

LA CANCIÓN POPULAR COMO TEXTO CULTURAL: “PLÁSTICO” DE RUBÉN BLADES¹

MARIO A. ORTIZ²

Enseñar canciones populares hispanas no es una práctica pedagógica nueva. Su espacio, no obstante, ha sido relativamente limitado a la enseñanza del lenguaje español debido a su potencial como herramienta didáctica para introducir o reforzar la gramática, el vocabulario, la pronunciación, la comprensión auditiva, etc. Basta hacer una búsqueda en la red usando, por ejemplo, “enseñar canciones en español”, para apreciar la abundancia de recursos disponibles con fines lingüísticos. El empleo de estas canciones en otros contextos educativos, sin embargo, no es una práctica tan extendida. Por un lado, muchas veces los educadores que no dominan el español no se sienten capacitados para enseñar estas canciones. Tener que enseñar una canción en traducción, como he escuchado reiteradamente de algunos educadores, significa tener que enseñar solamente la mitad de la canción. Este error, en mi opinión, se debe a la lamentable noción de que las canciones consisten exclusivamente de música y letra. Por otro lado, los educadores frecuentemente usan canciones

¹ Este trabajo es el resultado de una presentación que fui invitado a dar en uno de los institutos de verano del National Endowment for the Humanities, *The Humanities in Latin American and Caribbean Studies: A Key to the Past, Present, and Future*, realizado en University of South Florida, Tampa, Florida, en el 2006. Le agradezco a la Dra. Bárbara Cruz, directora de dicho instituto, por su invitación, así como por animarme a escribir el presente ensayo y por sus valiosas sugerencias para mejorarlo.

² Catedrático universitario en literaturas hispánicas con estudios avanzados en musicología, cuenta con estudios, investigaciones y publicaciones en esos ámbitos académicos. <http://www.anle.us/479/Mario-A-Ortiz.html>

populares solamente como un texto secundario, de apoyo, sin llevar a cabo el necesario análisis crítico, o simplemente para “embellecer” la lección, como he escuchado en más de una ocasión. Yo tiendo a ver esta segunda postura como el resultado de un prejuicio hacia la cultura popular, la cual a menudo hace que menospreciemos ciertos textos culturales, entre ellos la canción popular, negándoles así su extraordinario potencial pedagógico³.

En este ensayo intento primero ofrecer un modelo práctico para incorporar las canciones populares como textos primarios en el estudio de la cultura hispana. Presentaré además un análisis detallado de una canción, “Plástico” de Rubén Blades, con dos objetivos específicos: primero, proponer una manera más amplia de definir el *texto* de la canción popular, la cual va más allá del tradicional binomio “música y letra”; y segundo, ilustrar cómo este modelo puede ser aplicado a una canción en particular como un punto de partida para cubrir una unidad curricular más amplia.

I. Para una definición del texto de la canción popular

Una canción popular es mucho más que la combinación de música y letra. Al pensar en una canción como texto cultural, no podemos ignorar todas las asociaciones que inmediatamente hacemos con ella, ya sea musicales (su compositor, autor de la letra, intérpretes, el espacio de su interpretación, algún baile asociado con la canción, estilo musical o género) o extra-musicales (su relación con otras formas artísticas y una amplia gama de asociaciones socio-culturales e históricas). Todos estos elementos que integran el significante forman ese todo que encierra el significado de la canción; es decir, aquello que la canción

³ Algunas excelentes contribuciones académicas que fomentan el empleo de canciones y música popular en el salón de clase son: Lee Cooper, “Teaching with Popular Music Resources: A Bibliography of Interdisciplinary Instructional Approaches” (*Popular Music and Society* 22.2 [Verano 1998]: 85-116); Howard Elterman, “Using Popular Songs to Teach Sociology” (*Teaching Sociology* 10.4 [Julio 1983]: 529-38), el cual provee valiosas observaciones sobre el uso de canciones populares como textos sociales; y John Lello, “Using Popular Songs of the Two World Wars in High School” (*The History Teacher* 14.1 [Noviembre 1980]: 37-41), el cual ofrece ejemplos concretos para introducir canciones dentro de unidades curriculares específicas.

significa para todos nosotros como colectividad, o para cada uno de manera individual. Para definir el texto de una canción, propongo aquí considerar seis categorías cercanamente relacionadas entre sí⁴.

1. Elementos de la composición: música y letra

La música y la letra son los componentes más obvios de cualquier canción. Muchos educadores desarrollan una fuerte resistencia a usar canciones en el salón de clase debido a la falta de entrenamiento musical, lo cual les crea un sentido de ineptitud para acercarse al aspecto musical, según he escuchado repetidamente. Sin embargo, estos mismos educadores invariablemente se muestran muy apasionados y elocuentes cuando la conversación se dirige a una de sus canciones favoritas. No es necesario, insisto, aproximarse al elemento musical de manera estrictamente técnica o teórica. En mi propia experiencia, los estudiantes son bastante capaces de reconocer y hablar inteligentemente acerca de las características musicales más básicas, tales como el ritmo, la melodía, la instrumentación y el carácter general de una canción. Después de todo, nuestra meta como maestros no es tanto lo que nosotros mismos podamos decir o enseñar sobre el texto bajo estudio, sino lo que los estudiantes puedan generar por sí mismos. Por lo tanto, el objetivo central al hablar del elemento musical debería ser el estimular a los alumnos a expresarse libremente sobre lo que ellos perciben en la experiencia auditiva. Creo que como educadores, todos estamos de acuerdo en reconocer el gran valor que tiene una respuesta afectiva en el proceso cognitivo, así como en el hecho de que la música es una herramienta idónea para alcanzar esta meta.

