



**BUSCANDO ÓPERA ANDO YO:  
QUE TENGA SABOR, QUE TENGA MENDÓ<sup>1</sup>**

ANDRÉS VARGAS OSSA

Monografía ~~bu~~fa en dos actos para optar al título de Magíster en Literatura y Cultura.

Facultad Seminario Andrés Bello

Instituto Caro y Cuervo

DIRECTOR

JULIO ALBERTO BEJARANO HERNÁNDEZ

**7 DE DICIEMBRE DE 2024, BOGOTÁ D. C.**

---

<sup>1</sup> “En el acervo popular cubano significa tener talento, energía o capacidad de hacer las cosas de la mejor manera. No darle chance a la apatía ni a la displicencia” (Pantoja Montoya, 124)

## **Agradecimientos**

Agradezco a Dios, a mis padres y a mi *tea*.

También quiero hacer un agradecimiento especial a Fernando Algarra, el profesor que, sin proponérselo, le dio orden al huracán de sentido de la música.

## **Epígrafes**

*Tú eres un caso de psiquiatría, Noé, por favor déjanos en paz*

Rubén Blades

*Tú bailas muy bien la salsa / y cantas también ópera*

Willie Colón



**AUTORIZACIÓN DEL AUTOR PARA CONSULTA Y  
PUBLICACIÓN ELECTRÓNICA DEL TRABAJO DE  
GRADO**

Código: FOR-F-2  
Versión: 1.0  
Página 1 de 1  
Fecha: 17/03/2022

**BIBLIOTECA JOSÉ MANUEL RIVAS SACCONI**

**INFORMACION DEL TRABAJO DE GRADO**

1. Trabajo de grado requisito para optar al título de:  
Magíster en literatura y cultura

2. Título del trabajo de grado:

Buscando ópera ando yo: que tenga sabor, que tenga mendó

3. Autoriza la consulta y publicación electrónica del trabajo de grado:

Sí autorizo , No autorizo , a la biblioteca José Manuel Rivas Sacconi del Instituto Caro y Cuervo para que con fines académicos:

- Ponga el contenido de este trabajo a disposición de los usuarios en la biblioteca digital Palabra, así como en redes de información del país y del exterior, con las cuales tenga convenio la Facultad Seminario Andrés Bello y el Instituto Caro y Cuervo.
- Permita la consulta a los usuarios interesados en el contenido de este trabajo, para usos de finalidad académica, ya sea formato impreso, CD-ROM o digital desde Internet.
- Socialice la producción intelectual de los egresados de las Maestrías del Instituto Caro y Cuervo con la comunidad académica en general.
- Todos los usos, que tengan finalidad académica; de manera especial la divulgación a través de redes de información académica.

De conformidad con lo establecido en el artículo 30 de la Ley 23 de 1982 y el artículo 11 de la Decisión Andina 351 de 1993, "**Los derechos morales sobre el trabajo son propiedad de los autores**", los cuales son irrenunciables, imprescriptibles, inembargables e inalienables. Atendiendo lo anterior, siempre que se consulte la obra, mediante cita bibliográfica se debe dar crédito al trabajo y a su autor.

4. Identificación del autor

Firma: 

Nombre completo: Andrés David Vargas Ossa

Documento de identidad: 1.144.211.284

## DESCRIPCIÓN TRABAJO DE GRADO

### AUTOR

Apellidos	Nombres
Vargas Ossa	Andrés David

### DIRECTOR (ES)

Apellidos	Nombres
Bejarano Hernández	Julio Alberto

TRABAJO PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE: Magíster en literatura y cultura

TÍTULO DEL TRABAJO DE GRADO: Buscando ópera ando yo: que tenga sabor, que tenga mendó

NOMBRE DEL PROGRAMA ACADÉMICO: Maestría en literatura y cultura

CIUDAD: Bogotá AÑO DE PRESENTACIÓN DEL TRABAJO: 2025

NÚMERO DE PÁGINAS: 123

TIPO DE ILUSTRACIONES: Ilustraciones \_\_\_ Mapas \_\_\_ Retratos \_\_\_ Tablas, gráficos y diagramas X Planos \_\_\_ Láminas \_\_\_ Fotografías \_\_\_

MATERIAL ANEXO (Vídeo, audio, multimedia):

Duración del audiovisual: \_\_\_\_\_ Minutos.

Otro. ¿Cuál? \_\_\_\_\_

Sistema: Americano NTSC \_\_\_\_\_ Europeo PAL \_\_\_\_\_ SECAM \_\_\_\_\_

PREMIO O DISTINCIÓN (En caso de ser Laureadas o tener una mención especial):

Meritoria

---

DESCRIPTORES O PALABRAS CLAVES: Son los términos que definen los temas que identifican el contenido. (En caso de duda para designar estos descriptores, se recomienda consultar a la dirección de biblioteca en el correo electrónico [biblioteca@caroycuervo.gov.co](mailto:biblioteca@caroycuervo.gov.co)):

## ESPAÑOL

---

Ópera latina, literatura comparada,  
género literario, Hommy, Maestra vida

---

---

## INGLÉS

---

Latin opera, compared literature,  
literary genre, Hommy, Maestra vida

---

---

### RESUMEN DEL CONTENIDO Español (máximo 250 palabras):

El presente trabajo busca encontrar, a partir de un análisis literario interpelado por la experiencia subjetiva del autor, resonancias narrativas en las obras musicales “Hommy” y “Maestra vida”, que sirvan como sustento no solo para analizarlas en conjunto, sino también, para la comprensión de ellas como parte de un género literario, con antecedentes en la zarzuela cubana y representantes modernos como Lin-Manuel Miranda. Identifica que hay cuatro imágenes propone un análisis conjunto del corpus que amplía su interpretación cuando se las considera en el vacío, y con ello sienta las bases necesarias para empezar a leerlas como parte de un género.

---

### RESUMEN DEL CONTENIDO Inglés (máximo 250 palabras):

This work aims to find, through a literary analysis mediated by the subjective experience of the author, narrative resonances in the musical works “Hommy” and “Maestra Vida”. These resonances should serve as a bedrock, not just to analyse these works together, but also to comprehend them as part of one literary genre, which would have its roots in Cuban zarzuela as well as its modern representatives such as Lin-Manuel Miranda. This work identifies four images which bound the works inside that hypothetic genre, the barrio, the father, spirituality, and the narrator. This work proposes a joint analysis of the corpus through those images, that expands its interpretation when the works that compose it are analysed on their own; and thus sets the foundation needed to start a reading of them as part of one genre.

## Tabla de contenido

Primer llamado.....	5
Obertura .....	8
“I want” song.....	10
Estado del arte (recitativo acompaonato).....	14
Marco Teórico (recitativo secco).....	21
Metodología (puente instrumental).....	29
Acto primero: Del Caribe aflora .....	31
Hommy: THE latin opera (Duetto) .....	31
Maestra vida, camará (Gran solo).....	59
Interludio.....	82
Acto segundo: El fondo y su razón.....	83
Líneas de diálogo para atar el género.....	83
La salida de Cecilia (Duettino).....	93
Eres un bebé rojo, Lin-Manuel (Popurrí).....	101
Finale.....	109
Bibliografía .....	113
Discografía.....	118
Filmografía.....	119
Glosario.....	120

## Lista de figuras

<b>Figura 1.</b> Sonidos al entrar a un teatro. ....	5
<b>Figura 2.</b> Prohibido grabar. ....	7
<b>Figura 3.</b> Línea de tiempo de género. ....	15
<b>Figura 4.</b> Buscando Guayaba de Rubén Blades.....	30
<b>Figura 5</b> Portada de “Me And My Monkey” .....	32
<b>Figura 6</b> Portadas superpuestas de “The Beatles” .....	32
<b>Figura 7.</b> Sintonizando las canciones de “Mi mono y yo”.....	32
<b>Figura 8.</b> Salsa alegre sobre cosas tristes.....	33
<b>Figura 9.</b> Portada de “Hommy” .....	35
<b>Figura 10.</b> <i>Portada de “Tommy”</i> .....	35
<b>Figura 11.</b> Comparación de la presentación de los protagonistas. ....	39
<b>Figura 12.</b> Comparación de las roturas del espejo.....	43
<b>Figura 13.</b> Portada de “Siembra” (1978) .....	46
<b>Figura 14.</b> Changó.....	52
<b>Figura 15.</b> Yemayá. ....	53
<b>Figura 16.</b> Oggún. ....	53
<b>Figura 17.</b> Obbatalá.....	54
<b>Figura 18.</b> Comparación del leitmotiv .....	56
<b>Figura 19.</b> <i>Portada de “Maestra vida” parte 1. (1980)</i> .....	61
<b>Figura 20.</b> Portada de “Maestra vida” parte 2. (1980).....	61
<b>Figura 21.</b> Oberturas de “Maestra vida” .....	63
<b>Figura 22.</b> Portada de “Canciones del solar de los aburridos” (1981).....	65
<b>Figura 23.</b> Portada de “Cantares del subdesarrollo” (2009) .....	66
<b>Figura 24.</b> Narración completa de Hommy .....	85
<b>Figura 25.</b> Narración de “Maestra vida” parte 1 .....	85
<b>Figura 26.</b> Narración de “Maestra vida” parte 2 .....	85
<b>Figura 27.</b> Mi mayor. ....	112

## Lista de Tablas

<b>Tabla 1.</b> Comparación de Tommy y Hommy .....	37
<b>Tabla 2.</b> El espejo en Maestra vida.....	62
<b>Tabla 3.</b> Relaciones con la zarzuela cubana. ....	109
<b>Tabla 4.</b> Los diálogos del género.....	110

## Primer llamado

Figura 1. *Sonidos al entrar a un teatro.*



Partamos de un principio. Es común un tipo de crítica musical que está construida, profundamente sobre la subjetividad particular del autor. Esto no quiere decir solo que la crítica parta de la opinión, sino que el escrito de crítica musical se acerca al relato de no ficción. Ello no indica una prioridad de lo literario sobre lo académico, sino que lo que interesa al crítico, sustentado en las fuentes pertinentes, es construir un relato de no ficción alrededor de la obra, un relato suyo, como autor y crítico, y un relato de la obra, que expanda el horizonte de su sentido. Esto lo vemos en el trabajo de Alex Ross, publicado periódicamente en el New York Times y compilado en “Listen to This”, libro que parte de la posición particular de escucha del autor,

Yo soy un estadounidense blanco que no escuchó otra cosa que música clásica hasta los veinte años. Echando la vista atrás, esto me parece extraño; ‘alucinante’ no es quizás una palabra demasiado fuerte. Pero en aquel momento parecía algo natural. Tengo la sensación de haber crecido no durante los años sesenta y ochenta, sino durante los años treinta y cuarenta, las décadas de la juventud de mis padres. (Ross, 23)

En esa misma línea, las críticas que compila el libro están construidas como relatos de no ficción, a veces históricos, a veces cercanos a la crónica. Tomemos la primera, *Chacona, lamento, walking blues*, que realiza un rastreo genético de un motivo musical, desde sus orígenes en la chacona española, hasta llegar al blues como una línea de bajo, cuyo sentido muta conforme se traslada de género, de intérprete, de posición geográfica. Así, la crítica no se plantea desde conceptos de la musicología, ni se limita a ella, aunque utilice sus herramientas, su primer objetivo es construir un relato permeado de la individualidad del crítico, en este caso su posición racial y formación musical, y que permita escuchar la obra musical de nuevas maneras.

Las características del trabajo de Ross no se dan en el vacío. Equivalente en el escenario colombiano es la obra crítica de Jaime Andrés Monsalve, quien publica regularmente en “El Malpensante”, y ha compilado sus columnas en “El ruido y las nueces. Historias asombrosas de

la música de Colombia”. En la presentación a ese libro, Monsalve sostiene que “Desde el arranque de este ejercicio me decidí por escribir reseñas discográficas de largo aliento e ir las alternando con narraciones reales de agenda propia” (12). En el caso de Monsalve el énfasis está en la construcción del relato de no ficción, de la crónica, alrededor de la obra musical, aunque la experiencia personal no desaparece. En “*Demasiado folclor en muy poco tiempo*” al revisar las partes sobrevivientes de “Farándula” (1961), y tras realizar una breve crónica que retrata el proceso de filmación, y la reacción de los productores a la mala recepción de la cinta, Monsalve comenta “Debo decir que este servidor, cuyos padres ni siquiera se conocían en 1961, se emocionó legítimamente con la restauración del pietaje disponible de *Farándula*. Todavía se pregunta, por supuesto, cómo habría sido ver a los artistas del rollo irreparable” (105).

Yo, personalmente, me acerqué a estos autores, buscando fuentes para esta investigación. Aunque no encontré en ellos información que nutriera el contenido de este trabajo, sí encontré la forma de escribirlo. No pretendo abandonar ni la rigurosidad académica ni las formas de la monografía, pero intentar un lenguaje árido, científico e impersonal para hablar de estos temas, solo lograría malgastar el tiempo de todos. Este es un trabajo sobre formas paródicas, canciones inusuales que exigen ejercicios de escucha excéntricos, y por ello la estructura plana se queda cortísima. No puedo hablar de salsa pisándome las palabras, ni de ópera sin variar el tono, ni de parodia sin reírme<sup>2</sup>.

#### Segundo llamado.

Esto es una tesis, y un ensayo de crítica cultural y literaria de obras musicales. Pero es primordialmente un texto de no ficción alrededor de las obras, en el que la crítica y la teoría se entretienen con la crónica y la reflexión personal. En ese sentido es primero un relato, la historia que he reconstruido de la ópera latina, siguiendo el camino de las migajas que he encontrado, y con la mirada fija en la rigurosidad histórica. Pero esta también es mi historia. La historia de un niño que crece con una relación peculiar con la música, un niño sin afinación ni ritmo, sentado en el computador de la casa de sus padres con el baffle en el oído, escuchando por primera vez a los Beatles. Un niño que no tenía con quien compartir las cosas que le susurraban las guitarras y las voces. Un niño universitario cantando por los pasillos las tres canciones que escuchaba en bucle ese día o esa semana. Esta es la historia de cómo ese niño aprendió a conversar en silencio

---

<sup>2</sup> Jaja.

con la música, sentado inmóvil en medio de una fiesta, perdido en la ventana de un bus, sudando de camino a la oficina. Es la historia de mi diagnóstico, y la explicación que el rótulo dio a mis obsesiones y preocupaciones. Es el melodrama de los dos, la ópera latina y yo conociéndonos de a poco y enamorándonos, en dos actos. Que empiece entonces la función.

Último llamado, último llamado.

**Figura 2.** *Prohibido grabar.*



**Fuente:** Tomado de <https://rsprint.es/producto/senal-prohibido-grabar-video-en-esta-zona/>

## Obertura



Andrew Lloyd Weber

“My mind is clearer now”<sup>3</sup>. El 17 de marzo de 2016, mi primo me invitó a ver “Jesuschrist Superstar” en el televisor de la casa de mis tíos. Me acercaba al primer año viviendo en Bogotá, lejos de mis padres. En el teléfono tenía guardada la discografía de The Beatles. Era lo único que escuchaba, siempre en orden cronológico, empezando en “Please Please Me” y terminando en “Abbey Road”, punto en el que volvía a empezar, usualmente al cabo de una semana. En ese proceso memoricé cada una de las letras de las canciones, desde *I Saw Her Standing There* hasta *The End*. Además de atormentar a mis amigos y mi novia cantando perfectamente desafinado mientras caminaba entre las clases de argumentación y bienes mercantiles; recorrer de esa manera el camino musical de los cuatro de Liverpool me sumergió en una abrumadora curiosidad. El chispazo de *Nowhere Man* fue alimentado por *Being for the Benefit of Mr. Kite!*, lo que llevó a la torpe búsqueda en Wikipedia, para encontrarle sentido a *I am the Walrus*, y finalmente la atenta escucha de *The Rain*, a la caza de un mensaje codificado en los *riffs* de guitarra eléctrica. La cabeza se me llenaba siempre de preguntas e interpretaciones apresuradas que no tenía con quien compartir. Y luego, al volver a *Roll Over Beethoven*, me quedaba pasmado, esperando que volvieran 1965 y los disfraces militares brillantes y los bigotes.

Judas mira desde una colina. Se trata desde un relato desde el escepticismo. Retrata la tragedia de un Judas empujado a la traición por Dios, y una María Magdalena, quien no comprende la forma de amor que siente por Jesús; la de Él mismo, que en el monte de los olivos descrea de sí mismo, y desafía a las fuerzas que lo llevan a la muerte. Allí encontré por primera vez melodías que se repetían acompañando ideas, o imágenes; duetos en los que una voz grave era complementada con una aguda en contrapunto. Noté que, si una obra de teatro era cantada, podía aprenderla de memoria fácilmente; y tarareándola a diario, podía volver una y otra vez sobre una historia compleja, y notar cada vez nuevas capas de significación. Hoy conozco obras

---

<sup>3</sup> Trad. He aclarado mi mente ahora.

muchos más sofisticadas, pero no voy a fanfarronear, en 2016, tras semana santa, ya no molestaba a mis compañeros de clase cantando en los pasillos “say the word and you’ll be free”, sino “for the sake of the nation this Jesus must die”.



Lin-Manuel Miranda

“There are moments that the words don’t reach”<sup>4</sup>. El 5 de abril de 2019, camino a casa después de clase, atrapado en uno de los trancones que el Stereo Picnic trae a la autopista norte, apoyaba mi cabeza contra el asiento de adelante en el bus, mientras leía la letra y escuchaba *It’s Quiet Up Town*. Fue la primera vez que una obra de arte me hizo llorar, y la primera vez que lloré en público, y la primera vez que he sentido una tristeza así, aunque con el tiempo se haya hecho más común. “Hamilton” fue desde el principio más que una obsesión, fue una forma de relacionarme con mi propia vida, con mi edad, con la carrera que cada vez despreciaba más, con el futuro incierto que esperaba a la vuelta de unos meses, cuando la cómoda estructura del pregrado me abandonara. A pesar del estado actual de cosas, siempre podía “write like you need it to survive”. “Hamilton”, además, fue la obra que me hizo aceptar que había algo en el teatro musical que no encontraba en otro lado y que me llamaba sin descanso.

La primera vez que escuché “Hommy” vivía en Barranquilla, después de la pandemia. Pudo haber sido un *typo*<sup>5</sup> buscando “Tommy”, recordando la clase de “Historia del rock” (dictada por Fernando Algarra) que vi en la universidad, o un subproducto de darle a Rubén Blades el mismo tratamiento que años antes a los *Fab Four*: la vieja estrategia de buscar repuestas en Wikipedia me llevó a relacionar *Maestra Vida* con este álbum desconocido. De cualquier manera, en quilla tuve que renunciar a los trajes y a las corbatas para, de todas formas, caminar empapado en sudor hasta la oficina. Eran todavía las siete de la mañana, pero el sol ya me hacía arder los pies dentro de los zapatos. Caminaba con el rostro hacia abajo y mirando de reojo al frente, tratando de soportar la luminosidad del pavimento. Las caminatas duraban quince minutos en la mañana y en la tarde. Eran siempre un espacio de automatización. Mi cuerpo

<sup>4</sup> Trad. Hay momentos que las palabras no alcanzan.

<sup>5</sup> Error mecanográfico.

caminaba por su cuenta, porque no había nada en la oficina ni en la casa que me llamara, que me pidiera llegar, entonces solo caminaba. Esos paseos de hacer sin pensar me habrían transformado plenamente en un abogado, si no fuera porque siempre iba con audífonos, y en la discografía completa de Blades, ordenada cronológicamente, encontré algo del mundo exterior que todavía me hablaba y algo en mí que aún podía escuchar y estremecerse cuando “suena la campana”.

Así, eventualmente regresé a Bogotá, con las mismas obsesiones que 6 años antes, pero con un objeto distinto. Y repitiendo sin descanso la ensayada fórmula de bombardear con datos y teorías sobre música a quien cometiera el error de escucharme demás. Fue en el parquecito interior de la casa de los Cuervo, que una tarde de abril, una compañera de la maestría soltó una risita cuando terminé mi discurso.

—¿Por qué te ríes?

—Porque no te has dado cuenta de que de eso tiene que ser tu tesis.

### “I want” song

Lo que me llamó al Teatro Mayor era que Sergio Cabrera, entonces embajador en China, dirigía la obra. Pero en la profundidad de esa fosa conocí la magia: más de un centenar de personas, un par de ellas incluso muertas, trabajando en un esfuerzo coordinado por narrar una historia. Todavía canto de vez en cuando “una parola, oh, Adina” aunque conozca “Tristan und Isolde”, porque en realidad la ópera dramática nunca terminó de convencerme. Me sigue pareciendo fascinante cómo Wagner puede codificar la diferencia el mundo del fenómeno y del noúmeno en un cambio de un semitono (Gener, 1:14:00) o como su manejo del leitmotiv en esa obra elude categorizaciones rígidas (Raymond, 7), pero la comedia, la burla, siempre me han interpelado más. Por eso, aunque conozco de primera las mano las controversias propias de llamar “ópera” a un álbum de salsa, me aferro a ese nombre.

El trabajo de Harlow o de Blades no se puede comparar de buenas a primeras con el de los grandes (Wagner, Verdi, y los demás) y esa no es la intención de este trabajo, como no lo es tampoco de los proyectos estéticos del *judío maravilloso* y el *cronista de la salsa*. Aunque el nombre de “ópera” pueda ser confuso y polémico, casi tanto como el término “latino”, no será

esta la primera vez que un *misnomer*<sup>6</sup> europeo sea empleado en “América”. Así, aunque se pueda bailar y no tenga *bel canto*, y de vez en cuando suene en una discoteca caleña, y no la acompañen complejas construcciones musicales, existe una tradición de ópera en el Caribe, una ópera latina, diferenciada incluso de las óperas escritas en Latinoamérica o por latinoamericanos, y de aquella hipotética escrita por los hablantes de la *lingua latina*. El relacionamiento entre las obras tal vez sea difícil de trazar desde la música, pero desde sus construcciones literarias el diálogo es claro. Este género literario tiene antecedentes en la zarzuela cubana, que ya se diferenciaba de la peninsular en los tiempos del imperio. Y es necesario para comprender plenamente algunas de las obras musicales más importantes del Caribe. En la identificación de los patrones del género se sustentan nuevas lecturas de las piezas musicales, que rara vez escucha el bailaror. En sus características distintivas se vislumbra el Caribe y su distribución no geográfica, los lazos que ponen a Manhattan entre Cuba y la Florida.

Nos proponemos estudiar dos obras centrales, “Hommy” de la orquesta Harlow, pionera del término “ópera latina” y “Maestra vida” de Rubén Blades, que proponemos como culmen del género. Larry Harlow (Nueva York, 1939-2021), fue un músico multinstrumentista y productor musical. Nacido de una familia judía, en la que su padre Buddy Kahn, tocaba el piano para las orquestas de Barrio Latino, una discoteca en Nueva York. Trabajó en Fania desde su fundación y con su orquesta estrenó, además de “Hommy” importantes álbumes como “Salsa” (1974) y “La raza latina” (1977). Rubén Blades (Ciudad de Panamá, 1948- ), por su parte, ha sido músico, abogado, actor y recientemente político (quedó tercero en las elecciones presidenciales de Panamá en 1994 y fue ministro de turismo entre 2004 y 2009). Inició su carrera musical en Fania en 1977, donde estrenó tres álbumes con Willie Colón incluyendo “Siembra” (1978), el álbum más vendido de la historia del género. A partir de 1984 salió de Fania y estrenó otros álbumes, relevantes para el género como “Buscando América” (1984) y “Amor y control” (1992).

Sin embargo, no pretendemos estudiar las relaciones entre estas obras en el vacío. Sino en el contexto de la zarzuela cubana y su obra más representativa, “Cecilia Valdés” de Gonzalo Roig (La Habana, 1890-1970). Roig fue un músico, director y compositor cubano. Fue cofundador de la Orquesta Sinfónica de La Habana en 1922. En 1938 fundó la Ópera Nacional

---

<sup>6</sup> Un nombre que no se le ajusta al objeto que refiere, o pretende referir.

de La Habana. Además de “Cecilia Valdés”, escribió otras zarzuelas, como “La Habana de noche”, “La hija del sol” y “El clarín”. Además de revisar también legado de esa ópera latina que se puede ver en “In the Heights” de Lin-Manuel Miranda<sup>7</sup> (Nueva York, 1980-). Miranda es un compositor, actor, cantante y dramaturgo, hijo de puertorriqueños. Además de “In The Heights” (2015), escribió y protagonizó “Hamilton”, obra ganadora del premio Pulitzer a mejor obra dramática, el Tonny a mejor musical y el Grammy a mejor álbum de Hip Hop. Ha escrito la música de varias películas animadas, entre ellas “Encanto” (2021), y dirigido “Tick, Tick... Boom!” (2021).

Utilizaremos de manera satelital, es decir, mencionándolas por sus relaciones puntuales con estas obras principales, distintas construcciones, como “El baquiné de angelitos negros”, corto con música de Willie Colón; “María la O”, zarzuela de Ernesto Lecuona; “Opera do Malandro”, película de Chico Buarque; e incluso la ópera “Esther” de Jesús María Ponce de León, con libreto Rafael Pombo, precisamente como ejemplo de aquello que no queremos nombrar.

Adoptamos pues como nombre de este género literario que proponemos, el subtítulo de Hommy, “A latin opera”. Es cierto que Rubén Blades utiliza un término distinto para definir el género que asigna a “Maestra vida” disco-drama y (Focila), sin embargo, “folklore de ciudad latina” es prácticamente toda la salsa producida en Nueva York. “Ópera”, a pesar de su polisemia problemática, da más luces respecto de la naturaleza formal de las obras del género, y tiene sentido al estudiar su nacimiento y evolución en relación con procesos similares en el rock. “Tommy” se llama ópera no porque pretenda reclamar ninguna relación con el *bel canto* o el teatro musical, sino para anunciar las pretensiones narrativas del autor, es decir, aclarar de entrada que el álbum está construido de tal manera que en él se narre una sola historia a través de las distintas canciones, y que no se puede esperar de todas ellas individualmente consideradas el mismo valor que tiene el conjunto. Todas las obras que revisaremos siguen esa misma línea, así, la palabra “ópera”, en este caso, no tiene un sentido musical, sino narratológico.

El uso de la palabra “latino”, como se ha anticipado, puede ser también problemático. En conversaciones con amigos, para simplificar, yo mismo he preferido utilizar el “ópera-salsa”

---

<sup>7</sup> “Lin-Manuel” es un nombre proveniente del poema *Nana roja para mi hijo Lin-Manuel*, del poeta boricua José Manuel Torres Santiago. El poema realiza un paralelo entre las luchas de Corea del Norte y Puerto Rico, por ello, el niño titular contiene un nombre en español y coreano. Aparentemente el padre de Miranda tenía particular aprecio por el poema, más que por su claro posicionamiento ideológico.

que parece una mejor contraparte de “ópera-rock”. Sin embargo, este trabajo pretende dejarle a Ulloa, Rondón, Pagano y Padura la discusión sobre si existe la salsa o si la gente se acostumbró a bailar versiones de la guaracha, el son y el mambo, intoxicadas por el rock neoyorquino. Tampoco será objeto de estudio nuestro la categoría de “Latinoamérica”. La palabra “latino”, más que tener que ver con alguna esencia particular de quienes habitan este continente y hablan español o portugués, viene de la mirada extranjera, de la definición gringa (para los momentos relevantes de nuestro estudio tanto Cuba como Manhattan hacen parte de Estados Unidos), porque en esa mirada que el cubano, el boricua, el panameño, el colombiano, y hasta un judío se unen en una misma expresión artística. Es decir, lo latino de la ópera latina tendrá más que ver con la cultura minorizada que la produce que con la procedencia geográfica de sus autores o sus personajes.

Sentado, con la mirada perdida y las manos en un trance de movimientos estereotipados, rodeado por luces púrpuras y cuerpos sudorosos, descubrí, a los 16 años, que el primer acto ante una pieza musical no es escuchar. Más tarde, mientras una amiga ponía mis manos en sus caderas, aprendí que hay música hecha precisamente para no ser escuchada, y que yo no puedo no hacerlo, ni siquiera para bailar. Escuchar muchas veces interfiere con otras convenciones sociales construidas alrededor de la música, precisamente porque, como era antes del romanticismo, hay una parte de la música que sigue siendo instrumental, es decir un medio para un fin ulterior. Se puede usar para amenizar la escritura de una tesis, o para sincronizarse con la pareja en una discoteca, o colocar un estímulo sonoro predecible en el fondo para acentuar la observación de la figura. Ahora bien, con escuchar no me refiero a comprender la letra, sino, a tratar la canción como un proyecto estético, un fin en sí mismo. Similar a como un cuadro puede ser colocado para decorar una sala o en medio de una galería, y en ambos casos es tratado de formas distintas. Yo no soy nada especial, más que neurodivergente. Y lo que propongo es poner en la galería las obras, sacarlas de su espacio habitual para escucharla de una nueva manera, no necesariamente superior, pero sí mía, personal.

La salsa en particular (y la *latin music* en general) está entretrejida con la cultura de la rumba y el carnaval, con razón. Tal vez por eso es difícil para muchas personas dejar de verla como un artefacto que sirve apenas para completar el marco festivo. Precisamente por eso queremos sacarla de ahí, no vamos a preocuparnos ni tangencialmente por el éxito entre rumberos, ni le daremos particular énfasis a los nombres laureados que pasan por las orquestas.

Nos interesa fundamentalmente la intención narrativa que se expresa a través de las herramientas de la música, pero que está profundamente relacionada con la literatura del Caribe y con la cultura que la escribe. Y para esto realizamos un ejercicio de escucha que no automatiza, sino que se abre a su “avanzada, penetración, insistencia, obsesión, al mismo tiempo que presencia [...] como remisión de un elemento a otro” (Nancy, 36). En ese sentido, no se trata de realizar una mera descripción de la narración sino compartir esa forma de escucha, en varias ocasiones, de manera textual, a través de los audios preparados para este trabajo.

Nuestra intención es señalar los diálogos entre las obras del corpus y enunciarlas como parte de un mismo género literario, lo que abrirá la puerta a nuevas formas de significación, e interpretación de los distintos proyectos estéticos, pero también contará una sola historia en conjunto. Así como una persona baila con más empeño cuando nota que *El preso* es el lamento de una persona convencida de que morirá en cautiverio, este trabajo espera que esta lectura desde lo literario devuelva a las obras una voz que no tienen en los escenarios que frecuentan.

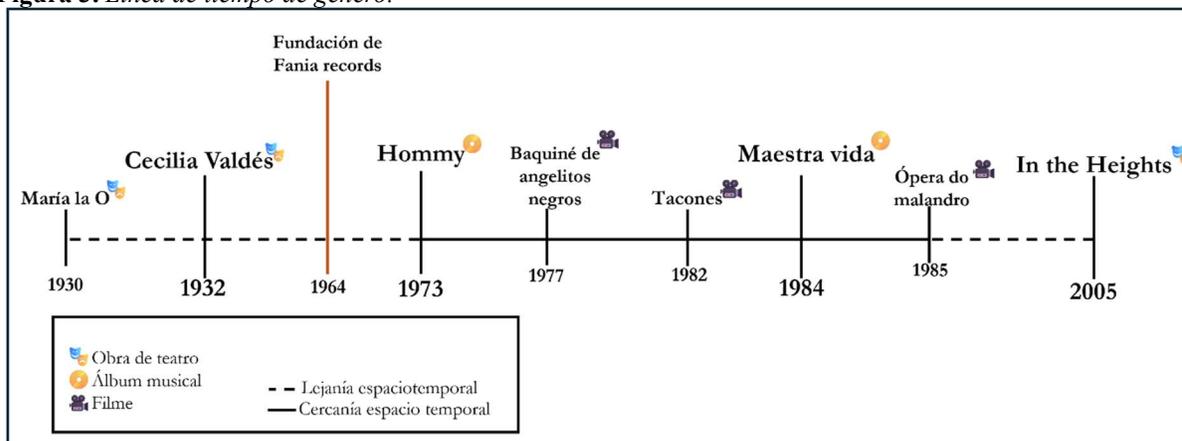
#### Estado del arte (recitativo acompañado)

De momento no se han encontrado trabajos o investigaciones que trabajen el corpus que proponemos a partir de la idea de un género literario, o que lo agrupe bajo categorías comunes. Existen, sin embargo, análisis individuales de algunas de las obras tratadas, como se verá más adelante en profundidad. En concreto queremos revisar con particular énfasis el estudio de la zarzuela cubana como género musical y de “Maestra Vida” como proyecto estético en sí mismo y dentro de la obra de Rubén Blades. No hemos encontrado literatura que estudie “Hommy” de Larry Harlow o “In The Heights” de Lin-Manuel Miranda, aunque otras obras de los autores sí han sido revisadas.

Como se ve en la Figura 3, se han identificado varias obras como relevantes para nuestro estudio. Sin embargo, las obras principales que conforman nuestro corpus de estudio son “Hommy” y “Maestra vida”. “Hommy”, no solo porque idea la locución “ópera latina”, sino también por posicionarse de entrada en el escenario de transculturación neoyorquina que aparecerá en todas las obras que le suceden, y que contiene elementos que no se ven en otras islas del Caribe con la misma claridad. En “Hommy” encontramos una serie de atrevimientos que marcan la parada que no solo veremos en el corpus, sino también en las obras satelitales.

