo anterior, creció exponencialmente con los masivos alistamientos militares en grandes ciudades como Nueva York:

Este primer apoyo se va reduciendo a medida que avanza la guerra, especialmente con la llegada de los primeros reclutamientos o ‘draft’, que afectan sobre todo a minorías

afroamericanas, latinas y de blancos pobres y que contrastan con la política estadounidense del momento, cuyo presidente, Lyndon B. Johnson, promovía en ese momento leyes pro derechos civiles y luchaba contra la discriminación. Por este motivo, la guerra comienza a adquirir un componente social muy importante (Universidad de Alcalá, 2016).

Así, las comunidades latinas, ya expuestas a la exclusión y pobreza dada por su condición migratoria, fueron desproporcionadamente enfrentadas a los horrores del conflicto. En este punto, los barrios se convirtieron en el epicentro de discursos de denuncia frente a las guerras que desgarraban su tejido social:

La sangre se me está subiendo

Oye lo que estoy diciendo

A matar ratas combatió tiros

Dejar salir lo negativo

La frustración y el rechazo se reflejan en este fragmento como una denuncia respecto a cómo la violencia global se entrelaza con las luchas propias del barrio, donde los ecos de la guerra trascienden las barreras geográficas y se hacen palpables en su cotidianidad. Este tejido de narrativas plasma de forma cruda pero contundente, la hostilidad de unas contiendas que, como se expresa en el texto, terminan siendo en vano:

Por el machismo

(Tiempo pa' matar) contra el comunismo

(Tiempo pa' matar) salen como un noble soldado, vuelven agrios y mutilados

(Tiempo pa' matar) total pa' nada si al regreso todo fue igual

7.5.2. *Un mosaico de destinos*

En *Tiempo pa' matar*, un narrador intradiegético cuenta desde su perspectiva lo que sucede en el espacio que lo rodea y ofrece una fuerte crítica a la situación bélica en la época. Este, lejos de ser un simple observador, es un testigo del dolor y la desilusión que dialoga con un presente, denotando el espíritu de desesperanza respecto al futuro. La cruda realidad que se ve reflejada en la expresión “*Si no metemos mano / en poco tiempo todos pereceremos*”, demuestra la desazón que subraya en la urgencia con la que el narrador percibe la realidad, intensificando la sensación de que está viviendo tiempos críticos. Aunque este relator es la única voz presente en la historia y no la cede a otros personajes, las interpelaciones directas a otros sujetos como Memín o el compadre Alejandro, generan un diálogo implícito, es decir, el narrador se dirige a ellos, pero sus voces no son registradas en el texto.

Desde este aspecto narrativo, es importante destacar que los otros personajes mencionados operan en función de emancipar la visión del lector respecto al barrio. El narrador, configurador de la historia desde todos los niveles, menciona a Fernando, Juan, Manuel, Kimbo y Toby para construir un mosaico social; una representación fragmentaria pero significativa de la comunidad que habita. A través de estos nombres, el texto resignifica la realidad en pequeños destellos de existencia, condensando en breves pinceladas, múltiples formas en que el barrio enfrenta la cotidianidad:

Fernando es..., Juan está muerto

Manuel trabaja, Kimbo está preso

No fuma mucha marihuana

Toby sí que no está en nada

Estos personajes, aunque no operan como sujetos discursivos debido a que no tienen voz propia ni desarrollan una narrativa individual, adquieren peso en la construcción del espacio urbano. El narrador, entonces, les da espacio para convertirse en signos de un relato donde cada uno representa destinos posibles en el intrincado escenario de la marginalidad. También es importante señalar que cada uno, al funcionar como significantes, contribuyen a una construcción narrativa plural que alude a arquetipos sociales: Fernando (indefinido) es la muestra de la falta de certezas en la narrativa, Juan (muerto) es el testimonio de la violencia estructural, Manuel (trabajo) encuentra su forma de resistir a la hostilidad mediante la emancipación laboral, Toby (drogas) representa los desafíos asociados al consumo de estupefacientes. Así, como arquetipos sociales, ponen en manifiesto distintas facetas de la vida: desde la violencia sistemática, hasta la pasividad y resistencia.

Tiempo pa' matar también contiene diversas figuras retóricas que ayudan a enriquecer el texto y transmitir su mensaje de manera efectiva. Por ejemplo, en la línea “*No pierdas tiempo pidiendo permiso, dale y tú va' ver*” la apócope en “va' ver”, otorga una cualidad coloquial al discurso, cuestión que añade un tono de familiaridad, lo que establece proximidad entre el narrador y el lector. Desde la perspectiva de la Salsalitura, esta supresión de la “s” final, crea un ritmo sincopado que impulsa la frase y le añade un efecto de rapidez y dinamismo que evoca sensación de urgencia y acción inmediata. La figura también se refleja en la expresión “*Total pa' nada si al regreso todo fue igual*”. La reducción de “para” a “pa”, aunque breve, le agrega un tono informal que evoca la cotidianidad propia del barrio y, a su vez, funciona como preámbulo de la ironía devastadora que acompaña la frase. Esta, aparentemente sencilla, encierra una fuerte crítica a la lógica de la guerra y el sacrificio bélico, sobre todo, en entornos marginalizados como el descrito en el texto.

La ironía consiste precisamente en la contradicción entre las expectativas generadas por el conflicto, como las promesas de cambio pregonadas por Estados Unidos durante la Guerra de Vietnam; hecho que terminó en miles de soldados “*agrios y mutilados*” que debían enfrentar, en su regreso a casa, la dura realidad de que todo seguía igual. La ironía, aparte de ser una figura retórica, se convierte en una forma de expresar el sentimiento de desilusión profunda que, además revela la inutilidad de la acción impulsada por el “*heroísmo*”.

Otro elemento llamativo en este texto es el título *Tiempo pa' matar* que automáticamente sugiere una expresión con doble sentido y, a su vez, funciona como una metáfora. Por un lado, hace referencia a la metáfora en sí misma, pues le atribuye al *tiempo*, elemento intangible, una acción palpable como lo es *matar*. Sin embargo, lo interesante radica en su carga significativa cuando se analiza a partir del contexto en el que se enmarca. En este sentido, *matar* no solo implica gastar tiempo en el barrio con los amigos; la palabra refleja la situación existencial de los individuos inmersos en un contexto de guerra en el que la violencia y la destrucción se convierten en el eje social. De este modo, el leitmotiv de la narrativa se ve extrapolado a aquella lógica de la destrucción donde el tiempo no es solo algo que pasa, sino un recurso que se consume en un ciclo de desesperanza para aquellos que padecen sus consecuencias.