Una canción, en términos de composición, es un poema puesto en música. Si este poema está sujeto o no a estructuras poéticas convencionales, o si la poesía es “buena” o “mala”, son cuestiones que podemos dejar que los estudiantes exploren por sí mismos. Yo,

⁴ El interés por la canción popular como objeto de investigación académica ha aumentado en años recientes. Un excelente punto de partida que se ocupa de la teoría y la práctica del análisis de la música popular en general es el estudio de Philip Tagg, “Analysing Popular Music: Theory, Method, and Practice”, en Richard Middleton, ed., *Reading Pop: Approaches to Textual Analysis in Popular Music* (Oxford; New York: Oxford University Press, 1999. 71-103).

personalmente, prefiero usar el término “poesía” en el salón de clase, en vez de “letra”. En una época en la que lamentamos que la lectura y apreciación de la poesía no sea una de las prioridades de la juventud, la riqueza poética que encontramos en muchas canciones nos ofrece una excelente oportunidad para hablar de poesía. Nuestros estudiantes pueden no leer mucha “poesía”, pero no hay duda de que continuamente escuchan, y hasta memorizan, una amplia variedad de “letras”. Esta distinción no es insignificante. Para los antiguos griegos, la poesía (*poiesis*, cuyo significado es “crear”) era sinónimo de la música; en otras palabras, poesía para ser cantada. En mi experiencia como docente, el empleo de “poesía” en vez de “letra” ha tenido consistentemente el favorable efecto de elevar el tono de la discusión. Como uno de los puntos de partida básicos del análisis de una canción, podemos comenzar por considerar si la letra tiene elementos narrativos (nos cuenta una historia) o líricos (reflexiona sobre algún objeto). Podemos también comentar el estilo del lenguaje: ¿Es éste predominantemente literal o figurado? Un análisis de la letra puede también incluir sus características formales, tales como la voz poética, el lenguaje, la rima, los tipos de estrofa, el uso de estribillo y la organización general.

Otro aspecto relevante para considerar es la manera en que la música y la letra se complementan o compiten entre sí. ¿Está uno de estos elementos en función del otro? ¿Parece ser que uno de estos elementos es más importante que el otro? Al presentar estas preguntas, estamos estimulando a nuestros estudiantes a reflexionar sobre la intrínseca relación jerárquica entre la música y la letra. Esta interrogante, vale recordar, ha sido la base de un serio debate estético a través de la historia de la música occidental. En ciertos estilos musicales, como bien sabemos, uno de estos elementos (música o letra) tiene una posición jerárquica superior. Les pregunto a mis estudiantes, por ejemplo: ¿Cuál es el elemento dominante del rap?

2. Los factores humanos: Compositor, autor de la letra, intérprete y audiencia

Detrás de cada canción hay un grupo de personas involucradas en su creación, interpretación y recepción. Estos tres factores humanos son en muchos casos inseparables y, por lo tanto, siempre esenciales en

nuestra definición de la canción como texto cultural. El compositor y el autor de la letra, que en algunos casos son la misma persona, le imprimen una marca indeleble a la obra. Al analizar una canción, nuestra atención se puede dirigir directamente a estos individuos responsables del proceso creador. Podemos así descubrir que una canción nos puede decir tanto sobre el contenido explícito de la letra, como de sus creadores.

En muchos casos, sin embargo, encontramos que los creadores de la canción son realmente figuras secundarias a las que incluso no les prestamos ninguna atención, mientras que los intérpretes ocupan un primer plano. ¿Quién recuerda —les pregunto a mis estudiantes— quién compuso/escribió “I Will Survive” de Gloria Gaynor —enfaticando intencionalmente las últimas palabras? Muy pocos recuerdan, o saben, que sus autores son Freddie Perren y Dino Fekaris (música y letra, respectivamente), los cuales, a pesar de haber tenido carreras sobresalientes, son poco conocidos ya que fueron los intérpretes quienes capturaron la atención de sus obras. Perren, por ejemplo, recibió el premio Grammy del mejor álbum en 1979 por la producción de la cinta sonora del filme *Saturday Night Fever*, y otro por mejor grabación de música disco el siguiente año, precisamente por “I Will Survive”. Esta canción, dentro de nuestra imaginación colectiva —la cual una vez establecida difícilmente cambia— es de Gloria Gaynor. Similarmente, podemos preguntarnos: ¿Cuántos de nosotros podríamos identificar los nombres de los creadores de los numerosos éxitos de Celia Cruz? Una artista de su estatura ha llegado a asociarse intrínseca e inevitablemente con la totalidad del texto de sus canciones.