Como los Beatles con un centenar de técnicas de grabación, introduce al escenario caribeño una serie de ideas que las demás obras siguen.

**Figura 3.** Línea de tiempo de género.



**Nota:** Elaboración propia.

“Maestra vida” es una obra estelar de la salsa en general, pero que además perfecciona esos atrevimientos de “Hommy”, construye con ellos una expresión más cristalizada de la ópera latina. Busca llevar todas estas nuevas ideas a sus últimas consecuencias y no tiene miedo de apoyarse más en los elementos extraliterarios que ya se intuyen en su predecesora, así como varias de las obras satelitales. De esta manera resulta crucial su buen entendimiento para dar mayor luz a las demás obras.

Para la descripción del género que nos proponemos, además, es necesario la comprensión del antecedente que hallamos en la zarzuela cubana, primeramente, para derribar la barrera mental que lleva a pesar en el teatro musical como una expresión fundamentalmente europea, y secundamente para ver que sí había referentes para Harlow y Blades, a la hora de construir una narración musical en el marco caribeño. De esta manera pretendemos también legitimar las obras nacidas en Manhattan, frente a quienes ven en esa marca de nacimiento una especie de bastardía. No solo es que la transculturación no sea corrupción, sino que, con el soporte de Harlow y Blades, se puede escuchar todavía el *Coro de los esclavos* de “Cecilia Valdés”, en la obra de Lin Manuel Miranda.

Miranda escribe precisamente desde un barrio latino del que brotan muchas imágenes de la salsa. Y aunque incluye elementos propios del teatro musical estadounidense en cuanto a algunos aspectos más formales. Al enunciarse desde la misma comunidad caribeña, o mejor,

“latina”, es arrastrado a las playas en las que ya habían construido las obras que lo preceden. Y lo más importante, nos permite ver vivo hoy, el género que proponemos.

Esto es lo relevante respecto de las obras principales. Pero estas no son las únicas obras que mencionaremos, solo aquellas que estudiaremos a profundidad. Existen otras obras que hemos nombrado satelitales, pues su estudio estará mediado por el de las principales, y será por tanto solo en función de ellas. Así, su estudio menos profundo no tiene que ver con su relevancia, sino con el enfoque particular de este trabajo.

Bien, ¿qué se ha dicho de cada una de estas obras?

### *¿Qué se ha dicho de la zarzuela cubana?*

La zarzuela cubana ha sido ampliamente explorada desde lo musical y lo dramático. Se ha descrito desde su llegada a la isla de la metrópoli durante el siglo XVIII hasta su momento cumbre en que se diferenciaba como un género musical de su contraparte europea, (Vázquez Millares, 439). También cómo “lo zarzuelísitco” se integró en la dramaturgia y la música cubana más allá del género en sentido estricto (Ruiz Elcoro, 426). En particular, de la literatura respecto de este género, se han resaltado “Cecilia Valdés” de Gonzalo Roig y “María la O” de Ernesto Lecuona, ambas adaptaciones de la novela “Cecilia Valdés” de Cirilo Villaverde (1879)<sup>8</sup>.

“Cecilia Valdés” en particular ha sido ampliamente considerada obra cumbre de la zarzuela cubana<sup>9</sup>, en la que brillan principalmente por la complejidad de su musicalización, más que por la profundidad de su libreto (Vázquez Millares, 448). Se ha estudiado la relación musicológica de “Cecilia Valdés” con la novela en la que está basada, y cómo los personajes están no solo contruidos sobre sus libretos sino sobre las características musicales, que además logran representar la variedad musical de la isla cubana, de manera que logra identificarlos uno del otro al tiempo que identifica el conjunto como cubano (Fernández San Andrés, 351).

---

<sup>8</sup> Según la anécdota Roig ganó la carrera legal por los derechos del nombre, y Lecuona tuvo que corregir el curso tras la composición.

<sup>9</sup> Conversé con el cineasta cubano, Yasmani Castro Caballero en los pasillos de la Casa de las Américas, en la Habana, tras hacer una pequeña ponencia sobre la zarzuela como antecedente salsero inspirada en este trabajo de grado, en el marco del VI Encuentro de Pensamiento y Creación Joven: Casa Tomada. Él, para mi fortuna, no desmintió ninguno de los postulados de la ponencia y de esta tesis, y me comentó que el entrenamiento de los cantantes líricos como él, en la isla, suele ser con base en esta obra precisamente, por lo que su sombra cultural es larga todavía. Me invitó a escuchar algunos vinilos que podrían interesarme, pero esa noche pasaba el huracán Rafael.

Sobre esta diferenciación radical de la zarzuela cubana respecto de la ibérica, por el énfasis en lo rítmico y percutivo, Martín Siabatto construyó una propuesta pedagógica<sup>10</sup>, que permite participar a actores sordos de un vehículo artístico esencialmente musical (24). En su estudio de la comunidad abakuá que en concreto se presenta en “María la O” de Ernesto Lecuona, da cuenta de paralelismos entre ella y la comunidad sorda (Martín Siabatto, 26), lo que señala posibles puentes que podrían tenderse entre “Hommy” y la zarzuela cubana, desde lo cultural más que lo literario.

Se han estudiado los elementos etnográficos de la zarzuela y sus primeras apariciones en Nueva York, que, como el Palladium y otros clubs de salsa, desaparecieron antes de que la salsa se cristalizara como género con la aparición de Fania, y la revolución que implicó no solo un aislamiento económico sino también cultural de la isla.

### *¿Qué se ha dicho de “Hommy”?*

No se han encontrado de momento estudios musicológicos o literarios de “Hommy”. Incluso los libros que tratan de reconstruir la historia de la salsa, como “Los rostros de la salsa” de Leonardo Padura y “Salsa en discusión” de Alejandro Ulloa, aunque mencionan la relevancia de Harlow en la construcción del género omiten por completo esta obra. De manera similar, en la entrevista de César Pagano a Harlow en 1983, publicada en “El imperio de la salsa”, el “judío maravilloso” trae muy brevemente a colación la obra, ante lo que Pagano pregunta “¿Esta ora está basada en la ópera Tommy?” lo que Harlow confirma brevemente antes de continuar la conversación respecto de la participación de Celia Cruz en la grabación (255).

La mención en mayor profundidad aparece en “El libro de la salsa” de Miguel Rondón, quien tras rescatar de la quema *Mantecadito* y *Gracia divina* sentencia que “Al margen de estos dos casos, Hommy no fue más que una pelea inútil y desesperada por el traslado más o menos lógico y coherente de una historia que nunca tuvo mayor sentido ni relevancia” (163). Rondón no considera que “Hommy” sea verdaderamente una ópera, aunque rescata que en ella sigue vivo el espíritu del son a pesar de la innovación. Más allá de esto, y del posicionamiento de Marty Shelly y Cecilia Cruz, no se encuentra en sus páginas un estudio de la obra. Así el autor

---

<sup>10</sup> Esta propuesta, primeramente, política y pedagógica, devino en un proyecto estético de invaluable belleza, estrenado el 1 de marzo de 2025 en el teatro municipal, Jorge Eliécer Gaitán de Bogotá.

qué más espacio dedica a esta obra, no compra siquiera su reclamo como opera latina. En esa misma línea Ramos Gandía, en “Historia de la salsa, desde las raíces hasta el 1976 y un poco más allá”, cuando recopila las canciones de Hommy, hace notar los éxitos que tuvo, los géneros que incluyó y los cantantes de cada una (Ramos Gandía, 68). Sin embargo, no hace una revisión narrativa del álbum, ni lo relaciona con otras obras de similares pretensiones. Con esto vemos un álbum tratado como cualquier otro, no se considera que sea un proyecto estético esencialmente diferenciado de otras obras de Harlow.

Viales Montero en su estudio la relaciona tangencialmente con *Maestra vida*, únicamente para indicar que por “Hommy” ser una “adaptación”, la verdadera primera ópera salsa original es la de Rubén Blades (8). No hay una intención de establecer a una como antecedente de la otra, o de explicar por qué ambos álbumes son agrupados con la misma etiqueta.

Así el panorama general de los historiadores de la salsa y críticos parece ser el de considerar Hommy, o bien como un álbum musical con una historia curiosa y un par de canciones “bien logradas” (Ramos Gandía), o bien como una claridad que hacer al nombrar a “*Maestra vida*” como la primera ópera salsa. Esto nos deja con la tarea de tender nosotros estos puentes que, aunque a veces son presupuestos por los autores, no han sido desarrollados en detalle.

### *¿Qué se ha dicho de “Maestra vida”?*

“*Maestra vida*” y en general la obra de Rubén Blades, es tal vez la parte más estudiada de nuestro corpus. Se ha estudiado la obra de Rubén Blades en general, sobre todo desde su postura autoral reconocible a partir de sus remoquetes de “poeta” y “cronista” de la salsa. Schlykova en su estudio, por ejemplo, hace un barrido de la trayectoria de Blades, apoyada en la intertextualidad de su obra y la vida misma del autor en relación con ella, es decir, los paratextos y la pose autoral. Sin embargo, su mención de “*Maestra vida*” es relativamente breve, no profundiza en ella, más que para señalar cómo la obra está construida de manera narrativa, i.e., que las canciones son parte de una sola narración a lo largo del álbum, para concluir que la obra va por la misma línea que otros trabajos de Blades, resaltando el uso de hipertextos y de su representación de una suerte de experiencia universal latina (49). Aunque su estudio no es particularmente profundo, ya ata la obra de Blades con la de Harlow, sin hacer demasiado hincapié en el contenido de “Hommy” o en sus diálogos con “*Maestra vida*”, se limita a sentar

la existencia de un precedente (48). Es importante rescatar que señala el valor que pone el autor en la construcción del tejido social del barrio como esencial para la supervivencia de sus habitantes, tesis que otros estudiosos parecen obviar. El barrio será un elemento crucial para nuestro estudio, no solo por su aparición en Blades, sino por ser lugar común en las otras obras del corpus.

Sobre la representación del barrio, particularmente en “Maestra vida”, Viales Montero hace una reflexión según la cual el valor de la narración contenida en la obra es el de denunciar realidades externas a la obra (Viales Montero, 11). Así, su acercamiento no es la construcción conceptual de la imagen del barrio, sino que presupone que el barrio es una experiencia externa a la obra, y en consecuencia, esta última se limita a dar testimonio de él. En ese sentido, su preocupación no es la descripción de una construcción literaria, sino la fidelidad con la que se recuenta una realidad externa. Aunque este acercamiento al barrio difiere del propuesto por nosotros, sí es esencial, resaltar la relevancia de la narración de los hechos a través de la música. Otro hilo conductor diegético y extradigestivo, que nos servirá para estudiar la obra de Blades así como otras del corpus.

Soto Molina ha hecho una lectura de “Cantares del subdesarrollo” uno de los álbumes más reciente de Blades, que para nuestros efectos es relevante pues contiene una canción, *El reto*, que ocurre en el universo de “Maestra vida”, no por una asociación extradiegética, sino porque el cantante se presenta como Baba Quiñones y asegura que la canción es sobre Carmelo Da Silva, ambos personajes de la ópera. Aunque la canción se propone estudiar los códigos de caballería propios del barrio latino, encarnados en la figura del guapo, Soto afirma, al revisarla (sin notar las referencias a Maestra vida) que “la cobardía hace parte de esa moralidad Kantiana y que dentro de la ética dialógica genera una serie de reacciones en las deliberaciones de los sujetos en su interacción comunicativa” (152). Más allá de estudiar si su reflexión filosófica es acertada, queremos notar que en este caso las particularidades de la canción son del todo accidentales, pues ella sirve no como proyecto estético, sino como elemento probatorio a una teoría moral, que el autor en su análisis impone al texto.

Barrón Romero, ha estudiado “Maestra vida” construyendo relaciones con “Ópera do malandro”, obra satelital para nuestro estudio. Barrón emplea el término “ópera salsa” bastante extendido en la cultura popular para describir la obra de Blades, pero no pretende que ambas obras de su corpus pertenezcan a un mismo género, aunque sí señala algunos elementos

comunes. De su análisis surgen, pues, dos conclusiones separadas sobre cada obra. Estudiando el concepto de barrio en “Maestra vida”, Barrón menciona que “a través de su música y de su cotidianidad, como un espacio pluricultural, caótico, festivo y conflictivo donde se conforman diversas identidades y culturas urbanas” (13). De la misma manera, al concluir sobre la obra, establece que su moraleja es que el caribeño “movido por las desgracias, el cansancio, las represiones, asume la fiesta, las esperanzas, la ilusión de un porvenir mejor desde una postura de lucha y de pelea ante los pesares presentes” (16). El barrio aparece de nuevo en este análisis de la obra de Blades, aunque solo como un escenario problemático, y el caribeño se vale del carnaval para salir de él.

En ese sentido, no ha sido poco el estudio de la música de Blades, y en particular, de “Maestra vida”. Ya se han identificado imágenes recurrentes en su trabajo como la del barrio, y se han señalado relaciones entre esta obra central de nuestro corpus y otras centrales y satelitales. Sin embargo, aun cuando se ha utilizado el término “ópera salsa”, la literatura encontrada no ha intentado describir esta categoría ni profundizar en los diálogos que pueden establecerse entre las obras del corpus, a la luz de esta categoría. De la misma manera, no se ha utilizado la idea de “ópera salsa” u “ópera latina”, como categoría de análisis, sino como rotulo o género musical de contenido difuso.

### *¿Qué se ha dicho de “In The Heights”?*

No es particularmente amplia la literatura crítica de la obra de Miranda. No hemos encontrado hasta el momento estudios particulares de “In The Heights”. Sin embargo, Jiménez Camacho hace una revisión de algunas de sus obras musicales. Su análisis, empero, está más orientado a los elementos extratextuales, de denuncia y auto etnografía, dada la importancia que el propio Miranda ha dado a su experiencia vital dentro de su proyecto estético (Jiménez Camacho, 41). Shisko hace una revisión concreta de “Hamilton”, en el marco del teatro musical estadounidense, específicamente para señalar su capacidad disruptiva por elementos de alto contenido político, como la escogencia de géneros modernos, así como de la utilización de actores “*ethnically diverse*” (Shishko, 79), para tender nuevos puentes dentro del género. Estas dos observaciones, respecto de los ritmos empleados y la etnicidad de los actores se podrían hacer, igualmente de “In The Heights” aunque Shisko no lo hace expresamente. Adicionalmente, nos apoyamos en los estudios generales del teatro musical estadounidense y su

progresión desde la *ballad opera* británica, hasta conformarse en un género artístico diferenciado (Moniz, 173), en un proceso similar al que vivió la zarzuela española en La Habana, y en el que se inserta Miranda.

Así vemos en Miranda algo similar a lo que vemos en Blades y en Harlow, que insertados en un medio traen nuevas herramientas musicales y narrativas, que están medidas también por la experiencia personal. De manera que podemos afirmar que las obras del corpus son consideradas, por lo general disidentes respecto del marco tradicional en el que se enmarcan, no poco por su función de narrativa, es decir, por las cosas que pretenden narrar, además de las herramientas musicales que integran.

### Marco Teórico (recitativo secco)

La ausencia de antecedentes académicos respecto del problema planteado nos presenta por supuesto dificultades teóricas, pero también ofrece una justificación académica al desarrollo del análisis propuesto. Lo primero es decir que este pretende ser un estudio principalmente literario. Ello quiere decir dos cosas: (i) los elementos teóricos del análisis serán principalmente literarios (e.g.: la definición de género), y (ii) la textualidad de las obras tendrá un papel central. Con esto no pretendemos excusar la omisión de los elementos extraliterarios, ciertamente no se pueden estudiar las canciones como si fueran poemas, pues parte integral del proyecto estético es dada por el tiempo, el rimo, el tono empleado por el cantante y un largo etcétera; sino que todo ello sirve a la interpretación de lo textual.

### *Paratexto, el gran ecualizador*

“[...]el paratexto; título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto [...]”(Genette, 11)

El estudio literario de las obras proviene de la intención de compartir una experiencia personal y particular de escucha, además de que las obras del corpus, tanto principales como satelitales, encuentran una cierta diversidad de géneros artísticos, como obras de teatro, canciones, películas. Nuestro postulado es que convergencias aparecen en la narración de las obras, en sus

imágenes y demás elementos textuales. Por ello la evaluación de elementos extraliterarios, cuando aparezca, solo será en la medida en que sirvan a lo literario. Es decir, la música, las portadas de los álbumes, sus títulos y subtítulos, funcionan en el presente análisis como un escenario al texto, en algunos casos, comentándolo, aunque esto no es absolutamente necesario. Así, nos encontramos trabajando bajo la definición de Genette de paratexto. Nuestra visión del paratexto, sin embargo, se amplía respecto de aquellos que se observan en los libros, como decimos, para incluir también el uso de herramientas musicales en la narración. La condición de la música como paratexto, nos aleja de un análisis musicológico, cinematográfico o teatral. Aunque no sea esta una división categórica. No se trata de renergar de estas fuentes teóricas sino dar prioridad a lo literario. Esto tiene también que ver con que, dado que las relaciones dialógicas, nuestro género propuesto es literario, y por ello las herramientas para describirlo son también las de la teoría literaria.

De esta manera, el análisis paratextual de las obras propuestas es crucial, no solo para hacer justicia proyecto estético de nuestro corpus, sino también porque nuestra proposición se sustenta en la utilización de herramientas extraliterarias similares, e.g. el género musical en que están compuestas las canciones, el uso de *leitmotifs*, etc. Así, la categoría de paratexto nos permite limitar y homogeneizar nuestro análisis sin comprometer la integridad del corpus, además de complementar la construcción de nuestro objetivo principal, que es la descripción del género como estrictamente literario.

### *Ópera, teatro musical y vinilos*

Ópera es una palabra problemática, está asociada con una forma muy particular de teatro musical, aquella que escribían Wagner, Verdi y Puccini y en que los actores emplean el bel canto. No es una palabra que nos hable de los temas de la obra, su longitud o su métrica, su escala, o su instrumentación. Sin embargo, hay que notar que se trata de una palabra polisémica, que se ha utilizado especialmente durante el siglo XX. Como ya hemos mencionado, la obra que trae a este trabajo ese término es “Hommy. A latin opera”, una obra que constituye una respuesta directa a otra “Tommy”. The Who utilizó el término “opera-rock” para definir “Tommy”, y su forma de tomar prestados algunos elementos del teatro musical, (*leitmotifs*, unidad narrativa, distintas voces interactuando), pero basta acercarse un poco al álbum de rock para notar que no pretende amoldarse a ninguna de las convencionalidades del teatro musical: es un álbum de rock

hecho para ser solo escuchado, aunque por su naturaleza luego aparecieran fácilmente representaciones teatrales y cinematográficas. En ese sentido, el reclamo de “Hommy” no podría entenderse como un relacionamiento con Wagner, o con Gonzalo Roig (por más que nosotros pretendamos construir ese puente), sino una adaptación de las mismas ideas exploradas desde el rock respecto de las capacidades narrativas de la música, a un ritmo y cultura distintos, los del Caribe. Esta intención no admite un simple trasplante o traducción. Obra decir, en este punto, que no hay fuentes formales que definan esta ópera rock que “Tommy” reclama ser, y los elementos que caracterízanos como propios de este medio artístico, son los comúnmente asociados a él, sin que ello implique una lista taxativa, o prescriptiva.

Ahora bien, también es claro que, si se hubiera de relacionar a “Tommy” con el teatro, habría mayores coincidencias con Broadway que con la ópera de Viena. Entender la diferencia entre un escenario y otro nos lleva a pensar tangencialmente en la evolución del teatro musical estadounidense, desde su ancestro del otro lado del atlántico, las *ballad operas* británicas de las que son exponentes principales Gillbert y Sullivan. En ellas ya están presentes algunos de los elementos que Broadway va a resaltar y que diferenciarán al escenario neoyorquino del europeo, como el énfasis en la comedia y en elementos circenses (coreografías y acrobacias). Este cambio de énfasis en el teatro musical estadounidense respecto de la ópera europea abre la puerta, por ejemplo, a reservar la música para la expresión de emociones.

Por esto el término ópera es tan confuso, ha llegado a la salsa después de atravesar tantas transformaciones que, en lo superficial, nada de lo original ha llegado. Sin embargo, como pretendemos demostrar en este trabajo los elementos de leitmotiv, de unidad narrativa y pluralidad de voces sobreviven todas las transformaciones de lo accidental. Para efectos de claridad, un leitmotiv es una construcción musical usualmente atribuida a Wagner, que se repite a lo largo de toda la obra identificando conceptos, personajes, sentimientos y demás (Rushton, 400). La unidad narrativa significa que a pesar de que cada canción cuente una historia o pinte una imagen concreta, todas existen en función de una narrativa más amplia que las abarca, como los capítulos de una novela. Finalmente, la pluralidad de voces nos anticipa que no vamos a encontrar un solo personaje, que lo canta todo siempre, sino que veremos distintas voces (aunque a veces las interprete el mismo cantante) expresando posiciones diversas en el transcurso de la obra. Esto es lo que toma “Tommy” de la ópera, y nuestro trabajo consistirá en identificar si nuestro corpus sigue esos pasos.

Existe un antecesor particular en el Caribe que debemos mencionar también, se trata de la zarzuela cubana. A principios del siglo XX Cuba rebosaba de producciones culturales en el teatro y el balé. Una de las formas de teatro es la zarzuela, que lo mismo que las *ballad operas* presenta un tono primordialmente cómico heredado del sainete (Duc, 12), y hace amplio uso del baile. De la zarzuela cubana los mayores exponentes son Gonzalo Roig, Ernesto Lecuona y otros (Vázquez Millares, 446). Los primeros dos son autores de zarzuelas basadas en la “novela fundacional” cubana, “Cecilia Valdés”, estas obras son “Cecilia Valdés” y “María la O”. No existe, en realidad ninguna relación genealógica entre alguna de estas obras y la aparición de “Hommy” aunque Harlow haya visitado La Habana a tiempo para asistir a una de las funciones. Esto no quiere decir, sin embargo, que no existan relaciones temáticas que se ven exaltadas por el medio, de la misma manera que no se podría atar “Tommy” genealógicamente a “The Mikado”. Esta visión ampliada de la ópera concuerda con la posición de Roubine, según la cual “la ópera es un producto de mestizajes de traiciones perpetuamente renovadas en función de constreñimientos o decisiones culturales específicos” (201).

### *Transculturación y Caribe*

Esto es así porque el Caribe no es un archipiélago común, sino un meta-archipiélago (jerarquía que tuvo la Hélade y también el gran archipiélago malayo), y como tal tiene la virtud de carecer de límites y de centro. Así el Caribe desborda con creces su propio mar, y su última Tule puede hallarse a la vez en Cádiz o en Sevilla, en un suburbio de Bombay, [...], en una discoteca de Manhattan y en la saudade existencial de una canción portuguesa. Entonces, ¿qué es lo que se repite? Tropismos, series de tropismos, de movimientos en una dirección aproximada, digamos de la imprevista relación entre el gesto danzario y la voluta barroca de una verja colonial. (Benítez Rojo, v)

No es posible adscribir el Caribe a una única etnia, a una historia, a un lenguaje, a una música. Esto nos interesa porque la salsa es una música que surge por las particularidades de este espacio de transculturación, no podría surgir en otro lugar. En efecto, el Caribe no es absolutamente negro, taíno, español, ni siquiera mestizo, es todo eso al tiempo, de distintas formas en cada isla, pero compartiendo elementos comunes. No hay una sola identidad totalizante del Caribe, ni siquiera un espacio geográfico que pueda delimitarse culturalmente como caribeño, pues hay elementos del Caribe en los antiguos puestos mercantes en la costa de Guinea, como en Nueva York, Liverpool, Cartagena y Nueva Orleans, y eso es precisamente Caribe, un conjunto

discontinuo de expresiones, con una difusa dirección común, atravesada por imágenes que se repiten.

Nos interesa este elemento de la transculturación porque la música del Caribe anida en ella, se mezcla constantemente consigo misma, y con influencias africanas europeas y americanas. Como discutimos arriba, algunos afirman que la salsa es una perversión rocambolesca del son, mezclado con el jazz, cuando ambas son músicas negras nacidas en torno a las costas Caribes, por lo que Leonardo Padura, por ejemplo, se ve obligado a defender la existencia del género en “Los rostros de la salsa” donde plantea diez argumentos para sostener su existencia (303-329). Al tiempo, Pagano considera que “salsa” es una “palabra genérica y comercial” (21) utilizada para agrupar distintos ritmos caribeños. Así, teniendo en cuenta que no es objeto de nuestro trabajo escrudiñar la existencia del género musical “salsa”, vaste decir que el término entraña para todos, una confluencia, no siempre coherente y cohesiva de músicas. Esta transculturación que se aparece en lo musical aparecerá también en la ópera latina con especial fuerza, dentro de las letras, las imágenes, e incluso la historia de sus autores. La mayoría de las obras que veremos aparecen en Manhattan, en el Caribe.

Sea este el momento para anotar, adicionalmente que los procesos complejos de transculturación, que dan por ejemplo origen a géneros musicales y expresiones espirituales y religiosas, son, por lo arriba descrito de una altísima complejidad, respecto de la cual en esta instancia no podemos reclamar autoridad. En ese sentido tendremos que dejar algunos componentes de este proceso de transculturación a otras investigaciones futuras, que puedan, por ejemplo, desenmarañar las complejas relaciones sincréticas de la santería cubana. En ese sentido deberemos, en diversos instantes, sentar las bases de una discusión futura, más que sentenciar en uno u otro sentido.

### *Hacia una música menor*

Una literatura menor no viene de un lenguaje menor; es más bien aquella que una minoría construye en dentro de un lenguaje mayor. Pero la primera característica de la literatura menor es que en ella el lenguaje es afectado por un alto nivel de desterritorialización. (Deleuze y Guattari, 16)

Estudiando la literatura de Kafka, su condición de checo judío, escribiendo en alemán, Deleuze y Guattari construyen la categoría de literatura menor, como una idea primera que permite distinguir posteriormente otras formas políticas de literatura (popular, marginal, proletaria) que

se producen dentro de una lengua franca, o mayor (18). Las características que proponen para identificar esta categoría son (i) la desterritorialización de la lengua, (ii) la conexión del sujeto con una intermediación política y (iii) el ensamblaje colectivo de la enunciación (18).

La desterritorialización de la lengua se refiere a la imposibilidad al tiempo de escribir en la lengua propia, y en la lengua mayoritaria, digamos, metropolitana. En ese sentido, el uso de la lengua mayoritaria está desterritorializado, porque de la misma manera en que existe una distancia entre el hablante y su lengua propia, hay una distancia con la lengua mayoritaria que emplea para su literatura (16). En el caso del Caribe hispanohablante y su música hay dos procesos de colonización que debemos reconocer. Uno primero perpetrado por el imperio español, que roba tanto a indígenas americanos como a esclavos africanos de su lengua y con ella sus expresiones artísticas; en este punto las lenguas minorizadas son esas lenguas aborígenes de ambos continentes. Y uno segundo perpetrado por Estados Unidos, tras su victoria en la guerra hispano-estadounidense, con la que toma una posición de dominio político sobre el espacio geográfico, y con ello, la lengua que antes era mayoritaria, el español, se minoriza frente a la nueva metrópoli de habla inglesa. Estas dos capas de colonización nos dan tres momentos de desterritorialización de la lengua, uno primero es la inclusión de palabras, formas e imaginarios heredadas de lenguas y culturas originarias americanas y africanas; uno segundo de uso del español, grabando los discos en Manhattan; y uno tercero de apropiación del inglés.<sup>11</sup>

La conexión del sujeto con una intermediación política se refiere a que las decisiones cotidianas, incluso ellas que en una literatura mayor serían propias de su intimidad, son de hecho, políticas. “La preocupación individual se hace entonces mucho más necesaria, indispensable, magnificada, porque toda otra historia vibra en su interior.” (Deleuze y Guattari, 17). En la salsa, la interacción de los sujetos con una intermediación política se da con particular claridad en la salsa de Blades. Su pretensión de retratar la identidad latina través de una serie de imágenes reconocibles, rescata precisamente momentos que podríamos llamar cotidianos, pero que están necesariamente politizados<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> Esta lista no quiere dar a entender un orden necesariamente cronológico. Con la aparición del boogaloo y el mambo en Manhattan, ya se podían ver estas desterritorializaciones, seguramente porque los dos procesos de colonización ya habían sucedido.

<sup>12</sup> Pensemos en *GDBD*, donde la forma de retratar la policía secreta de una dictadura es narrar su mañana mundana.

El ensamblaje colectivo de la enunciación se refiere a que la literatura se encuentra positivamente cargada con un rol colectivo y revolucionario (17). La literatura, como ejercicio comunitario tiene el rol que de otra forma ocuparían los discursos nacionales en las culturas mayoritarias. Así, hace frente al escepticismo, el escritor que trabaja en los márgenes de su comunidad propone un proyecto comunitario posible, con lo que su construcción de la identidad propia es mediada por la comunitaria. Esta función de la salsa es la que señala César Pagano cuando estudia el nacimiento de la salsa en el barrio latino neoyorquino,

La salsa fue benéfica para fortalecer a la familia latinoamericana, para defender las costumbres, para practicar los instrumentos musicales nativos, para procurar la comida propia y variada, para pregonar las frutas y productos procedentes de países de clima tropical, para estimular el uso de los vestuarios y peinados propios, y para impulsar el buen uso del idioma español. (47)

Estas ideas respecto de la literatura de Kafka no se pueden trasplantar sin más a las obras que analizamos, pero sí nos servirán como una base para comprender algunas de las imágenes persistentes en las obras individualmente consideradas y en el género. Las imágenes relacionadas con el barrio y la ubicación geográfica, la relación con los padres, con el lenguaje, y el proyecto político de algunos autores con sus obras. Esto es porque, aunque no haya una correspondencia de 1:1 entre la literatura menor propuesta por Deleuze y Guattari, y la música del corpus, sí podemos decir que la cultura del Caribe es una que es constantemente minorizada, en un marco geopolítico por los distintos ejercicios de colonización, pero en los marcos nacionales también, particularmente en el caso estadounidense.

### *Genealogía*

El género se concibe, pues, como campo de modificación, y se destaca una función transformativa por la cual ya no vale la estabilidad, sino la inestabilidad del género mismo, la desviación, su capacidad dialéctica entre la conservación y la innovación. (Sinopoli, 181)

Cómo ya hemos dicho, cuando empleamos la categoría “género” lo hacemos en un sentido inequívocamente literario. En el estudio del género, nada nos interesa el compás, ni los tiempos ni la escala musical de las obras estudiadas. Ahora bien, el género por ser literario no es una categoría más simple, y su definición encierra aún algo de controversia (Sinopoli, 179). Por eso apuntaremos a una concepción no esencialista del género, sino llamada a designar los puentes que permiten leer obras como parte de un conjunto normativo más grande y complejo (181).

Esta aproximación descriptiva, exige que veamos qué elementos dialogan entre las obras del corpus, antes de pretender definirlo. En ese sentido una definición de “ópera latina” no solo es imposible antes de las conclusiones, sino que debe aparecer como una descripción global del corpus sin pretender canonizarlo.

Así, si se propusiera que una obra debe ser considerada ópera latina a pesar de no compartir lugares comunes con el corpus que hemos escogido, no habría que analizar la similitud, sino la capacidad de dialogar con las obras que proponemos. Es precisamente por esto que pretendemos utilizar contraejemplos de lo que se podría llamar óperas latinoamericanas<sup>13</sup> que, a pesar de ser escritas en el continente, en la lengua y por nacionales, no podrían ponerse junto a “Cecilia Valdés”, como antecedentes de lo que ocurrirá después en Nueva York, y que es centro de nuestro trabajo.

### *La parodia*

[...] la parodia designa la ruptura del nexo ‘natural’ entre la música y el lenguaje, la separación paulatina entre el canto y la palabra. [...] el hombre ha sido expulsado del Edén, ha perdido su lugar propio y ha sido arrojado, en compañía de los animales, en una historia que no le pertenece. El objeto de la narración es, en ese sentido, ‘paródico’, ósea fuera de lugar. (Agamben, 50-51)

Con el ejercicio paródico no nos referimos en absoluto a burla, ni siquiera a efecto cómico, sino que, en la línea de Agamben, se trata de la descolocación de los elementos de una obra base con la intención de recuperar algo que se ha perdido. Así, el espacio liminal de la ópera latina, se corresponde con la imagen del limbo como parodia del paraíso y el infierno al tiempo (Agamben, 55).

Esta idea de parodia también es clave, ya que también nos habla del relacionamiento entre una y otra obra (Agamben, 49). De esta manera, podríamos eventualmente construir puentes entre las obras del corpus con base en la parodia. Es importante tener en cuenta que cuando se establece una relación paródica entre dos obras, no aparece un reemplazo, ni una mera “versión” o *cover*, sino una obra digamos, secundaria que solo puede comprenderse completamente, conociendo la obra base, por más que la parodia sea un proyecto estético en sí misma.

---

<sup>13</sup> No lo haremos porque sería muy confuso.