A partir de lo anterior, se puede abordar la frase que plasma una antítesis que va más allá de la simple diferenciación en el uso del tiempo:

(Esperando el momento preciso y ahora es cuando es)

Oye Memín

Matando tiempo no es lo mismo que tiempo pa' matar, no seas bruto

Teniendo en cuenta la connotación presente en la metáfora del título, las ideas se contrastan para resaltar pasividad y acción destructiva. La expresión “*no seas bruto*” dirigida a

Memín, se configura como un intento por apelar directamente a quienes no entienden la gravedad de los acontecimientos. Por esto, el narrador exhorta a reconocer que, más allá de la simple idea de “matar tiempo” como un acto trivial, este está marcado por la urgencia inherente en los contextos asediados por las guerras.

7.5.3. Ritmos identitarios que repican en el barrio

En medio de las agitaciones generadas por los procesos migratorios, los latinos que se asentaron en Estados Unidos, particularmente en Nueva York, se enfrentaron a un sentimiento generalizado: la añoranza por el barrio, por esa esquina que había sido testigo de alegrías y dolores. Más allá de un simple espacio geográfico, el barrio se consolidó como el refugio emocional; aquel territorio donde la comunidad recreaba la identidad dejada atrás y buscaba, entre lo rutinario, un sentido de pertenencia. La esquina no era solo el espacio de encuentro, se convertía en la forma de escapar de la realidad y volver a sus raíces. En *Tiempo pa' matar*, la narrativa se condensa en el escenario del barrio que, desde las primeras líneas, es descrito con gran precisión:

Por la tarde no hay nada

Salgo a buscar mis panas

Nos paramos en la esquina

No hay nada por la avenida

Aquí, la esquina representa el epicentro de la vida barrial y la oportunidad de reunión entre amigos para tejer historias plagadas de ilusiones, añoranzas, frustraciones, alegrías y pesares. La monotonía del día a día, la falta de oportunidades y el deseo de fraternidad son los puntos álgidos que el narrador enfatiza respecto a la necesidad de encontrar sentido en un espacio ajeno. El barrio, entonces, era mucho más que un simple momento para compartir, se

convirtió en la plataforma de denuncia, pero, a su vez, de construcción identitaria para las comunidades migrantes:

[...] la forma de adaptarse al entorno era mucho más compleja que el mantenimiento de una diferencia absoluta con respecto a la cultura dominante del lugar de llegada, porque se mezclaban los recuerdos de la tierra dejada atrás y las búsquedas por crear una nueva identidad, adaptarse e integrar elementos de la cultura estadounidense (García, 2022, pp. 26-27).

Así mismo, el texto retrata la tensión entre nostalgia y lucha por encajar en una nueva realidad que, en algunos casos, les margina y condena a la penumbra del olvido social. El recordatorio de desencanto que toma lugar en la esquina manifiesta la rutina inquebrantable de sus habitantes que viven a la espera de oportunidades que nunca llegan, mientras observan cómo las noticias de aquellos conocidos regresan cargadas de tragedia. La tensión entre lo que se dejó atrás y lo que se está construyendo, ilustra cómo las identidades se adaptan, pero sin perder la herencia cultural profundamente arraigada en sus recuerdos:

En esos toques esquineros uníamos rabia, placer y cansancio para reencontrar la patria lejana con sus ciudades, sus barrios cálidos, comunitarios y sonoros. Se iba sintiendo como un sedativo en la cabeza que intentaba curarnos el padecimiento de estar lejos buscando el status que no llegaba. Y cuando eso arrancaba en forma se llegaba a lo que se quería: todo convertido en sabroso rumbón callejero de, léelo bien, inigualable identidad nostálgica aglutinadora (Calvo, 2001, p. 46).

En medio de esta añoranza, el narrador revela que se reunía con sus amigos para rememorar el pasado y evocar las canciones que los marcaron:

Ay, Mama güela

(Tiempo pa' matar) Ave María morena

(Tiempo pa' matar) mataron al Negro Bembón y solo por un maní

(Tiempo pa' matar) a Dolores la pachanguera

(Tiempo pa' matar) el Charlatán le dio una pela

(Tiempo pa' matar) no encuentro la llave de la casa de Marcela

A través de estas líneas es posible rastrear los consumos culturales del barrio en la época, al referirse a las “*canciones viejas*” como: *Mama güela* (1967) de Tito Rodríguez, *Ave María morena* (1980) de Monguito “El Único”, *El Negro Bembón* (1958) de Cortijo y Su Combo, *Dolores* (1969) de Federico y Su Combo Latino, *El Charlatán* (1961) de la Orquesta Panamericana e Ismael Rivera y *Se te quemó la casa* (1975) de Mon Rivera y Willie Colón. Estas referencias intertextuales sumergen al lector en el universo sonoro que definió las identidades colectivas de los latinos tratando temas como la violencia, la tragedia y la rebeldía que unieron a la comunidad migrante en Estados Unidos a través de letras cercanas. Al despertar la añoranza por un pasado que poco a poco se desvanece, cada una de las historias presentes en estas canciones funcionan como representaciones del barrio, evocando vivencias y emociones y, a la vez, rememorando la herencia cultural de las generaciones pasadas que transmiten un legado de tradiciones y experiencias que moldearon sus identidades culturales.

8. Conclusiones

Durante el desarrollo de esta investigación fue de vital importancia consultar los antecedentes relacionados con los estudios de la salsa. Si bien, la mayoría de los trabajos generados alrededor de la temática están adscritos a la etnomusicología, la comunicación y la sociología, existen referentes relevantes pero escasos desde los Estudios Literarios que, desde luego, han sido reconocidos y reseñados en el respectivo capítulo de Estado del Arte. No obstante, a lo largo de la pesquisa académica, se pudo constatar la ausencia de una categoría o concepto que fuese lo suficientemente robusto para desarrollar, tanto a nivel teórico como práctico, un análisis más profundo de las letras de las canciones que, para fines de este trabajo, operaron como productos literarios.

Lo anterior dio como resultado el primer hallazgo a nivel epistemológico: la Salsalitura como categoría de análisis y término innovador. En este sentido, nuestro concepto se instauró como una propuesta teórica que permite el abordaje de las letras de la salsa desde una perspectiva literaria, reconociendo su valor poético, narrativo, simbólico y, por supuesto, cultural. Así pues, como autoras creemos indispensable seguir trabajando desde este marco analítico que facilita la comprensión de objetos de estudio que, desde los cánones literarios, no son considerados como parte de la tradición escrita formal.