Cada canción tiene su propia audiencia, así como cada audiencia ejerce su propia lectura de esa canción. El conocer la audiencia —ya sea ésta una cierta generación, una comunidad étnica, o cualquier segmento de una dada cultura— nos ayuda a reconstruir la tradición de dicha canción. Aún más, el poder identificar a una audiencia específica como parte del texto total de la canción, nos permite reconocer su realidad cultural e histórica. Por ejemplo, la canción emblemática “Woodstock” de Joni Mitchell nos lleva directamente a la audiencia del célebre festival homónimo de 1969, así como a todo el ambiente de protesta estadounidense de finales de la década de los sesenta, a pesar del hecho de que Mitchell no estuvo presente en Woodstock y que el álbum donde primero apareció la canción, *Shadows and Light*, no salió a la venta sino hasta un año después.

3. El componente interpretativo: Espacio y ejecución

El conocer el contexto de interpretación de una canción enriquece nuestro entendimiento del texto en general. Podemos considerar, por ejemplo, el tipo de espacio o lugar con el cual identificamos determinada canción. Volviendo al Festival Woodstock, este espacio llega a ser parte de nuestra comprensión de “See Me, Feel Me” del grupo musical *The Who* y la interpretación de “The Star Spangled Banner” de Jimi Hendrix, dos de las interpretaciones más memorables del festival.

Este último ejemplo, la interpretación de “The Star Spangled Banner”, nos recuerda a su vez que las canciones no son textos inmutables. En cambio, éstas están siempre sujetas a cambios y adaptaciones. Si quisiéramos analizar una canción estadounidense muy popular, como “Blowin’ in the Wind”, por ejemplo, ¿cuál versión seleccionaríamos? Las canciones, en cuanto a sus elementos de composición (música y letra), son típicamente un mapa que los intérpretes siguen de manera general, permitiéndose un considerable grado de libertad para producir su propia interpretación. Quizá nada pueda ejemplificar esta flexibilidad mejor que ciertos estilos musicales — pensemos en el jazz, entre otros— en los cuales la improvisación es una condición *sine qua non* de su interpretación. En muy pocos casos, no obstante, existe una grabación de una canción que se convierte en *la* versión de la misma. Aunque varios artistas han grabado “I Will Survive”, por ejemplo, una mayoría de personas coincidirían en que la versión de Gaynor continúa siendo la *oficial* u *original*.

4. Contexto musical: Género, movimiento musical y baile

Como cualquier otra expresión artística, las canciones forman parte de un amplio contexto creativo. Pertenecen a un género y a un movimiento musical específicos. De tal manera, podemos fácilmente identificar un éxito popular como “Y.M.C.A.” del famoso grupo *The Village People* con el género de la música disco y con toda una tradición musical estadounidense que alcanzó su clímax de popularidad durante la segunda mitad de la década de los setenta. Del mismo modo, podemos desarrollar toda una red de asociaciones culturales

que se extiende a los clubes conocidos como *discothèques*, el inolvidable *disco ball*, a una moda particular (tanto en la ropa como en el peinado), a filmes como *Saturday Night Fever* (1977) y, por extensión, a ciertos actores famosos, particularmente John Travolta, el bailarín de disco por antonomasia.

El baile y la canción están a menudo enlazados. ¿Quién puede pensar en una canción de música disco sin pensar en el baile asociado con ella? El baile es indudablemente un importante signo cultural que juega un rol significativo en la definición de nuestra identidad social —ya sea como parte de una mayoría o como miembros de una minoría o subcultura—. Algunas veces, aparte de un estilo de baile particular asociado con una canción, ésta puede tener su propio baile. Tomemos una vez más el ejemplo de “Y.M.C.A.” Su claramente definida coreografía ha invadido un amplio ámbito de la cultura popular estadounidense: desde hogares hasta fiestas escolares, campamentos de verano, y hasta grandes eventos deportivos de nivel nacional. Aunque los niños de edad escolar sean muy jóvenes para comprender el significado cultural de la época en la que esta canción surgió, ellos aprenden desde muy temprana edad a ejecutar su coreografía basada en la representación de las cuatro letras. Otro ejemplo famoso de una canción-baile es “Macarena”, la cual logró un enorme éxito comercial debido a que su mercadeo enfatizó el carácter y origen “latino” de la misma. A mediados de la década de los noventa, millones de estadounidenses aprendieron la famosa coreografía de “Macarena”, aunque pocos sabían que la canción no era la creación de un compositor latinoamericano (como muchos asumían), sino del dúo español *Los del Río*.⁵

5. Contexto extra-musical: Social, histórico, político, cultural, etc.

Las canciones populares no sólo pertenecen a una tradición musical particular, sino también a una época histórica concreta, con

⁵ Un estudio crítico que provee un profundo análisis sobre el impacto cultural de “Macarena” es Melinda Russell, “‘Give Your Body Joy, Macarena’: Aspects of U.S. Participation in the ‘Latin’ Dance Craze of the 1990s”, en Walter Aaron Clark, ed., *From Tejano to Tango: Latin American Popular Music* (New York; London: Routledge. 172-91).

todas sus implicaciones culturales y socio-políticas. El solo acto de nombrar el título de una canción tiene el poder de evocar en nosotros todo un conjunto de memorias individuales y —lo que es aún más importante— colectivas. Un ejercicio que llevo a cabo en el salón de clase, antes de introducir una canción hispana, es el de pedirles a los estudiantes que escriban todo lo que pueden asociar (musical y extra-musical) cuando vean el título de una conocida canción como “Blowin’ in the Wind”. Basándonos en sus respuestas, procedemos entonces a crear un modelo de análisis semejante al que presento en este ensayo.