### Metodología (puente instrumental)

Ahora bien, el corpus que hemos propuesto comprende dos álbumes musicales y dos obras de teatro. Además, algunas de las obras satelitales que hemos mencionado son obras audiovisuales; esto nos implica una dificultad metodológica, ya que cada obra puede aprovechar distintos recursos, propios de su medio, como la edición en el caso del cortometraje y las películas, o la gesticulación y la coreografía en las obras teatrales. Por eso, para mantener la cohesión, comprenderemos todas las obras como álbumes musicales. Con esto no queremos eliminar todo aquello que no sea una canción, ya que los álbumes musicales que revisamos contienen apartados similares de solo diálogo o narración sin ninguno muy poco acompañamiento musical. De esta manera, todo lo hablado entrará en nuestro objeto de estudio, mientras que elementos como la edición, el diseño de arte y la coreografía escaparan a nuestro estudio comparado, aunque puedan comentarse someramente en el análisis individual de cada obra.

Detrás de todos estos análisis hay un proceso especial de escucha atenta, de revisión documental, de relacionamientos con otras, de revisión de las portadas, y vuelta a escuchar. Ha habido memorización, y repetición torpe de los cantos, algunos incluso, a La Habana, en La Habana. Las relaciones no provienen de una teoría previa que se le imponga al texto, sino del mismo ejercicio de siempre, de encontrar cosas nuevas, cada vez que se regresa a una obra, de comentar apreciaciones con colegas, con amigos, con mi familia.

Todo esto, este trabajo, este lenguaje, todo es crucial. No solo por el tesoro artístico que pasaría desapercibido de otra manera, sino porque lo necesito. Biológicamente lo necesito. Necesito decir todo esto que sigue, o podría morir. Hoy, a diferencia de antes podría escuchar cualquier canción en cualquier momento y, sin embargo, permanezco en los mismos bucles de siempre, estudiando el tono de las trompetas, memorizando los pregones. Una y otra vez. Una y otra vez. Una y otra vez. He intentado escribirlo en un blog, en mil ensayos, incluso en un mensaje de texto a un amigo desafortunado. Nada ha funcionado. Entonces traigo esto, como el yerberito, para que me libere, o me reviente.

La función se dividirá de esta manera: Acabamos de construir algunas bases teóricas para el análisis posterior de las obras del corpus individualmente consideradas. Una vez agotada esta parte, y tras un breve interludio para estirar los pies, estudiaremos las obras en conjunto, el antecedente cubano, la herencia en Miranda, y el género como un todo. Con ello cumpliremos

nuestro propósito de expandir el sentido en la lectura de las obras. Finalmente, unas conclusiones generales, ojalá seguidas de un buen refrigerio en el *hall* del teatro, que será por supuesto un dulce de guayaba, ¡que tenga sabor que tenga mendo!

**Figura 4.** *Buscando Guayaba de Rubén Blades*



## Acto primero: Del Caribe aflora

*If you wanna know who we are, we are gentlemen of Japan.*  
Gilbert & Sullivan

### Hommy: THE Latin opera (Duetto)

Aunque “Tommy” salió a la venta el 23<sup>14</sup> de mayo de 1969 (Muniesa, 140), la página de la Fania cuenta que Larry Harlow conoció por primera vez la ópera rock de The Who en 1971, y tras ello se convenció de que el mundo de la salsa necesitaba algo similar (*Orquesta Harlow - Hommy (A Latin Opera) - Álbumes y Eras | Fania Records*). Harlow como director de orquesta ya tenía para entonces un espacio de particular protagonismo en la escena neoyorquina de la música latina al punto que junto con Willie Colón y Bobby Valentín marcaba la dirección en la que esta se dirigía (Rondón, 105). Precisamente, la primera adopción comercial de la etiqueta “salsa” para referirse a esta mezcla de ritmos afroantillanos, se ve en el álbum de ese nombre que Harlow publicó con su orquesta en 1971. Sin embargo, aunque la producción de Harlow está por completo concentrada en la música latina, es imposible no notar su fijación con otros ritmos muy prevalentes en el sancocho cultural neoyorquino, en especial, el rock. En 1969, año en que The Beatles se separaban definitivamente, Harlow lanzaba “Me And My Monkey”, un álbum de salsa por lo demás común y corriente, en el que, sin embargo, entre *La cadena* y *Mi madre*, brota una canción que parece sacada de otro universo, *Me and my monkey (Mi mono y yo)*, un *cover*<sup>15</sup> bastante fidedigno de *Everyone has something to hide (except for me and my monkey)*, del famoso *white album* que el cuarteto de Liverpool había lanzado el año anterior. Esta canción, da sentido al nombre del álbum y a su portada, que ya no solo contiene la absurdidad de un hombre y un mono (un disfraz de mono) bailando, sino que es también un juego con la famosa portada del álbum blanco, la cual contenía apenas el nombre de la banda en bajo relieve, e invitaba a sus compradores a plasmar precisamente su propia creatividad en ella, como se ve en los álbumes recolectados por *The White Album Project (The White Album Project | A Comprehensive Look At The Beatles Self Titled Double Album Masterpiece)*.

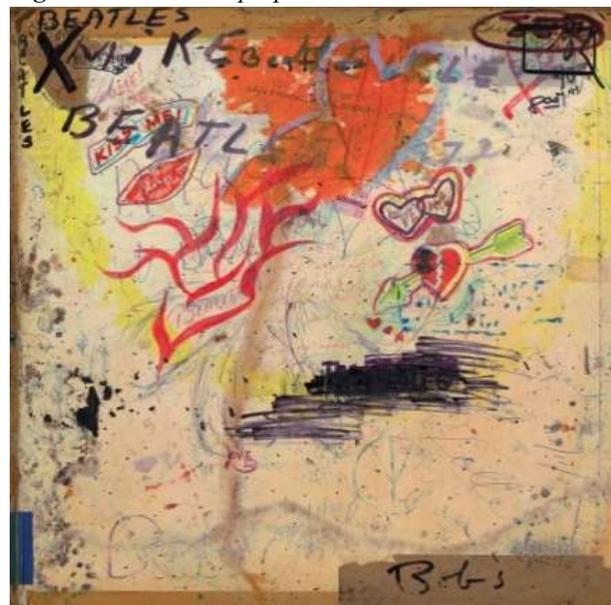
---

<sup>14</sup> 

<sup>15</sup> Versión.

**Figura 5** Portada de “Me And My Monkey”

Fuente: Tomado de <https://www.deezer.com/us/track/686102332>

**Figura 6** Portadas superpuestas de “The Beatles”

Fuente: Tomado de <https://rutherfordchang.com/white.html><sup>16</sup>

Que la canción sea una réplica tan precisa nos habla de que las capacidades de la salsa en cuanto a lo tecnológico eran equivalentes a las del rock, y que esté fuera de lugar nos habla de una intención paródica en la mirada de Harlow hacia el rock, como expresa también Celia Cruz en su canción *Rock and Roll*, de 1958, en la que, posicionando a la audiencia en Nueva York, presenta la llegada del Rock'n'roll a la ciudad, sustituyendo al Chachachá; antes de realizar un par de compases en ese nuevo ritmo. Harlow, por su parte, se limita a reproducir con bastante fidelidad la canción original, utilizando algunos instrumentos nuevos. El ánimo paródico, pues, no está en la canción en sí misma, sino en su posicionamiento en medio de canciones de ritmos tradicionales antillanos, es decir, en su relación con las otras canciones del álbum, lo paratextual.

**Figura 7.** Sintonizando las canciones de “Mi mono y yo”.

<sup>16</sup> Se trata de una superposición de las portadas que el proyecto, ha recolectado, álbumes usados, sobre los que sus dueños han pintado distintas imágenes.

Sea este el momento para comentar entonces, las formas paródicas de la salsa, ya que, en realidad, solo hablar de ópera en ritmo de salsa nos indica que algo está fuera de lugar, empezando porque en los teatros no suele haber espacio para bailar. En efecto, por lo general los historiadores del género a la hora de evaluar las canciones suelen presentar el éxito comercial o la fama entre bailadores como señales de virtud, y de la misma manera, en sentido contrario. Tanto como esto se ve ejemplificado en una carta abierta a Rubén Blades escrita por César Pagano en 1984, publicada en *El Tiempo* en ese año e incluida en “El imperio de la salsa” (2023) en estos términos

Debe recobrar el equilibrio entre lo escrito y la sonoridad que se manifestó en sus primeras obras [...] Desde mi sitio de rumba he sido testigo de los comentarios que hacen salseros consumados: que usted ha descuidado la música por darles alta prioridad a sus cuentos [...] El padre Antonio y el monaguillo Andrés [tiene] valor literal, pero la música se queda inferior a la circunstancia. (Pagano, 322)

En ese sentido, es normal que parezca necesario que una ópera en ritmo de salsa sea una obra paródica. Pero también hay un ejercicio paródico común a la salsa. Notemos que, en el apartado citado de la carta de Pagano, no se le pide a Blades que sus letras dejen de tratar temas trágicos, el cargo en contra del artista es que su trabajo no funcione en el ambiente carnavalesco. Usualmente la salsa descoloca las emociones de quien la oye. *El preso*, de Fruco y sus tesos, es tal vez el ejemplo más valioso, por su popularidad en la época decembrina a pesar de que, entre pregones, el cantante dé aullidos de dolor al tiempo que desea morir para ver a su madre. Sin embargo, a pesar del tema, que nunca es ocultado, no por ello baja la velocidad de la música o la invitación implícita al baile. Lo mismo exactamente sucede en *Plantación Adentro*, donde la condena del latinoamericano es aspirar solo a una cruz de palo... y luego suenan los trombones; y un largo etcétera de episodios en que la salsa desconecta los tonos de sus narraciones lírica y musical para construir significado a partir de ese contrapunteo. Una desconexión entre canto y música que es paródica en el sentido más clásico (Agamben, 50).

**Figura 8.** *Salsa alegre sobre cosas tristes*

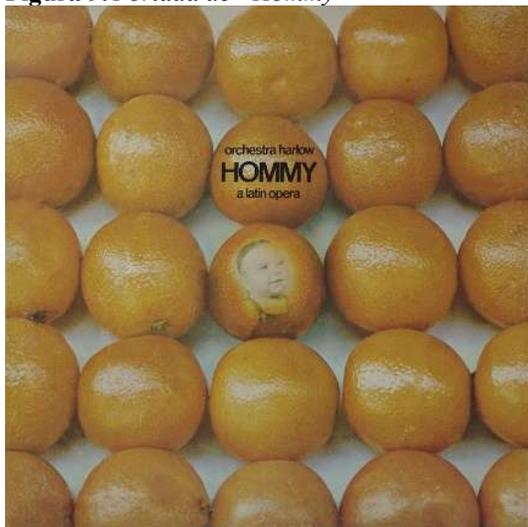


**Nota:** *Playlist* de canciones de salsa que demuestran esta dinámica.

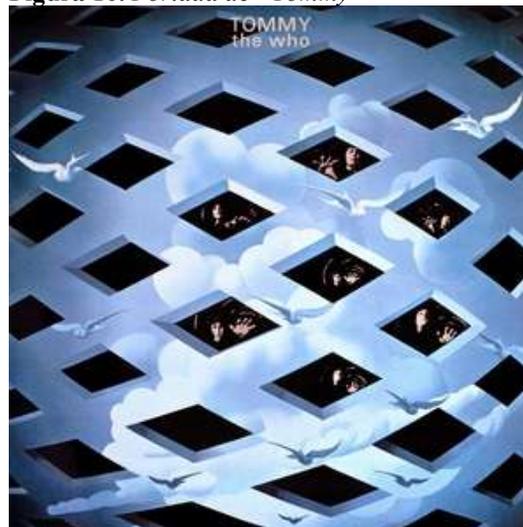
Todas estas características tanto del género musical en general como de nuestro objeto de estudio en particular nos apuntan al concepto de parodia, como la herramienta principal para estudiar el proyecto estético de Harlow. “Hommy” llevará el ánimo paródico de esta portada al plano musical, donde ya no solo hay un nuevo arreglo instrumental, sino que cambian el idioma, el ritmo, e incluso los temas de la obra original. Lanzado en 1973, se podría decir que la ópera llegó a la música latina en Nueva York, antes que el nombre oficial de “salsa”, que sería el nombre del siguiente álbum de Harlow en 1974.

A pesar de su inspiración directa en otra obra, “Hommy” es una obra radicalmente distinta, i.e., no busca versionar, como *Me and my Monkey (Mi mono y yo)*. Se aleja decididamente de la psicodelia del rock y no hace ni siquiera el intento de traducirla a los instrumentos y ritmos de la salsa, no propone nuevos *leitmotifs*, e incluso se sacude la narración a través de herramientas musicales, para reemplazarla por un narrador que deja caer la historia sin ambigüedades y con mínimo acompañamiento musical. A pesar de estas diferencias, “Hommy” no puede considerarse en el vacío. Hay agujeros en su narrativa que Rondón hace bien en señalar cuando insinúa que el fracaso de “Hommy” proviene de su traslado de mala manera de personajes de un contexto cultural a otro, sin lograr que el todo tenga un sentido (163). El error detrás de esta afirmación es la pretensión de que la obra de Harlow reemplace la de The Who. El objetivo de la parodia no es reemplazar la obra original, sino construir sobre ella. En ese sentido, la parodia no debe resolver estos problemas narrativos, ya que enfrentados a un hueco en la sucesión de los hechos se puede recurrir a la obra base. Así, un estudio de “Hommy” es necesariamente un estudio de aquello que ha cambiado de lugar, y, en consecuencia, de su posición original en la obra base.

“Hommy” desde su portada ya nos anuncia sus intenciones. Mientras que el álbum de The Who hay una interpretación de la otredad de Tommy a través del mundo exterior dispuesto como una red, el álbum de Harlow pone al bebé titular en el centro de un arreglo de naranjas entre las que sobresale. Mientras que la particular condición de Tommy es razón de separación, la de Hommy es la de resaltar entre los demás, de brillar particularmente. Esta interpretación luego es soportada por el tratamiento del protagonista en ambas obras como veremos más adelante.

**Figura 9.** Portada de “Hommy”

**Fuente:** Tomado de <https://fania.com/eras/orquesta-harlow-hommy-a-latin-opera/>

**Figura 10.** Portada de “Tommy”

**Fuente:** Tomado de <https://www.deezer.com/mx/album/94830112>

Es decir, “Hommy” no se presenta como una traducción, ni una interpretación, sino una descolocación de los elementos de la obra original. Y la diferencia en el posicionamiento del protagonista que se observa en ambas portadas reaparecerá a lo largo de ambas narraciones, siendo una un reflejo absurdo de la otra, porque, por ejemplo, un niño jugando pinball no tendría sentido en el *ghetto* latino, donde las condiciones materiales acosan mucho más. Así como en la reflexión de Agamben el castigo de no ver a Dios pierde sentido si no se ha sido bautizado, pues no se tiene consciencia de ausencia alguna (55), la condición de ceguera en una comunidad marginada despierta experiencias distintas a la de una población dominante en la metrópoli.

Esta parodia está profundamente mediada por el espacio que habita el nuevo personaje, así como las ideas de espiritualidad arraigadas en la música a través de la cual se cuenta la historia. Elementos que ya eran importantes en la original, y que estudiaremos más adelante. Lo que queremos decir aquí es que, aquello que pretende rescatar “Hommy”, con su ánimo paródico, reside en la cultura de sus intérpretes. Por esta razón, la obra iniciará una secuencia de resignificación que se podrá ver luego en otras obras que beben del mismo pozo, es decir, que, aunque tienen propuestas estéticas muy diversas, convergen en la transculturación caribeña, y con ello, dialogan alrededor de las mismas imágenes. Así, antes de entrar de lleno a “Hommy” y a pesar de que no es nuestro objetivo analizar “Tommy”, sí tenemos la tarea de recordar su contenido y temas de la obra base, aunque no profundicemos en ellos, solo para tener el contexto del chiste.

A grandes rasgos: Tommy es un niño (*It's A Boy, Es un niño*) que presencia cómo su padre asesina al amante de su esposa. Tras la violencia, sus padres le recriminan que no ha visto ni oído nada y que no dirá nada. Esta disonancia cognitiva lo lleva volverse realmente “deaf, dumb and blind”<sup>17</sup> (1921). The Who, desde su perspectiva espiritual, describen como esta separación de la percepción del mundo exterior le permite a Tommy una experiencia más profunda del mundo, “musical dreams” (*Amazing Journey, Viaje asombroso*). El niño es entonces abusado por su primo Kevin (*Cousin Kevin, Primo Kevin*) y su tío Ernie (*Fiddle About, Juguetearlo*). El primero lo tortura con golpes y demás mientras que el otro lo abusa sexualmente, ambos lo hacen mientras se precian de que su víctima no pueda reaccionar. Los padres del niño detestan que sea como es, consideran que por su condición “[he can't] be saved from the eternal grave”<sup>18</sup> (*Christmas, Navidad*). Por esto hacen todo lo posible para curarlo. Inicialmente lo intenta un sacerdote sin éxito (*Eyesight To The Blind, Visión al ciego*). Luego una prostituta (*The Acid Queen, La reina del ácido*), que o lo abusa sexualmente y le da una sobredosis de LSD (*Underture*). Durante este tiempo Tommy se vuelve inexplicablemente un virtuoso del pinball (*Pinball Wizard, Mago del pinball*). A pesar de estos intentos altruistas, nada funciona hasta que, con la fama por su talento en el pinball, aparece un doctor que dice que no hay ningún procedimiento científico que pueda “remove his inner block” (*Go To The Mirror!, ¡Ve al espejo!*). Tommy, fascinado por el espejo que encuentra en casa, canta su leitmotiv, sin embargo, no responde a sus padres cuando lo llaman (*Tommy Can You Hear Me?, Tommy ¿puedes oírme?*), de manera que la madre rompe el espejo (*Smash The Mirror, Romper el espejo*), en frustración. Con la rotura del espejo Tommy queda curado y consigue aún más fama que le sirve para formar un culto (*Sensation, Sensación*) alrededor de sí (otra *staple*<sup>19</sup> de la época), en el que enseña las verdades que aprendió al estar encerrado en sí mismo a los asistentes a un campamento administrado por el tío Ernie. En el campamento los inscritos deben obstruir sus sentidos con antifaces y tapones, al tiempo que juegan pinball, y se entiende, sufrir los mismos abusos que Tommy (*Tommy's Holiday Camp, Campamento vacacional de Tommy*). Los integrantes del campamento se rebelan contra este régimen absurdo, y la obra termina con Tommy recordando su *leitmotiv*, tal vez reclusándose de nuevo dentro de sí mismo (*We're Not Gonna Take It, No vamos a soportarlo*).

<sup>17</sup> “Dumb” es una forma de referirse a su mudez, aunque no se puede ignorar la connotación negativa de la palabra.

<sup>18</sup> trad. No puede ser salvado de la tumba eterna.

<sup>19</sup> Marca distintiva

Muy bien, si “Tommy” es todo esto, ¿qué es “Hommy”? Miremos la Tabla 1.

**Tabla 1.** Comparación de Tommy y Hommy

Tommy	Narración	Hommy	Narración
Overture	Nace Tommy	Introducción	Nace Hommy.
It's a Boy		Eres un varón	
1921	El capitán Walker asesina al nuevo amante de su esposa. Tommy queda ciego.	Interlude I	Se revela que Hommy nació ciego y sordo.
Amazing Journey	Vemos la experiencia de la realidad de Tommy como vibraciones musicales.		
Sparks			
The Hawker			
Christmas	Durante navidad sus padres se convencen de que Tommy está condenado al infierno.	El día de navidad	Durante navidad su padre invita a todos los niños a acercarse a Hommy, para conocer la bendición de Dios.
Cousin Kevin	El primo Kevin tortura a Tommy		
The Acid Queen	La reina del ácido abusa a Tommy, y le da una sobredosis de LSD.		
Unterdure			
Do you think it's alright?	El tío Ernie abusa de Tommy.		
Fiddle About			
Pinball Wizard	Tommy se hace un <i>savant</i> pinball	Interlude II	Hommy se convierte en un virtuoso del tambor, lo que le permite participar de la vida comunitaria y de su niñez.
		Quirinbomboro	
		Interlude III	
		Mantecadito	
There's a Doctor	Un doctor intenta curar a Tommy, al notar que no se trata de una limitación física le ordena ir al espejo.	Interlude IV	El doctor del barrio informa al padre de Hommy, que no hay razón para que el niño no vea ni oiga, y que en realidad sí lo hace.
Go to the Mirror!		El doctor y la razón	
Tommy Can You Hear me?	Los padres de Tommy destruyen el espejo.	Interlude V	El padre de Hommy rompe el espejo.
Smash the Mirror			
Sensation	Tommy se convierte en una celebridad tras curarse.	Soy sensacional	Hommy se hace Famoso por su virtuosismo en el tambor.
Miracle Cure		Interlude VI	
Sally Simpson	Una fanática de Tommy es herida tratando de tocarlo.	Gracia Divina	Una fanática canta su amor inmarcesible por Hommy.
I'm Free	Tommy empieza un culto alrededor de su persona.	Interlude VII	Hommy, le da a su audiencia una explicación para su “rica bendición”.
Welcome		Cari Caridad	
Tommy's Holiday Camp		Interlude VIII	
We're Not Gonna Take It		No queremos sermón	

	Los miembros del culto se rebelan contra Tommy, lo que lo empuja a recluirse de nuevo dentro de sí.	Interlude IX	El mensaje de Hommy, su explicación, es rechazada por su audiencia, y Hommy se va cantando.
		Finale: Mírame, Óyeme	

**Fuente:** Elaboración propia, con base en el contenido de ambos álbumes.

Con solo la tabla tal vez no sea suficientemente claro, así que ahora procederemos a explicar con algo más de profundidad.

### *Hommy Superstar*

Partamos de la presentación. El primero en hablar es el padre de Hommy, un personaje que aparecerá en algunos interludios y algunas canciones. En esta introducción cumple la función de narrador extradiegético, narra desde afuera de la historia y presenta *Es un varón* como una canción, es decir, desde el conocimiento de que cantará. Nótese también cómo, en lugar de una obertura la obra de Harlow nos presenta inmediatamente una construcción narrativa puramente literaria. En ese sentido la obra no comenta sobre la obertura de “Tommy”, no trata de construir su propia obertura, tal vez precisamente por la ausencia de motivos musicales para apoyar la narración, con lo que es finalmente más apropiado partir de ese *recitativo secco*<sup>20</sup> como principio. Al eliminar ese elemento inicial, la obra quita énfasis a los posibles leitmotivos, lo que nos habla de que el foco central de la parodia es la exaltación más que la narración; y al eliminar la muerte del padre del protagonista, la violencia es pues reemplazada un amor desbordado.

Mientras que la obra original tarda en llamar al personaje por su nombre, lo primero que hace la parodia es nombrarlo, y no solo esto, sino que desde el principio se establece una fuerte relación de orgullo del padre hacia el hijo. El acto de nombrar es pues resignificado. Mientras que Tommy es casi que un nombre genérico del inglés para señalar a un niño, Hommy es un *slang* latino en Estados Unidos equivalente al parce, pana, wey, cole, causa, del sur del Río Bravo. Con esto, desde el principio Harlow tiende la mano al niño que The Who no tienen problema en maltratar, lo que nos anuncia una posición distinta de la obra como un todo frente al personaje. No hay que esperar que aparezca el tío Ernesto, o el primo Kevin, o una reina del ácido, no habrá espacio para ellos en la parodia. De momento el interés, pues, es celebrar el nacimiento,

<sup>20</sup> En ópera se refiere a los momentos en que los diálogos no se cantan, se actúan, y el acompañamiento musical es mínimo o inexistente.

dedicándole la primera aria de la obra. Con este nuevo tratamiento del recién nacido, y como veremos en mayor profundidad al estudiar la figura del padre, el nacimiento, además es de particular interés, porque no habrá un hecho de violencia que active la condición del protagonista. Así la parodia llama la atención a su primer punto de contención la obra original.

**Figura 11.** Comparación de la presentación de los protagonistas.



**Nota:** Se recomienda utilizar audífonos.

Adicionalmente, es importante señalar que en esta primera narración “Hommy” se nos presenta como negro, mientras que a *The Who* la etnicidad les importaba más bien poco. Esta información nos ayuda a resituar la obra, ya no solo no debemos pensar en el hijo de un veterano británico, sino, además, debemos posicionarlo en el espacio caribeño. Este cambio, ya no de ritmos, idioma o intérprete, introduce a la obra en sí al espacio caribeño. De esta manera podemos entender el momento en que se convierta en un virtuoso del tambor con total certeza de su relevancia cultural. Mientras que Tommy podría ser británico o estadounidense y canadiense, o su padre podría luchar en la primera o segunda guerra mundial (cambio de hecho realizado en la adaptación al cine de “Tommy” de 1975); para Hommy todas estas imágenes están fijas, no podría haber un Hommy en Bogotá, o Ciudad de México. Esta valoración también aplica al padre que, en la adaptación cinematográfica mencionada, es asesinado por el nuevo amante de su esposa, sin que el cambio altere el argumento. “Hommy” les cierra el espacio a estas ambigüedades, fija todas estas interpretaciones para poder llevar a cabo sus intenciones paródicas.

Finalmente, aunque solo en el *Interludio I* se confirma la condición de Hommy (“no oye, no ve”), los coros de *Es un varón*, además de celebrar su nacimiento como hombre, también intuyen que algo le sucede (“algo le pasa a mi hijo, algo bueno a mi hijo le pasa”). Esto marca todavía otra diferencia en la presentación del personaje. No es solo que este niño no esté traumatado, y sea negro, etc., es que, a pesar de su condición particular, tanto su padre como su comunidad lo abrazan.

De esta manera de la presentación de Hommy, ya podemos establecer varias diferencias con la obra original, que no son menores, ni accidentales. La estructura, las herramientas narrativas y el punto de enunciación han variado al tiempo que el ritmo y el idioma. De manera que hay una

especie de meta-obertura, con esto queremos decir, que se inicia la obra con recuento de los elementos principales de la obra. En la ópera, especialmente la ópera cómica, se trataba de un recuento de los temas musicales, en este caso, encontramos el proyecto paródico del álbum, y algunas de las imágenes centrales.

### *La no-enfermedad de Hommy*

Como ya hemos anunciado, Hommy no pierde los sentidos, nace sin ellos. Este es el segundo punto de la parodia. En la original, la profunda disonancia cognitiva inducida por la violencia de sus padres termina encerrando al personaje en un mundo donde los estímulos externos son interpretados como música y vibraciones, muy a tono con la psicodelia prevalente en la cultura rock de los 60s<sup>21</sup>. Hommy a pesar de nacer con sus capacidades disminuidas, es visto siempre como una bendición. El único acto de violencia que ejercerá su padre será, eventualmente, romper el espejo. Hommy no vive, además, en un mundo psicodélico de estímulos convertidos en vibraciones musicales, sino que la obra toma un camino similar al de Diego Uribe en *¿Ciego?*, es decir, presume que, en la oscuridad de un mundo separado del real, se puede hablar íntimamente con Dios.

Es justo que se aflija y en su aflicción implore,  
 Y que cuando alce un canto desde su noche oscura,  
 Arranque notas tristes a su guitarra, y llore.  
 [...]
 ¿Verá en su fondo mismo de Dios la omnipotencia?  
 [...]
 Entonces que no llore, que cante, que sonría, [...] (Uribe, 10)

Este acercamiento con lo Divino, tanto en el poema, como en la ópera, lleva al ciego a la expresión artística. Ya veremos más adelante en profundidad cómo “Hommy” realiza estos diálogos, entre expresión artística y espiritualidad, ahora solo queremos estudiar cómo la visión de la espiritualidad dialoga con la incapacidad del protagonista de percibir el mundo. Porque, aunque

---

<sup>21</sup> Se podría considerar que esa violencia que ejercen los padres de Tommy es la esperable en una sociedad tan profundamente impactada por la primera y segunda guerra mundial, que vio sendos bombardeos en Londres. La violencia propia de una sociedad que pasó la primera mitad del siglo sumida en la guerra y que empuja a sus niños a estos conflictos que exigen nuevas búsquedas espirituales. En la original, como veremos más tarde en la parodia, el padre actúa en representación del *status quo*.

la obra no exalta particularmente el mundo interior de la ceguera, sí insiste en que ella no separa al niño de su comunidad. Es decir, la primera tesis de Harlow es que Hommy no está enfermo.

La consideración de Tommy como un enfermo, es una pieza central de su historia. Pero no se trata apenas de una enfermedad que lo limite, o lo incapacite, sino que la enfermedad lo separa ontológicamente del mundo. Ya veremos cómo esta separación es buena desde la perspectiva de la espiritualidad subyacente a la obra, pero en este punto, notemos como los demás personajes, ven esta separación con desprecio. La madre de Tommy dice constantemente “What is happening in his head? I wish I knew”. Tantas veces he escuchado a mi madre decirme “quisiera poder meterme en esa cabeza”, que no puedo evitar sentir que lo que se dice de Hommy no tiene que ser literal para ser valioso, es decir, que el reconocimiento del valor en la percepción diferenciada del mundo, aunque pueda ser vacío tiene un efecto sanador. Mi cabeza es un misterio para el resto del mundo, sí, pero el mundo también es un misterio para mí, la diferencia está en cómo se toma esa incompreensión, si hay algo de belleza en esa penumbra, o si se insiste en encender las luces, aunque ello implique romper el espejo. Si “Tommy” tiene algo que decir sobre el autismo, “Hommy” es el movimiento académico que prefiere el término “neurodivergencia” a “trastorno”.

El 3 octubre de 1938, Hans Asperger dio una conferencia que luego se publicaría bajo el título “*Das Psychisch Abnormale Kind*”, en ella empleó por primera vez las palabras “sicópata autista” y “autismo”, pero en alemán. Esto significa que al momento en que The Who componían, el diagnóstico ya era conocido. Sin embargo, es difícil decir si Tommy era de hecho autista, aunque los síntomas están: su retracción del mundo, su inexplicable habilidad con el pinball, y ese espejo, símbolo de no poder salir de sí. Lo más probable es que el diagnóstico psicológico sea un lente inesperado aplicado a la obra años después. El 15 de marzo de 2023 supe mi diagnóstico. El informe de la psicóloga funcionó de la misma forma, como una etiqueta inesperada que de repente explicaba una serie de cosas que ya estaban en mí. Una razón por la que me arranco pelos de la barba cuando pienso o me hago rulos en el pelo cuando estoy nervioso. Una razón por la cual me he sentado a escuchar a Harlow con la intención de desentrañar su parodia, sin la más animal intención de bailar.

Ahora bien, la visión de The Who en la que se habla de enfermedad y cura, siempre está presente, no solo es la perspectiva de los otros personajes, sino que, al momento de esparcir su iluminación por el mundo, sus seguidores lo aborrecen, lo ven como un estafador. En ese sentido hay dos momentos de relacionamiento de Tommy, uno primero en que está radicalmente separado

del mundo por estar enfermo, y otro segundo en que, aunque experimenta el mundo con normalidad, es fatalmente incomprendido. Hommy, por su parte, no tiene estos dos momentos de relación con el otro, él está siempre en comunidad, una relación mediada por su padre, que se asegura de integrar a Hommy con los otros niños, y que presencia como, a través de su relación comunitaria, Hommy puede disfrutar de una niñez plena, es decir, puede también comer mantecadito con los otros niños. En *Día de navidad* el padre considera que “él sabe reír y también gozar”, y por ello canta “vengan, todos los niños vengan”, mientras que los padres de Tommy lo consideraban perdido al infierno. *Día de navidad* es la segunda aria de la ópera, y es, de hecho, la única que está escrita no en un tono carnavalesco, sino trágico. Lo curioso es que la letra nunca nos habla de una tragedia. En ella, el padre invita a la aceptación de Hommy a pesar de sus dificultades, especialmente en navidad.

Navidad es una fiesta que existe en ambas obras porque ambas suceden en el marco de culturas cristianas, sin embargo, su manejo es profundamente distinto. Mientras que en una es señal de condenación por no poder participar en los ritos, en la otra, hay un llamado a participar de la bendición de la congregación. Mientras que en la original tenemos a la madre tratando de comunicarse con su hijo, sin éxito, mientras este canta en la profundidad de su alma, llamándola a ella, el padre de Hommy, congrega a todos los niños a su alrededor, no duda de que es parte del festejo. Esto nos habla de nuevo del papel de la condición del niño protagonista en el marco espiritual. Mientras que de un lado tenemos una cultura harta de la ritualidad hipócrita, la otra está emocionada frente a la perspectiva de celebrar una fiesta sagrada.