Por otro lado, desde el recorrido conceptual pudimos rastrear un fuerte compilado de autores que, a través de sus desarrollos teóricos, permitieron apoyar la creación de los postulados originales respecto a la Salsalitura; sus características, modalidades de uso y precisiones de cara a futuros trabajos. Este proceso afianzó a la Salsalitura como una herramienta teórica innovadora que debe seguir ampliándose desde diferentes campos de estudio, pero, particularmente, desde la literatura. La interacción con diversas disciplinas nos llevó a reconocer el gran campo de acción

desde el que se puede trabajar con la Salsalitura aplicada a discursos presentes en las letras de canciones. Del mismo modo, la aplicación del concepto a las cinco canciones escogidas como corpus de análisis fue fundamental para afirmar la versatilidad y pertinencia de la Salsalitura. A través de esto, se pudo evidenciar la riqueza de las estructuras narrativas, elementos poéticos y la existencia de un entramado simbólico alrededor de temáticas sociales, políticas y culturales que hacen parte de la historia de América Latina.

Al contextualizar las narrativas presentes en las cinco canciones fue indispensable adentrarse en la época en la que emergieron estas expresiones artísticas. La salsa, como fenómeno cultural complejo, se desarrolló en un contexto de agitación social, política y humanitaria en América Latina y el Caribe, elementos que quedaron plasmados en relatos cargados de sentimientos sobre la desigualdad, las vicisitudes relacionadas con la migración, la lucha por los derechos civiles y, en muchos casos, las dudas existenciales. Otro factor llamativo a nivel general fue la incidencia de Fania Records como sello discográfico que, en el caso de las cinco canciones, evidenció una lectura de las problemáticas del entorno, y a través de los artistas transmitió la multiplicidad de discursos que eran importantes para las comunidades latinas en esferas estadounidenses.

Cabe señalar que, a lo largo de la investigación, el uso del Análisis Crítico del Discurso (ACD) resultó fundamental ya que permitió desentrañar cómo las letras de salsa, más allá de su valor estético, operan como vehículos de comunicación y resistencia cultural. Esta aproximación metodológica posibilitó el examen de los textos de manera multidimensional, analizando cómo los discursos presentes en las letras reflejan estructuras y relaciones de poder en contextos sociales específicos. Así pues, mediante este enfoque crítico, los textos fueron abordados desde

su dimensión discursiva y literaria, cargada de significados socioculturales que tratan temas como la migración, la lucha de clases, la opresión y los procesos identitarios.

Además, el ACD junto a la perspectiva de la Salsalitura facilitaron la identificación de los elementos ideológicos presentes en las letras salseras, dando cuenta de los cambios históricos y sociales de la época. Textos como *Sangre Son Colora* (1972); *Lamento de Concepción* (1978); *Pedro Navaja* (1978); *Oh, ¿qué será?* (1981); *Tiempo pa' matar* (1983) representan las vivencias de colectividades, pero también reflejan, a través de un tono de denuncia, las condiciones sociales de su tiempo. En este sentido, emplear estas dos nociones teóricas dio paso a la comprensión de las letras como manifestaciones discursivas que documentan, educan y denuncian las realidades sociales de los grupos que las reproducen, consolidando su valor como expresiones literarias de gran relevancia para el estudio de la cultura popular.

De forma similar, el análisis de las narrativas presentes en las cinco canciones evidenció la importancia de diversas estrategias poéticas y narrativas en la construcción del significado y la transmisión de emociones en la salsa. A través de estos recursos, se da lugar a la creación de imágenes vívidas, al desarrollo de personajes complejos y a la exploración de temas universales como la discriminación, la lucha por la justicia, la esperanza, e incluso la muerte. Uno de los elementos más interesante, desde el ámbito literario, es la variedad de narradores, donde aportan su propia perspectiva y le añaden una carga emocional particular al relato. Se observó el uso frecuente de narradores intradieгéticos que participan en los sucesos y comparten sus experiencias personales, lo cual dota de veracidad al relato y lo acerca más al oyente/lector. La designación de estas voces narrativas y su forma de expresarse son elementos clave en la construcción del significado de las composiciones, revelando la sofisticación literaria inherente al género. Esta elección, acompañada del uso estratégico de la repetición, la rima, el ritmo y la

presencia de diversas figuras retóricas, refuerzan el impacto emocional de las letras, mientras que añaden capas de significados a las historias, lo que demuestra la capacidad de la salsa para contar historias que resuenan con el público que las escuchan o leen.

En relación con la categoría de identidades culturales, tal como se indicó en el apartado de análisis y discusión, las letras de las cinco canciones seleccionadas constituyen testimonios de las experiencias fuera de los ámbitos latinos. A través de las narrativas, se manifiesta la conexión entre los elementos socioculturales y el proceso de construcción de identidades. Además, los relatos implícitos en las letras analizadas proporcionan un espacio óptimo para la expresión de las experiencias colectivas, reflejando tanto las preocupaciones como las aspiraciones individuales, las cuales se consolidan en mensajes que afirman, negocian e, incluso, desafían las identidades culturales. En conjunto, las piezas analizadas ponen de manifiesto cómo tales representaciones contribuyen a que las personas se sientan parte de una herencia compartida y, al mismo tiempo, a generar nuevas formas de pertenencia y autorrepresentación en un mundo globalizado.

Respecto a las limitaciones generadas en la investigación, reconocemos que la cantidad de textos analizados constituyen una muestra a escala dentro del vasto repertorio de letras que pueden ser estudiadas desde la óptica de la Salsalitura. Por esta razón, extendemos una invitación a futuros trabajos que amplíen el corpus desde distintas perspectivas tales como el análisis por autor, subgénero, época, estudios comparativos o mediante ejes temáticos que resulten relevantes para los investigadores. Del mismo modo, es pertinente continuar explorando las implicaciones sociales y culturales de la salsa en contextos específicos ya sea a nivel regional, nacional o local, considerando su papel en la construcción de identidades, su relación con momentos históricos, al igual que su impacto dentro y fuera de Latinoamérica.

Si bien nuestra investigación se centró en el análisis de las letras de canciones de salsa como una aplicación concreta del concepto Salsalitura, es importante destacar que el uso de este no se limita solo a este ámbito, sino que puede extenderse al análisis de cualquier otra obra literaria como novelas, cuentos, poemas, ensayos, etc., que aborden la temática de la salsa, considerando sus personajes, contextos históricos y culturales, o su impacto en la sociedad.

En este sentido, la Salsalitura nos invita a contemplar la relevancia del arte y la cultura popular en el desarrollo de identidades y en la construcción de relatos, al tiempo que nos muestra que el campo literario puede expandirse para abarcar una variedad de objetos de estudio, más allá de las obras convencionales. Esperamos que este trabajo inspire a otros a buscar conexiones literarias en lugares inesperados, reconociendo que prácticamente cualquier manifestación cultural puede ser objeto de análisis desde una perspectiva poética. Esta investigación ha sido una revelación de la riqueza literaria oculta en la salsa pero la literatura, en esencia, está en todas partes, esperando ser descubierta.