Algunas de las asociaciones inmediatas que frecuentemente los estudiantes hacen con “Blowin’ in the Wind”, por ejemplo, son: la figura legendaria de Bob Dylan (quien la compuso en 1962), el clima de tensión social y política en los Estados Unidos durante los años sesenta (el movimiento de derechos civiles, las protestas contra la guerra de Vietnam, la contracultura, entre otros); el amplio repertorio de canciones comprometidas (o de protesta, como comúnmente las llamamos) con la guitarra como el instrumento musical icónico de este movimiento (recuérdese la inscripción en la guitarra del célebre Woody Guthrie que leía: “This Machine Kills Fascists”); la tradición musical folklórica, la angustia filosófica de la época, el numeroso elenco de artistas notables que contribuyeron con la popularización de esta canción (Joan Baez, Judy Collins, Sam Cooke, Elvis Presley y, por supuesto, el famoso trío *Peter, Paul and Mary*); los filmes que han empleado esta canción (*Forrest Gump*, por ejemplo, donde el personaje Jenny la canta, aunque es realmente Joan Baez quien la interpreta), y hasta su empleo en servicios religiosos, entre muchas otras. “Blowin’ in the Wind” se ha convertido en un importante signo de la cultura popular estadounidense, el cual podemos reconocer fácilmente a través de todo este mosaico de significados musicales y extra-musicales.

6. Significado: El mensaje de la letra y la historia detrás de la canción

Después de considerar las categorías anteriormente comentadas, llegamos finalmente a la pregunta crucial que siempre formulamos sobre una canción: su significado. Nuestra primera inclinación es comenzar a buscar el significado en el mensaje (o

mensajes) que la letra de la canción trata de transmitir. Si bien es cierto que una lectura cercana del contenido narrativo o lírico del texto poético nos ayuda a descubrir sus temas explícitos y/o implícitos, es necesario ir más allá de estas palabras para comprender la totalidad del *significado* de la canción. A medida que consideramos el conjunto total de los componentes de una canción —las categorías hasta aquí expuestas— comenzamos a descubrir un sentido más amplio de significado, el cual prefiero llamar “la historia detrás de la canción”.

Otra vez, “*Y.M.C.A.*” nos ayuda a ilustrar cómo, al enfocarnos en la letra de esta canción, podemos leer tanto el sentido literal como el figurado de la misma: desde un simple texto sobre la organización *Y.M.C.A. (Young Men’s Christian Association)*, hasta un complejo texto cargado de significados sexuales sobre la cultura gay estadounidense durante los años setenta. No obstante, al proceder a identificar el texto en su totalidad, podemos llegar a formar una imagen completa de la historia o vida detrás de la canción y su posición en la historia cultural estadounidense.

Así como la audiencia de una canción puede cambiar, su significado también lo puede hacer. Por esta razón, es conveniente que nos formulemos estas preguntas: ¿Cuál fue el significado de la canción cuando fue compuesta? ¿Qué otro(s) significado(s) ha tomado con el paso de los años? ¿Cuál es su significado (o significados) hoy día? La experiencia de escuchar “*Blowin’ in the Wind*” como parte de una celebración litúrgica católica, por ejemplo, desplaza considerablemente a la canción de su contexto original y, como consecuencia, le otorga un nuevo significado. Del igual modo, “*Y.M.C.A.*” tuvo un claro significado para la década de los setenta, pero cuando la canción se canta y baila en una escuela primaria, la audiencia escolar le está dando otro significado muy alejado de su sentido original. Quién iba a imaginar en esa misma década que “*I Will Survive*” iría a convertirse a finales del siglo veinte y en las primeras décadas del veintiuno en un himno de la lucha contra el SIDA, por ejemplo. Es sólo entonces, cuando consideramos todas estas categorías aquí señaladas (las que sintetizaremos en un cuadro al final de este ensayo) que podemos comenzar a comprender la totalidad del *texto* de la canción popular.

II. La música latina en los Estados Unidos: El álbum *Siembra* de Rubén Blades y su canción “Plástico”

El título de esta sección del ensayo sugiere una idea para un plan de lección. Partiendo de lo general, “La música latina en los Estados Unidos” podría bien ser el tema de toda una unidad curricular, o hasta parte de una unidad más amplia que cubra la cultura latina en este país. La segunda parte del título, “El álbum *Siembra* de Rubén Blades”, nos permite enfocar nuestro estudio en una de las figuras más sobresalientes de la música latina y en uno de sus álbumes más populares, el cual tuvo un rol muy importante en la historia de la música salsa, género con el que Blades adquirió fama mundial. Finalmente, la canción “Plástico”, uno de los éxitos más recordados del mismo álbum, y el enfoque central de mi análisis en este trabajo, nos invita a concentrar nuestra atención en una sola canción como el texto central de esta lección. Como espero ilustrar, el estudio de una sola canción tiene el potencial de abrir numerosas puertas a otras áreas de estudio.