Más tarde, ambos niños protagonistas son llevados al médico, en el caso del niño británico, su fama en el pinball atrae la atención de un doctor famoso, mientras que el niño caribeño<sup>22</sup> es llevado al doctor mejor del barrio. El doctor anglosajón utiliza un lenguaje científicista, para indicar que todos los elementos orgánicos funcionan apropiadamente, las pupilas reaccionan a los cambios de luz, y los exámenes parecen no tener sentido; sentencia entonces que no hay una máquina que pueda darle el tipo de estimulación necesaria para romper su bloqueo interno. El doctor del barrio tiene una opinión profesional distinta: argumenta desde el principio que no hay ninguna razón para que el niño no oiga, ni vea, sino que su condición proviene del alma, frente a lo que concluye que viene de Dios, es Divino, porque es natural. El doctor original ordena al niño

---

<sup>22</sup> En *Quirinbombero* se le llama “el genio borincano con su gracia en la mano”, pero dado que no se insiste en esta idea, no es necesario restringir a Hommy a este espacio geográfico.

acercarse al espejo, y Hommy lo hace por su cuenta con esfuerzo, y el doctor explica, que, aunque cantará, no lo hará para las personas que tiene a su alrededor, lo que nos da a entender que se trata de una conversación sobrenatural. Es aquí, frente al espejo que ambas obras se acercan más la una a la otra. Ambos protagonistas cantan el leitmotiv de la enfermedad, al que dedicaremos un apartado entero.

Entonces sucede la rotura del espejo, por parte de los padres en ambos casos. La frustración del padre de Tommy podemos escucharla, en el solo tono notamos cómo su *temper rises rises rises rises rises rises rises rises rises*<sup>23</sup>, al punto que pregunta si en realidad escucha (hear) o reacciona desde el miedo (fear), y propone que, en este último caso lo mejor es romper el espejo. La violencia, la misma que originalmente lo puso en este estado, resulta ser también la cura. Es un acto violento el de desprenderse de la realidad, como es también violento adentrarse en ella. Todo en la experiencia de Tommy está mediado por esa violencia, la misma que él incluso busca replicar al momento de formar su culto. Sin embargo, nunca escuchamos que Hommy se cure. Su cambio es decir que es sensacional, y que el mundo no lo escuche. Aunque el padre está “un poquito enojado”, y con ello rompe el espejo. La razón por la que Hommy no habla no es su ensimismamiento, sino el miedo ante la rabia de su padre. No hay en “Hommy” entonces nada respecto de ciclos de violencia. Lo único que persiste siempre en la experiencia de Hommy es el carnaval.

**Figura 12.** Comparación de las roturas del espejo



**Nota:** Se recomienda escuchar con audifonos.

“Sickness will surely take the mind where minds can’t usually go”<sup>24</sup> nos dicen The Who en su segunda aria, sí exaltan esa percepción musical del mundo, pero no para de llamarla enfermedad. Hommy no está enfermo, no debe ser curado, tiene una bendición, y esto nunca varía, ni en el barrio, ni en el escenario. Aunque nunca se nos aclara el efecto que tiene en Hommy la rotura de su espejo, sabemos que a partir de este momento canta, precisamente, *Soy sensacional*, una respuesta a *Sensation*. A pesar de la aparente equivalencia 1:1 entre estas dos canciones, las

<sup>23</sup> Trad. Su enojo aumenta aumenta aumenta aumenta aumenta aumenta

<sup>24</sup> Trad. La enfermedad sí que lleva a la mente a donde usualmente no podría.

diferencias no podrían ser más profundas. Mientras que The Who hacen énfasis en la fama desde lo externo, Hommy no es tanto famoso, como virtuoso, *savant*, y nos aclara que lo que le sucede es una explosión expresiva. Una de las ideas musicales que The Who repite con su leitmotiv de la enfermedad es “right behind you, I see the millions”<sup>25</sup>, lo que nos habla de ese énfasis en la popularidad. No hay nada equivalente en “Hommy”, aun cuando ese “leitmotiv de la enfermedad” persista. El centro de *Soy sensacional*, sigue siendo el tambor que venimos escuchando desde *Quirinbombero*. Sí se entiende que Hommy consigue reconocimiento por su virtuosismo, pero nunca se ve que su intención sea, por ejemplo, construir un culto alrededor de su personalidad. Así, cuando los mensajes de ambos protagonistas son rechazados, pareciera que Tommy, a través de su leitmotiv vuelve a recluirse en su propia mente, mientras que Hommy se va a tocar en otro lado. Así, en este uso final del leitmotiv de la enfermedad, ambos gritos de auxilio provienen de sensaciones equivalentes respecto de no ser escuchados, pero conllevan consecuencias distintas. Existe pues una tensión sostenida entre ambas obras a lo largo de toda su duración sin que lleguen verdaderamente a ponerse de acuerdo, todo esto construido sobre este primer ejercicio de desubicación, Hommy no está enfermo.

### *Canto al padre*

Los padres de Tommy se lamentan de que su hijo sea “deaf, dumb and blind”<sup>26</sup>, el padre de Hommy, desde el principio lo considera una bendición. Durante el día de navidad, como señalamos arriba, el padre sostiene que quien verdaderamente conoce la bendición de Dios es Hommy, mientras que los padres de Tommy no se explican “how can he be saved from the eternal grave”<sup>27</sup>. Este es el tercer punto de contingencia. La actitud de los padres solo se une en la rotura del espejo, pero aún en ese momento Harlow se asegura de minorizar la violencia, al establecer que el padre solo está “un poquito enojado”. De esta manera, la parodia quiere responder a la figura de los padres en la obra base. Eran ellos, los padres, quienes, en su afán de curar a Tommy, o por pura negligencia, causaban todos los maltratos que han desaparecido en la parodia. Así, no solo se han eliminado las consecuencias, sino que estas han desaparecido con el cambio en la causa.

<sup>25</sup> Trad. Detrás de ti, veo los millones.

<sup>26</sup> Trad. Sordo, tonto y ciego.

<sup>27</sup> Trad. Cómo puede salvarse de la tumba eterna.

En la salsa en general, padres como el de Tommy no son inexistentes, *El gran varón* de Willie Colón es un ejemplo, ya que muestra a un padre completamente indiferente a la experiencia personal de su hijo, y que, motivado por sus estructuras mentales respecto de la masculinidad, lo abandona a morir solo. El padre de Hommy, sin embargo, se desmarca de esta visión. No porque tenga una perspectiva más progresista de masculinidad (es claro que parte de su felicidad es que su hijo sea hombre), sino porque se trata de cómo un padre aprecia la experiencia particular del mundo de su hijo, aunque lo desespere, aunque no la comprenda, no la ve como una mancha. Sí, lo lleva al doctor del barrio, pero no lo hace por considerarlo enfermo, sino que está convencido de que algo le pasa, sin dejar de recordarnos que se trata de una bendición; lo que nos hace pensar más en un deseo de comprenderlo que de corregirlo. Esta figura del padre es fundamental en la relación de Hommy con su comunidad, ya que es él quien invita a los niños a acercarse a su hijo durante la navidad. De la misma manera que los abusos que sufre Tommy son propiciados por el desprecio y la violencia de sus padres, Hommy es protegido porque su padre hace el ejercicio contrario.

Esta relación con el padre se puede superponer a la relación con la tradición. Como mencionamos arriba en un pie de página, la actitud de los padres de Tommy se puede tomar como una muestra de la sociedad británica traumatizada por las guerras mundiales, una sociedad, apuñalada por usos desmedidos de violencia, que no para de replicar esos patrones, sin saber cómo resolverlos. En la cultura caribeña que presenta Hommy, esta violencia no estaría presente y el conflicto subsecuente con la tradición tampoco aparece. La historia del Caribe no es pacífica, por el contrario, está fundada en algunos de los crímenes más grandes cometidos por la humanidad. Pero esta especie de pecado original causa un deseo de volver a la raíz, no de escapar de ella, como se evidencia en las herencias yorubas que aparecerán más tarde en el álbum. Esta relación paternofilial que también es relación con la tradición y camino a la identidad, tiene tanta fuerza que aparecerá de nuevo en “Siembra” de Rubén Blades, donde el acto titular se refiere a la crianza, como atestigua la portada.

Así, de la misma forma en que el sistema de castas español estaba obsesionado con la paternidad para categorizar a los individuos racializados, la relación pacífica de Hommy con su padre le sirve para reafirmar su identidad, y enunciarse parte de una comunidad. La relación personalísima de padre e hijo es pues en realidad una relación política, que afecta el futuro de la comunidad. Por ello es de suma importancia que, en esta primera ópera latina, haya tantísimo

énfasis en una relación en extremo amorosa con el padre, como puto de separación de la original. El padre en la cultura mayoritaria testarudo, lejano y negligente, pero si ese padre apareciera en el Caribe, en la cultura minorizada, no podría ser. Esta es la segunda tesis de “Hommy”, no está enfermo y su padre lo aprecia, es decir, no es reprimido ni sancionado por la tradición cultural a la que nace, sino que es bien recibido.

**Figura 13.** Portada de “Siembra” (1978)



Fuente: Tomado de <https://es.fania.com/eras/willie-colon-and-ruben-blades-siembra/>

Antes de avanzar en el análisis es importante señalar la total ausencia de la madre en esta relación paternofamiliar. Es muy difícil deducir cosas del silencio, aunque es cierto que este es un cambio que realiza la parodia respecto de la obra base, esta ausencia no afecta la progresión de los hechos, solo retira una de las voces de la narración. Esto, de alguna forma sí regla, condiciona, la relación con la tradición a través de imágenes de la masculinidad, que no veremos contestada hasta la obra de Miranda.

### *Pinball wizard v. Quirinbomboro*

La anécdota cuenta que la introducción del pinball a la obra de The Who tuvo que ver con la fascinación de uno de los amigos del autor por el juego, antes del cambio, Tommy iba a ser un rockstar. El amigo, sin embargo, se mostraba poco convencido de la idea tras escuchar un par de demos de manera que Townshend trató de remediarlo agregando algo que le gustara. Más allá de si la anécdota es precisa, lo cierto es que el pinball no parece tener ninguna trascendencia espiritual,

o ser parte de una elaborada metáfora. Pinball simplemente es aquello en lo que Tommy es bueno, pero también podría pintar cuadros, o tocar la guitarra con los pies, o ser un *rockstar*, como se supone se tenía planeado; y el sentido de la obra cambiaría poco. La función narrativa del pinball es la exteriorización de la sabiduría que Tommy encuentra en su interior de vibraciones musicales. Es decir, dado que el niño vive en un mundo de vibraciones puede conectarse con la máquina de tal manera que se hace uno con ella. Otra función del pinball en este caso es la de darle fama Tommy para que eventualmente llegue al doctor, y finalmente al espejo. Sin embargo, aunque su papel dentro de la historia es importante, como hemos dicho ya, la habilidad con el pinball podría ser habilidad con el fútbol, y nada cambiaría, ni el curso de los hechos, ni en su interpretación.

Hommy no juega al pinball, sino que toca el tambor, instrumento de relevancia cultural altísima en el Caribe. Se toca, por ejemplo, en el bembé, un rito yoruba como el baquiné, que el “Diccionario de la salsa” define como “1. m. Festejo religioso de origen yoruba (...) 2. m. Rumba sabrosa”(Pantoja Montoya, 39). Más adelante, cuando exploremos con alguna profundidad la espiritualidad subyacente de la obra, notaremos incluso la valoración ritual y sacra del tambor, al punto que hay una deidad que reina sobre un tipo de tambor específico, Changó. Baste decir en este punto que tocar el tambor no es reemplazable por jugar al ajedrez, por ejemplo. El tambor tiene dos funciones a tono de la definición que citamos arriba: la primera es que tocarlo es un ejercicio comunitario, se marca el ritmo para que otro baile; y la segunda, es parte de la identidad caribeña, de Hommy, pero también de su entorno. En ese sentido, de la misma manera que la obra resignifica el acto de nombrar y presentar al protagonista, resignifica su condición de *savant*, para que tenga al tiempo valor identitario y comunitario.

El quirinbomoro, además, no cura a Hommy, por el contrario, a través de él, Hommy puede invertir el estado de cosas, y participar del mundo sin las barreras impuestas por sus limitaciones físicas. Esto, por supuesto, no es una solución, ni es tratado como un “beneficio” de su condición. No hay cura, ni olvido, ni solución. Solo música como respuesta a la tragedia, de manera similar a como *Si tú supiera...* de Nicolás Guillén<sup>28</sup> resuelve el entuerto del amor no correspondido. El quirinbomoro funciona como una respuesta alternativa a las condiciones difíciles de vivir sin la vista ni la audición. El Caribe, desde la colonia, ha sido un espacio de condiciones materiales especialmente difíciles, que imponen cargas y dolores a los cuerpos y a las

---

<sup>28</sup> Poema más conocido en voz de Héctor Lavoe como *Songoro Cosongo*.

almas. Ante estas adversidades, reconoce “Hommy”, sin inventar nada, aún se puede hacer un carnaval. Este carnaval no concluye tampoco con la canción, la desborda y continúa en *Mantecadito*, en donde Hommy participa de lo que hacen los niños de su edad, a pesar de su profunda diferenciación con ellos. La posibilidad de que Hommy coma mantecado no es nunca explicada de manera explícita, la única pista que tenemos es ese momento de comunicación de Hommy mediante el uso del tambor. Así, supongamos que es a través de esta participación de la vida comunitaria propiciada por el virtuosismo en el tambor. No sorprende entonces, con esta suposición, que Hommy tenga “la bendición de Dios” para comerse su mantecadito.

Esta última canción es una de las creaciones originales de la parodia, y no tiene ningún reflejo en la obra base, ya que en ella no existe ningún momento en que Tommy participe verdaderamente del mundo exterior hasta no curarse. Así, al dividir en dos arias distintas la misma idea (Hommy tocando el tambor), se le permite al oyente realizar dos interpretaciones, (i) lo milagroso de su virtuosismo, y (ii) la capacidad que tiene ese virtuosismo de conectarlo con el mundo exterior.

Aquí vemos ya con especial claridad el ejercicio paródico de la obra. Ya hemos visto como algunos elementos no sobreviven el mero cambio de ubicación cultural y como otros que antes eran volátiles y cambiantes se fijan, por su peso identitario, político al interior de la comunidad. Hommy se transforma entonces, a pesar de ser también un niño ciego sordo y mudo, en un personaje diametralmente distinto al que parodia, algo se ha recuperado con su desubicación, y de momento intuimos que se trata de un proyecto identitario.

### *Celia Cruz gracia Divina*

Un mérito particular que se le reconoce a “Hommy” es una suerte de redescubrimiento de la reina rumba. Celia ya había grabado muchas canciones, pero su entrada a la escena neoyorquina es precisamente este álbum. Al respecto, Rondón afirma que “Tan solo en dos casos se corrió con fortuna: [...] y La gracia divina, que era el traslado de la maléfica reina del ácido en el original rocanrolero, convertida en el barrio latino en una suerte de hada madrina” (163). De esa misma línea, Larry Harlow afirma en entrevista realizada por César Pagano que “Celia en esa época estaba desaparecida. Vivía en México y hacía cinco años que no grababa.” (255). Sin embargo, más allá de si el juicio de valor de Rondón es acertado o no, es importante resaltar que Gracia Divina no es un hada madrina, ni reemplaza, realmente a la reina del ácido.

Una lectura detenida de la canción de Cruz, y su ubicación dentro del álbum nos señala que se trata de un traslado de *Sally Simpson*, veamos. La *acid queen* es una especie de prostituta que droga a Tommy, y lo envía a una traba ingeniosamente titulada *Underture*<sup>29</sup>. Mientras tanto, Sally es una mujer enamorada de Tommy después de que se convierta en una *sensation*. Sally sale de casa sin permiso de su padre en busca de su amor, consciente de que tal vez podrá apenas tocarlo, pero convencida de que ello bastará para que él sepa que ella es libre. Esta imagen recuerda un poco a la que se encuentra en Lucas 8: 43-48<sup>30</sup>. Esto seguramente no sea accidental, ya que la historia de Sally en particular es intrascendente, y sirve más como artefacto narrativo para explicar la posición de Tommy, no solo como celebridad, sino como figura mesiánica. Eso mismo lo indica que Sally Simpson sea la canción con una estructura más estandarizada: claramente hay estrofas y un coro; y en lugar de darle voz a los personajes, aparece un narrador extradiegético por primera y única vez. Podemos interpretar todos estos elementos para decir que se trata de una canción producible en masa, o una historia de tantas que puede haber similares, o para relacionar la figura de Tommy con la de la estrella de rock, que durante los sesenta gozaba de esta aura mesiánica, heredada de la beatlemania.

Ahora bien, ¿qué hace *Gracia Divina*? No es muy claro. En el *Interlude VI* se nos informa que a donde quiera que vaya Hommy, “gracia divina lo acompaña”. Más tarde dentro de la canción Celia canta que ama a Hommy, “a pesar de lo que me ha pasado”, y “porque yo quise abrazarte es que yo te adoro”, incluso “No me importa lo que me pasó por ti”. El hueco narrativo que dejan todas estas referencias se puede llenar perfectamente con la historia de la original, es decir, es dable suponer que Gracia Divina es una representación de las Sally Simpson de Hommy, es decir, fanáticas enardecidas por su mensaje que salen lastimadas en medio del fervor de adoración a la figura mesiánica. Así, el mensaje de la madre de Sally y coro de la original “your part is to be what you’ll be” es aplicable también en la parodia. Solo que con un giro más carnavalesco que trágico, mientras que Sally vive una vida “ordinaria” con apenas una cicatriz para recordar sus años de desenfreno, Gracia Divina parece en eterno furor, tal vez porque no hay una vida ordinaria a la que retornar. La rumba que inspira Hommy con su tambor no es un hecho pasajero o una interrupción

---

<sup>29</sup> Se trata de un juego de palabras con la palabra *Overture*, que es imposible de traducir al español. Básicamente, como el primer disco es abierto por una *overture*, es decir una *obertura*; el segundo es abierto por una “*underture*”, palabra que no existe y que sería lo opuesto a *obertura*, ya que *over* y *under* son preposiciones antónimas en inglés.

<sup>30</sup> La historia de la mujer que toca la túnica de Jesús, y ello basta para que su hija sea sanada.

de la realidad destinada a estrellarse terminar, sino que hace parte de la experiencia continuada de la comunidad, no porque la carnavalización sea permanente, sino porque su aparición es cíclica.

Gracia Divina puede parecer un hada madrina por su nombre, pero su comportamiento se asemeja más al de la audiencia. La parodia de esta manera empieza a hacer cada vez más centrales sus ideas sobre espiritualidad, y eventualmente, la función meta narrativa del intérprete en la escena musical latina. A lo largo de este análisis ha latido el cambio de la espiritualidad subyacente de la obra original en su parodia, es pues momento de ver el último ejercicio paródico de Hommy.

### *Un mensaje de paz para todos en general*

Las cosas estaban mal. Un par de días atrás habían hecho una redada en casa de John y le había acusado de posesión (de marihuana). El uso de drogas nunca había sido esencial para ellos como banda, pero ahora empezaba a ser problemático y los cuatro, hartos, estaban buscando una nueva forma de espiritualidad. Miraban por la ventana del tren las montañas de Gales. George se veía emocionado, seguro. Su esposa fue la primera en conocer a Maharishi, por ella habían ido a esa charla en Londres hacía un par de semanas, por ella viajaban de nuevo en transporte público. No pudieron evitar la rueda de prensa al llegar, pero por lo menos pudieron aclarar a la bandada de reporteros “This is not a publicity stunt”<sup>31</sup>. Durante el primer día lograron mezclarse con los otros 300 estudiantes, pero al siguiente volvieron los buitres de la prensa, esta vez graznando tres palabras “Epstein is dead”. Era la segunda vez que su padre abandonaba a John, la tercera vez si contaba la muerte de su madre, hacía siete años. Maharishi llamó a los cuatro a su habitación privada y les pidió que no encerraran el fantasma de Brian en este plano espiritual con su tristeza, que se alegraran y le permitieran trascender.

Pete Townshend, por su parte, estaba también desilusionado de la religiosidad *mainstream*<sup>32</sup> de su tiempo (Muniesa, 150). Por ello las enseñanzas respecto de la trascendencia que influenciaron principalmente la definición del personaje de Tommy se encontraban en la filosofía de Meher Baba, en la que el mundo que experimentamos es poco más que un sueño (160). Es curioso cómo este intercambio cultural se da precisamente entre ideas de la espiritualidad en India, e individuos de la metrópoli británica. Tampoco fue la primera vez en el rock. Tras el retiro

---

<sup>31</sup> Trad. Esto no es una artimaña publicitaria.

<sup>32</sup> Común, popular.

en Gales, y el lanzamiento de “Magical Mystery Tour”, en febrero de 1968, The Beatles realizaron su último viaje juntos a Rishikesh, en el norte de India (Stokes, 211), que había dejado de ser colonia británica hacía apenas 21 años. Allí, sin embargo, a pesar de lo que sugiere el coro de *Accross the Universe*, terminaron por desilusionarse de Maharishi tras una acusación de acoso de Mia Farrow, como se ve en *Sexy Sadie* (213). Ambas canciones, la del “enamoramiento” y la de la “ruptura”, forman parte del álbum blanco que Harlow parodió un año después, mientras los Beatles se separaban.

Ya que hablamos de grandes caídas, los españoles se fueron de Cuba en 1898 y llegaron cantando<sup>33</sup>. Así como la pérdida de la India marcó el final del imperio británico, la humillación de la guerra hispano-estadounidense fue el último clavo en el ataúd del imperio español, que en tan solo 33 años vería su segunda república. De esta manera, la música que nace en Cuba y que se masifica en Nueva York, proviene de un espacio de transculturación paralelo. Nada de la espiritualidad de Townshend podía quedar en la parodia latina de su obra, porque la salsa ya está en clave de santería. En ella encontramos canciones a Babalú Ayé y muchos otros orishas. La santería es resultado de sincretismo entre la religión yoruba y el catolicismo español, y se practica principalmente en Cuba, isla de la que también provienen los géneros que la etiqueta salsa pretende aglutinar. De ahí que en “Hommy” Dios sea mencionado constantemente, al tiempo que orishas como Changó y Yemayá. Con esto Hommy, explicita una relación que uno podría intuir entre el género musical y la religión, se trata de una obra santera. De esta manera, la orientación espiritual de la obra varía radicalmente, ya no se trata de la búsqueda de nuevas visiones de trascendencia en gurús indios, sino un apoyo completo en la espiritualidad propia del núcleo familiar. Mientras que una encuentra poder en la meditación sin límites de alguien totalmente abstraído del mundo, la otra encuentra no meditación, sino una forma particular de oración y una participación en el rezo comunitario con el toque virtuoso del bongó.

Hommy preserva la intención de Tommy de formar un culto, sin embargo, sobre este punto, las influencias espirituales de ambas obras vuelven a producir enormes divergencias. Harlow no busca respuestas afuera, sino que reconoce una espiritualidad ya profundamente integrada en el barrio en que nace Hommy. Esto afectará entonces la idea de construir un culto, ya que Hommy, no pregonará novedosas ideas sobre que el mundo sea un holograma, sino que propondrá una

---

<sup>33</sup> Como dice el adagio popular.

continuación de prácticas preexistentes. Ahora bien, el camino para hablar en términos académicos de la santería es pantanoso, particularmente si se hace desde afuera, desde la no convicción. Así, sería irresponsable una pretensión de completitud. Nuestra subsecuente revisión de los elementos de la santería se limita al objetivo de conseguir un entendimiento suficiente de su mención en la obra, y no una suerte de tratado teológico<sup>34</sup>. Los orishas mencionados en *Cari Caridad* son Changó, Yemayá, Oggún y Obatalá.

**Changó.** Está sincretizado con Santa Barbara de Betania. Es la deidad del trueno, el fuego y los tambores batá. Es hijo de Yemayá y hermano de Oggún. Representa al tiempo la virilidad, la guerra, y las tormentas eléctricas. En algunas ocasiones, por su vanidad, se le entonan cantos ofensivos, para conmoverlo (Chávez y Rivero, 77).

Figura 14. *Changó.*



Fuente: Ilustración de José Ernesto Pereira Gómez, tomada de Chávez y Rivero (78).

**Yemayá.** Está sincretizada con la Virgen de Regla. Madre de la vida y reina del mar. Es al tiempo una reina arrogante, sabia y maternal (354).

<sup>34</sup> Para la comprensión de los orishas, sus funciones, imágenes asociadas y equivalencias sincréticas, hemos tomado como base el “Nuevo diccionario de la mitología cubana”, libro comprado en Casa de las Américas, y que, de acuerdo con Yasmani Castro Caballero, es de consulta constante. En nuestra experiencia personal, no lo discutimos.

Figura 15. *Yemayá*.



Fuente: Ilustración de José Ernesto Pereira Gómez, tomada de Chávez y Rivero (356).

**Oggún.** Está sincretizado con San Pedro, San Pablo, Santiago Apóstol, San Juan bautista y el arcángel San Miguel. De carácter serio, desconfiado y belicoso. Su reino es el monte y la guerra, pero también forja el hierro (273).

Figura 16. *Oggún*.



Fuente: Ilustración de José Ernesto Pereira Gómez, tomada de Chávez y Rivero (274).

**Obbatalá.** Está sincretizado con Nuestra Señora de las Mercedes y el Santísimo Sacramento. Domina el cielo y la tierra simbolizando la paz y la pureza. Representa la justicia, la calma y la misericordia (269).

Figura 17. *Obbatalá.*



Fuente: Ilustración de José Ernesto Pereira Gómez, tomada de Chávez y Rivero (270).

Como ya hemos visto, la música del Caribe nunca ha sido ajena a esta expresión religiosa; sin embargo, Hommy no da espacio solo a la parte yoruba del sincretismo, sino que mientras invoca a los orishas repite una y otra vez “cari cari caridad”. Es cierto que la advocación de la virgen patrona de Cuba es la Virgen de la Caridad del Cobre<sup>35</sup>, y aunque se teoriza que los indios que descubrieron la figura la pudieron confundir con Atabey (Chávez y Rivero, 65), a su alrededor no hay un proceso sincrético como los que se relacionaron arriba. La caridad es la virtud teologal central del catolicismo. Al respecto el catecismo de la iglesia católica menciona “Fruto del Espíritu y plenitud de la ley, la caridad guarda los *mandamientos* de Dios y de Cristo” (Iglesia Católica, 1824, itálicas en el original). Esto es relevante porque, aunque las expresiones de espiritualidad son distintas en la original y la parodia, la reacción es la misma. *We are not going to take it*, y *No queremos sermón* giran alrededor de la misma idea, de una manera que no se ve en el resto de la obra.

<sup>35</sup> Cobre es el nombre de la localidad en la que fue encontrada, no es que la virgen sienta especial caridad por ese metal.

En la original entendemos que las personas del campamento de Tommy están molestas por la literalidad de su mensaje que podríamos resumir en: para alcanzar la iluminación deben vivir como yo, mudos ciegos y sordos y jugando pinball. Sin embargo, la propuesta de Hommy es la invocación yoruba común en la salsa<sup>36</sup>, entonces, ¿de dónde viene el disgusto? La duda desaparece si, tras notar la prevalencia de la caridad en la canción la asociamos a su contexto católico. La caridad no solo es la expresión del mandamiento del amor, sino que implica guardar los mandamientos de Dios, así a las virtudes. Esto es precisamente lo contrario a lo que reclama el cantante en *No queremos sermón*, no solo “marihuana buena y ácidos para guarachar”, sino en general rumba. El propio Hommy en su primera narración en el siguiente interludio amplía el reclamo diciendo “me pidieron ron, droga y mujeres”. La religiosidad que Hommy propone no puede ser simplemente el bembé, porque está siendo rechazada de plano. Pero nunca se nos define el contenido de su mensaje más allá de “bienestar para todos en general”. En ese panorama, si nos aferramos a la caridad como virtud católica, tiene sentido que la religiosidad, digamos ortodoxa, caiga mal en un espacio de tanta transculturación y sincretismo.

Ahora bien, es importante mencionar que “Tommy” se puede interpretar como un estudio de la alienación de la fama y la figura de la estrella de rock. El mundo es una ilusión, la fama es incompreensión, y ante un público que no está dispuesto al camino de la iluminación, es necesario volver a recluirse en una cárcel interior en que las ilusiones de la materialidad se desvanezcan e interactúe profundamente con el entorno a través de vibraciones musicales. “Hommy” se puede interpretar de la misma manera, y bajo ese lente puede surgir un punto común entre la obra base y su parodia. No importa, en este caso, el contenido del mensaje de Hommy, ni que su espiritualidad se corresponda con la de la comunidad, *Cari caridad* es una especie de *placeholder* para todo “Hommy”, es una obra que no ofrece ni rumba, ni alcohol, ni mujeres, no está hecha para la discoteca sino para una puesta en escena. Es una obra que, aunque tenga interludios, pide ser primero escuchada, y entonces es normal, que el rumbero, que la quisiera solo para bailar, la rechace. Bajo esta interpretación, Hommy haría entonces un comentario sobre el escenario artístico de la salsa como género musical, sería, una ópera latina, que reclama la necesidad de su existencia, la de una música con intenciones distintas. De lo que se puede observar en los libros de historia del género, parece que este reclamo extradiegético encontró el mismo destino que el diegético.

---

<sup>36</sup> Pensemos incluso en *Mosaico santero* de Fruko y sus tesos, que escucho precisamente al escribir estos párrafos.

*El leitmotiv de la enfermedad*

Aunque ya nos ha quedado clara la profunda diferencia entre las condiciones de ambos protagonistas, hemos visto como comparten algunos puntos narrativos, a saber, la fama y el rechazo de su mensaje, y principalmente la rotura del espejo tras la visita al doctor. Aunque ambos doctores se ven imposibilitados ante lo que le sucede al protagonista, notan que el espejo tiene un efecto particular en el niño. El doctor de Tommy le ordena “go to the mirror”, mientras que el de Hommy observa “el niño con gran esmero al espejo se acercó”. Frente al espejo, las dos obras comparten un único leitmotiv, que nosotros llamamos el de la enfermedad al iniciar nuestro análisis. Veamos en el audio contenido en la Figura 12 cómo son exactamente equivalentes estos dos motivos, que no solo aparecen en ambas obras con la rotura del espejo, sino que también cierra ambos álbumes.

**Figura 18.** *Comparación del leitmotiv*



**Nota:** Se recomienda el uso de audífonos.

Precisamente por no variar, cuando todo a su alrededor ha sido adulterado por la parodia, llama la atención. La única diferencia tanto musical como literaria, es que, al tratarse de un coro, en la versión salsera, tenemos también pregones que complementan el lamento, pero ello no afecta su interpretación. En el caso de Tommy, este lamento suyo es exactamente igual a lo que la sociedad le pide, que vea, que escuche. De manera que la obra original hace un reclamo, para que el entorno de Tommy cambie, lo que necesita cambiar es su alrededor, pues él en su alucinación interna es sabio. Es decir, la idea central de la obra es que quien está buscando comunicarse ser percibido por el exterior es Tommy, y no viceversa, y esto no parece entenderlo nadie. Tommy quería del mundo lo que el mundo le exigía y desde su iluminación privilegiada, acusa a los demás de no comprenderlo y la obra le da la razón. “Hommy” no puede hacer lo mismo, porque la sociedad circundante ya es receptiva a su condición, ya Hommy antes de “curarse” estaba interactuando con su entorno a través de su tambor, que todos ya disfrutaban. Cuando al final de su travesía, Tommy canta el leitmotiv, al parecer indicando una nueva reclusión dentro de sí mismo. Como hemos visto, el ejercicio de Hommy es decididamente distinto. La comunidad a su

alrededor baila al ritmo de su tambor, y su sermón no implica el sometimiento de nadie a vejámenes ni desconexiones sensoriales. ¿Qué contenido le queda entonces a este leitmotiv trasplantado? Ninguno. La aparición del leitmotiv entonces pierde todo sentido. Esto es tal vez el estado más paródico de la obra, se podría argumentar (y de hecho lo hago) que hasta este punto lo único que Harlow ha hecho es reubicar la original en un barrio latino, y que, en consecuencia, basta solo esa acción para que el leitmotiv, y en consecuencia la idea central de The Who, pierda todo sentido.

Esto no es algo malo, tanto ha cambiado en el andamiaje espiritual y narrativo de la obra, que es apenas esperable un cambio en el sentido del leitmotiv. La parodia, en este caso se ve en colocar la misma idea musical y narrativa en un espacio extraño, donde es imposible intuirle algún sentido. “Hommy” pareciera decirnos que basta el traslado cultural para que la tesis de The Who se reduzca al absurdo. No podría haber un niño como Tommy en el Caribe, ni una ópera como la que The Who empezaban a construir. Esto podemos interpretarlo como un reclamo caribeño de su propia expresión narrativa a través de la música, y aprovechando los avances tecnológicos del LP. El rock, al fin y al cabo es resultado de la adaptación de músicas folclóricas a avances tecnológicos (Muggiati, 89)<sup>37</sup>, de la misma manera que el álbum conceptual, y posteriormente la ópera rock aparecen porque la tecnología (tanto de grabación como de distribución) lo permitía. La salsa naciente llevaba a cabo un proceso similar, y “Hommy” parece decirnos que tiene sus propias tradiciones dramáticas de las que recuperar elementos, sin tener que mirar hacia Londres, más que para apuntar parodiar.