9. Referencias

- Agüero, J. (2016). América Latina durante la guerra fría (1947-1989): una introducción. *InterSedes*, 17(35), 2-34. <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/intersedes/article/view/25566/25919>
- Arteaga, J. (1988). Las letras de la salsa (primera parte). *A Contratiempo: revista de música en la cultura*, (4), 23-24. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7684853>
- Atehortúa, H. y Rodríguez, M.J. (2022). *Análisis Crítico del Discurso, configurador de identidad grupal y de género, empleado por el colectivo estudiantil Furia de la Universidad Javeriana Cali, en algunas piezas textuales publicadas en la red social Instagram* [Tesis de pregrado, Pontificia Universidad Javeriana Cali] Vitela Repositorio Institucional. <https://vitela.javerianacali.edu.co/home>
- Bajtín, M. (1986). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Fondo de Cultura Económica de México. <https://ayciiunr.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/08/bajtin-mijail-problemas-de-la-poetica-de-dostoievski-pdf.pdf>
- Bolívar, N. (1990). *Los orishas en Cuba*. Ediciones Unión. <https://pdfcoffee.com/los-orishas-en-cubapdf-pdf-free.html>
- Becerra, W. (2022). *El ritmo y la palabra o para una poética de la música salsa*. Editorial UPTC. <https://librosaccesoabierto.uptc.edu.co/index.php/editorial-uptc/catalog/book/193>
- Caicedo, M. (2015). Migración, trabajo y desigualdad. Los inmigrantes latinoamericanos y caribeños en Estados Unidos. El Colegio de México, Centro de Estudios Demográficos, Urbanos y Ambientales. https://repositorio.colmex.mx/concern/books/tm70mz12g?f%5Bbased_near_label_sim%5D%5B

%5D=United+States%2C+%2C+United+States&f%5Bthematic_collection_sim%5D%5B%5D=Estudios+de+g%C3%A9nero&locale=en&sort=date_created_sim+asc

Calvo, H. (2001). *Salsa, esa irreverente alegría*. Txalaparta Editorial.

Carpentier, A. (1972). *La música en Cuba*. Fondo de Cultura Económica.

<https://pdfcoffee.com/carpentier-alejo-la-musica-en-cuba-pdf-free.html>

Castaño, J.P. (2014). Reflexiones en torno al desarrollo reciente de la salsa en Cali. *Salsa, entre cultura, identidad y alteridad de lo caleño*. *CIES*, (8), 4-12.

https://repository.icesi.edu.co/biblioteca_digital/bitstream/10906/86960/1/08-WorkingPaper-SalsaEnCali.pdf

Cervantes, A. (2004). *La salsa como fenómeno social de identidad cultural* [Tesis de pregrado, Universidad de las Américas Puebla] Bibliotecas UDLAP.

http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lco/cervantes_m_a/

Cerrillo, P. (2011). Memoria, oralidad y escritura. Sobre literatura oral y literatura escrita. *Boletín Galego de Literatura*, 44(2), 7-29.

<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcqf9b4>

Córdova, O. y Guerrero, I. (2020). *Antihéroe y Literatura: Análisis de tres obras latinoamericanas. Aproximaciones hacia el concepto, análisis literario y propuesta de características para este tipo de protagonista* [Tesis de pregrado, Universidad Metropolitana de las Ciencias de la Educación, Santiago de Chile] Repositorio UMCE.

http://bibliorepo.umce.cl/tesis/castellano/2020_antiheroe_y_literatura_analisis_de_tres_obras_latinoamericanas.pdf

Coy, L.F. (2017). *Narrativas catadas en salsa como discurso de liberación de la sociedad latinoamericana* [Tesis de pregrado, Corporación Universitaria Minuto de Dios] Repositorio Institucional UNIMINUTO. <https://repository.uniminuto.edu/handle/10656/5106>

Cuesta, O. y Gómez, A. (2013). La presencia del pensamiento narrativo en la letra de las canciones. *Poliantea*, 9(17), 153-170.
<https://revistas.poligran.edu.co/index.php/poliantea/article/view/468>

Delgado, B. (2017). *Salsa y década de los ochenta: Apropiación, subjetividad e identidad en los participantes de la escena salsera de Bogotá* [Tesis de doctorado, Universidad de Valladolid] Uva Doc. <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/25706>

Departamento del Interior de los Estados Unidos [DOI]. (s.f.). La salsa y los movimientos sociales: los Young Lords, los nuyoricans y la salsa como activismo político.
<https://www.nps.gov/articles/000/salsa-music-and-social-movements-the-young-lords-nuyoricans-and-salsa-for-political-activism.htm>

Eagleton, T. (1996). *Literary theory: An introduction*. University of Minnesota Press.
https://mthoyibi.wordpress.com/wp-content/uploads/2011/05/literary-theory_an-introduction_terry-eagleton.pdf

Eco, H. (2000, septiembre). Sobre algunas funciones de la literatura. *Festival de los escritores*, Mantua, Italia. <https://www.scribd.com/document/651450167/Umberto-Eco-Sobre-Algunas-Funciones-de-La-Literatura>

España, M. (2024). Identidad y religión en la cultura latinoamericana. La fe liberadora ante la religión (neo)colonial. *Teología y Cultura*, 26(2), 221-258.
<https://teologiaycultura.ucel.edu.ar/wp-content/uploads/2024/10/004-ESPANA-MIGUEL-Identidad-religion-cultura-latinoamericana-3.pdf>

Fairclough, N. (2023). Análisis Crítico del Discurso. En M. Handford y J. Gee. (Eds.). *The Routledge Handbook of Discourse Analysis* (pp. 9-21). Routledge.
https://www.researchgate.net/profile/David-Rojas-Rodriguez/publication/372987581_Analisis_Critico_del_Discurso_2023/links/64d2d90dd3e680065aa1c747/Analisis-Critico-del-Discurso-2023.pdf

Galván, S. (2021). Retórica y música. El arte de conmover a través de los sonidos. *Plurentes. Artes y Letras*, (12), 021.
<http://portal.amelica.org/ameli/jatsRepo/186/1862378012/index.html>

Garcés, M.P. (2002). La repetición: formas y funciones en el discurso oral. *Archivo de Filología Aragonesa*, (59-60), 437-456.
<https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/26/50/024garces.pdf>

García, A. (2022). “Por la esquina del viejo barrio lo vi pasar”: un análisis del "otro barrio" latino en Nueva York a través de las letras de Salsa brava [Tesis de pregrado, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá] Repositorio Institucional Javeriano.
<https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/61646>

García, L.L. (2023). Los símbolos literarios. Universidad de Colima.
http://ww.ucol.mx/content/publicacionesenlinea/adjuntos/Simbolos-Literarios-DIG_552.pdf

García, N. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo. https://monoskop.org/images/7/75/Canclini_Nestor_Garcia_Culturas_hibridas.pdf

García, N. (1990). *Interculturalidad e Hibridación Latino*. Universidad Autónoma Metropolitana de Iztapalapa. <https://red.pucp.edu.pe/wp-content/uploads/biblioteca/nestorgarciacanliniinterculturalidadehibridacionlatino.pdf>