En la primera parte de este ensayo, así como lo suelo hacer en el salón de clase, he evitado intencionalmente apoyarme en ejemplos de música hispana ya que mi meta es estimular la imaginación de mis estudiantes estadounidenses con ejemplos tomados de sus propias tradiciones musicales, y por lo tanto más conocidos por ellos. Aún más, al seleccionar ejemplos de la música comprometida de los sesenta y de la música disco de la década siguiente, tengo dos propósitos en mente: primero, ofrecerles a los estudiantes ejemplos que tengan una cierta distancia (en este caso, una distancia generacional, ya que la gran mayoría de ellos ha nacido al menos una década después del florecimiento del disco); y segundo, establecer ciertos puntos de contacto con el análisis que aquí propongo de la canción “Plástico”.

Rubén Blades es indudablemente uno de los músicos latinos más importantes y uno de los artistas más versátiles de todos los tiempos. Después de mudarse a los Estados Unidos de su país natal, Panamá, ha sobresalido como compositor, autor de letras, cantante, escritor y actor. La enumeración de sus múltiples logros y extensa producción artística excede las limitaciones del presente ensayo. Además de su destacada carrera artística, Blades ha recibido títulos académicos en derecho de la Universidad de Panamá y en Harvard University. En 1994 fue candidato presidencial en Panamá, representando al partido que el mismo fundó, el *Movimiento Papa Egoró*. Del 2004 al 2009

asumió el puesto de Ministro de Turismo en Panamá. Su carrera ha sido un ejemplo de la perfecta unión entre una carrera artística y el servicio público⁶.

Siembra es solamente uno de una extensa lista de exitosos álbumes de Blades. Sin embargo, tiene el mérito de ser considerado el álbum de salsa de mayor venta en la historia (Cruz 48). *Siembra* fue el fruto de la colaboración entre Blades y Willie Colón, otra figura destacada de la música salsa. Fue también el producto *Fania Records*, un sello disquero que desde su fundación en 1964 es sinónimo de la salsa. El año que salió a la venta, 1978, es también significativo ya que esa fue la época del florecimiento de este género musical. Por estas razones, este álbum es verdaderamente un hito en la historia de la salsa. Uno podría incluso dedicar un estudio completo a *Siembra* como una unidad artística y como una obra esencial que documenta un momento fundamental en la historia de la música latina en los Estados Unidos.

Principalmente basada en la música afro-cubana, la salsa fue desarrollada en gran parte por músicos puertorriqueños residentes en Nueva York durante las décadas de los sesenta y setenta. No obstante, tanto cubanos como puertorriqueños continúan disputando su primacía con respecto al origen de la salsa. Asimismo, los críticos musicales debaten si la salsa se debe considerar un género musical como tal⁷. Con respecto a su origen, yo propongo más bien que como fenómeno músico-cultural, la salsa debería ser entendida como un producto hispano-estadounidense; es decir, como el resultado de las interacciones musicales y culturales de diversos grupos de hispanos en los Estados Unidos. No podemos ignorar que la importancia de la salsa trasciende el ámbito musical. La salsa, tanto la música como el baile asociado con ella, se ha convertido en un importante signo cultural que forma parte de la identidad cultural de los latinos en este país. En los años de su gestación, la salsa le ofreció a las generaciones jóvenes

⁶ Una valiosa biografía de Rubén Blades dirigida a una audiencia joven es: Bárbara Cruz. *Rubén Blades: Salsa Singer and Social Activist* (Springfield, NJ: Enslow Publishers, 1997), la cual incluye numerosas ilustraciones, una cronología, una muy útil lista de recursos para educadores y recomendaciones de lecturas adicionales.

⁷ Véase, por ejemplo, Marisol Berríos-Miranda, “Is Salsa a Musical Genre?”, en Lisa Waxer, ed., *Situating Salsa: Global Markets and Local Meanings in Latin Popular Music* (New York: Routledge, 2002. 23-50).

algo que ellos podían llamar como suyo; algo que, aunque basado en raíces latinas, había tomado una nueva forma, un nuevo sonido, y una nueva identidad. Este último punto, de hecho, está relacionado con el tema principal del filme del mismo Blades, *Crossover Dreams* (1985), el cual nos relata la historia de un joven músico latino en Nueva York que trata infructuosamente de cruzar al mundo de la música estadounidense, sólo para darse cuenta al final de su incapacidad de abandonar sus propias raíces culturales.