### *Hommy, Hommy, como tú no hay otro igual*

“Hommy” es una obra fascinante. Ha sido sorpresivamente pasada por alto por los historiadores y críticos de la salsa, como al parecer ella misma esperaba. Su apreciación como una mera interpretación en otro ritmo de otra obra, obvia su ejercicio paródico, que no solo impacta el género musical o el idioma, sino que afecta elementos tan estructurales como la espiritualidad y la relación del sujeto con la comunidad. La obra retiene muy poco de la original, de tal manera que debería leerse sino como una parodia por lo menos como una respuesta. Cuando Harlow propone que la salsa debiera realizar movimientos similares a los del rock, no se refiere a una correspondencia,

---

<sup>37</sup> Este libro lo encontré mientras caminaba una noche en La Habana, en la esquina de Calzada y E, desechado entre escombros y bolsas de basura.

sino a una búsqueda equivalente de nuevas formas de expresión, que tengan el espacio de explorar a profundidad complejos temas, aprovechando los avances en cultura y tecnología del momento.

Dentro de los ejercicios paródicos de “Hommy” hemos rescatado (i) el tratamiento del protagonista, (ii) su relación con su padre, (iii) su virtuosismo renovado en el tambor, (iv) la espiritualidad que impregna toda la obra y (v) finalmente el único elemento que se mantiene invariable. Con esto, podemos concluir que el Hommy paródico es un niño no enfermo que nace ciego y sordo a un padre amoroso y una comunidad unida, y a través de cuya espiritualidad, encuentra un mensaje de paz, que no lo cura, pero le permite cantar, y que no es muy bien recibido, por un público que espera solo la rumba. Ante este rechazo, en lugar de recluirse en sí mismo una última vez, se va cantando. Así el personaje carnavaliza la premisa fatalista de la obra original, y al tiempo que la desubica, levanta la mirada en busca de los referentes necesarios de una ópera latina, que hasta entonces no existía. Hommy es un proyecto estético que desubica incluso la aproximación de su audiencia a la obra, para buscar una tradición que parecía haberse perdido.

Hommy no ocurre en el vacío, influencia otras obras. El uso de un narrador extradiegético, que aparece solo en recitativos secos entre las arias, las imágenes de espiritualidad, comunidad y familia son elementos que no solo introduce, pues no se encuentran en la obra base, sino que, además, permanecerán en expresiones subsecuentes de la ópera latina. Hablando de eso...

Maestra vida, camará (Gran solo)

A Blades lo conocí en la cocina de la casa de mis padres, cuando todavía estaba en el colegio. En uno de esos programas de concursos, un hombre quería imitarlo. Cantó *Plástico*, y según los jueces, lo hizo bien. Yo habría pasado por desapercibida la canción, si mi mamá no me hubiera pedido que prestara atención. Mis papás hacían mucho eso, detener una canción si sonaba en un CD o bajarle el volumen a la radio, para preguntarme “¿sí oyó?”. Mis papás son ambos paisas, y no disfrutan la salsa tanto como el tango o el vallenato, pero Blades era una cosa distinta, ellos también encuentran placer en la música que cuenta historias, o mejor, en lo que puede hacer una canción para contar una historia. Mi padre ríe compulsivamente cuando escucha *El negro bembón*, y mi mamá se sonríe en jocosa desaprobación de *Maria Teresa y Danilo*. Aún esa imitación en un programa de concurso sonando en un televisor empotrado sobre la alacena de la cocina, Blades los hacía recostarse y pensar. Esa noche, mientras lavaba la loza de la comida, descubrí que le decían “el poeta de la salsa”, y por eso, cuando viví en Barranquilla y me cansé de escuchar a los Beatles, decidí escucharlo a él.

Pero cuando pienso en Rubén Blades, pienso también en Juan Gabriel Vásquez, y en Alexander Hamilton. “I practiced the law I practically perfected it”<sup>38</sup> Eso canta el Hamilton de Miranda al terminar la guerra de independencia. En la superficie se trata de un juego de palabras, dado que practicar tiene dos significados igualmente válidos en la oración. Sin embargo, yo siempre he entendido que la forma en que Hamilton perfeccionó el derecho fue al luchar en la revolución estadounidense. Hamilton, Blades, Vásquez y yo somos abogados, y como el perro Romero, en “La estrategia del caracol”, no podemos dejar de pensar como abogados, aun cuando en búsqueda de la justicia, no empleemos medios legales (e.g.: un ataque furtivo en medio de la noche, un álbum conceptual, una novela, una casa pintada). Poeta es un título tal vez incluso malintencionado, porque lo que más hace Blades, lo que le interesa, es contar sus cuentos.

Curiosamente, similar al puente que tendimos entre los Beatles y Harlow, hay un puente más o menos equivalente en la música de Rubén Blades, con algunas diferencias cruciales: no se trata de un *cover* previo a la ópera, sino posterior, y esta vez el *cover* sí modifica lo musical de la canción, aunque no la letra. Se trata de *Baby's in Black*, que fue publicado en “Beatles For Sale”

---

<sup>38</sup> Trad. Practiqué el derecho, prácticamente lo perfeccioné.

en 1964, y que Blades versionó como parte de “Amor y control” (1992), un álbum conceptual, que parece dedicado a su madre. Por la posición de la canción dentro del álbum, justo después de *Canto a la madre*, podríamos interpretar que se trata de una remembranza de su infancia en Panamá. No se trata en este caso de una parodia, la canción de los Beatles no es ni siquiera la única canción en inglés del álbum, en este caso se trata de una integración de la música del cuarteto de Liverpool a las imágenes de Panamá que pinta en el resto del álbum. Así sabemos que Blades, lo mismo que Harlow tenía los ojos puestos en el rock y en los huracanados procesos que vivió desde el 60 hasta entrados los 70s, pero no necesariamente el mismo proyecto estético mediado por el ejercicio paródico.

¿En qué escenario de la obra de Blades parece entonces “Maestra vida”? Aparece justo en medio de la famosísima colaboración con Willie Colón, que estuvo compuesta de tres álbumes, “Metiendo mano!” (1977), “Siembra” (1978) y “Canciones del solar de los aburridos” (1981)<sup>39</sup>. “Maestra vida” fue publicado en 1980, por lo que fue producido por Colón, aunque las orquestaciones de cada de una de las canciones son acreditadas a distintos músicos. Todo lo demás, letra, concepto y música es acreditado exclusivamente a Blades, que aprovecha la contraportada del álbum para lanzar su idea de salsa FOCILA, pero también para llamar al álbum un “disco-drama”. Esto no quiere decir que no sea una ópera en el sentido que hemos señalado, ya que aquí, como en “Hommy”, todas las canciones están atadas por una sola narrativa, en la que el todo tiene un valor siempre superior a cada una de las partes individualmente consideradas.

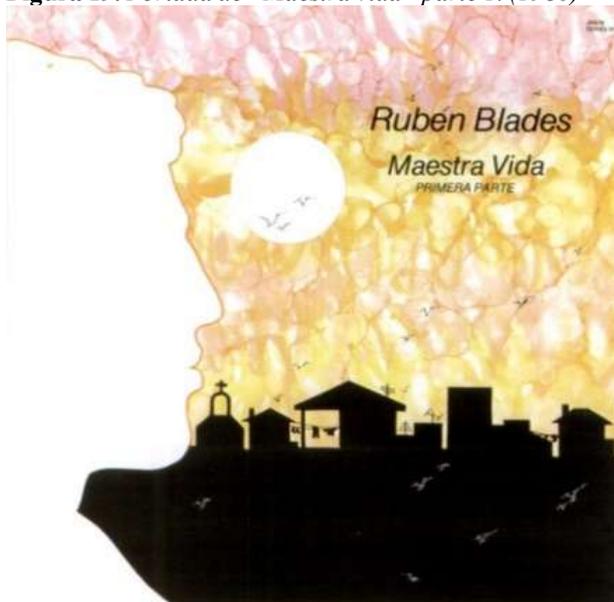
“Maestra vida” tiene una particularidad entre otros álbumes publicados en la época, y es que está dividido en dos. Son cuatro los discos que vienen en “Tommy” y dos los que vienen en “Hommy”, pero la obra de Blades es en realidad dos álbumes de uno. Esto es intencional, ambas partes quieren representar dos momentos claramente diferenciados de la vida, la primera parte es día, juventud, nacimiento y fiesta; mientras que la segunda parte es noche, vejez, luto y tristeza. De esta división intencionada se genera una relación dialógica, en que las dos mitades comentan las construcciones de la otra, en la mayoría de los casos para contradecirse, más que para soportarse. Partamos de las portadas. En las portadas notamos claramente lo que hemos señalado, una es día y juventud, la otra noche y vejez. Pero fijémonos también aquello que no cambia: la

---

<sup>39</sup> Durante la grabación de este último álbum, ya se empezaban a ver fracturas en la relación con Fania, como se evidencia en *Madame Kalalú*, que en la versión grabada contiene un pregón que dice “¿Cómo me quito a la jm jm de encima?”, siendo jm jm, el espacio de dos sílabas necesario para, en las presentaciones en vivo, decir “Fania”.

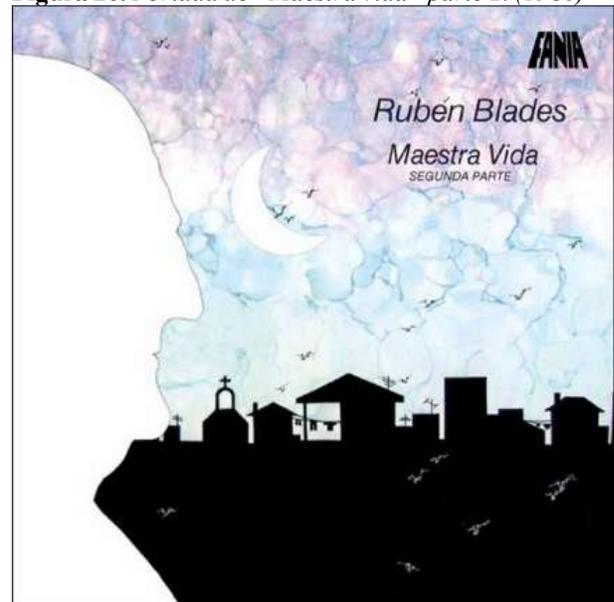
silueta del barrio (solo varían algunas de las prendas colgadas para que se sequen). Con el ejercicio de ambas portadas tenemos entonces una declaración de intenciones que más tarde el texto soportará y expandirá, y es que la vida pasa en un entorno invariable, que da al sujeto una sensación de estaticidad o de movimiento cíclico en el tiempo. Se va la fiesta, la emoción de perseguir al primer amor, o de ver nacer al primer hijo, se va la fuerza y la capacidad de hacer (la luz del día), pero el barrio permanece inalterado, como si todo el proceso que lleva al sujeto al agotamiento no tuviera ningún impacto de la realidad, como dirá, en unos minutos, Quique Quiñones, “yo podría cantar hoy lo que cantó tu abuelo cuando nació tu papá”.

**Figura 19.** Portada de “Maestra vida” parte 1. (1980)



**Fuente:** Tomado de <https://es.fania.com/record/maestra-vida-vol-1/>

**Figura 20.** Portada de “Maestra vida” parte 2. (1980)



**Fuente:** Tomado de <https://es.fania.com/record/maestra-vida-vol-2/>

Estas ideas que se intuyen en las portadas, por su diseño, luego son sustentadas tanto por las imágenes narrativa de cada parte, como por su acompañamiento musical. Mientras que la historia de la primera parte inicia con el recuerdo alegre de Quique Quiñones de Manuela, la mujer más hermosa del barrio, la segunda parte abre con el recuerdo de Ramiro llegando tarde al entierro de su padre. Mientras que en una tenemos canciones dedicadas a fiestas legendarias del barrio, del otro lado está el entierro de un hombre legendario. Mientras que una parte está llena de canciones de tonos alegres y pregones festivos, la segunda parte está casi absolutamente poblada de canciones oscuras, trágicas. En esto Blades se arriesga un poco más que Harlow, que había incluido apenas una canción trágica, *Día de navidad*, en “Hommy”. Esta dualidad en ambos discos, que aparece

tan prevalentemente en lo paratextual, ayuda a sostener el motivo central de la obra: “Maestra vida, camará, te da y te quita, te quita y te da”.

Profundicemos un poco, entonces, en esta propuesta de espejo que invocan las portadas. Si giramos el álbum, encontraremos en la contraportada un segundo espejo, esta vez en el índice del propio álbum.<sup>40</sup> En este índice encontramos un segundo espejo, esta vez señalado por otro elemento paratextual, los títulos de las canciones. Las primeras tres canciones de ambos álbumes son de manera casi textual (anuncian sus títulos) contestaciones, de las del otro disco. Veamos la Tabla 2 para explicitar esto.

**Tabla 2.** *El espejo en Maestra vida.*

Parte 1	Parte 2	Imagen
Prólogo	Epílogo	Representación instrumental del contenido del disco.
Manuela	Manuela, después... (la doña)	Manuela, la mujer objeto de deseo y envidia de todo el barrio termina su vida sola y sufriendo una carencia constante.
Carmelo (parte I)	Carmelo, después... (el viejo DaSilva)	El hombre que había logrado conquistar a la mujer más hermosa del barrio muere solo.
Como tú		
Carmelo (parte II)		
Yo soy una mujer		Se trata del único momento en que se le da espacio a la voz de una mujer en la obra. Es limitado, pero tiene el efecto de domar al guapo.
La fiesta (instrumental) <sup>41</sup>	El velorio (Instrumental)	La comunidad se reúne para celebrar la vida.
	El entierro	
El nacimiento	Maestra vida	Rafael y su vida intuida.
Déjenme reír (para no llorar)	Hay que vivir	Un canto borracho y pequeño, que aparece limitado por las condiciones materiales del barrio.

**Fuente:** Elaboración propia.

De esta tabla, podemos ver que casi todas las imágenes propuestas en la primera parte son contestadas en la segunda, salvo la breve aria de Manuela, en la que, a pesar de los planes de Carmelo de “domarla”, ella lo subyuga a él con pocas palabras; ya profundizaremos en esta idea más adelante. La ausencia de la pequeña intervención de Manuela en la segunda parte, la podríamos explicar con su muerte, que ocurre antes de que empiece la canción que retrata la vejez

<sup>40</sup> Las contraportadas de ambos álbumes contienen también siluetas, una de una mujer, tal vez Manuela, y otra de un hombre tal vez de mediana edad, que podría ser Ramiro. Aunque no está de más dejar constancia de estas siluetas, en realidad tienen poca incidencia en la interpretación de las portadas.

<sup>41</sup> Hay que notar que en este caso la aclaración de “instrumental” tiene más que ver con que se trata de piezas que pretenden construir el paisaje del bar.

de Carmelo. Así su ausencia en el argumento implica también una ausencia extradiegética. Ya no hay una canción que conteste a las ideas arremolinadas de Carmelo, y con ello, ante ese vacío, el viejo termina rindiéndose, eso sí, sin dejar de aferrarse a esa ausencia, simbolizada en el anillo, que nadie puede quitarle de la mano cerrada. Pero esta relación no es solo dialógica, o reflectiva.

En realidad, como observa Barrón Romero, ambas piezas (*Epílogo* y *Prólogo*) se comportan como oberturas de su propia ópera (10). Ambas piezas instrumentales, a pesar de su posición estructural equivalente, se construyen desde los motivos musicales de cada parte, y, en consecuencia, están embebidas con estos tonos diferenciados, el festivo y el lúgubre. Todo esto sirve pues para soportar las imágenes narrativas contenidas en ambos álbumes. Pareciera incluso tratarse de una advertencia, esta historia será trágica, y, en consecuencia, si el rumbero quiere comprar un disco para bailar, o amenizar una fiesta, puede contentarse con la primera parte, ella es una unidad de sentido completa, si se escucha la segunda, entonces, el ejercicio de escucha debe ser otro, distinto al de la celebración. Para ver esto con especial claridad, quisiera proponer un experimento al lector. En el audio contenido en la Figura 15 suena una canción del lado izquierdo, y la otra del derecho ¿cuál es el epílogo y cuál el prólogo?

**Figura 21.** *Oberturas de “Maestra vida”*



**Nota:** Se recomienda escuchar con audífonos.

Al final, de ambas piezas, vemos dos introducciones realizadas por el narrador extradiegético que solo vuelve a aparecer para introducir la canción que da nombre al álbum. Estas dos introducciones contienen información realmente equivalente, de manera que, si uno escucha la ópera completa de corrido, la segunda introducción se hace innecesaria, por ejemplo, cuando explica que las cervezas dieron paso a una botella de ron, cuando esto sucedió apenas al final el disco anterior. Veamos ambas narraciones.

**Prólogo**

Una tarde de abril, 1975. Quique Quiñones repleto de recuerdos bebía en una de las mesas del bar, era hijo de Vavá, compadre eterno del legendario sastre Carmelo Da Silva. Hoy las cervezas y los rones de siempre los comparte Quique con su hijo Carlito-lito y con Rafael Da Silva, nieto de aquella arrolladora Manuela. La historia es idéntica a todas las historias de este bar, quizás sea la misma. Por eso, como siempre, la música no es más que un pretexto. (Blades, Maestra vida parte 1)

**Epílogo**

La misma tarde de abril, 1975. Aquellas cervezas le dieron paso a una botella de ron y luego a una botella más. Quique Quiñones, acompañado por su hijo Carlito-lito sigue borracho de nostalgia. En la mesa también está Rafael Da Silva, hijo de Ramiro y nieto de Carmelo y Manuela. La historia es como una letanía, es la misma de siempre, por eso la música tan solo sigue siendo un pretexto. (Blades, Maestra vida parte 2)

Estos dos marcos narrativos equivalentes, no solo dan continuidad a un álbum en el otro de manera explícita, sino que, además, convierten la segunda parte en un disco que se puede entender por su cuenta. Así, mientras que The Who utilizan *Underture* para dar simetría estructural a lo que llamaríamos el segundo acto de su obra, Blades construye sobre esa idea, de tal manera que ambos actos se transforman en proyectos estéticos individualmente considerados. Así, ambos tienen lecturas individuales diferenciadas al tiempo que la común. Como ya hemos dicho, estas lecturas son de un lado la festiva, es decir, “el dar”, de trago, de amor, de vida; y del otro la trágica, “el quitar”, principalmente, a uno mismo de la vida del otro.

Con esto ya hemos trazado un poco un mapa de la narración de la obra, de la historia contenida en el álbum; sin embargo, el universo de “Maestra vida”, tiene la particularidad de desbordar la materialidad de esta primera publicación. Parece funcionar en la obra de Blades como un universo no cerrado, que el autor se da la libertad de visitar de distintas maneras, de la misma manera que atribuía algunas de sus canciones a Medoro Madera, antes de presentar un álbum completamente grabado en personaje en 2018. Este hecho nos exige, hacer un rastreo que nos lleve a delimitar el cuerpo de la ópera, ya que no puede ser solo el álbum, ya que la aparición *a posteriori* de canciones dentro del mismo universo puede contribuir a la interpretación de la obra original.

El primer espacio de expansión del universo de “Maestra vida”, aparece el año siguiente con la publicación de “Canciones del solar de los aburridos”, el solar de los aburridos es el bar, o mejor, el chuzo de esquina, desde el que Quique Quiñonez relata la historia de Carmelo y Ramiro a Rafael. Así, el último gran álbum de la colaboración Blades-Colón, parece centrarse en la música

que escuchan los que frecuentan esa esquina. De momento el título del álbum, indica precisamente eso. La portada, lastimosamente, a diferencia de “Metiendo mano!” o “Siembra”, no parece apoyar el concepto esbozado en el título, sino que es una más tradicional foto de los dos artistas principales. En ese sentido, en lo paratextual no hay muchísimas pistas sobre por qué o en qué sentido son estas canciones del solar de los aburridos.

**Figura 22.** Portada de “Canciones del solar de los aburridos” (1981)



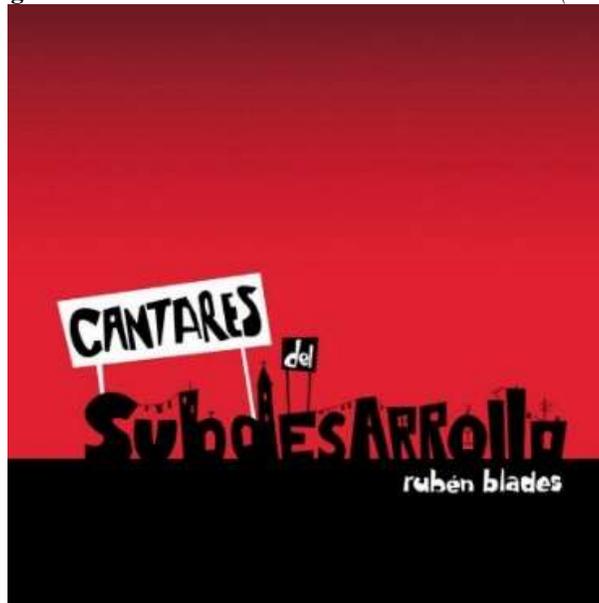
**Fuente:** Tomado de <https://es.fania.com/record/canciones-del-solar-de-los-aburridos/>

Las canciones en el álbum, efectivamente, pueden acercarse a canciones que cantarían los que concurren a él. La primera de ellas, *Tiburón*, inicia y termina con sonidos radiales que hacen intuir que la canción está siendo sintonizada, aunque la canción, al final, más que comentar de nuevo sobre el barrio, hace una advertencia de geopolítica “si lo ves que viene, palo al tiburón”. Esta herramienta de los sonidos radiales, sin embargo, no aparece de nuevo en ninguna de las otras canciones. *Te andan buscando* es la canción con relación al universo barrial más prevalente, en ella, se reclama a alguien por calentar el barrio “por [su] mala maña de irse sin pagar”. *Madame Kalalú* habla de una supuesta adivinadora que se dedica a robar a sus clientes, y literalmente dejarlos desnudos. *El telefonito* es una canción cómica sobre una mujer que no para de llamar al protagonista. *Y deja* es una canción de amor. *Ligia Elena* es una canción sobre una mujer blanca de la alta sociedad que se va a vivir con un negro de la vecindad. Y la última canción, *De qué?*, es un llamado a no darle mucha prioridad a los bienes materiales. En ese sentido, ninguna de las canciones parece estar relacionada ni con lo cíclico, ni con la vida en el solar. La mayor cercanía

está en los códigos de caballería del barrio, que se reclama se han roto en *Te andan buscando*, pero a diferencia del ejemplo que veremos a continuación no se tiende ningún puente real con los personajes o los hechos de “Maestra vida”.

Muchos años después, específicamente 29, Blades volvería a su barrio paradigmático, esta vez con una sola canción en “Cantares del subdesarrollo” según cuenta la anécdota, grabado casi por completo por él mismo en el garaje de su casa, mientras era ministro de truísmo de Panamá. Desde la portada podemos ver que se repite la simbología de “Maestra vida” y que no está presente en todos los álbumes de Blades, la torre de la iglesia, la ropa colgada, las antenas de televisión. También llama la atención el nuevo uso de la palabra “cantares”, que recuerda las canciones del solar de los aburridos. En este caso, sin embargo, la relación no es exclusivamente con el bar, sino que con todo el entorno en el que se construye el barrio.

**Figura 23.** Portada de “Cantares del subdesarrollo” (2009)



**Fuente:** Tomado de <https://rubenbladesproductions.bandcamp.com/album/cantares-del-subdesarrollo>

Pero solo una de las canciones de este álbum hace parte del universo de la ópera del 80. Se trata de *El reto*, una canción que inicia con una narración, “Señoras y señores, les habla Vavá Quiñones. Esta es una canción de un tipo que en el solar de los aburridos una vez citó a mi amigo, Carmelo Da Silva, a pelear, y el tipo no se apareció” (Blades, *El reto*). La historia no afecta realmente la narrativa de “Maestra vida”, dado que se trata del retrato de una pelea que nunca sucede, y el foco se queda sobre la pérdida del honor de quien no aparece a pelear, aunque luego la pelea no exija ganar. Es decir, la pelea no es relevante como espacio de dominación física

necesariamente, sino que es una medida del valor de la palabra empeñada. La pregunta que surge es, esta es ¿por qué solo esta canción es directamente relacionada con la ópera? *El tartamudo* es otra historia barrial, pero no está conectada ni por accidente a la historia de los Da Silva con la misma claridad que *El reto*. Esperamos arrojar luz respecto de esta interrogante durante el análisis que viene, cuando abordemos en profundidad la imagen del legendario sastre, Carmelo Da Silva.

*Aquí en el solar de los aburridos*

Cuando vivía en Cali, no vivía en Cali, sino en Candelaria. Sin embargo, iba al colegio en un barrio que todos sus habitantes llaman Andrés Sanín, pero que oficialmente se llama Urbanización Ángel del hogar. El barrio era el primero que no quedaba en la ribera del Cauca, donde quedaban Puerto Mallarino y La Playita. Todas las mañanas, tras las discotecas y los moteles, cruzaba con mis padres el puente de Juanchito, y bajaba los ojos hacia el río, cerca de la orilla selvática había una loza de cemento, era alta y plana, parecía un escombros, y la utilizaba para medir qué tanto había crecido el río. En Candelaria nunca llovía, pero mis papás siempre decían que para que el río creciera, tenía que llover en la cuenca, en el alto de las papas. Yo miraba ansioso ese bloque de cemento todos los días. El año que el invierno reventó el canal del dique la loza quedó totalmente sumergida. Con ella se llenó de agua y lodo la casa de Carlitos, que estudiaba en el grupo de mi hermana menor. Los siguientes meses mis papás nos empacaron comida para Carlitos y nos pidieron que estuviéramos atentos a otros compañeros que pudieran estar en la misma situación. Cali, se supone, termina en su Jarillón, una barrera de tierra para contener al río que usualmente está seco, pero muchos de mis compañeros vivían en el otro lado. Junto al colegio había un bar en una casa esquinera. Los estudiantes se colgaban de la reja los días que había partido de la selección, para ver el televisor en el interior, pero yo nunca me acerqué, algo de miedo me inspiraban los viejos sentados a la mesa jugando dominó entre botellas de cerveza.

Pero partamos desde el marco de la narración del álbum. “Maestra vida” no tiene interludios, como sí tenía “Hommy”, pero esto no significa que no tenga recitativos. Los recitativos en este caso, no están acompañados de música, ni son extradiegéticos (ya hemos mencionado al narrador incorpóreo de las introducciones y el final de la obra, pero aquí nos referimos a la presentación de las canciones), sino que son parte esencial del marco narrativo de la obra. Nosotros, los oyentes, estamos en una posición equivalente a la de Rafael, los sonidos de ambiente (botellas, personas pidiendo trago, mesas y sillas siendo movidas), nos ubican en el bar, y como

él, nosotros tampoco conocemos la historia de los abuelos que ahora va a contar Quique Quiñones. Así, el narrador diegético no es un simple maestro de ceremonias que explica la siguiente canción, sino que es un dispositivo que acerca al oyente y posiciona la historia como un todo en un contexto concreto, fijo.

Ese contexto, además no está vacío, sino que está lleno de imágenes concretas e interactúa constantemente con los sujetos que lo habitan. Los hechos de “Maestra vida” suceden a lo largo de tres generaciones, lo que los condensa, lo que los aglutina, es que suceden en el interior del barrio y que son recordados en el bar. Así, toda la vida parece empezar y terminar allí, en el solar de los aburridos. Sabemos por el idioma, y por la contraportada que Blades intenta retratar un barrio latinoamericano. Sobre esta idea, además, construye Quique Quiñones, cuando especifica que se trata de un barrio pobre. Las condiciones materiales afectan el proyecto político en que ya profundizaremos, pero particularmente son la razón de la vida cíclica, que propone tanto Quiñones, como el narrador extradiegético cuando afirma que “su única recompensa era la vejez, la misma recompensa de su padre Carmelo, la única recompensa que de seguro tendría su hijo Rafael”. Este barrio, además, a diferencia del barrio de “Hommy”, tiene nombre. Al final de la obra, cuando la voz periodística de Blades anuncia que durante un procedimiento de desalojo de la urbanización “El progreso”<sup>42</sup> murieron Ramiro y su mujer. El recurso de una voz periodística para cerrar obras musicales aparece con curiosa frecuencia en la obra de Blades. Lo vemos en *Pedro Navaja*, cuando tras los pregones Blades da nombre a sus dos personajes, Pedro Barrios y Josefina Wilson, y narra secamente que sus cuerpos fueron encontrados entre las avenidas A y B en el bajo Manhattan. De manera similar sucede en *El cilindro*, canción del álbum “Amor y control” (1992), donde, incorporada en la letra de la canción, Blades comenta que “el gobierno explicó a través de expertos” y luego “esa tragedia no es noticia ya”. Aquí, en “Maestra vida”, se nos dice, además, que el dueño de los terrenos en los que el barrio de invasión se había construido era el senador “Fulano de tal”<sup>43</sup>. Nótese entonces cómo a pesar de que Blades emplea las formas del relato

---

<sup>42</sup> Es importante, para nuestro estudio, notar la selección irónica del nombre de un barrio de invasión. No se trataría, en nuestros términos de una parodia, nada se está quitando de su lugar. De cualquier forma, es común, por lo menos en Cali y en Bogotá, nombrar a los barrios de viviendas de interés social con etiquetas eufemísticas, que, como la pintura de colores, enmascara las condiciones materiales de sus habitantes, Ciudad 2000, Nuevo Milenio, Porvenir.

<sup>43</sup> No puedo dejar de mencionar la similitud de este relato de desalojos con “La estrategia del caracol”, película que gira alrededor de la misma idea, una persona adinerada y sin nombre, utiliza la fuerza del estado para desalojar a un grupo de personas marginales. Esto nos habla de la posibilidad de transponer las imágenes que Blades propone a realidades de diversos países en el continente.

periodístico, no se molesta en llenar todos los detalles. El énfasis está puesto en las dos versiones, la del cronista salsero, que disecciona los hechos y la del relato digamos oficial, que solo nota los muertos. Esta idea la profundizaremos más adelante, pero es importante no perderla de vista. El barrio de “Maestra vida”, tiene nombre y ubicación en el tiempo, es El progreso en 1975. A pesar de estos elementos que individualizan el barrio, no nos hablan, de cualquier manera, de su ubicación geográfica, solo podemos tener la certeza de que no se trata de un barrio neoyorquino.

Este barrio entonces no se define por ubicarse en un país determinado, sino por sus condiciones materiales, se habla español, hay un bar en una esquina, es pobre, los políticos aparecen solo a buscar votos. Muchos críticos ya han notado esto, usualmente se indica que este barrio paradigmático es un barrio cualquiera de América latina. No es nuestro objetivo discutirlo, sino profundizar un poco en esta idea y qué significa para la obra. Al final se nos indica que el barrio es desalojado a la fuerza por el Estado, sin embargo, no se eliminan por ello las condiciones que lo componen, la pobreza, el español, el bar de la esquina. Con lo cual, a pesar de su destrucción material, el retiro de las personas del lugar, nada obsta para que el barrio permanezca. Así, la sentencia de que “la historia es idéntica a todas las de este bar, quizá sea la misma” expande su sentido. No se refiere en concreto a El Progreso, sino que en dónde vuelva a aparecer el solar de los aburridos la historia no cambiará. Así el barrio no es apenas un escenario en el que suceden acontecimientos, sino que, de la misma manera que en la relatividad general la curvatura del espacio dicta el movimiento de la materia, las condiciones en las que aparece el barrio, en particular, la pobreza, que implica marginalidad, regla a los sujetos que viven en él, en este caso no en un sentido determinista. Esta marginalidad pone a los sujetos en un espacio de enunciación particular, al que deben responder y es esto lo que abre la puerta a los arquetipos que Blades construye, así como al proyecto estético como un todo. No es entonces solo que este barrio, sea el latinoamericano, sino que de su existencia surgen las vivencias, y la enunciación identitaria de sus habitantes. Ahí es donde entra la salsa de Blades, para contarlo.

Este barrio de Blades funciona de manera similar a la comunidad portuaria retratada en la ópera estadounidense “Porgy and Bess” (1935), tenemos en el juego de dados que abre la obra un equivalente al marco narrativo Quique Quiñones. Tenemos una definición de los personajes a través de su relacionamiento con la comunidad, y un retrato de las fuerzas oficiales, la policía, casi como alienígenas. Cuando los agentes blancos aparecen en escena sus diálogos son todos recitativos secos, son primeramente actuados, no cantados, mientras que los miembros negros de

la comunidad siguen cantando. Esta característica no solo ata a la comunidad minorizada, sino que la separa fundamentalmente de la mayoritaria. Las decisiones legales y el actuar de la policía se ven siempre como aleatorios y caprichosos. No hay desde aquella orilla un estado de derecho, sino una condición constante de marginalidad, es decir, de vivir al margen, en el límite. Esto no quiere decir que “Porgy and Bess” sea una ópera latina, solo queremos señalar que el barrio latino de Blades funciona como el espacio de la comunidad minorizada, aunque lo sea solo por sus condiciones materiales, similar a aquella construida desde la racialización.