- García, R. (2019). Cómo construir un discurso. *Ecos Sociales*, 7(19), 693-701.
<https://revistas.ujat.mx/index.php/ecosoc/article/view/3213>
- González, J. (2018). *Échale salsita: presencia de la salsa en cuatro obras de la literatura Colombiana del período 2000-2015* [Tesis de maestría, Universidad de Antioquia] Repositorio Institucional Universidad de Antioquia. <https://bibliotecadigital.udea.edu.co/handle/10495/33658>
- González, J. (2022). *La cosecha del imperio. Historia de los latinos en Estados Unidos*. Vintage Español. <https://dokumen.pub/la-cosecha-del-imperio-harvest-of-empire-historia-de-los-latinos-en-estados-unidos-9780593081563.html>
- Guerrero, L. (2008). La experiencia literaria de la muerte. En torno a La muerte de Iván Ilich de León Tolstoi. *La Colmena: Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México*, (60), 26-33. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6148036>
- Guevara, N. (2023). La salsa: identidad, baile y reclamo. *Dialnet*, 11(1), 83-111.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8889123>
- Hall, S. (1980). Cultural studies: two paradigms. *Media, Culture and Society*, (2), 57-72.
https://pages.mtu.edu/~jds/teach/CSReadings/Hall_Cultural_Studies_2_Paradigms.pdf
- Hall, S. (1997). Cultural identity and diaspora. En L. McDowell (Ed.) *Undoing place?* (pp. 222-237). Routledge.
<https://warwick.ac.uk/fac/arts/english/currentstudents/postgraduate/masters/modules/asiandiaspora/hallculturalidentityanddiaspora.pdf>
- Havelock, E. A. (1986). *The muse learns to write*. Yale University Press.
https://monoskop.org/images/c/ca/Havelock_Eric_A_The_Muse_Learns_to_Write_Reflections_on_Orality_and_Literacy_from_Antiquity_to_the_Present.pdf

- Heidegger, M. (1927). *Ser y tiempo*. Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.
<https://www.philosophia.cl/biblioteca/Heidegger/Ser%20y%20Tiempo.pdf>
- Llano, I. (2015). *La salsa en Barcelona: inmigración, identidad, músicas latinas y baile* [Tesis de doctorado, Universitat Autònoma de Barcelona] Tesis Doctorals en Xarxa (TDX).
<https://www.tdx.cat/handle/10803/377467#page=1>
- Macías, A.M. (2020). *La oralidad como elemento fundacional en la construcción y la preservación de los imaginarios, los conocimientos y las tradiciones del Pacífico colombiano: creación y escritura de las letras de la agrupación Herencia de Timbiquí* [Tesis de maestría, Pontificia Universidad Javeriana Bogotá] Repositorio Institucional Javeriano.
<https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/50106>
- Malaver, R. (2003). De la oralitura al etnotexto: un ejemplo de aplicación. *Enunciación*, 8(1), 27-43. <https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/enunc/article/view/2476/3454>
- Martín-Barbero, J. (2002). *Oficio de cartógrafo. Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*. Fondo de Cultura Económica, Chile.
- Mazzeti, C. (2017). Nombrar la muerte. Aproximaciones a lo indecible. *Andamios*, 14(33), 45-76. <https://www.scielo.org.mx/pdf/anda/v14n33/1870-0063-anda-14-33-00045.pdf>
- Mengo, R. (2004). El discurso como acción social. *Revista Latina de Comunicación Social*, 7(58), 1-7. <https://www.redalyc.org/pdf/819/81975811.pdf>
- Morales, E. (2013, 31 de enero). *Discurso*.
<http://www.ub.edu/diccionarilinguistica/node/5514>
- Olea, M. (1951). Trabajo y discriminación racial: Apunte sobre los problemas laborales planteados por la raza negra en los Estados Unidos de América del Norte. *Revista de Estudios Políticos*, (60), 99-118. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2127995>

Ong, W. (1982). *Oralidad y escritura*. <https://tallerdelaspalabrasblog.wordpress.com/wp-content/uploads/2016/08/ong-walter-j-oralidad-y-escritura.pdf>

Ortiz, F. (1940). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Editorial Ayacucho.
<https://libroschorcha.wordpress.com/wp-content/uploads/2018/04/contrapunteo-cubano-del-tabaco-y-el-azucar-fernando-ortiz.pdf>

Pound, E. (1961). *ABC of reading*. Faber and Faber.
https://monoskop.org/images/a/a4/Pound_Ezra_ABC_of_Reading.pdf

Presencio, B. (2024). *Narrativa en la música*. [Tesis de pregrado, Universidad de Valladolid] Repositorio UVaDOC. <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/70507>

Pedrosa, J. (2005). *Literatura oral, literatura popular, literatura tradicional*.
https://biblio.colsan.edu.mx/arch/especi/lit_tra_005.pdf

Pulido, H.F. (2014). *Narrativas cantadas de la salsa de los años 70 - 80 en Colombia. Una mirada decolonial a las identidades*. [Tesis de maestría, Universidad de Valladolid]
Repositorio Institucional UPN. <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/70507>

Quintero, A.G. (1998). *¡Salsa, sabor y control! Sociología de la música “tropical”*. Siglo XXI editores, S.A. de C.V.
https://books.google.com.co/books?id=BPoZWWucsNgC&pg=PA5&hl=es&source=gbs_selected_pages&cad=1#v=onepage&q&f=false

Quintero, A.G. (2002). Salsa, identidad y globalización. Redefiniciones caribeñas a las geografías y el tiempo. *Redalyc*, (6), 2-22. <https://www.redalyc.org/pdf/822/82200609.pdf>

Ramírez, J. (2004). La religiosidad popular en la identidad cultural latinoamericana y caribeña. Biblioteca CLACSO. <https://biblioteca-repositorio.clacso.edu.ar/>

Ramos, N. (2023). *Historias de la salsa, desde las raíces hasta el 1976 y un poco más allá*. <https://www.arecibo.inter.edu/wp-content/uploads/biblioteca/pdf/salsa.pdf>

Rivas, H., Rodríguez, J., Flores, A., Medina, A., y Almirón, F. (2022). Una aproximación al concepto de literatura en Mario Vargas Llosa. *Apuntes Universitarios*, 12(2), 233–250. <https://doi.org/10.17162/au.v12i2.1048>

Rivas, J.M. (2016). Discurso y tensión en la música popular. Un análisis crítico y de género de las canciones de Diomedes Díaz. *Encrucijada*, 11, 1-23. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5633674>

Rivera, P.L. y Vélez, J.J. (2019). Bomba y plena, música afropuertorriqueña y rebeldía social y estética, *Forum for Inter-American Research (FIAR)*, 12(2), 74-89. <https://interamerica.de/wp-content/uploads/2019/11/riveravelez.pdf>