El estilo musical de “Plástico” refleja lo que se ha llegado a denominar como salsa clásica, con su complejo lenguaje rítmico y armónico, su brillante instrumentación reforzada por los metales y la percusión, y por su rica línea melódica. El inicio de “Plástico”, sin embargo, es bastante sorprendente. Durante los primeros 35 segundos de la canción, lo que escuchamos es una parodia de la música disco (un patrón rítmico regular de cuatro pulsos, uso de sintetizador y un reverberante coro vocal), después de la cual, y de manera abrupta, la música disco es interrumpida y silenciada inequívocamente por la salsa. Son dos los aspectos de importancia que debemos observar durante este momento paródico. Primero, nos recuerda que tanto la salsa como el disco representan movimientos culturales contrastantes en los Estados Unidos durante los años setenta (tanto “Plástico” como “I Will Survive” y “Y.M.C.A.” pertenecen al mismo año, 1978). Segundo, Blades no solamente pone en relieve la rivalidad entre ambos géneros musicales, sino también la tensión entre los dos segmentos culturales de la población estadounidense, anglo e hispano, que estos géneros representan.

La letra de la canción es muy elocuente. Podemos dividirla en dos secciones, lo cual es una división convencional en la salsa. La primera parte típicamente nos relata una historia o describe una situación específica, siguiendo una estructura estrófica tanto para la música como para la poesía. La segunda parte, en contraste, provee un comentario del material presentado en la primera sección. En esta segunda parte se abandona esta estructura estrófica para dar lugar a una serie de alternaciones entre el/la solista (quien se apoya considerablemente en la improvisación) y el coro. En otras palabras, primero nos encontramos con un problema y luego con un comentario sobre el mismo. Este comentario es el que comúnmente resume el mensaje de la canción, como es explícitamente ilustrado en “Pedro Navaja”, otro de los grandes éxitos de *Siembra*. En esta canción, el solista anuncia

al final de la primera parte que el borracho, uno de los protagonistas de la historia, “se fue cantando desafina’o / el coro que aquí les traje y da el mensaje de mi canción”.

Las primeras cuatro estrofas que componen la primera sección de “Plástico”, nos describen paso a paso la creación de un mundo plástico: una chica plástica, un chico plástico, una familia plástica, y finalmente, una sociedad plástica. El término “plástico” estuvo mucho de moda en los setenta y los ochenta como metáfora del materialismo, la superficialidad humana, todo aquello que fuera falso, lo que careciera de conciencia social, y en general, del mundo de las apariencias. El lenguaje poético de la canción es muy simple, accesible a una amplia audiencia, y con una buena dosis de humor. Los personajes, los cuales no tienen nombres para así enfatizar la universalidad del fenómeno del mundo plástico, son caracterizados —o hasta podríamos decir, caricaturizados— como individuos que: (1) se interesan obsesivamente en su apariencia física, hasta el punto que en vez de sudar un sudor humano normal, sudan “Chanel No. 3” (como en el caso de la chica); (2) hablan principalmente de qué tipo de coche conducen, y de que prefieren no comer para poder mantener sus apariencias (el chico); (3) viven en una ilusión, le prohíben a su niño de cinco años jugar con otros de “color extraño”, y que viven “ahogados en deudas” (lo que nos hace pensar en el plástico de las tarjetas de crédito) para poder mantener su “estatus social” (la familia); y finalmente (4), viven en una ciudad de “de edificios cancerosos”, “donde en vez de un sol amanece un dólar”, cuyos habitantes tienen “rostros de poliéster” (indudablemente una referencia a la vestimenta asociada con la música disco), y cuya gente “perdió por comodidad / su razón de ser y su libertad” (la sociedad).

La segunda parte de la canción procede a comentar la situación de este mundo plástico y a ofrecer una solución. En esta sección, la voz poética se dirige directamente a la comunidad latina por medio de un llamado ternario: “Oye latino, oye hermano, oye amigo”. Después de haber establecido claramente quién es la audiencia de la canción, el yo lírico lanza un fuerte llamado social a decirle “no” al mundo material, y un “sí” a la sinceridad a través de la razón y la educación. Mientras esta intensa llamada de atención toma lugar, el coro repite continuamente los versos que constituyen “el coro” de la canción, “Se ven las caras, se ven las caras, / vaya, pero nunca el corazón”, los cua-

les destacan la lucha entre lo externo/superficial e interno/profundo que la comunidad latina enfrenta.

Aproximadamente a la mitad de esta segunda sección de la canción, el solista deja momentáneamente de cantar y recurre a la voz hablada, dejando también de lado el uso del verso, para decirnos: “Pero señoras y señores, en medio del plástico, también se ven las caras de esperanza, se ven las caras orgullosas que trabajan por una Latinoamérica unida, por un mañana de esperanza y de libertad”.