A Cali le preocupa que gente viva tras el Jarillón, al final, es un problema de para la administración de la ciudad que algunos barrios se inundan cuando llegan las lluvias, cada dos años. Recuerdo, particularmente una serie de vídeos en redes sociales, de cuando hacía maletas para viajar a Bogotá. En los primeros, un hombre emocionado contaba que un grupo de gente había empezado a parcelar, con palos de escoba y cinta amarilla, lotes en lo que sería tierra del río. El hombre invitaba a más gente, a que trajeran sus cosas y empezaran a construir en su espacio, había para todos. A la semana llegó la noticia de los desalojos con el ESMAD y los gases lacrimógenos. Esa parte del oriente de Cali que limita con el río, se llama Distrito de Agua Blanca, aunque esa denominación y sus límites no aparecen en ningún documento oficial. No he conocido a algún caleño que tenga luces del origen del nombre. Lo más cercano que he encontrado es la mención a una migración producida por distintos fenómenos naturales de la costa pacífica hacia la ciudad (Quintero, 37), se supone que el nombre, “Agua blanca”, designaba el territorio de este nuevo asentamiento negro. Mientras vivía en Barranquilla, el hijo del futbolista Diego Tello, me comentó que su padre había sido dueño (quién sabe cómo) de un lote en el distrito en el que dejaban vivir a una familia, y que ahora él estaba tramitando los papeles para legalizarlo, y vendérselo a la ciudad, como parte del proceso urbanístico alrededor del Jarillón.

### *Qué mujer aquella*

Manuela tiene dedicada la primera aria de “Maestra vida”, pero no es una protagonista. Ella tiene voz solo durante su dueto con Carmelo en *Yo soy una mujer*. Sin embargo, además de este pequeño momento íntimo entre los dos, Manuela es solo observada desde lejos. Esto lo vemos en su caracterización: no se nos dice, ni qué quiere, ni que busca, ni de dónde viene. Solo se nos dice lo que todo el mundo piensa de ella. La imagen que nos llega mediada por el chisme barrial, la transforma en una especie de figura mitológica. No importa el temperamento de Hércules, sino

que realizó sus 12 trabajos, de la misma manera que no importa quién es Manuela, más allá de la envidia de las mujeres, y el objeto de deseo de los hombres en el barrio. Sin embargo, no se trata de una especie de apología a la objetivación de la mujer, recordemos el marco narrativo en el que estamos sumergidos. Seguimos sentado en el bar de la esquina, escuchando a un anciano ebrio recordar. El propio Quique resulta ser un narrador *unreliable*<sup>44</sup> ya que su visión de la relación entre Carmelo y Manuela es desmentida por las canciones en las que ellos dos hablan.

Quique no se imagina que mentira habrá contado Carmelo para engañar a Manuela y con ello convencerla de que se quede con él, y esto es normal, en sus canciones en solitario vemos a un Carmelo que diría cualquier cosa, fingiría cualquier cosa con tal de tumbarse a la mujer más hermosa del barrio “la niña sí está buena [...] pero un poquito orgullosa [...] que se cree que es la gran cosa [...] pero más me quito el nombre [...] si no soy su primer hombre”. Sin embargo, en la conversación íntima del dueto, la dinámica varía por completo. El mito, el chisme, es que Manuela es una especie de mujer indomable, una idea que ni es exclusiva del barrio, ni original de Blades, pensemos en “The Taming of the Shrew” (1594) de Shakespeare. Así, la visión del barrio es que Manuela era un reto que conquistar, y con ello, una tarea para “el guapo mayor”, y un motivo más de su figura mitológica. Ahora bien, cuando se le da voz a Manuela, notamos que ella en realidad, solo pide ser reconocida como una mujer, como un humano con agencia, y que, en consecuencia, lo único que exige a cambio del sacrificio que implica su amor, es ser correspondida con un sacrificio, un amor, equivalente. Así, a pesar de que nada indica en el dueto que Carmelo esté siendo mentiroso, la idea que permanece, el mito, el chisme, es que el “Petruccio” de esta historia, consiguió domar a la mujer con alguna artimaña

Con esto, Blades, más que comentar en lo confiable que sean las historias barriales, reclama la posición de la literatura (la música) frente a estas narraciones sin autor. Más adelante profundizaremos en el papel de la narración barrial en la obra, que no es menor. Parece decirnos Blades que esa construcción de mitologías barriales no es totalmente equivalente la producción musical, es decir, que sus crónicas de escenas barriales nacen en respuesta al chisme, tal vez de él, pero no como una repetición, sino como un espacio de cuestionamiento y estudio. Aparentemente nada ha quedado de la antigua Manuela, la joven definida por ser envidia y deseo. Nadie podría pensar eso de la viejita que solo camina a la iglesia.

---

<sup>44</sup> En el que no se puede confiar.

El mito de Manuela termina en la segunda parte completamente destruido. La belleza que es su señal distintiva en el primer parte se la ha llevado la edad. Blades no emplea leitmotifs propiamente en su obra, y por ello *La doña*, es introducida con los ecos de *Manuela*, es decir, una pequeña parte de la primera canción que suena lejana antes de que entre la voz principal; esto contribuye a nuestra interpretación de que ambas partes están construidas para ser unidades de sentido independientes, así como para, sin el uso de herramientas musicológicas, decir al lector que la segunda canción de Manuela, es una respuesta a la primera, a aquella de mujer hermosa. La imagen de *La doña* es una de curiosa soledad y desesperanza. Se trata de una mujer, encorvada por los años, caminando hacia la iglesia con un rosario en la mano y musitando una sola plegaria, que el coro repite hasta la saciedad, “ayúdame ya, María en estos últimos años”. La revelación de esta Manuela envejecida hace pública una verdad que ella ya reclamaba en privado: que es un ser humano, que no existe en esa denotación mitológica del barrio. Quique Quiñones incluso, al introducir la canción, se refiere a esta faceta de manuela de manera muy distinta. Ya no se le ve en el espacio del barrio, sino contenida al trayecto que va desde su casa a la iglesia.

El mantra de la doña también es de particular interés. No es la primera vez que Blades extrae máximas de sus crónicas, y las pone en la boca de sus personajes, recordemos el “la vida te da sorpresas” del borracho en *Pedro Navaja*, o el mismo “maestra vida, te da y te quita” de Ramiro al final de la ópera. En este caso, la idea detrás del rezo es una de desesperanza. A diferencia de Carmelo, no tenemos una mirada interna de la vejez de Manuela, no sabemos qué la atormenta, o qué ayuda le pide a María, solo se nos presenta un vestigio, una idea intuida de la mujer que ya no es, una nostalgia de verla encorvada, y ya no orgullosa, sino lastimera, desesperanzada. Lo que se creía sabido, la belleza, la conquista, es puesto en cuestión. Solo habíamos visto las caras, y por ello, habíamos perdido “el fondo y su razón”. Esto sí lo podríamos llamar un ejercicio paródico, mientras que la primera parte del álbum se dispone a plantear los mitos y las construcciones narrativas del barrio, para luego sacarlas de lugar. Esas narraciones del recuerdo pierden su sustento una vez se las enfrenta con, o se las pone en el lugar, de la mirada interna y algo aparece, el humano que se había perdido.

Escucho a Blades realizando estos ejercicios y pienso en “Bomba camará” de Umberto Valverde, en particular, en el cuento *Los inseparables*, allí se narra la planeación y ejecución de una violación. No creo que Valverde apruebe los hechos por narrarlos. Aunque se menciona el crudo eufemismo de “vacamuerta”, el autor es consistente en llamar al acto por su nombre, no

justificarlo ni condonarlo. Lo curioso de la narración, e intenté escribir un cuento al respecto, es que la mujer violentada, no para nunca de ser un objeto de deseo, hay algo erótico todavía en la visión de ella por parte de uno de los protagonistas, “sus senos impetuosos salieron a la noche” (Valverde, 31), “Mientras Ernesto la ha violado, los otros han acariciado su cuerpo lleno de penumbra” (31) y “La besaron bestialmente” (32). Da la impresión, este retrato, de que el acto horrible ha sido perpetrado desde la lujuria, desde un deseo sexual incontenible, que implicaría una apreciación de la belleza física. Sin embargo, y es claro en momentos anteriores, que la violación fue un ejercicio de poder, un castigo al tipo que se creyó en el derecho de enamorar a la víctima, y que durante todo esto, es apaleado por los demás. El barrio del cuento tampoco condona el crimen, y las últimas páginas se van con los cuatro inseparables tratando de seguir la rutina del trago y el billar, con el miedo a ser descubiertos. El ejercicio de Blades no es una condena ni al cuento ni al escritor, señala algo que el cuento atestigua, la necesidad de, desde la literatura (la música), repensar los mitos barriales en general y en concreto aquellos que rodean a la mujer, porque estas imágenes difusas, atravesadas por el humo de tabaco de las cantinas, son cómodas y olvidan verdades evidentes, como que detrás de esa “figura de guitarra” hay una persona; o que el acto ante otro que vive en el mismo barrio y sufre las mismas condiciones materiales, no debiera ser la demostración de poder, sino, literalmente, la contraria<sup>45</sup>.

### *Nació mi niño*

Nos detuvimos en la octava con 26, la del ferrocarril. Mi papá había puesto en la radio del carro *El niño y el canario*, y ahora me preguntaba qué pensaba. Yo le pedí que la volviera poner, porque, francamente, no había prestado atención la primera vez, pero él intuyó que me gustaba muchísimo. Hacía unos días, mi pollo mascota, Tiger, había muerto asfixiado en una caja de zapatos. Mi mamá se negó a ocultarme la verdad, y prefirió educarme en la muerte a los 8 años. *El niño y el canario*, fue la primera canción que memoricé y que cantaba de tanto en tanto de manera aparentemente aleatoria. Mi papá estuvo en el ejército seis años. Mi papá se estrelló manejando ebrio con un carro de la policía y, con la pierna rota, se quitó el yeso en la plaza de toros de Cali (en tiempos de feria), porque hacía mucho calor. Mi papá una vez se compró en Medellín una mula para pintarla de verde e ir al estadio a ver a Nacional. Mi papá fumaba, y cargaba en la guantera del carro una botella de

---

<sup>45</sup> El amor.

listerine, porque mi mamá no soportaba el sabor a tabaco de sus besos, pero dejó de hacerlo el día que recogí una colilla del cenicero de la sala y me la puse en la boca argumentando que así hacía mi papá. Mi viejo nunca ha sido bueno con las palabras, pero no desperdicia nunca un viaje en el carro, como esa vez de *El niño y el canario*, para charlar.

La imagen de “guapo mayor” de Carmelo, no espera el espejo de la segunda parte del álbum para desvanecerse. No porque Carmelo falte a alguna de las normas de caballería, sino porque el nacimiento de Ramiro lo entenece profundamente. El primogénito ata a la pareja, Carmelo se preocupa por la salud de Manuela, quien, al parecer, perdió mucha sangre durante el alumbramiento, pero también llena de esperanza al viejo Da Silva. La figura del hijo representa en muchos estadios de la obra el movimiento cíclico de la vida, pero desde la posición de Carmelo es primero posibilidad de cambio, de ruptura del movimiento circular en el tiempo, y por ello, Carmelo hipotetiza que el niño puede ser “hasta doctor”. Esta relación con los hijos es explicitada en la obra cuando, en la narración final se lista como hijos sobrevivientes de Ramiro “la miseria, el hambre y la esperanza” (Blades, *Maestra vida*). Cada nuevo humano que nace en el contexto de este barrio es la posibilidad de salir de la marginalidad, porque no esta no está dada por la raza, o el lenguaje, sino por condiciones materiales que pueden variar, tal vez a este niño no le toque ser pobre. El comentario es distinto al contenido en “Siembra”, donde la educación de las nuevas generaciones estaba centrada en la preservación de identidad. “Siembra” está escrito pensando en la tierra en la que “en vez de un sol amanece un dólar”, mientras que este barrio latino está construido únicamente por la pobreza. Esto explica el énfasis de Blades, tanto en “Maestra vida” como en “Amor y control”, en el deseo de los padres de dar a sus hijos lo que ellos no tienen. La marginalidad sí explica a los personajes y sus historias y su interacción con el mundo, pero no por ello es un espacio deseable, sino uno que constantemente quiere ser derrocado, no porque haya algo intrínsecamente malo en la vida comunitaria del barrio, sino porque es una vida, que al final, se sufre.

Es por esta esperanza de cambio que el encarcelamiento de Ramiro golpea con particular fuerza a Carmelo. La vida de Ramiro, a pesar de lo que pareciera prometer el título del álbum, debemos intuirlo. Su canción, y más adelante entraremos en el sentido de esto, no es introducida por Quique Quiñones, sino por el narrador extradiegético. Sabemos de él solo que estuvo en la cárcel y que por eso no hay registro en el barrio de esos años. Carmelo, nos dice Quique, estaba profundamente avergonzado por esto. No hay una conversación sobre por qué estuvo Ramiro en

la cárcel, la única función de este hecho es pues la certeza de Carmelo de que esa esperanza que sentía durante su nacimiento, la posibilidad de que se rompiera el ciclo de marginalidad está fatalmente truncada. No hay un juicio de reproche, una reprimenda de los actos de Ramiro que pudieron llevarlo a la prisión, el centro está siempre en la vergüenza, en que las promesas realizadas durante la fiesta en torno al nacimiento tendrán que ser incumplidas. Durante esa fiesta, Carmelo invita a los presentes a darse completamente al festejo, a dañar lo que quieran. De la misma manera que a uno no le importa un trabajo que está próximo a abandonar, Carmelo espera abandonar pronto el barrio, tal vez no físicamente, pero de manera figurativa, en la posibilidad de que su hijo lo haga. Se trata de una esperanza que muere antes que él. La partida de Manuela es la demostración final de la imposibilidad de cumplir con las promesas, en este caso de amor, porque la persona amada, ya no está.

La característica principal de Carmelo en su vejez es no salir del apartamento. Quique explica que esto se debe a su vergüenza, pero pensemos en las consecuencias. Hasta entonces todos personajes de la obra se han definido por su papel en el barrio, el guapo mayor, la mujer más hermosa. El alejamiento del barrio, no del espacio geográfico, sino de la vida comunitaria, tiene pues un impacto en la enunciación de los sujetos, solo, en su casa Carmelo no es ningún guapo, sino un esposo, y tras la muerte de Manuela, ni siquiera eso. La obra con esto no nos niega que los sujetos se enuncian a través de su vida comunitaria, sino que quiere plantear esta enunciación como una fabricación, una imagen construida, como cualquier identidad, que puede y debe ser cuestionada desde el fuero interno, desde el espacio no comunitario. Carmelo, con esto, no es un guapo caído en desgracia, no es un caballero despojado de su armadura, es solo primordialmente, la carne debajo de esas láminas de enunciación que se construyen mirando solo desde afuera en las esquinas y en los bares. Este es otro giro paródico, tal vez el más grande de la obra, el guapo no en la esquina, no en su reino, sino sentado en el sillón de su apartamento solo, aferrado a una ausencia de la que no se puede deshacer. Pensemos en “Ópera do malandro”, cuando en la primera aria Max Overseas camina por su territorio, y otros malandros con las mismas pintas van apareciendo. Pensemos en esos malandros, sin su ajuar sentados solitarios en un sillón, sin mujeres que conquistar, sin más negocios que cerrar, sin un barrio o una esquina en la que pararse. Ese es nuestro Carmelo, el guapo mayor, muriendo, mascando las partidas de Ramiro y Manuela.

He querido empezar este análisis del personaje de Carmelo con la desilusión de la idea de guapo, porque este parece ser el centro de “Maestra vida”, poco se dice en la obra, de lo que hace

un guapo, o cuáles son esos códigos que Carmelo seguía y que inspiran tanta admiración de Quique Quiñones. Para acercarnos a esta idea, es necesario esperar hasta 2009, cuando Vavá nos introduce un poco a las normas que se espera siga un hombre en el barrio. *El reto*, habla de un hombre que se atrevió a retar a otro a un duelo y luego no apareció. No hay un reproche a la idea de resolver las disputas a los golpes, sino a no sostener la palabra empeñada. El hombre se define no por su dominio físico sobre otros hombres, no se reclama ganar la pelea, sino cumplir con lo prometido. En este marco normativo, tiene sentido el particular desprecio hacia los políticos, no solo porque sean corruptos o ineficientes, sino porque su palabra no vale nada. Entonces, sí hay algo en “Canciones del solar de los aburridos” con incidencia en el sentido de “Maestra vida”, no porque haya un aporte a la secuencia narrativa, sino porque una de las canciones, *Te andan buscando*, gira alrededor de la misma idea, no se reprocha que el destinatario de la canción haya jugado y perdido, sino que se va sin pagar, es decir, no cumple con la palabra empeñada en el marco del juego.

Es curioso que la idea de masculinidad en la obra no está dada por los roles de género, ni el relacionamiento con el género opuesto, sino por la firmeza del carácter expresada en la palabra empeñada. Conviene, para soportar esta idea, recordar la colaboración de Rubén Blades y Calle 13, en *La perla* (2008), una canción dedicada a un barrio en Puerto Rico, pero que Blades extrapola a América latina, “de Tepito al callao”. En ella Blades canta “aquí de nada vale tu apellido, tu dinero, se respeta el carácter”. Esta idea de masculinidad, no se ve retada, ni puesta en tela de juicio, por la ternura que Carmelo expresa frente a su hijo ni por la íntima confesión de amor contenida en el dueto con Manuela. Pero sí es retada cuando las esperanzas de Carmelo se ven truncadas por las decisiones de Ramiro. Ramiro se va del hogar, parece olvidar a sus viejos, pasa un tiempo en la cárcel y hereda a su hijo Rafael el mismo destino de marginalidad que su padre había querido evitarle; la única promesa que el viejo Da Silva puede entonces mantener es la del amor hacia Manuela, que ahora solo recorre encorvada el camino hasta la iglesia, con la misma plegaria de siempre en los labios. A Carmelo su hombría no se la quita la vejez, ni el amor, se la quita haber roto con su pacto de un mejor futuro. De nuevo las condiciones materiales, la pobreza, la marginalidad, son el espacio principal de la enunciación de los protagonistas, aunque tenga la esperanza de salir de él, lo que me recuerda una cita de C.S. Lewis en “The Problem of Pain”, “El marxista se encuentra entonces en real acuerdo con el cristiano en esas dos creencias que exige paradójicamente el cristianismo — que la pobreza es santa, y que, sin embargo, debe ser destruida” (Lewis, 68).

Una mañana, justo después de pasar el puente de Juanchito, mi papá detuvo el carro a un lado de la vía, cerca del punto de control de la policía.

— Mi madre murió de un derrame cerebral —nos dijo a mí y a mis hermanos—, tengo un dolor de cabeza desde ayer. Trataré de dormir cinco minutos, si no me despierto, llamen a su mamá.

Desde eso, cuando mi papá dormía de más en las tardes de domingo, inocentemente acercaba la oreja a su nariz para comprobar que respiraba, y luego corría a reportarlo a mi mamá. Mi padre no me enseñó a no llorar, ni a conquistar mujeres, pero un día caminando por el centro de Cali, sí se ocupó en que no me la pasara mirando el suelo, que caminara mirando al frente. Que pusiera la cara, y cumpliera lo que prometía.

### *Rafael Tyrannos*

La clase de “Cine, derecho penal y literatura” era los viernes a las 7 de la mañana. Cada semana el profesor Carlos Paz dejaba de tarea una obra literaria y una película, y a eso de las 7:10, sentado en el escritorio, nos hacía a los veinte estudiantes en la clase una pregunta “¿qué les pareció la película?”. Sus clases eran desesperantes para cualquiera acostumbrado a las hiper-estructuradas de derecho. Uno tenía la costumbre de esperar una guía ciega, y aunque también se podía disfrutar de una clase más participativa, ante cosas como “La langosta” o “El bar”, poco podían nuestras mentes de abogado embrionario. La clase, comprendo ahora, después de la maestría, era una de literatura comparada y estudios culturales, aplicada al derecho. No se trataba de decir qué delitos se cometían en un relato (imponer al texto formas jurídicas), sino tratar de entender la sociedad en la que aparece el derecho penal a través de sus expresiones artísticas. Por eso una semana la película era “Rashomon” y la obra literaria “Edipo rey”.

Durante unos treinta minutos los estudiantes hicimos todos los comentarios y dimos todas las respuestas posibles, tratando de atinar el punto al que quería llegar el profesor, pero era inútil, ninguno veía ni siquiera la relación entre las dos obras. El profesor se rindió eventualmente y nos dijo: “Edipo es el hombre que quiere saberlo todo, que cree estar en la cima de del mundo, y aún él, palidece ante el testigo”<sup>46</sup>. Después de esta interpretación el profesor señaló que para que la grabación de una cámara sea admitida en un proceso penal, en Colombia, en el siglo XXI, la tiene que ingresar un testigo, es él quien le da veracidad. La idea del testigo está, argumentaba el

---

<sup>46</sup> Esto sucedió hace 7 años, es muy posible que la cita que recuerdo no sea textual, pero la idea está intacta.

profesor, tan metida en nuestra cultura, que pesar de “Rashomon”, seguimos confiando en el testigo, porque cargamos el Edipo muy cerca del pecho.

No queremos ahora hacer un ejercicio de literatura comparada entre “Edipo” y “Maestra vida”, pero estas ideas tan abogadas de testigo parecen resonar con especial fuerza en la figura de Quique Quiñones: al final Blades y yo somos abogados vergonzantes. Quiñones parece ser quien legitima la vida de Carmelo y Manuela, así como el nacimiento de Ramiro. Veámoslo en contraste con su ausencia. A partir de la segunda parte, cuando vemos las versiones ancianas de Manuela y Carmelo, Quique desaparece, permanece un Blades narrador extradiegético que narra algunas cosas, como cuando en *El viejo Da Silva* acota “pensaba el viejo Da Silva”. En *Maestra vida*, la última aria del álbum, no tenemos la narración borracha de Quiñones, sino que aparece una voz incorpórea, un narrador extradiegético, que nos pinta la escena. Rafael está sentado, solo como siempre, respondiendo preguntas que nadie hace. Nadie lo atestigua, más que la música de Blades. Sí, es probable que su vida sea igual de inconsecuente que la de su padre, pero hay una clarísima diferencia: la de su padre todavía se cuenta en “El solar de los aburridos”, hay en el barrio todavía un testimonio de la presencia del abuelo de Rafael. En ese recitativo seco, antes de que empiece la música se nos cuenta una vida entera, que no vemos, que solo podemos intuir. Que si la mala suerte, que si la cárcel, que si lo que hizo y dejó de hacer. Incluso la canción final, que entendemos canta el propio Ramiro no cuenta su vida, sino esa sensación de movimiento cíclico. Está el golpe del duelo tras la muerte de Carmelo, la sensación de futilidad, pero no alcanzamos a oír nada más. ¿Qué ha visto el barrio? Que este tipo raro, que no es la sombra de su padre, llegó tarde al entierro, que esa era su cita, su obligación y la incumplió. Rafael, sin embargo, no tiene cómo explicar que en el trabajo no le han dado permiso, que ha hecho lo que ha podido con lo que le ha tocado. El foco es el mismo que con los otros personajes. Tres relatos en disputa, el periodístico, el barrial, y el interno, incomunicado.

El peso del testigo dentro de la obra tiene también una función meta narrativa, es decir, es también un comentario sobre la figura de Blades. Es él, quien en la salsa FOCILA, que presentó con este álbum, retrata las vivencias de este barrio paradigmático, se trata de una nueva forma de testigo, que da nueva validez a los relatos de los que surge, aquellos que aparecen entre botellas, en el bar de la esquina. En un ensayo que realicé al principio de la maestría, comparé las dos novelas de Marvel Moreno, “En diciembre llegaban las brisas” y “El tiempo de las amazonas”, y la conclusión de la comparación fue que, aunque ambas obras estaban construidas de la materia

prima del chisme (Lina, la narradora, utiliza esta herramienta para completar la narración en aquellos puntos que no presencia), en la segunda novela, la tormenta de rumores e historias oídas no termina, ni se estructura. La función que cumplía Lina en la primera era la de filtrar, contestar y repensar las imágenes contenidas en las historias que se contaban en El Prado. Sin una narradora equivalente, la segunda novela parecía un entramado de historias sin dirección. No traigo a colación estas conclusiones con la intención de auto citarme, sino de resaltar el papel meta narrativo de la obra de Blades. El narrador, el cronista, es una sofisticación, no una equivalencia del testigo, del Quique Quiñones, que, además, interpreta el propio Blades. Por esto es importante que *El reto*, tenga también un testigo, un narrador diegético que soporta la existencia de la obra. El escritor (el músico), no se plantea como reemplazo, ni una alternativa al relato tradicional subyacente, sino como una nueva faceta más compleja.

Mencionamos antes el contraste que habitualmente Blades pone en sus obras, en el que enfrenta sus canciones al reportaje periodístico, a la historia oficial. Pensemos ahora en esta idea del testigo del barrio. Hemos concluido que es esta construcción de mitologías barriales la que rescata las vidas sin nombre de los habitantes marginados. No sería entonces descabellado pensar que de la misma manera que el relato de Quique Quiñones en el bar, y el relato interior de Ramiro sentado en la banca del parque se corresponden con la música de Blades en un sentido más amplio, y que ambas contestan al relato oficial. Así, tanto una como la otra parecen funcionar como una suerte de literatura menor, o música menor que permite a los sujetos invisibilizados, habitantes de la periferia, enunciarse.

Así, parece que la llave para terminar de abrir el proyecto estético de Blades es la comprensión de proyecto político. Ya hemos cubierto aquí cómo se le ha acusado a Blades de dar prioridad a sus cuentos sobre su música, pero en realidad, lo que más asoma la cabeza en su obra es un ideario político, ligado a la identidad y construido desde la cotidianidad. Es decir, no se trata de un programa de gobierno, o una política económica, sino que la reivindicación de identidades marginadas implica un posicionamiento frente a las relaciones de poder. Los políticos no tienen nombre, ni un plan de gobierno, son solo la autoridad que impone la marginalidad, no por sus banderas ideológicas, sino porque esa es la percepción de los marginados.

Esta idea, sin embargo, se hace tan difusa por fuera de la metrópoli, es decir, por fuera del espacio de minorización de la cultura latina, que se diluye en la marejada ciclónica de otras peleas. Es decir, este proyecto político sería posible, si toda América latina fuera un solo barrio que se

repite, un barrio al margen del imperio estadounidense. Un barrio que con certeza no estará sembrado de mansiones, sino que tendrá que ver más con lo que ya hemos descrito, cuando estudiamos la imagen del solar.

*Los sobreviven el hambre, la miseria y la esperanza*

“Maestra vida” me recuerda a esos años universitarios en los que algunos álbumes de los Beatles parecían encerrados tras una puerta, de la que yo no tenía la llave. Recuerdo todavía la primera vez que lo escuché, y noté lo básico, herramientas musicales que Blades usa regularmente, como el informe periodístico que va desapareciendo al final de la segunda parte. Recuerdo soportar con tedio las escenas del bar, molesto por los sonidos de radioteatro, los gritos pidiendo hielo, o el niño que pide leche en la segunda parte. Fue un proceso, escuchar “Maestra vida” hasta ver más allá del horizonte más cercano.

Una noche de semana santa vi por primera vez “Yo no me llamo Rubén Blades”, el comentario del autor sobre tal vez su canción más famosa, *Pedro Navaja*, no fue sobre los oscuros orígenes en la biografía de un ladrón británico del siglo XVIII, sino en su arquitectura basada en la estructura de los cómics. No cada verso tiene que ser un panel, pero sí se construye la canción pensando en construir los cuadros de la historieta. Traigo a colación estos comentarios de arte poética de Blades porque, desde entonces, yo no paro de imaginarme los cuadros del comic que Blades pinta cuando escucho esa canción. Este álbum está construido de manera similar, en imágenes, que dialogan entre sí, que se contestan y se soportan y se contradicen. Los hechos que abarcan una cantidad de años se concentran en la imagen principal, que habita solo en los recitativos secos, y que no solo presenta las canciones, sino que articula las imágenes barriales, les da un sentido, una dirección. Blades no busca una tradición, no hace énfasis en la espiritualidad, aunque tampoco la extirpa de la obra, los elementos de la identidad se limitan al reconocimiento de imágenes comunes, y su construcción no se da solo por la aceptación de los hechos sociales, sino por la conversación alrededor de esas imágenes, que pueblan la música.

“Maestra vida” como obra, de acuerdo con nuestro análisis, tiene pues cuatro elementos centrales, a saber, (i) el barrio como espacio de enunciación, (ii) la imagen del guapo, (iii) el proyecto político que el barrio exige, y (iv) la realidad cíclica de la población minorizada. La obra trata de contener la vida en el barrio, de estudiar algunas de las imágenes más incidentes de la

salsa, y poblar el paisaje de imágenes que construyen la identidad latina, que Blades persigue, o busca.

## **Interludio**

## Acto segundo: El fondo y su razón

*Cantiamo, facciam brindisi a sposi così amabili.*  
Gaetano Donizetti

### Líneas de diálogo para atar el género

Estas dos obras fueron nuestros protagonistas, un aplauso. Ahora veamos el diálogo entre ellas, y entre sus propuestos antecedentes y herederos. Planteamos para este diálogo del género cuatro líneas principales que atan a todas las obras en un grupo. El primero es el narrador, una figura que puede aparecer de manera diegética o extradiegética, es decir, como un dispositivo del autor en su relato, o como un personaje. El segundo de estos hilos es el barrio, una idea que nacerá como una mera identificación geográfica, pero que, a través del corpus, mutará y tendrá un papel crucial en la arquitectura de todas las obras revisadas. En tercer lugar, tenemos la espiritualidad, un nombre amplio y vago, ya que atravesará profundos cambios en cada una de las obras, de manera que es imposible adscribir una doctrina común a todas ellas. Finalmente haremos una revisión de la imagen del padre, una imagen de sorpresiva reincidencia, que parece ampliar su sentido, entre más se ve el corpus en conjunto.

### *El narrador*

Afuera, miembros del Ku Klux Klan habían cambiado las cruces por discos y otros productos de *merchandising*. 7000 boletos habían quedado sin vender, y, aun así, las voces de 25000 personas ahogaban del todo las guitarras eléctricas. Entre coros, Paul trataba de susurrar “Drums, your getting behind”. Pero el oído de Ringo era preciso, el bajo con forma de violín se había adelantado y ahora construía acordes disonantes al chocar con la guitarra de George. La multitud, sin embargo, no lo notaba. “...some fun tonight” John se paró de repente, y tras su voz los instrumentos. El Candlestick Park seguía chillando. Tras las graderías el humo serpenteaba atravesado por el atardecer, y el esporádico brillo de cohetes. Sin el sonido de los altavoces se alcanzaban a distinguir detonaciones. Sin hablarse, los cuatro músicos dejaron los instrumentos, y aun bañados en sudor y ovaciones abordaron la tanqueta. Contra sus vidrios enrejados hombres cubiertos en sábanas blancas lanzaban cocteles molotov y bombas de pintura, pero, con todo, lograron llegar al

aeropuerto y abandonar el continente, antes de que las gentes los consumieran, como en el cuento de Cortázar. Así decidieron los Beatles que, de ahí en más, querían hacer música para ser escuchada, música de estudio.

La salsa no ha tenido un *Candlestick Park*, el cantante de salsa nunca ha pretendido recluirse, sino que permanece siempre cerca de quien lo escucha, invitándolo a bailar, como si conversaran. Los momentos más conceptuales de la salsa no se conocen como “salsa progresiva” sino como *latin jazz*, y experimentos como *GDBD*, de Rubén Blades, viven en el absoluto desconocimiento a pesar de publicarse junto a *Decisiones*. Ya después de la publicación de “Maestra vida”, César Pagano le había escrito una carta a Blades, que según él reunía el sentimiento de los salseros, “usted parece progresar en los últimos tiempos más como literario que como músico” (Pagano, 322). Sobre el mismo fenómeno en Blades Rondón hablaría con tono más amable, pero sin negar que la posición de la audiencia frente a su proyecto estético era el desconcierto, “Muchos de esos experimentos, no obstante, no fueron bien recibidos por el oyente y bailarín tradicional, para quien la figura de Blades resultó cada vez más indescifrable” (Rondón, 446). Esta posición del cantante como interlocutor de quien lo escucha no solo desdibuja el escenario que se esperaría en una obra de pretensiones teatrales, sino que cambia también el uso de la música en la obra. Por supuesto que la obra quiere ser escuchada con detenimiento, pero en el mayor de los casos no quiere que eso riña con su posición dentro de la cultura, es decir, no quiere detener la conversación entre artista y oyente, darle espacio al bailarín.

Esta tensión se explicita en la narración de “Hommy”. Los “interludios” permiten que cada canción tenga la estructura acostumbrada de la salsa (un par de estrofas y una sesión de coros y pregones). Además, permite que la música siga siendo eminentemente festiva. La reacción del padre de Hommy a la sordera de su hijo está en los interludios, lo mismo que la rotura del espejo. Las arias no tienen entonces que soportar todo el peso de la narración que componen. Se trata de explosiones emocionales a tono con el ritmo.

Pero también el narrador también funciona al interior de la historia. Hommy toca el tambor, y la gente del barrio baila a su alrededor, y aunque esto no está mal, cuando Hommy intenta explicar “la razón” se encuentra con oídos cerrados, la gente solo quiere fiesta. La ópera latina vive entonces en esta tensión de ser buena conversadora, dar espacio siempre a la respuesta a través de sus narradores. Y retira de la música la presión de avanzar la trama, de manera que las arias devienen en exploraciones emocionales, o sensitivas, similar a lo que sucede en el teatro

musical estadounidense. ¿Qué pasa entonces cuando se retiran las arias de “Hommy”? ¿Queda intacta la progresión de la historia? La respuesta es que sí. Esto no quiere decir que las arias sean innecesarias, la profundidad del análisis que hemos propuesto la han dado ellas, en ellas se exploran las ideas que el narrador solo menciona. Hagamos el ejercicio de escuchar solo esos interludios.