Romero, E. (2000). *Salsa: el orgullo del barrio*. Celeste Ediciones. <https://www.scribd.com/document/698519633/Enrique-Romero-Salsa-El-Orgullo-Del-Barrio>

Rondón, C.M. (2012, 4 de octubre). Fantasma – Willie Colón. <https://cesarmiguelrondon.com/musica/micros-de-la-salsa/fantasmas-willie-colon/>

Ruíz, J.C. (2017). “La fachada de la realidad”: aproximación al abordaje del discurso musical. En J. Pereira. (Ed). *Humanidades digitales, diálogo de saberes y prácticas colaborativas en red*. Cátedra UNESCO de Comunicación. Editorial Pontificia Universidad Javeriana. <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/44493>

Salgado, A. (2007). Investigación cualitativa: diseños, evaluación del rigor metodológico y retos. *Liberabit*, 13(13), 71-78. <http://www.scielo.org.pe/pdf/liber/v13n13/a09v13n13.pdf>

Sans, J.F. (2017). Música y estudios del discurso: una atracción fatal. En B. Corti y C. Díaz. (Eds.). *Música y discurso: aproximaciones analíticas desde América Latina* (pp. 97-121).

Eduvim. http://biblio.unvm.edu.ar/opac_css/38990/2949/MUSICA-DISCURSO-CORTI-DIAZ.pdf

Shlykova, T. (2021). *Una aproximación al estudio de la obra de Rubén Blades: “el poeta de la salsa”* [Tesis de máster, Universitat de València] RODERIC.

<https://roderic.uv.es/items/b3381354-4957-4f8b-94b8-48802f5b0249>

Silva, J. y Torres, J.C. (2019). Creencias científicas y religiosas acerca de la muerte y la vida después de la muerte: validación de una escala. *Integración Académica en Psicología*, 7(20), 76-87. <https://integracionacademica.org/attachments/article/240/08%20Creencias%20cientificas%20y%20religiosas%20JSBautista%20JCTorres.pdf>

Soto, J.E. (2016). La historia de un hombre llamado Pedro Navaja. La canción crónica y la estética de lo popular. *Revista Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*, (23), 201-217. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5766539>

Stephen, M. L. (2020). *Contribuciones epistemológicas de la oralidad a la luz del calypso afrolimonense*. [Tesis de pregrado, Universidad Nacional Costa Rica] Repositorio UNA. <https://repositorio.una.ac.cr/items/cc7fc3a9-ba90-4344-8f0d-36532e91b56a>

Stravinsky, I. (1940). *Poética musical*. https://monoskop.org/images/e/ee/Stravinsky_Igor_Poetica_musical.pdf

Toro, D.C. (2013). Oralitura y tradición oral. Una propuesta de análisis de las formas artísticas orales. *Lingüística y Literatura*, (65), 239-256. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=476548643012>

Ulloa, A. (1989). La salsa en Cali: cultura urbana, música y medios de comunicación. *Boletín Socioeconómico*, (19), 141-154.

<https://bibliotecadigital.univalle.edu.co/entities/publication/5a980d5d-920b-4e80-b3ef-2d0a6d011a2c>

Ulloa, A. (2008). La salsa: Una memoria histórico musical. *Nexus*, (4), 175-186.

<https://nexus.univalle.edu.co/index.php/nexus/article/view/835>

Universidad de Alcalá. (2016, 8 de marzo). 40 años del fin de la guerra de Vietnam, la primera televisada en directo. <https://portalcomunicacion.uah.es/diario-digital/actualidad/9680-40-anos-del-fin-de-la-guerra-de-vietnam-la-primera-televisada-en-directo.html/>

Urrejola, B. (2011). El concepto de literatura en un momento de su historia: el caso mexicano (1750-1850). *Historia Mexicana*, 60(3), 1683-1732.

<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=60023594008>

Urteaga, E. (2009). Orígenes e inicios de los estudios culturales. *Gazeta de Antropología*, 25(1), 1-17. https://www.ugr.es/~pwlac/G25_23Eguzki_Urteaga.html

Van Dijk, T. (1999). El Análisis Crítico del Discurso. *Anthropos*, (186), 23-36. <http://www.discursos.org/oldarticles/El%20an%20lisis%20cr%20EDtico%20del%20discurso.pdf>

Van Dijk, T. (2000). El estudio del discurso. En T. Van Dijk. (comp.). *El discurso como estructura y proceso* (pp. 21-65). Gedisa Editorial. <https://padron.entretemas.com.ve/cursos/AdelD/unidad1/1EstudioDiscurso.pdf>

Van Dijk, T. (2009). El Análisis Crítico del Discurso. En T. Van Dijk. (comp.). *Discurso y poder* (pp. 149-181). Gedisa Editorial. <http://librodigital.sangregorio.edu.ec/librosusgp/22697.pdf>

Van Dijk, T. (2016). Análisis Crítico del Discurso. *Revista Austral de Ciencias Sociales*, (30), 203-222. <http://revistas.uach.cl/pdf/racs/n30/art10.pdf>

Vega, Z. (2009). *El reggaetón: un Análisis Crítico del Discurso*. [Tesis de maestría, Universidad de Puerto Rico] Repositorio UPR. <https://repositorio.upr.edu/handle/11721/2695>

Woolf, V. (1929). *A Room of One's Own*. The Hogarth Press.
<https://maulanaazadcollegekolkata.ac.in/pdf/open-resources/A-Room-of-Ones-Own-Virginia-Woolf-PDF.pdf>

Anexos

1. *Sangre Son Colora* (1972) de Orquesta La Conspiración

Tú dices que yo, no soy igual	La sangre, la sangre, sangre colora
Y en la sociedad no tengo igualdad	Ehhhh la sangre tiene calambre
Que yo te hice, no te maltrate	Ehhhh la sangre tiene calambre
A lo contrario, las cosas fueron al revés	Ehhhh la sangre tiene calambre
	Ehhhh la sangre tiene calambre
Pase por tu tierra, ayyyyy, sin querer	
A tu servicio estaba sin tener poder	Sangre son colora
No pude ni hablar que milagro que me dejan	Sangre son colora
votar	Sangre son colora
Te pedimos, déjanos en paz	Sangre son colora
Que tú sos blanco	Oye ven pá'ca, póngame algo pa' gozar
Que yo soy negro	Cosa buena, cosa buena, yo te pongo a vacilar
Que tú sos blanco	A mí me gusta la puertorriqueña que sabe gozar
Que yo soy negro	Que baile el nuevo ritmo que le canto para
Que tú sos blanco	vacilar
Que yo soy negro	La sangre, la sangre, la sangre
No importa el color de la piel	Sangre son colora
La sangre son colora	Sangre son colora
	Sangre son colora
Sangre son colora	Sangre son colora
Sangre son colora	
Sangre son colora	Pero vengan, vengan mujeres, vengan a vacilar
Sangre son colora	La sangre de un africano
	Sirve pa' los dominicanos
Ehhh, la sangre, la sangre colora	La sangre, la sangre, la sangre
No me la dañe de maldad	
Lo que te digo no es mentira	
Ese fluido si da vida	
Negrita no seas boba	