Este momento de la canción representa un giro significativo. Aquí apreciamos la transición de Blades el artista a Blades el activista social, del músico al orador, los cuales son, como ya hemos visto, una sola persona. El canto regresa nuevamente, esta vez exclamando la fe y la esperanza en el futuro de la gente latina, la cual es “orgullosa de su herencia y de ser latino”, y representa “una raza unida, la que Bolívar soñó”. Al introducir el ya mítico sueño bolivariano de la unidad latinoamericana, Blades dirige nuestra atención a su propia agenda como unificador, como un artista que habla no sólo por su país natal o por los latinos en los Estados Unidos, sino por todo un continente. Después de este clímax en la canción, el solista comienza a pasar lista de los países latinoamericanos, a lo que el coro responde con un fuerte “Presente”. La música comienza a desaparecer paulatinamente. Es casi al final de este listado, ya cuando el volumen es muy bajo, que escuchamos un llamado político a “Nicaragua sin Somoza”, vaticinando así la caída del dictador nicaraguense solamente un año después de la grabación de “Plástico”. Esta referencia específica a la situación en Nicaragua, a su vez, puede ser interpretada también como un llamado general a la conciencia sobre las crisis políticas, violentas dictaduras y sangrientas guerras civiles que muchos países en el hemisferio sufrían en esos mismos años.

El vigoroso contenido socio-político de esta canción puede sorprender a muchos estudiantes estadounidenses. Muchos de mis estudiantes expresan a menudo que no esperaban tal mensaje en una canción de salsa, género que ellos típicamente identifican, por asociación con el lenguaje musical, con una temática alegre. De hecho, aún en las canciones de temas más dramáticos, o hasta trágicos, el estilo musical “lleno de vida” de la salsa no representa necesariamente una contradicción de estéticas. El contenido de la letra, no importa cuán intenso éste sea, nunca opaca su vivaz espírituailable; y viceversa. Recordemos, por ejemplo, como uno de los casos más elocuentes de esta dicotomía de expresión afectiva, la canción “El Padre Antonio

y su monaguillo Andrés” (del álbum *Buscando América*, 1984), del mismo Blades, que narra la historia del asesinato de un sacerdote y su monaguillo, y fue compuesta como homenaje al asesinado arzobispo salvadoreño, Monseñor Arnulfo Romero. “Y esta canción. . . ¿se bailaba?”, me preguntan incrédulos mis estudiantes.

La fuerte carga política y social de la salsa es particularmente evidente en la denominada salsa *conciente* (Cruz 49-50). En este sentido, una comparación con la música de protesta estadounidense de los sesenta es relevante y de gran utilidad para nuestros estudiantes. Mientras que la salsa de Blades de los setenta y principios de los ochenta tiene un paralelo con el éxito comercial de la música disco, en términos de su mensaje socio-político, su obra se acerca más a la de Bob Dylan y el movimiento de protesta de los sesenta. Aún más, no debemos olvidar la robusta tradición de la canción protesta (la denominada *Nueva Canción*) en Latinoamérica a partir de esa misma década de los sesenta, con figuras sobresalientes como Violeta Parra y Víctor Jara en Chile, y Pablo Milanés y Silvio Rodríguez en Cuba, entre muchos otros más. La salsa conciente representa de este modo la integración de lo mejor de las tradiciones musicales afro-cubanas con lo mejor de la conciencia social de la Nueva Canción.

La salsa como fenómeno cultural es por lo tanto mucho más que sólo música como entretenimiento. Ya sea salsa conciente o salsa romántica (otra variedad que floreció en los años ochenta), salsa es sobre todo un importante signo de identidad cultural. Así como la música disco representó a toda una generación cultural en los Estados Unidos, de igual modo la salsa en los años setenta y ochenta le otorgó a la comunidad latina un sólido sentido de identidad. Sin embargo, el disco no llegó a disfrutar la duradera popularidad que la salsa disfruta incluso hasta hoy día. En este sentido, Blades fue asombrosamente profético cuando en “Plástico” nos advertía que el plástico (léase aquí el término como metáfora de la música disco, como ingeniosamente la parodia al inicio de la canción sugiere) “se derrite / si le da de lleno el sol”.

“Plástico” nos ofrece un persuasivo mensaje sobre los peligros de perder nuestra identidad latina y nos invita a resistir la tentación de un falso *crossover* cultural (para recordar una vez su filme *Crossover Dreams*)⁸. David García, en sus notas a la versión en disco compac-

⁸Un provocativo estudio que examina la obra de Blades en el contexto del *crossover* es Don Michael Randel, “Crossing Over with Rubén Blades” (*Journal of the American Musicological Society* 44.2 [1991]. 301-23).

to de *Siembra* (Emusa Records, 2006), nos dice pertinentemente que “Plástico” es “el manifiesto de Blades a los latinos, donde les advierte de la ‘flexibilidad’ del gasto materialista americano, del escalamiento social y el ‘progreso’ urbano”.

Como ya he señalado antes, hay una historia (en su más amplio sentido) detrás de cada canción. “Plástico” ilustra claramente este punto. Al reconstruir su historia a través del análisis del conjunto de elementos musicales y extra-musicales, nos encontramos con un texto sumamente rico y complejo. Nos habla de un importante momento en la historia musical y cultural hispano-estadounidense, de otras vertientes musicales contemporáneas, de la doliente crisis política latinoamericana, y de la necesidad de defender y reafirmar la identidad hispana en los Estados Unidos, a través de la música y del lenguaje.