**Figura 24.** *Narración completa de Hommy*



En “Maestra vida” vuelve a aparecer este narrador, un narrador incorpóreo, extradiegético que aparece como un maestro de ceremonias, pero ya no recae en él la labor de atar la sucesión de hechos, de avanzar la historia. Esta función pasa a un nuevo narrador, uno diegético y *unreliable*. Quique Quiñones, de 58 años, está tomándose unas cervezas en el bar y echando un cuento, como él lo recuerda, como lo vio el barrio. Además, esto lo hace a una audiencia, Rafael, que se cansa rápidamente de escucharlo, lo que da una explicación diegética a su desaparición tras la primera aria de la segunda parte. La narración, a pesar de este cambio que aporta a la construcción de sentido de la obra, sigue teniendo el mismo papel, toda la historia avanza a través de estos recitativos. Pero notemos que la música en esta obra puede contradecir la versión de Quiñones, es decir, escuchando solo esta narración, podemos asir toda la historia, pero solo una versión, distinta de la que tiene el álbum como un todo. Ya no solo se profundiza, sino que la música problematiza lo narrado.

**Figura 25.** *Narración de “Maestra vida” parte 1*



**Figura 26.** *Narración de “Maestra vida” parte 2*



Pero notemos entonces la contraposición en ambas formas de narrar. Mientras que Quiñones propone el hilo que ata todas las canciones, el narrador extradiegético heredado de

<sup>47</sup> Es notable como *Hay que vivir* el último recitativo borracho de “Maestra vida”, cierra con un mantra, “hay que dar para recibir”, similar al que usaron los Beatles para cerrar su discografía, “the love you take is equal to the love you make”.

“Hommy” dice lo que la música no alcanza, no relacionado con lo íntimo o lo sensorial, sino con la construcción completa de las imágenes narrativas, pintar el parque, la soledad, darles una voz diferenciada a los personajes dentro de la obra, etc. Blades no intenta modificar la estructura de la canción de salsa estándar, de manera que sus arias, cuando son canciones del género, siguen conteniendo un par de estrofas seguidas de una sesión de pregones. En ese escenario una narración como la que precede la última aria, *Maestra vida*, se hace necesaria, para construir adecuadamente la imagen de Rafael y contestar a la versión de Quique, que era limitada frente a su vida. Pero esta nueva división de las funciones narrativas entre la música y la palabra no implica una pérdida de lo narrado. Esta última aria no es ni su narración, ni la música que sigue después, sino una tras la otra. Ya no tenemos útiles interludios que separen claramente las arias de los recitativos, sino que el vinilo está totalmente grabado, sin interrupciones. Ya no se pueden separar una cosa de la otra, pues la narración pone el tono en que debe bailarse.

Todos los hechos lo condenaban. Las anécdotas y los recuerdos hablaban mal de él. Con los ojos enterrados en el piso, sufriendo las malas jugadas de su existencia, Ramiro recorrió la calle del barrio. La misma esquina con su mismo olor. Todos los hechos lo condenaban. Sin embargo, nadie hablaba de su soledad, de aquellos años en la cárcel, de las cosas que hizo y dejó de hacer, de su eterna mala suerte. Parado en la esquina respondió las preguntas que jamás le hicieron. Después de todo, su único premio era la vejez, la misma recompensa que recibió su padre Carmelo, la misma recompensa que de seguro recibiría su hijo Rafael. Es una noche de mayo de 1970. Ramiro sigue en la esquina, solo como siempre. (Blades, *Maestra vida* parte 2)

Así, la primera separación de la ópera latina como género de todo lo que la rodea, es la aparición de un narrador. En “Hommy”, hay una voz extradiegética, contenida en los 12 interludios, mientras que “Maestra vida” agrega a un viejito diegético y tomatrigo, y que, sin embargo, cumple la misma función. En ambas obras la música no funciona para avanzar la historia, sino para hacer un alto a la exploración sensorial, similar a cómo en el “Baquiné de angelitos negros” (1977), cuando la historia progresa, la música se suspende brevemente. Solo que, en ese caso, la narración es reemplazada por herramientas audiovisuales, de las que carece un álbum musical; la única parte literaria de ese proyecto estético es el poema que se recita al principio y al final, y aunque no se trata en ningún sentido de una narración, sí sirve para enmarcar la obra y completar las imágenes de la música y la cámara. El narrador también reaparece en “Tacones” (Pascual Guerrero, 1982), donde de nuevo introduce la historia, esta vez en marcando la historia central en el mito caleño del demonio Buziraco, y la música a lo largo del filme es reservada como

una herramienta de exploración sensorial, aparece usualmente de manera diegética, en discotecas y salones de baile<sup>48</sup>. Es de esta manera que la ópera latina logra armonizar su deseo de contar, más propio de la música de estudio, con la interpretación en vivo y la relación dialógica con el bailarín. La ópera estaría llamada a la puesta en escena, a la escucha atenta, pero la versión latina no por ello compromete la función de la música como artefacto para la integración social, la fiesta y demás. Es tal vez el manejo complicado de esta tensión es lo que no terminó de convencer a críticos e historiadores del género.

Pero no olvidemos que uno de los postulados de Blades en su obra es poner al narrador al interior de la historia, y con ello, dotarlo de una significación nueva, su función en el espacio de enunciación del barrio. Esta enunciación no se da solo por el arrume geográfico de personas minorizadas, sino porque aparecen formas literarias, narraciones, que permiten a esos individuos una identidad que la cultura mayoritaria les niega. El narrador no es pues solo una herramienta narrativa, sino una imagen propia de la narración, así como una especie de antonomasia del papel del propio artista, que Blades presenta como una sofisticación del viejo sentado en el bar. De esa lógica, si vemos al narrador de “Hommy” a través de los postulados de Blades, no encontramos solo un maestro de ceremonias, sino la construcción mitológica de la historia del niño que nació sin ver, sin oír, sin hablar. De esta manera las obras no solo dialogan sobre sus herramientas literarias, sino que a través de su diálogo podemos ver sentidos que no se tienen cuando se las considera en el vacío. No hay una correspondencia, ni una contradicción en este caso, sino una construcción, la obra posterior añade elementos a la imagen que proponía la anterior.

### *El barrio*

Tanto para “Hommy” como para “Maestra vida” el barrio son elementos que integran la trama. En el caso de la primera, en *Interlude IV* se nos informa que el niño es llevado es “el mejor doctor del barrio”. Se trata de la única mención explícita de este espacio, sin embargo, las imágenes de

---

<sup>48</sup> “Tacones” (1982) es un *jukebox musical*, que utiliza las canciones del álbum “Siembra” (1978) y la historia de “West Side Story”, un musical estadounidense que no consideramos una ópera latina. Esta forma de cine musical ya había aparecido en Colombia con “Farándula”(1961) dirigida por Carlos Pinzón y Roberto. Este género iniciaría con “The Beggar’s Opera”, obra de la que surge la idea detrás de *Pedro Navaja*, tercera canción del álbum arriba mencionado. El *jukebox musical* ha sido especialmente prevalente en el escenario musical, y de él también tomaron parte The Beatles, con sus películas como “Help!”, “Yellow Submarine”, “Magical Mystery Tour”, o “A Hard Day’s Night”, ninguna de ellas óperas, pero la última llamada por algunos críticos “the Citizen Kane of jukebox musicals” (Eder, 1).

comunidad son constantes, en *Día de navidad*, en *Quirinbomboro*, en *Mantecadito*. Es decir, la obra hace mucho énfasis, o por lo menos otorga mucho espacio a la conexión comunitaria del protagonista, aunque en este punto no tiene nombre ni está determinada. Del otro lado, los fantasmas que habitan la conversación en el Solar de los aburridos solo existen en el espacio del barrio, que como ya hemos mencionado es un espacio paradigmático. Blades le da nombre, El progreso, y da como su seña distintiva la pobreza, pero no lo ubica geográficamente, ni temporalmente, en realidad, porque a pesar de que la conversación con Quique Quiñones sucede en un año concreto, las experiencias al interior del barrio se nos presentan como cíclicas. Aquí es importante recordar la idea de cultura minorizada, y como el barrio latino es el espacio de educación política de los sujetos.

La imagen que Blades propone se corresponde más con la latinoamericana, el nombre en español, el barrio de invasión, y la expulsión policial; pero esto no obstaría para pensar este barrio latino también en Nueva York, donde la marginalidad por la pobreza persiste y se acumula las marginalidades producidas por la raza y la lengua. Esto no quiere decir que los protagonistas sean representantes de la comunidad, si no que se entienden a sí mismos a través del espacio comunitario que ellos mismos construyen, y que dota a su literatura y a su música del peso político de esa construcción. Se trata de un barrio de calles sencillas, donde se ve la ropa en los balcones, donde la línea del horizonte la gobiernan los campanarios de las iglesias y las antenas de televisión, aunque hoy llegue al decodificador por cable. Un barrio no definido por las fachadas de sus casas, sino en sus esquinas. El barrio latino, abre el espacio del Caribe a otras latitudes que desbordan el espacio geográfico del mar. Aunque con ello no se quiere decir que se puede cambiar por cualquier otro. Rosales no sería un barrio en el que pudiera ocurrir una ópera latina, pero tal vez sí, en Andrés Sanín, en el distrito de Agua Blanca, en Cali. Se trata pues de un archipiélago barrial, marcado por movimientos que apuntan en una sola dirección política, la de una identidad experiencial.

En este sentido el barrio funciona como un cronotopo, y por ello es de especial importancia en nuestra construcción de género, ya que “el tiempo se condensa aquí, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia” (Bajtín, 238). El barrio es el espacio desde el que se escribe la ópera latina, es el entorno de circunstancias materiales, el tiempo y el espacio que imponen a la salsa el peso de la construcción identitaria a través de sus formas narrativas y musicales. Pero también son el espacio donde suceden todas estas historias, de Pedro Navaja, Hommy, y el gran

varón. Un escenario que afecta profundamente a los sujetos, los regla. En el caso de “Maestra vida”, este espacio regla incluso el movimiento en el tiempo de los personajes.

De nuevo encontramos aquí una construcción, una imagen que “Hommy” apenas nos dejaba intuir, Blades retoma y complejiza, de tal manera que la visión de ambos textos en conjunto tiene una amplitud mayor. Esta idea del barrio, además, tiene una evolución que desborda las dos obras que hemos tratado individualmente y que trataremos más adelante.

### *La espiritualidad*

La espiritualidad es tal vez el único hilo dialógico en el “Hommy” se centra más que “Maestra vida”, aunque en la última no está totalmente ausente. La obra de Harlow se apoya sin tapujos en la santería cubana, no solo para explicar elementos fundamentales de su trama, como la ceguera del protagonista, sino porque, tanto antes como después de cantar, el niño es considerado “una bendición de Dios”. Incluso su mensaje, que lo lleva a ser rechazado, viene también de lo espiritual, encarnado en la caridad que parece ser el grueso del mensaje que es rechazado y que se presenta incluso como un *placeholder* meta narrativo de la obra. Así, toda la ópera está mediada por el ejercicio sincrético del Caribe, específicamente dado en lo religioso. Pero también, no olvidemos que el mensaje de Hommy es rechazado de plano, no sirve a un público que quiere solo “drogas, ron y mujeres”, esta forma de hedonismo como ya veremos aparecerá de nuevo en la obra Blades, pero mientras él no contesta esta idea, sino que se limita a enunciarla, Harlow insiste en que no importa este rechazo a lo religioso, Hommy no se recluye de nuevo en sí mismo cuando se encuentra así mismo incomprendido, sino que se va cantando, se lleva todo su mensaje y su invocación de los santos. La contestación en esto sería entonces no la evangelización forzosa o el juicio de reproche contra quienes resisten estas ideas, sino continuar con el canto, también en los momentos de fiesta, como en los momentos trágicos.

Por el otro lado, Blades va más por un catolicismo, menos cargado de imágenes sincréticas, tenemos el rezo a María de la doña, y el lamento de Rafael, quien nos confiesa “de Dios me acuerdo primero, solo en trance de morirme mas nunca si estoy contento”, es decir, que como de hecho sucede, las imágenes religiosas del álbum no tienen espacio entre los temas de la primera parte, sino exclusivamente en la segunda, cuando se lidia con el duelo y la pérdida, una nueva explicación de por qué se rechaza el mensaje de Hommy. Blades pone entonces la relación con la espiritualidad mediada por el terror de la muerte, en ambos casos. Incluso la imagen religiosa del anillo que

Carmelo no suelta ni muerto, nace de la incapacidad de reaccionar a la muerte, la propia, o la del ser amado. Así, la espiritualidad allí es simplemente una parte del escenario, como se ve en las portadas de ambos álbumes, que los individuos aprovechan a conveniencia, sin que ello sea necesariamente reprochable.

En ninguno de los dos casos tenemos postulados teológicos o normas de conducta o sistemas de valores, todo esto aparece mediado por el barrio o por la familia. La religiosidad de un lado es un elemento del entorno que sirve como auxilio cuando se enfrentan situaciones fatales; y del otro, se trata de una idea vaporosa de bien, que no todo el mundo está dispuesto a aceptar, pero que llena de aliento el canto del artista. En este caso las obras dialogan, al emplear imágenes similares, pero divergen. No se contrarían, porque el sincretismo cubano incluye algunas imágenes católicas, que son las que Blades abraza, pero tampoco se llegan a poner del todo de acuerdo. Ninguna de ellas considera a la espiritualidad un elemento fundante de la identidad, o un valor necesariamente enseñado por los padres o el barrio. Pero sí le dan funciones distintas. Hommy canta de caridad y de los santos cuando puede ver y oír, ósea, no cuando ha perdido, sino que se ha ganado. Y para los personajes de “Maestra vida” se trata apenas de un llamado de auxilio. Curiosamente, sin embargo, estas formas de la espiritualidad, donde no es esencial, pero sí contante, aparecerá tanto en los antecedentes como en los herederos de estos ejercicios artísticos. Por ello, y por su posicionamiento en ambas obras, es entonces para nosotros necesario, no asumir como dadas estas imágenes religiosas, sino concederle su espacio en el diálogo del género.

### *El padre*

El padre es el primero en hablar en “Hommy” y en “Maestra vida”. En ambos casos el padre aparece como una figura cariñosa, desbordante de amor por su hijo. Sin embargo, en la primera, el amor del padre está primordialmente cifrado en sus palabras, más que en sus actos, de cualquier forma, rompe el espejo. De la misma manera, una vez Hommy se hace famoso, la figura de su padre desaparece. La mayor acción del padre frente a Hommy es la de no aislarlo de la comunidad, sino llamarlo a participar de los festejos navideños. Así el contenido de su cariño es difuso. Lo mismo podemos decir en realidad de Carmelo Da Silva, aunque presenciemos su alegría con el nacimiento de Ramiro, nunca lo vemos en realidad ser un padre, en la segunda parte lo vemos avergonzarse de que su hijo esté en la cárcel, y lamentarse que los hijos se olviden de los viejos cuando pasa el tiempo y ya no les sirven. Sabemos que Ramiro siente dolor por la muerte de su

padre, pero no vemos a Carmelo ser padre. Su mito de guapo está construido sobre honrar su palabra y enamorar a la mujer más hermosa del barrio. Más vemos a Quique Quiñones comentar que trabaja para darle todo a sus hijos. En ese sentido, ninguna de las obras, a pesar de dedicar espacio, tiempo y sentido a la figura del padre, señala las formas de la paternidad, más allá de las palabras. De la misma manera en que “Siembra” quiere hablar de la preservación de la identidad latina en Nueva York, mediada por la crianza, de nuevo, la indicación es “siembra lo que quieres cosechar”, se trata de un consejo vago, amplio y obvio.

¿Entonces qué es esta imagen de padre? Se trata de una imagen que parece invocar otras, de familia, de tradición e identidad. La familia en general, no las formas de paternidad, llena mejor los espacios que ocupa el padre en ambas obras. Como una pequeña comunidad, la familia es un primer espacio de enunciación, un primer espacio de la preservación de los valores, las costumbres y la lengua. En ese sentido, revisando las novelas Nicholasa Mohr (una autora neoyorquina de ascendencia puertorriqueña), Rivas comenta que

los valores familiares que tienen que ver con la práctica de la caridad, la protección del débil, la generosidad, heredados de un acendrado catolicismo [...] harán que Nilda se encuentre con otras otredades [...]. Eventualmente, Nilda se irá afirmando como individuo haciendo suyo los valores de la libertad y el esfuerzo personales propiamente valores exaltados por su educación estadounidense (Rivas, 223)

Esta tensión intuida en las obras del corpus entre la cultura por fuera de la familia y en su interior ponen explica la exaltación de la figura del padre, como representación de la tradición en un sentido más amplio. Recordemos entonces el ejercicio paródico de “Hommy”, la imagen del padre está menos desarrollada en esa obra que en “Maestra vida”, pero hay más señas de esta interpretación en su visión como obra paródica. La parodia no estaría, en este contexto más amplio, en decir que los padres caribeños, a contra de los británicos, no heredan violencias a sus hijos, sino que la parodia está en que la posición del padre es la de la preservación de la tradición, y que esta tradición es esencial para los hijos, i.e., les evita todas las torturas que sufre Tommy. Quique Quiñones soporta esta idea, cuando dice que Ramiro era un tipo raro, pero que Carmelo era un gran señor, lo que implica que a Ramiro le habría convenido ser más como su padre, y con ello cumplir con las normas de caballería del barrio. La cultura caribeña, que, por supuesto contiene también relaciones paterno filiales violentas, recordemos *El gran varón*, sigue dando, al final, un saldo positivo al hijo, no porque lo forme como individuo, Rivas indica que Nilda se constituye en un proceso de transculturación con la metrópoli, sino porque, desde la mirada del padre, la

identidad se forma desde la tradición, tal vez por eso Quique Quiñones le da tanto valor al cuento que le está echando a Rafael. Pero este se va pronto, porque tiene que casarse, es decir, construir su propio proyecto familiar. No hemos querido hacer mucho énfasis en el debate sobre si la salsa es una bastardización de las músicas populares en Cuba, y no le daremos espacio ahora, pero lo traemos a colación, para explicar esta resistencia a nuevos movimientos de transculturación a pesar de que la salsa, o los ritmos de los que nacen sean precisamente ejercicios de transculturación. Así, aunque “Hommy” hace gala del sincretismo, y el barrio de Blades tiene apellidos portugueses e hispanos, ambos quieren sostener (mantener inalterada) la nueva identidad, construida desde el barrio.

En este caso las dos obras dialogan sobre esta construcción, de manera que la imagen general está constituida de elementos de ambas obras, debemos tomar a partes iguales elementos de la interpretación de ambas para construir el panorama. Esto es porque las imágenes de padre no son imágenes en las que se profundice particularmente en ninguna de las dos a pesar del espacio que se le otorga. Su relevancia general en el género aparece pues del ejercicio dialógico. Este análisis de los diálogos en las obras ha estado principalmente mediado por la identidad. Esta no es nuestra intención, sino el peso que soporta la literatura, y la música cuando se construye desde el margen cultural, no solo el dado por la raza y la lengua, sino principalmente por la precariedad material.

La salida de Cecilia (Duettino)

Visto cómo dialogan las obras del corpus, pensemos en el contexto en que aparecen, busquemos ese antecedente que “Hommy” parece reclamar. La zarzuela en general, y en particular la cubana es un género teatral con su propia evolución y profundidad. Por esto hay una amplia variedad estudios respecto de su formación, su tratamiento de temas políticos, su difusión, y la construcción musicológica de las obras. En ese sentido, un estudio de la zarzuela excedería el objetivo de este trabajo, y nos dejaría insatisfechos a mí y al corpus. Nuestra intención es tocar la zarzuela como el antecedente caribeño que “Hommy” y “Maestra vida” reclaman, y en ese sentido lanzar anzuelos desde las obras de Harlow y Blades hacia las de Lecuona y Roig, para solo transitar esos hilos.

Para ponernos en contexto, la zarzuela llegó a Cuba cerca de 1775 (Millares, 440), un año antes de que las trece colonias declararan su independencia de la colonia británica. La zarzuela cubana surgió en contraposición a la ópera seria que llegaba a la isla. Existían incluso rivalidad entre teatros según si presentaban obras serias o bufas (445). Sin embargo, muchas de estas obras no se preservan, y solo nos queda constancia de su existencia a través de afiches de teatro y anuncios de periódico.

En Cuba, con la llegada de las compañías italianas no solo se da el fenómeno de la escritura de óperas dentro de la isla, sino que hay un proceso de apropiación. En la segunda mitad del siglo XIX también llegaron compañías italianas de ópera a Bogotá, “su impacto musical y pedagógico tuvo repercusión sobre los músicos y los coristas. Al cabo de un tiempo, los compositores locales intentaron componer óperas, siguiendo el modelo ofrecido por estos italianos.” (Rondy, 4), lo que explica la producción de José María Ponce de León. Sin embargo, no vemos en Colombia una producción operística que se haya mantenido en el tiempo, ni ejemplos de otros grandes autores del teatro musical, tal vez porque “la ópera nacional definiría comportamientos para la élite capitalina, representada en la figura del *cachaco*” (20), mientras tanto, “Cecilia Valdés” abre con “soy mestiza y no lo soy”. Ruiz Ecloro se refiere a este proceso de apropiación del género en estos términos “Ya a finales del siglo XIX, el teatro lírico cubano había alcanzado definición nacional, madurez y diversificación genérica” (447), es decir, que ya había una definición rastreable a través

de patrones en las obras de lo que diferencia una zarzuela insular de una europea<sup>49</sup>. Esta apropiación cubana de los medios estéticos no se da exclusivamente en la zarzuela, sino también en otras expresiones de teatro musical, como lo es por ejemplo el balé. Lo que ha implicado un pensamiento desde las artes dramáticas y plásticas acerca de aquello que hay particularmente cubano en sus proyectos estéticos (Simón, 50). De la misma manera, en lo zarzuelístico se inserta en el teatro cubano al punto de permear cada una de las artes implicada en la producción de las obras (Ruiz Elcoro, 450).

La zarzuela cubana es pues un espacio artístico amplísimo y de enorme profundidad, al que no podríamos hacerle justicia si lo estudiáramos al completo, de manera que tomaremos a “Cecilia Valdés” de Gonzalo Roig como muestra, ya que es ampliamente considerada como la obra cumbre del género. Adicionalmente y de manera solo satelital incluiremos en esta revisión a “María la O” de Ernesto Lecuona, no solo porque su compositor es de gran importancia e influencia en la música cubana, sino también porque es una especie de obra de hermana de “Cecilia Valdés”, y nos permite así una visión un poco más matizada y contextualizada del género.

### *Concha robada por Cuba al mar*

La Habana es un espacio geográfico crucial a la trama de “Cecilia Valdés”. Leonardo, el enamorado de Cecilia canta profusamente su amor por la ciudad. En 2022 Sergio Cabrera localizó el “Elixir de amor” de Donizetti en una ranchería wayuu, y no hubo mayor obstáculo. Pero Cecilia Valdés es primordialmente cubana y su situación geográfica es integral a su historia, no se puede variar. Es la explicación de las tensiones sociales, de las preocupaciones de la protagonista respecto del amor de Leonardo. Explica los conflictos internos de los personajes e incluso regla los géneros musicales de las arias de cada personaje.

La Habana sería pues una especie de proto-cronotopo, aunque esto solo es en relación con las obras centrales del corpus y no con la zarzuela. Un espacio que regla la proliferación y apropiación de la zarzuela, y que define íntimamente a los personajes. Para cuando la salsa se cristalizó en Nueva York, era imposible mantener una relación estrecha con La Habana en

---

<sup>49</sup> Conversando en los pasillos de la casa de las américas, después de traer a colación algunos de estos elementos, me encontré con que el recuerdo de muchos académicos cubanos de esta época se corresponde con los contenidos en los textos académicos consultados.

concreto, pero, al tiempo apareció un nuevo rotulo que cobijaba a todos los inmigrantes del sur del continente, “latino”. La idea del barrio latino, pues, nace como el espacio de una cultura minorizada, en medio de una metrópoli, que ya no habla su idioma, ni sus creencias religiosas, ni su historia. Este barrio, en que confluyen culturas de distintos puntos del Caribe, se hace luego crucial en la música latina, y hemos visto que esto se expresa particularmente en las obras de ópera latina. En este sentido, aunque ha cambiado de nombre y ha tendido a vaporizarse geográficamente, la relación con el entorno urbano sigue correspondiéndose, en uno y otro grupo de obras.

Es importante también mencionar, de manera complementaria, también el tratamiento que Lecuona da al barrio “El Manglar”. En su versión de la misma historia arquetípica, María la O se define a sí misma como una chancletera porque nació en ese barrio y deriva de él enorme parte de su identidad. Igualmente, el barrio no se presenta meramente como un escenario en el que suceden eventos, sino que alberga unas dinámicas comunitarias que marcan la dirección de los acontecimientos. Así es a través del chisme de ese barrio que inocente se entera del matrimonio de Fernando, y tiene con ello la oportunidad de matarlo. Con esto no decimos que Lecuona presente una alternativa la propuesta de Roig, sino que agrega la idea de un barrio como un pequeño microcosmos de las relaciones de tensión racial, pero también como un espacio de marginalidad que regla la enunciación de sus habitantes.

### *Yo no conozco las penas*

Para pensar en las formas paródicas Como ya hemos dicho, el éxito de la zarzuela en Cuba y su subsecuente desarrollo como género se dio en el marco de una victoria sobre el teatro serio, la ópera no bufa. Esta victoria de lo bufo, de lo carnavalesco, en el teatro musical caribeño parece ser equivalente al ejercicio paródico de “Hommy”, una versión, digamos bufa, de otra ópera seria. Recordemos que al analizar ese álbum concluimos que el punto central de la parodia era el reclamo de una ópera latina propia, que bebiera de sus propios antecedentes y respondiera a las experiencias propias de la cultura caribeña.

¿Será lo zarzuelístico del teatro musical cubano lo que pone a la ópera latina en clave de parodia? Vamos por partes. La obra está centrada en las tensiones raciales de La Habana, en el marco de una suerte de triángulo amoroso. Cecilia y Leonardo están enamorados, sin embargo, Leonardo es presionado por su familia española, para casarse con Isabel. Durante la boda, José

Dolores Pimienta, negro, asesina a Leonardo. La obra termina con Cecilia Valdés reencontrándose con su madre y cantando el *Sanctus*, en que ruega a Dios el perdón de sus pecados.

A pesar de lo trágico de la materia de estudio, la obra sigue siendo una zarzuela, le da espacio lo a cómico, al espectáculo danzario. Este ejercicio paródico se ve incluso en algunos movimientos musicales, la aria *Maracha habana* por ejemplo, es una marcha francesa, lo que nos habla de la posición paródica de Leonardo al momento de cantarle a La Habana, y con ello soporta las ideas de tensión racial que permean toda la obra. O pensemos en el tono animado de la música que rodea el canto trágico de Dolores Santacruz en *Po po po*. Lo zarzuelísitco, pues, no consiste en cerrar la puerta a la tragedia, sino encontrar el espacio de lo demás dentro de esa tragedia, de la misma manera que “Hommy” no desvanece todos los tonos trágicos de la obra que parodia, sino que encuentra en ellos, más espacio para el quirinbomboro. De la misma manera, *Maestra vida*, la canción, es la parte más recordada y bailada del álbum, aunque cierre la parte lúgubre de la obra.

#### *Cecilia Cecilia Valdés*

La presentación de la protagonista es un caso curioso de correspondencia entre “María la O” y “Cecilia Valdés”, en ambos casos encontramos la descripción de ella, cubierta por el velo de la mujer amada. Se trata de figuras casi Divinas, que son alabadas por el coro y que parecen ser fuente de felicidad y bienestar a la comunidad. En ambos casos, las obras se encargan de señalar, sin que quepa duda, que este maravilloso estatus del que gozan tiene fundamento en el deseo de los hombres a su alrededor. Este deseo, aunque a veces es romántico, y romantizado, muchas veces se presenta cínico. No ve al objeto de deseo como nada más que eso. Al final, ambas son protagonistas de sus obras y con ello, es esperable que en su primera aria se las presente con toda majestad.

En “Hommy”, más allá de Gracia Divina, no hay personajes femeninos, aunque podemos ver la correspondencia en la presentación de su protagonista, de nuevo siendo loado, esta vez por su padre. Sin embargo, miremos hacia “Maestra vida” que sí tiene un personaje femenino al que se le dedica la primera aria, en el mismo espíritu que en las viejas zarzuelas. Se la presenta como una mujer prácticamente perfecta, y se pone siempre de presente que esto es por su belleza, todo el mundo está enamorado de ella, y todas las mujeres la envidian. Manuela es entonces la mujer paradigmática de esta nueva Habana deslocalizada.

Hay sin embargo una diferencia crucial, y en esto se ve lo dialógico de la relación, y es que Manuela, no tiene voz. Siempre es vista desde los ojos de otros hombres, y en particular, de la

mitología barrial. Manuela es poco más que un personaje, una idea, en la mente de Quique Quiñones, lo mismo que Carmelo, pero en el caso de ella, esto tiene un particular impacto en su caso. Aunque Cecilia Valdés canta su primera aria, la verdad de su parentesco y su posibilidad de estar con su amado le son robadas por otros, es una protagonista engañada. Manuela, de plano, no tiene voz en la construcción de su mitología barrial, solo escuchamos su voz, como ya hemos señalado, en el dueto íntimo, donde ella se ocupa casi exclusivamente de cuestionar su imagen en el barrio. Por ello, podríamos decir que se trata de un ejercicio paródico de Blades, la primera aria se le da a la voz que observa, pero se le permite ser agente en sus propias decisiones, aunque no sea, en realidad, protagonista de la obra.

*Hierve la sangre en mis venas*

En “Cecilia Valdés”, conviven una platera de géneros musicales, marchas europeas, tangos congos, boleros, y demás. Esto viene directamente de los elementos textuales de la obra, pues, por ejemplo, Leonardo Gamboa, siendo criollo, aunque canta de las bellezas de la isla en su célebre *Marcha Habana*, lo hace en ritmo de marcha francesa, (Fernández San Andrés, 348) mientras que el canto de los esclavos está lleno de matices africanos, y recuerdos de la tierra (y en consecuencia la libertad) pérdida del otro lado del Atlántico (350).

Este fenómeno que vemos en lo rítmico soporta una de las imágenes centrales de la narración, y es la tensión racial. Tanto María la O como Cecilia Valdés se presentan como mulatas o mestizas, y en sus historias de amor, las diferencias raciales claramente marcan líneas y fronteras que cuesta cruzar. El leitmotiv de Cecilia, identificado por Fernández San Andrés, es uno de indecisión, termina abruptamente, está construido de tal forma que no se pudo reconocer hacia dónde va la melodía (346). De esta manera, cuando Cecilia lo usa por primera vez canta “Hierve la sangre en mis venas, soy mestiza y no lo soy”, la música está igual de indecisa. El siguiente momento en que la protagonista usa su tema es al exigirle a Leonardo que le garantice su amor, “dime que ya no la quieres, júrame que no la ves”. La duda de Cecilia, además, está arraigada en la raza, ella es mulata, y por eso es posible que Leonardo la cambie por una “niña blanca”. Así el leitmotiv de la indecisión parece ser el leitmotiv de las tensiones raciales, tensiones además entre “castas” muy bien definidas y heredadas del modelo colonial.

Como se ve, estas consideraciones sobre la raza, que están muy atadas a la trama sucediendo en La Habana, un espacio de transculturación, son integrales a la construcción

narrativa. No vemos una Cuba que se considere solo cubana, sino profundamente dividida en su interior. Cecilia se llama a sí misma cubana, pero lo que más pesa en ella a través de la historia es estar racializada. Estas tensiones, para cuando aparece “Hommy” han desaparecido del todo, por lo menos en lo que atañe al proyecto estético. Casi en respuesta a la presentación de Cecilia, Harlow inicia su obra llamando al protagonista “mi negro Hommy, mi negro Hommy”. Desaparecen como de la narración, los ritmos europeos, y se abrazan al tiempo imágenes católicas y orishas. Esta aceptación de la transculturalidad ya no solo de La Habana, sino del Caribe cristalizado en el barrio, nos dice que sería imposible una Cecilia Valdés en los 60. “Hommy” funciona entonces como una obra bisagra que reclama al tiempo la existencia de una ópera latina, caribeña, diferenciada de lo que intenta el rock, pero que tampoco puede corresponderse de manera absoluta con sus antecedentes tradicionales.