2. *Lamento de Concepción* (1978) de Roberto Roena

Como si todo en la vida le faltara
 Concepción eleva la vista al cielo
 Como si el mundo se le cayera encima
 Concepción contaba su desconsuelo

 Y decía: "¡hay niños que mantener!"
 Y decía: "¡hay niños que mantener!"
 Si yo soy de los de abajo
 ¿Qué tiene que ver?
 Yo tengo el mismo derecho de vivir
 Si yo soy de los de abajo
 ¿Qué tiene que ver?
 Yo tengo el mismo derecho de vivir
 Que mucho trabajo da, hallar en qué trabajar
 Qué trabajo da, el no trabajar
 Pero que mucho trabajo da, hallar en qué
 trabajar
 Qué trabajo, da el no trabajar

 Como si todo en la vida le faltara
 Concepción eleva la vista al cielo
 Como si el mundo se le cayera encima
 Concepción contaba su desconsuelo
 (¡Llora!)

 Concepción eleva la vista al cielo
 Va gritando: "¡hay niños que mantener!"
 Concepción en su lamento y en su terrible
 agonía
 Va pidiéndole al Señor
 Que le ayude a buscarse el pan de cada día
 Concepción eleva la vista al cielo
 Va gritando: "¡hay niños que mantener!"

Oiga, el que yo sea de abajo
 Nadita tiene que ver
 Yo también tengo derecho
 De mis hijos mantener y comer
 Concepción eleva la vista al cielo
 Va gritando: "¡hay niños que mantener!"

 (Por favor, no me llores más)
 (Y no te lamentes)
 Concepción eleva la vista al cielo
 Va gritando: "¡hay niños que mantener!"
 (Luty, ¡A conversar!)
 (Otra ve')

 No importa que lo' de arriba
 No te quieran ayudar
 Si el Señor sabe que eres bueno
 Sí, ese a ti te va a aliviar
 Concepción eleva la vista al cielo
 Va gritando: "¡hay niños que mantener!"
 Con-cep-ción me dice a mí
 Que anda muy desespera'o
 Y se la pasa diciendo
 Que todo su ser está sala'o
 Concepción eleva la vista al cielo
 Va gritando: "¡hay niños que mantener!"
 ¡No te dejes engañar!
 Echa pa'lante cobarde
 No importa que te critiquen
 ¡Sí, la cosa está que arde!
 Concepción eleva la vista al cielo
 Va gritando: "¡hay niños que mantener!"
 Ese fue, el lamento de Concepción

3. *Pedro Navaja* (1978) de Rubén Blades

Por la esquina del viejo barrio lo vi pasar
Con el tumba'o que tienen los guapos al caminar
Las manos siempre en los bolsillos de su gabán
Pa' que no sepan en cuál de ellas lleva el puñal

Usa un sombrero de ala ancha, de medio lao'
Y zapatillas, por si hay problema, salir vola'o
Lentes oscuros pa' que no sepan qué está
mirando
Y un diente de oro que cuando ríe, se ve
brillando

Como a tres cuerdas de aquella esquina, una
mujer
Va recorriendo la acera entera por quinta vez
Y en un zaguán entra y se da un trago para
olvidar
Que el día está flojo y no hay clientes pa'
trabajar
Un carro pasa bien despacito por la avenida
No tiene marcas, pero to'os saben que's policía
Pedro Navaja, las manos siempre dentro 'el
gabán
Mira y sonríe, y el diente de oro vuelve a brillar

Mientras camina, pasa la vista de esquina a
esquina
No se ve un alma, está desierta to'a la avenida
Cuando de pronto esa mujer sale del zaguán
Y Pedro Navaja aprieta un puño dentro del
gabán
Mira pa' un la'o, mira pal' otro y no ve a nadie
Y a la carrera, pero sin ruido, cruza la calle

Y mientras tanto, en la otra acera, va esa mujer
Refunfuñando, pues no hizo pesos con qué
comer

Mientras camina, del viejo abrigo saca un
revólver, esa mujer
Y va a guardarlo en su cartera pa' que no estorbe
Un 38, Smith & Wesson del especial
Que carga encima pa' que la libre de todo mal

Y Pedro Navaja, puñal en mano, le fue pa'
encima
El diente de oro iba alumbrando to'a la avenida,
¡Hizo fácil!
Mientras reía, el puñal hundía sin compasión
Cuando de pronto sonó un disparo como un
cañón

Y Pedro Navaja cayó en la acera mientras veía a
esa mujer
Que revólver en mano y de muerte herida a él le
decía:
"Yo que pensaba: hoy no es mi día, estoy sala'
Pero, Pedro Navaja, tú estás peor, no estás en
na'"

Y créanme gente, que aunque hubo ruido, nadie
salió
No hubo curiosos, no hubo preguntas, ni nadie
lloró
Solo un borracho con los dos muertos se tropezó
Cogió el revolver, el puñal, los pesos y se
marchó

Y tropezando se fue cantando desafina'o
El coro que aquí les traje y da el mensaje de mi
canción

“La vida te da sorpresas, sorpresas te da la vida,
ay, Dios”
(La vida te da sorpresas, sorpresas te da la vida,
ay Dios)

Pedro Navaja, matón de esquina
Quien a hierro mata, a hierro termina
(La vida te da sorpresas, sorpresas te da la vida,
ay Dios)
Maleante pescador pa'l anzuelo que tiraste
En vez de una sardina un tiburón enganchaste

La, la, la, la, la, la, la, la

La, la, la, la, la, la, la, la

(I like to live in America)

(La vida te da sorpresas, sorpresas te da la vida,
ay Dios)

Ocho millones de historias tiene la ciudad de
Nueva York

(La vida te da sorpresas, sorpresas te da la vida,
ay, Dios)

Como decía mi abuelita: “El que de último ríe,
se ríe mejor”

La, la, la, la, la, la, la, la

La, la, la, la, la, la, la, la

(I like to live in America)

(La vida te da sorpresas, sorpresas te da la vida,
ay Dios)

Cuando lo manda el destino, no lo cambia ni el
más bravo

Si naciste pa' martillo del cielo te caen los
clavos

(La vida te da sorpresas, sorpresas te da la vida,
ay, Dios)

En barrio de guapos, cuida'o en la acera

Cuida'o camará' que el que no corre, vuela

(La vida te da sorpresas, sorpresas te da la vida,
ay Dios)

Como en una novela de Kafka

El borracho dobló por el callejón.