PARA UNA DEFINICIÓN DEL *TEXTO* DE LA CANCIÓN POPULAR

1. Elementos de la composición: Música y letra

1. ¿Cuáles son las características musicales distintivas de la canción?
2. ¿Cuál es la respuesta afectiva en general que la canción nos produce?
3. ¿Es la letra (o poesía) narrativa (nos cuenta una historia) o lírica (es una reflexión)?
4. ¿Es el estilo del lenguaje de la letra predominantemente literal o figurado?
5. ¿Cómo es la relación entre la música y la letra (predomina una sobre la otra)?

2. Factores humanos: Compositor, autor de la letra, intérprete y audiencia

1. ¿Quiénes son las principales figuras que asociamos con la canción?
¿Compositor/es, autor/es de la letra, o intérpretes?
2. ¿Cuál es la importancia musical y cultural de dichos individuos?
3. ¿A qué tipo de audiencia se dirige la canción?

3. El componente interpretativo de interpretación: Espacio y ejecución

1. ¿Cuál es el espacio o lugar (si hay uno determinado) de la interpretación de la canción?

2. ¿Existe una versión “oficial” u “original” de la canción?
3. ¿Cómo pueden diversas versiones afectar nuestra recepción de la canción?

4. Contexto musical: Género, movimiento musical y baile

1. ¿A qué género musical pertenece la canción?
2. ¿A cuál movimiento o tradición musical pertenece?
3. ¿Está la canción asociada a cierto baile? ¿Tiene su propia coreografía?

5. Contexto extra-musical: Social, histórico, político, cultural, etc.

1. ¿Cómo se relaciona la canción con un contexto cultural más amplio?
2. Prepare una lista del uso de la canción con otras formas artísticas (filmes, televisión, etc.)

6. Significado: El mensaje de la letra y la historia detrás de la canción

1. ¿Cuáles son los mensajes explícitos y/o implícitos que la letra transmite?
2. ¿Qué elementos extra-musicales afectan nuestra comprensión del significado de la canción?
3. ¿Ha cambiado el significado de la canción a través de los años? Explícita.

Recursos bibliográficos

I. Recursos para educadores

Clark, Walter Aaron. *From Tejano to Tango: Latin American Popular Music*. New York; London: Routledge, 2002.

Manuel, Peter. *Popular Musics of the Non-Western World: An Introductory Survey*. New York; Oxford: Oxford University Press, 1988.

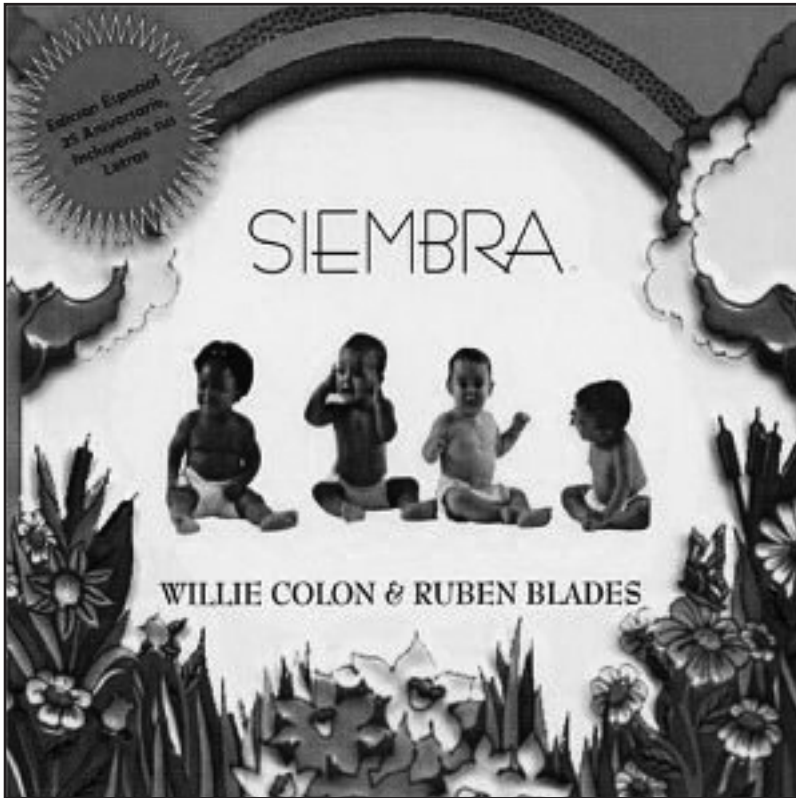
Waxer, Lisa, ed. *Situating Salsa: Global Markets and Local Meanings in Latin Popular Music*. New York: Routledge, 2002.

II. Recursos para estudiantes

Blades, Rubén, y Willie Colón. *Siembra* (CD). Fania Records, 1978. Emusica Records, 2006.

Cruz, Bárbara. *Rubén Blades: Salsa Singer and Social Activist*. Springfield, NJ: Enslow Publishers, 1997.

Ichaso, León, dir. *Crossover Dreams* (filme). Congress Entertainment, 1989.



Portada del álbum *Siembra* de Willie Colón y Rubén Blades, en su edición del 30º aniversario y que originalmente fuera lanzado en 1978.