(Locutor de noticias)

4. *Oh, ¿qué será?* (1981) de Willie Colón.

Yo creo en muchas cosas que no he visto, y
ustedes también, lo sé
No se puede negar la existencia de algo palpado,
por más etéreo que sea
No hace falta exhibir una prueba de decencia de
aquello que es tan verdadero
El único gesto es, creer, o no
Algunas veces, hasta creer llorando
Se trata de un tema incompleto porque le falta
respuesta
Respuesta que alguno de ustedes, quizás, le
pueda dar
Es un tema en technicolor para hacer algo útil
del amor
Para todos nosotros, amén

Oh, ¿qué será?, ¿qué será?
Que anda suspirando por las alcobas
Que se oye susurrando en versos de trova
Que anda combinándonos preguntas locas
Que anda en las cabezas, anda en las bocas
Que anda ascendiendo por hartos huecos
Que están hablando alto en la bodega
Y grita en el mercado, ¿qué cosa es esa?
Es la naturaleza, será, ¿qué será?
Que no tiene certeza y nunca te da
Que no tiene concepto, y nunca tendrá
Que no tiene tamaño

Oh, ¿qué será?, ¿qué será?
Que vive en las ideas de esos amantes
Que cantan los poetas más delirantes
Y juran los profetas emborrachados

Está en la romería de los mutilados
Está en la fantasía de los infelices
Está en el día a día de las meretrices
Y en todos los bandidos y desvalidos
En todos sus sentidos, ¿será?, ¿qué será?
Que no tiene decencia, y nunca tendrá
Que no tiene censura, y nunca tendrá
Y le falta sentido

Oh, ¿qué será?, ¿qué será?
Que ningún aviso podrá evitar
Que tampoco los presos puedan desafiar
Que todos los caminos tendrán que cruzar
Donde todos los signos van a consagrar
Y todos los niñitos a investigar
Y todos los destinos van a encontrar
Y el mismo Padre Eterno que nunca fue allá
Al hombre nuevamente lo bendecirán
Apagando al infierno su llama final
Porque no tiene caso volver a rodar
Por la falta de juicio

(Ohhh, ¿qué será?)
(Ohhh, ¿qué será?)
(Ohhh, ¿qué será?)
Que jura el profeta, canta el poeta
Y están gritando en la maqueta, oh, ¿qué será?
(Ohhh, ¿qué será?)
Que me despierta por la noche, y me hace
temblar, me hace llorar
(Ohhh, ¿qué será?)
Son fantasmas, son los fantasmas
Siento la puerta tocar tres veces, oh, ¿qué será?

(Ohhh, ¿qué será?)

Van suspirando por las alcobas y susurrando
versos de trova

¡Ponte a escuchar!

(Ohhh, ¿qué será?)

No tiene tamaño, y es naturaleza
Anda en las bocas y en las cabezas

(Ohhh, ¿qué será?)

Todos los niñitos lo investigarán
Y ningún aviso lo podrá evitar

(Ohhh, ¿qué será?)

En toda campana repicará
Y el que está dormido despertará

(Ohhh, ¿qué será?)

Son fantasmas, son los fantasmas, siento la
puerta tocar tres veces

Oh, ¡¿qué será?!

Son fantasmas, son fantasmas, son fantasmas

Oigo la puerta tocar, ¡ay!, la puerta tocar

Oh, ¡¿qué será?!

Lo vive el bandido, el desvalido, las meretrices,
los infelices, el reverendo

Y el bombero, el presidente, el zapatero

Y las maestras, y el carnicero, la ciudadana y el
extranjero

También el juez y el farandulero, la enfermera,
el timonero

El santero y el marxista, el bodeguero y el
masoquista

Oh, ¡¿qué será?!

5. *Tiempo pa' matar* (1983) de Willie Colón.

Por la tarde no hay nada
Salgo a buscar mis panas
Nos paramos en la esquina
No hay nada por la avenida

Vamos a dar una vuelta
Un serrucho para la botella
Nos sentamos en la escalera
Y cantamos canciones viejas

Ay, Mama güela
(Tiempo pa' matar) Ave María morena
(Tiempo pa' matar) mataron al Negro Bombón y
solo por un maní
(Tiempo pa' matar) a Dolores la pachanguera
(Tiempo pa' matar) el Charlatán le dio una pela
(Tiempo pa' matar) no encuentro la llave de la
casa de Marcela

Fernando es..., Juan está muerto
Manuel trabaja, Kimbo está preso
No fuma mucha marihuana
Toby sí que no está en nada

Hay fiesta donde Toro y Carmen
Esta no se la pierde nadie
Otro invita, están pasando
Para Vietnam solicitando

Por el machismo
(Tiempo pa' matar) contra el comunismo
(Tiempo pa' matar) salen como un noble
soldado, vuelven agrios y mutilados

(Tiempo pa' matar) Con heroísmo
(Tiempo pa' matar) ¡Pum! Para el racismo
(Tiempo pa' matar) Total pa' nada si al regreso
todo fue igual

No me empujes que te sacudo
Ni me analices por un embudo
Estoy llegando a la línea
Tú no juegues con mi comida

La sangre se me está subiendo
Oye lo que estoy diciendo
A matar ratas, combatió tiros
Dejar salir lo negativo

(Esperando el momento preciso y ahora es
cuando es)
No pierdas tiempo pidiendo permiso, dale y tú
va' ver

(Esperando el momento preciso y ahora es
cuando es)
Ay, pero chúpate este... del Sebastián
(Esperando el momento preciso y ahora es
cuando es)

Míre compadre como son las cosas, te juro que
no lo aguanto más
(Esperando el momento preciso y ahora es
cuando es)

Esperando, esperando cansado de estar velando
Es que voy pa' encima Lola, cuidado vengo de
atrás

(Esperando el momento preciso y ahora es
cuando es)

Y si el de adelante no se pone duro, ay, bendito
Estoy seguro que los de atrás no mandarán
(Esperando el momento preciso y ahora es
cuando es)

Oye Memín

Matando tiempo no es lo mismo que tiempo pa'
matar, no seas bruto

(Esperando el momento preciso y ahora es
cuando es)

Y si quieres verme esta noche en la ventana
ponme un ticket

(Esperando el momento preciso y ahora es
cuando es)

Óigame compadre Alejandro, dígame de las
cosas cómo van caminando

(Esperando el momento preciso y ahora es
cuando es)

Y ya tú ves que el niño habló y todos saben que
salió varón

(Esperando el momento preciso y ahora es
cuando es)

Pregúntale a Pérez, me dijo que si no metemos
mano, en poco tiempo todos pereceremos

(Esperando el momento preciso y ahora es
cuando es)

Es que no hay tiempo pa' ser indeciso, dale,
dale, dale, dale, dale