La evolución de esta idea de raza la cerrará Blades, que la da por sentado, como proyecto político, la existencia de una identidad latina que se identifica no a través de reglas canónicas sobre color de piel o idioma, sino del reconocimiento de imágenes comunes. Así, en “Maestra vida” no es importante mencionar la raza, ni la nacionalidad de los protagonistas, uno de ellos es Da Silva, mientras que la otra es Pérez. Y la omisión la explicamos a través la pretendida creación de la salsa FOCILA, que debemos decir, no se corresponde ni compete con nuestra idea de ópera latina. En este punto político y cultural, propone Blades incluso desde “Siembra”, el latino debe olvidar ya no solo su identificación racial, sino nacional, y abrazar una nueva idea de raza, “la que Bolívar soñó”, construida sobre la experiencia común de condiciones materiales precarias, abandono estatal e intervencionismo estadounidense. De esta manera la etnicidad, de ser un punto de tensión e incertidumbre en la narrativa, se convierte, con la progresión del género en proyecto político, sí, pero que sigue teniendo inferencias en lo estético. En los ritmos se hace especialmente evidente, pero también en las imágenes narrativas y en los nombres de los personajes.

Antes de cerrar este apartado, quisiera tender un puente algo anecdótico, que ata a “Hommy” con “Cecilia Valdés”. Una intérprete de Dolores Santacruz (una esclava en la zarzuela) es Ruth Fernández, quien grabó en 1959 “Ñáñigo”, un álbum conceptual, que rescata una serie de rezos, invocaciones y canciones de cuna del sincretismo cubano. Ñáñigo es, además, una especie de personaje paradigmático de la música de herencia cubana, similar a esos que despertaban la risa en el teatro bufo. Se trata del nombre que reciben los integrantes de la sociedad secreta Abakuá,

constituida para resistir la esclavitud, apoyar económicamente a sus miembros (Chávez y Rivero, 1) y en general, aguzarse cuando a uno lo están velando.

En ese álbum, que tiene como intención reivindicar elementos de la cultura afroantillana, no solo vemos invocaciones a orishas, y menciones de distintos rituales, sino también la relevancia cultural de instrumentos como el tambor, y la propia voz. No por una razón esotérica, en este caso, sino que el tambor es un espacio de identificación de quien lo toca y una forma de participación en la comunidad. En *Lacho*, mientras Fernández arrulla al niño no lo amenaza con el coco imaginario, sino con preocupaciones materiales: sus padres son pobres, y tienen que ir al bembé, a rezar a Yemayá, un rezo, además, que es referenciado como un acto musical, “hoy tocan”. En *Chivo que rompe tambó* Fernández amenaza al mal habido animal que le rompió el tambor, advirtiendo la relevancia del instrumento para “la negra” en el caserío. Además de lo anecdótico, el tambor batá, de quien es orisha Changó (Chávez y Rivero, 77), tiene una posición integral, sacralizada, en los ritos yorubas, en Cuba sincretizados con el catolicismo (Pantoja Montoya, 171). Todas estas imágenes atadas de alguna forma al teatro musical cubano ven su redención en el cambio de Hommy de pinball por tambor.

### *Duerme, hija mía*

Entonces, para cerrar esta pequeña aventura hacia el pasado, “Hommy” y “Maestra vida” no encuentran relaciones de absoluta correspondencia con “Cecilia Valdés” y “María la O”, pero sí identificamos por lo menos cuatro hilos a través de los cuales se pueden establecer diálogos, a veces contestaciones que contrarían la tradición, a veces transformaciones relacionadas con el cambio de las condiciones políticas y materiales del Caribe. Estas líneas dialógicas fueron (i) la parodia, (ii) la relación con el medio urbano, (iii) el rol de la mujer y (iv) lo racial.

Sobre la parodia encontramos que antes de que Harlow intentara reinterpretar el sonido británico, ya en Cuba se daba un movimiento estético que favorecía lo bufo sobre lo serio, también en una dinámica colonial, en este caso con la península ibérica. Así, desde la preferencia cubana por el género de la zarzuela sobre formas más serias del teatro musical, se inicia un patrón en el que cada nueva incursión en el género está signada por la parodia, en contestación siempre a lo ominoso, lo serio.

La relación con el medio urbano la vimos mutar de la especificidad de Cuba y La Habana a un barrio latino deslocalizado, pero que tiene igual relevancia en la construcción cultural, tanto

de autores, como de obras, como de personajes. Tanto La Habana y el barrio, no son meras localizaciones, sino que se integran orgánicamente en la obra, afectan lo extradiegético, como los ritmos y la forma de la narración, y lo diegético, al reglar las imágenes que se construyen al interior de la historia.

La mujer, aunque es casi totalmente ausente en “Hommy”, y su papel en “Maestra vida” está bastante reducido, mantiene algo del tratamiento que se le daba en las zarzuelas de los años 20. Con la aparición de la obra de Blades, sin embargo, viene también una mirada crítica a la mujer como objeto de deseo de los hombres, y lo vacío del mito de la mujer, que, como Cecilia Valdés o María la O, dan vida a las plantas o traen el amanecer. En este punto vemos mucha más respuesta que replica, pero un diálogo claro.

Finalmente, lo racial. Este tal vez sea el punto de mayor divergencia entre la zarzuela cubana y la ópera latina. Para cuando se escribió la novela en que se basaron las dos zarzuelas revisadas en este trabajo, Cuba era aún “blanca”, y la construcción de su identidad como un espacio de transculturación abierto a las herencias indígenas y negras, apenas se veía en el horizonte. Las zarzuelas ya incluyen elementos de música e incluso de formas de hablar propias de la población negra de la isla, pero sin soltar totalmente los ritmos europeos que la inspiran. En contraposición, y aunque el nombre “salsa” no estaba generalmente aceptado entonces, Harlow realiza un compromiso que sigue a Blades, e incluso Colón y Buarque en sus obras que nosotros consideramos satelitales: el Caribe es negro, o mulato, o mestizo, y su música es siempre este espacio de transculturación, donde tienen tarima orishas y elementos de espiritualidad yoruba. No olvidemos que tanto María la O como Cecilia Valdés se presentan como mulatas, de manera que la divergencia no viene de una contradicción, sino de una transformación. Entre “Cecilia Valdés” y “Hommy” está la revolución cubana, y Bahía de Cochinos. En Nueva York hay un nuevo espacio de transculturación que resuelve la tensión racial del pasado con una propuesta tanto estética como política: lo latino.

De esta manera un relacionamiento de nuestro corpus con la zarzuela cubana como antecedente no es azaroso ni improductivo. El diálogo entre las obras nos permite no solo reconocer patrones en imágenes que se repiten al interior de las narraciones, sino que también nos dejar trazar la evolución de esas imágenes brotadas de una tierra, al tiempo dispar y común.

Eres un bebé rojo, Lin-Manuel (Popurrí)

Así, siguiendo nuestro orden cronológico nos ha llegado la hora de hablar de los herederos. ¿Es la ópera latina un género literario de dos obras en la segunda mitad del siglo XXI? No. De la misma manera que Harlow y Blades tienen un referente anterior, que inicia y explica varias de las imágenes que ellos construirán, lo mismo podemos decir de Lin-Manuel Miranda. Es importante recalcar que no se trata de una relación de inspiración o de respuesta, no se tiene que tratar ni siquiera de un acto consciente, porque más que el estado mental del autor nos interesa su texto, y cómo, al volver a visitar el barrio latino al cabo de un tiempo, termina contestando a las imágenes de canciones viejas.

Para este relacionamiento, no tomaremos la mejor obra de Miranda, “Hamilton”<sup>50</sup>, sino “In the Heights”, y pensaremos en la obra de teatro y su álbum, no en la película. El análisis comparativo necesario para explicar esta decisión escapa a los objetivos de este trabajo. Sin embargo, baste decir que la versión cinematográfica incorpora otras visiones creativas, en la dirección, en el guion, y demás, lo que nubla nuestra visión del proyecto estético de Miranda. “In the Heights” es una obra de teatro musical que retrata cuatro días en el barrio titular, Washington Heights. En este barrio, un reparto coral, entre los que se encuentran, dominicanos, cubanos, mejicanos, puertorriqueños, negros estadounidenses y *dreamers*. La comunidad de este barrio que se comporta como una familia (tienen una abuela común, comen juntos), tiene distintos conflictos relacionados con la idea del hogar, Vanesa quiere huir del barrio, Usnavi, el protagonista quiere volver a República Dominicana, Nina quiere abandonar sus estudios universitarios y volver al barrio. Ante todas estas necesidades dramáticas llega un apagón que trastorna la vida de todos y los reúne en un “carnaval del barrio”, tras el cual todos ven el camino con mayor claridad. Dado su elenco coral, es difícil resumir la obra sin abusar del espacio, así que, de momento, estos son los elementos que necesitamos para realizar nuestro análisis en relación con las obras principales del corpus.

---

<sup>50</sup> Me he visto tentado a utilizar “Hamilton”, ya que en realidad habla de un inmigrante caribeño logrando hacer historia en Nueva York a través de su escritura. Sin embargo, Hamilton está más preocupada con temas como el legado, la identidad estadounidense, y un largo etcétera, que no encuentran relación con las obras del corpus. Esta tesis es algo irreverente, pero que no se diga que les impone lecturas a los textos.

*My parents said "Usnavi"*

¿Existe un ánimo paródico en "In the Heights"? En lo formal no. La obra sigue la estructura de un musical normal, los enamorados terminan juntos, las necesidades dramáticas se suplen y colorín colorado. La mayoría de los personajes están fuera de lugar, dado que la pregunta principal de la obra es alrededor de la noción de *home*. Esto es normal, y su viaje los lleva a encontrar su lugar. Lo más paródico de la obra se encuentra en la actitud de los personajes. Kevin Rosario gasta 20 dólares en la lotería porque está contento, a pesar de que tendrá que vender su negocio para financiar la universidad de su hija. Cuando la luz se va el llamamiento de Camila es a realizar un carnaval para enfrentar el sentimiento de impotencia que produce el apagón. Pero, ¿qué pasa con este carnaval? No se trata de una suspensión de los roles sociales, ni una inversión de la realidad. Se trata de una celebración tal vez solo nominal de un pasado distante, que desciende en una exaltación de las banderas. El nombre del protagonista, Usnavi, podría tener un sentido paródico, ya que proviene de los barcos que veían sus padres al llegar a Nueva York, pero él solo quiere vivir en República Dominicana. Lo paródico, en definitiva, no es crucial ni distintivo en la obra de Miranda, aunque haya mucho espacio para el humor.

*Yeah, I'm a Streetlight*

Miranda no pone narradores extradiegéticos a su obra, ni narradores diegéticos, en realidad. La posición de narrador termina de ingresar por completo a la obra, se incorpora al protagonista. Es decir, el papel que Quique Quiñones jugaba en el solar de los aburridos, Usnavi lo tiene, pero no reducido a un bar, o a una historia en concreto, y ya no desde afuera, no se trata de un maestro de ceremonias, sino que su función de narrador está totalmente contenida, existe en relación con otros personajes, no con quien escucha la música. La obra haber con Usnavi presentando a los habitantes del barrio que frecuentan su bodega, y con ello, nos retrata sus historias antes de que la trama empiece, pero no mantiene esta función al interior de la obra, por lo menos no respecto de la obra, sino dentro de su universo interior.

Al principio de la obra, Benny endilga Usnavi que no se mueve, que parece un poste de luz pegado a la esquina. Y esa posición lo conflictúa. Sin embargo, en su última canción, Usnavi asume su rol, mientras el barrio cambia, se gentrifica, desaparece. "Yeah I'm a streetlight, chilling in the

heat, I illuminate the stories of the people in the street”<sup>51</sup>. Algo que era una herramienta narrativa para Harlow, que Blades incorpora en la mitología barrial vuelve a aparecer, esta vez expandido. Ya no es solo un borracho en una esquina, es una pieza fundamental, de la comunidad, que además le permite permanecer en el tiempo, a pesar de los embates de los movimientos colonizadores de la metrópoli. De esta manera, el narrador tiene la misma función que Blades había anticipado, pero ahora se encuentra en un nuevo lugar, ya no se trata de un barrio de invasión, y la desintegración no se da a golpes de bastón de policía, sino digamos, por una nueva forma de colonialismo económico, que va agrietando de apoco la comunidad. Mientras que, en Blades, la imagen era que el barrio iba a reaparecer siempre, porque las condiciones materiales iban a repetirse, Miranda observa que, con esta forma no violenta de sincronización, solo quedan las historias.

Una de las primeras afirmaciones de Usnavi es esa, por la falta de dinero y de oportunidades, y los crecientes intereses corporativos en el barrio empujan a la comunidad a desaparecer. Al final de la obra *La empresa de taxis de los Rosario* ha sido vendida, el salón de belleza se va al Bronx, Vanesa consiguió un apartamento en el centro, la abuela Claudia ha muerto. Con todo esto, la comunidad que había al iniciar la función ha desaparecido totalmente. Todos se van, menos Usnavi. Como si se tratara de un barrio más de invasión, con la diferencia de que ya no la disuelva la violencia policial, sino las formas sutiles y silenciosas de la violencia económica.

Él desea volver a su estado de naturaleza, a su patria primordial en el Caribe, sueña con la playa y el mar, pero nota que su posición es la de preservar el barrio, recordando sus historias. La desaparición de este barrio, 30 años después del lanzamiento de “Maestra vida” parece apropiado desde lo extraliterario, el espacio que los latinos encontraban para enunciarse en Nueva York desaparece vertiginosamente y la ópera latina que sale de allí lo atestigua. En la entrevista publicada por Pagano, Blades afirma que las imágenes que invoca son más cercanas a Latinoamérica que al barrio latino inmigrante en Estados Unidos (337). Sin embargo, el rótulo de latino pierde todo sentido, por ejemplo, en Bogotá, donde es mucho más prevalente la identidad como costeño o santandereano que incluso la de colombiano. Blades sostiene que es un tema de reconocimiento de imágenes comunes que, de unidad de origen, y en esto estaría dando la razón a Usnavi. Si la identidad cultural, el ser latino es compartir una historia, la conservación de esa

---

<sup>51</sup> Trad. Sí, soy una farola, fresca en el calor.

historia es imperativa, aunque no sea en los museos, ni en las galerías, sino en la bodega de la esquina.

*It won't be long now*

Una importante relación que huelga trazar es aquella del arquetipo detrás del personaje de Vanessa, que no solo se nos presenta como el interés romántico del protagonista, sino que alberga, en sus distintas canciones una serie de conflictos, profundamente permeados por su género, y la marginalidad de la comunidad a la que pertenece. Vanessa perseguida por todos los hombres del barrio de una manera particular, que Miranda nombra en español “their machismo pride”. Así Vanessa eleva la misma crítica que Manuela, su abuela, había presentado a Carmelo en la obra de Blades cuando le dice que ella es una mujer “aunque muchos machos no lo vean”. Esta línea narrativa, sin embargo, no la inició Rubén Blades, ya que el conflicto central de las zarzuelas que hemos visto si bien es romántico, anida en el fondo, la manipulación de una mujer, por su etnicidad, su condición de mulata. El niño Fernando y José Dolores Pimienta mienten a María la O y a Cecilia por acostarse con ellas, y la violencia que implica su abandono solo es saciada dramáticamente con su muerte.

Por supuesto, Miranda no lleva las cosas a ese punto, pero sí construye sobre el estudio. Dota a Vanessa de una agencia que no tuvo Manuela, seguro por la libertad que concede no estar limitado a la impresión de un disco de vinilo, sino que trabajar a través del teatro. Vanessa tiene entonces oportunidad de quejarse, molestarse, de sentirse *powerless*, antes de enamorarse. Vanessa, además, permite a Miranda presentar un conflicto con la marginalidad que exige el barrio, que comparte, además, con Nina. Ambas mujeres presentan soluciones distintas a la misma problemática, y encuentran opresión por parte de hombres de maneras distintas. Así, el barrio deja de ser simplemente un espacio festivo y uniforme, que solo causa orgullo, como lo es para María la O, sino que, por su naturaleza de direccionar la vida de sus habitantes, posee una relación compleja con ellos. Propicia la formación de relaciones nocivas, al tiempo que ofrece a sus habitantes mecanismo alternativos para enunciarse y enfrentar el imperio de la sociedad mayoritaria que los envuelve.

Volviendo a la comparación entre Manuela y Vanessa, vemos una diferencia fundamental. Mientras que Blades ha concebido el barrio como un espacio del que no se escapa, que es constante. Vanessa anida en su interior el deseo de salir, de desconocer. Manuela, asume su

posición dentro el barrio, a pesar de su inconformidad con los “machos”, y muere en él, desconsolada, tratando de buscar ayuda Divina, rezando el rosario. Mientras tanto, su nieta Vanessa se define a sí misma en contraposición con el barrio, como demuestra al cantar “the elevated train by window doesn’t faze me anymore”<sup>52</sup>. Es decir, las condiciones materiales que le impone el barrio y que le pesan no desaparecen por una adaptación, sino por la promesa de salir.

Con esto los intereses de Usnavi y de Vanessa se terminan encontrando. Ambos quieren viajar a la población mayoritaria, pero en sentido distinto. Usnavi, casi que, hablando con palabras de Blades, quiere volver a ser simplemente latino, viviendo en una isla del caribe, mientras que Vanessa, tal vez haciendo eco de la actitud de Willie Colón, quiere integrarse completamente a la población estadounidense. La obra de Miranda rechaza la postura de los dos, cuando establece que el barrio, no es en realidad, un espacio estático, sino maleable. Mientras haya una narración, como ya hemos visto, existen el barrio y la enunciación de los personajes, que les permite ser, a pesar de la marginalidad.

### *Paciencia y fe*

De la santería, al catolicismo a una religiosidad no denominacional, pero constantemente presente. Ese ha sido el viaje de la espiritualidad a lo largo del género. El único personaje que invoca imágenes religiosas es la abuela Claudia. Aunque Usnavi canta (y luego todo el barrio lo sigue) *Alabanza*, lo hace solo en respuesta a su muerte, de manera similar a lo que ya vimos planteaba Blades. La religiosidad, que ya no lleva nombres de orishas, ni de ritos concretos, parece ser solo un símbolo del motor que empuja a las personas del barrio a persistir en medio de la adversidad y la nostalgia. Persistir no con un objetivo definido, ni con un proyecto político, sino con la intención de defender su propia dignidad, su derecho a existir. Así, la espiritualidad eso lo un mecanismo más de la cultura minorizada para enfrentar el proceso de destrucción que la metrópolis le pone encima. A través de la espiritualidad (del color que sea) los habitantes del barrio pueden reconocer el peso político de su actuar cotidiano, “ittle details that tell the world we are here”<sup>53</sup>. Se trata de una reacción a la fatalidad.

---

<sup>52</sup> Trad. El tren elevado junto a ventana ya no me molesta.

<sup>53</sup> Trad. Pequeños detalles que le dicen al mundo que estamos aquí.

En el caso de la abuela Claudia, esta fatalidad está en la pérdida de su patria cubana, de la que llegó en los 60s, con su madre, buscando trabajo. La abuela sabe esa patria perdida, y todo lo que ella implica. El barrio, es una nueva comunidad, que ella es feliz de construir y sostener, pero, aun así, le duele distancia con los pájaros que veía volar en La Habana, con las estrellas que poblaban el cielo. Algo fundamental se ha perdido para ella, pero algo que no le ha robado la dignidad. Esta nostalgia de La Habana muere con ella, y eventualmente, cuando la obra se cierra, Usnavi ha dejado de fantasear con República Dominicana. Como si ya no se pudiera cantar “hazme la maleta, mamá yo me voy de Nueva York”.

### *Inútil*

“In the Heights” es una obra llena de relaciones paternas. Usnavi es una figura parental para Sonny, pero también él mismo justifica su deseo de volver a República Dominicana en el sueño de sus padres muertos. Sin embargo, el padre más paradigmático es el de Nina, Kevin Rosario. Él, en su aria, explica el razonamiento detrás de su decisión de vender su negocio, para financiar la universidad de Nina<sup>54</sup>. Kevin canta que todo tiene que ver con su propio padre, que era campesino en Méjico. Su padre esperaba que Kevin siguiera sus pasos y se dedicara también al campo. Sin embargo, él quería algo más, romper el ciclo y buscar el sueño americano. A Kevin no le interesa que su hija forme parte de la comunidad barrial, no le interesa el efecto que la venta de su negocio tenga en el tejido social, las condiciones materiales son simplemente intolerables. En la figura de Kevin, y volviendo a ver la relación paternofilial como una relación con la tradición, vemos un nuevo diálogo, una primera separación de las visiones que teníamos hasta ahora. Kevin rechaza la tradición y se aproxima a la cultura mayoritaria. En este ejercicio, sin embargo, llega a una contradicción, ya que Kevin también desprecia a Benny, la pareja de su hija, porque no es latino.

Finalmente, frente a las visiones paternas de las obras del corpus, tenemos una respuesta de los hijos, del peso infinito que implica dejar sobre sus hijos la bandera de la tradición para preservar la identidad. Y esto lo podemos relacionar con la misma hija de Kevin. Mientras que su padre está tratando de sacarla del barrio, integrarla a la comunidad mayoritaria y las mejores

---

<sup>54</sup> Nina estudiaba becada, pero tenía que trabajar en dos sitios para poder costearse la vida y los libros de texto. Eventualmente se dio cuenta de que estaba comprando libros que no tenía tiempo de leer, y el ritmo atroz de su vida la llevó a perder varias materias y eventualmente la beca. Las condiciones materiales de su origen, aún a pesar del apoyo extra, parecen detenerla de pertenecer a la sociedad mayoritaria.

condiciones materiales que eso implica. Nina encuentra que este es un tránsito demasiado costoso, que la identidad del barrio que por fuera parece una mancha, es en realidad un elemento fundante de su propia identidad. Estas dos visiones encontradas son resultas por una figura que ni Harlow ni Blades tuvieron en cuenta, la madre. En su aria, *Enough*, Camila calla a los dos en disputa y les indica, que el único espacio relevante de enunciación de la identidad es el núcleo familiar. Esta es una suerte de compromiso, que al tiempo desecha la necesidad de preservar el barrio, y la posibilidad de enunciarse dentro de la cultura mayoritaria que los rodea. Así tenemos un movimiento una voz que resiste a la continuidad de la tradición, mediado por una voz femenina.

*How do you say "hold me"?*

Hablemos de racialización y lenguaje, es decir, hablemos de la relación de Benny y Kevin Rosario. Benny es el único personaje explícitamente no latino de la obra. Es negro, lo que significa que es también parte de una minoría dentro de la cultura estadounidense, pero la obra se encarga de desafiar la idea de que se puede hablar de todas las minorías como un colectivo. Kevin desaprueba la relación de Benny con su hija porque no es latino. Así, el afroamericano se diferencia tajantemente del mulato antillano, se rompe la historia común y por ello la enunciación desde la misma comunidad.

Esta controversia, sin embargo, no tiene mucho peso, y Benny pronto empieza a aprender español con Nina al amanecer (*at sunrise*), al tiempo que hacen planes para hacer funcionar la relación a distancia. Así entra en escena un elemento que no habíamos notado en las obras anteriores en español. "In the Heights" está en inglés, los personajes, sin embargo, usan el español para nombrar las cosas que más quieren, como la abuela, y cuando expresan emociones fuertes, como los gritos de "¡carajo!" y "¡coño!". Pero la tensión con el idioma sí está presente, como decimos, explicitado en esa relación entre Nina y Benny, donde su enamoramiento está medicado por aprender el idioma del otro, en un ejercicio contrario al que vive Suzie Bermúdez en *Pollito chicken*, cuento de Ana Lydia Vega. No se trata de un regreso erótico al patriotismo, sino una apertura del idioma, y con ello, de la comunidad, a través del amor romántico. El idioma funciona, de cualquier manera, no como una herramienta de comunicación que se da por sentada, sino parte de la enunciación, que entonces debe preservarse de manera activa, con un ejercicio consciente. El idioma no es un tema que verdaderamente aparezca en nuestro corpus, pero sí aparece en "Cecilia Valdés", donde los personajes racializados emplean formas dialectales del español.

La música es otro elemento que ha variado. No es que las obras del corpus se hubieran limitado exclusivamente a la salsa, ambas contienen boleros, pero Miranda integra principalmente el Hip Hop y el reggaetón, dos ritmos que hoy en día ocupan el lugar que antes tenían la salsa y el merengue, como descubrí tristemente, al encender un radio en La Habana. Aunque hay que reconocer que lo que suena en la discoteca de “In the Heights” todavía es un popurrí salsero, la música que más emplea Usnavi para expresarse es el rap. Estos nuevos géneros nos señalan el proceso de transculturación que no tiene dirección ni final, y el barrio que no para de aparecer en nuevas formas.

### *Champagne*

De esta manera, hemos visto cómo la obra de Miranda dialoga con las obras del corpus, en todos los hilos dialógicos que encontramos, pero presentándonos una realidad distinta, nueva. Reaparecieron el barrio en el centro de la historia y de los personajes, la figura del narrador que había construido Blades, y el tratamiento de ambas obras del corpus sobre la espiritualidad, y una respuesta al planteamiento de las relaciones paternofiliales, y el peso que las obras del corpus habían impuesto. De esta manera, con este corto análisis podemos ver que la obra de Miranda dialoga claramente con los elementos señalados en el corpus y con ello mantienen abierta la puerta a las óperas latinas por venir.

## Finale

Este viaje ha sido largo de vivir, de escribir, y me imagino que de leer. Yo por lo menos estoy agotado. Justo cuando la longitud de la obra se empieza a sentir, debe terminar, por eso la terminamos aquí.

Partimos del análisis de “Hommy” un álbum algo olvidado y tal vez incomprendido, que se abre como un libro cuando se lo mira con el lente de la parodia. En este ejercicio descubrimos como la obra de Harlow respondía a las imágenes principales de la original, la reubicación de la historia en el Caribe altera cada uno de los puntos neurálgicos de la original sin reemplazarla. Concluimos que el principal elemento diferenciador entre ambas obras era la condición minorizada de la cultura del Caribe, dada por los procesos de transculturación que llevaron también al nacimiento de la salsa. Así, propone nuevos ejercicios tanto de escucha como de construcción estética, al tiempo que reclama sus propios antecedentes, distintos a los que informan el rock europeo. Hemos propuesto entonces que existe un antecedente en la zarzuela cubana que puede ocupar ese reclamo y para confirmarlo hemos hecho un estudio muy contenido de “Cecilia Valdés”, y en ella encontramos no una correspondencia absoluta con los diálogos entre las obras del corpus, pero sí una serie de diálogos propios que describiremos ahora con la Tabla 3.

**Tabla 3.** *Relaciones con la zarzuela cubana.*

Hilo	Zarzuela	Corpus
La Habana	La Habana no es solo un escenario en el que se desarrollan los hechos, sino que determina muchas de las condiciones necesarias para el desarrollo del argumento.	El barrio no es un escenario, sino el espacio de enunciación identitaria de los personajes.
Lo zarzuelístico	La zarzuela como género da espacio a lo danzario y cómico al interior de una trama principalmente trágica.	La parodia es uno de los movimientos principales del proyecto estético, no solo en su creación, sino también en su progresión.
La mujer	La protagonista tiene el primer aria, pero es una protagonista engañada, que solo al final de la obra descubre su verdadero origen.	Solo en “Maestra vida” vemos un ejercicio paródico que parece responder al tratamiento de la protagonista femenina en la zarzuela, que quiere cuestionar las versiones construidas del otro.
La raza	La tensión racial es una pregunta no resuelta, y las divisiones raciales reglan a los personajes	La raza se toma primero como algo dado, luego una identidad en construcción, que implica también un proyecto político.

Fuente: Elaboración propia.

También realizamos un estudio de “Maestra vida”, y otras canciones de Blades que habitan el mismo universo. Encontramos allí un proyecto estético difuso, complejo, pero tras mucho escuchar una y otra vez los dos discos, y apoyados en sus elementos paratextuales, encontramos

un proyecto político de enunciación identitaria, construidos desde el barrio y su mitología. Vimos cómo el barrio tiene unos relatos alrededor de los roles de género, pero que suelen olvidar la persona que se encuentra tras ellos. Vimos cómo Blades plantea los mitos en un escenario festivo, para luego descomponerlos en una noche lúgubre. Todo esto con la intención de dar testimonio de vidas intuidas, perdidas en la marginalidad material.

**Tabla 4.** *Los diálogos del género.*

Hilo	Hommy	Maestra vida	In the Heights
El barrio	El barrio es el espacio de enunciación intuido, es mencionado poco, pero su papel se siente a lo largo de la obra.	El barrio es el microcosmos donde sucede la obra, es el punto del que parte y en el que termina la obra, y con ella la vida.	El barrio es un espacio de enunciación conflictivo, del que es normal desear salir, pero que se aprecia cuando se comprende que su desaparición implicaría la desaparición de los miembros de la comunidad individualmente considerados.
El narrador	El narrador es principalmente una herramienta extradiegética para enmarcar las canciones.	El narrador es diegético e impacta la construcción de los hechos.	El narrador es una de las funciones diegéticas dentro del barrio, y el protagonista debe asumir ese rol.
La espiritualidad	La santería es la espiritualidad predominante y afecta elementos centrales de la narración.	El catolicismo es la espiritualidad que no afecta la vida cotidiana, pero sostiene a los miembros más solitarios de la comunidad.	La espiritualidad se acerca a un cristianismo no denominacional, que afecta principalmente a los miembros más solitarios de la comunidad, y es símbolo de mantener las raíces frente a la sociedad mayoritaria.
El padre	Hommy tiene una relación afectiva y profundamente íntima con su padre.	La paternidad afecta radicalmente la vida de Carmelo, pero al final, entre pobres él y su hijo solo pueden dejar una herencia de vejez y soledad.	La relación con el padre es explícitamente una relación con la tradición y la construcción de la identidad.
El idioma	A pesar de que la obra está en español, el nombre del protagonista viene del inglés.	No hay comentarios desde el idioma.	El idioma es uno de los puntos centrales de la construcción identitaria.

**Fuente:** Elaboración propia.

Una vez revisadas ambas obras del corpus de manera individual pudimos construir un diálogo entre ambas, mediados por cuatro líneas conductoras, o hilos, como se puede ver en la Tabla 4. Los hilos que atan ese corpus son (i) el barrio, un espacio paradigmático que no está determinado a una ubicación geográfica, sino que se repite en un espacio nebuloso y es

identificable a través de imágenes comunes. (ii) El narrador, una figura que evoluciona al tiempo que el género, y que inicia como una herramienta de narración que permite a las arias ser solo eventos festivos de exploración emocional y sensorial, y que poco a poco se va integrando a la narración hasta el punto de hacerse plenamente diegético y cumplir una función crucial dentro del espacio barrial como una barrera contra su desaparición a través de la pervivencia de esas imágenes comunes en su recuerdo. (iii) La espiritualidad, un elemento que parece solo integrar el paisaje en todos los casos, una herramienta disponible para responder a la fatalidad personal que supera a los habitantes marginados del barrio. Y (iv) la imagen del padre, que encontramos no se refería a modelos de crianza, sino que servía para agrupar las ideas de tradición que deben heredarse para preservar cierta estabilidad en esa construcción identitaria.

Así terminamos con Miranda como un potencial heredero de las imágenes que se habían construido a finales de los 70 y principios de los 80. Encontramos que su trabajo no solo dialoga con las obras del corpus, sino que propone, además, el idioma como otra imagen de la construcción identitaria y que marca los límites del barrio. Este tema no lo encontramos en nuestro corpus, pero sí hay un cierto diálogo con “Cecilia Valdés” en las formas dialectales del español que hablan los personajes racializados. Con esto hemos concluido que efectivamente el género no se extiende hasta nuestros días.

De nuestro rastreo, ha surgido un corpus robusto, que hemos acotado por limitaciones físicas, de la tesis y de su autor, sin embargo, con todas estas obras se pueden establecer diálogos, influencias y respuestas. Se trata efectivamente de un género literario no en un sentido canónico o draconiano, sino que el estudio en conjunto de todas las obras abre el sentido de cada una de ellas y permite trazar la evolución de imágenes e ideas. Con esto hemos cumplido nuestro principal derrotero, hemos establecido algunos de los diálogos principales entre las obras del género, sin que por ello no se puedan explorar otros puntos de encuentro.

Este trabajo, más que una intención totalizante o prescriptiva, lo que ha querido es poner de presente en el universo de la salsa una forma distinta de acercarse a las obras, olvidando su impacto comercial, o su valor en el ambiente rumbero. Es una forma de comunicar mi propio ejercicio de escucha, que es obsesivo<sup>55</sup>, y quieto. Muchos estarán de acuerdo con que la salsa es una expresión fundamental de la identidad y cultura latinoamericanas, y por ello, son valiosas

---

<sup>55</sup> Fijaciones, le llaman los psicólogos.

nuevas formas de acercarse a ella. Aún quedan muchas obras que hemos mencionado de pasada y que se pueden unir al dialogo, e hinchar todavía más este coro de nuevo sentido. Yo de mi parte he quedado desinflado, vacío. El niño que se la pasaba contándole análisis de canciones a sus amigos estaría orgulloso, de hecho, lo está.

Ya estuvo bueno de buscar ópera, me voy a buscar mi guayaba.

Esto es todo.

**Figura 27.** *Mi mayor.*



## Bibliografía

Agamben, Giorgio. *Profanaciones*. Adriana Hidalgo, 2005.

Bajtín, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. Taurus, 1989.

Barrón Romero, Alejandro Cordovino. «Caleidoscopio musical en América latina: Contribuciones de Maestra viday de Ópera do malandro». *Scripta Alumni*, n.º 22, 2019. *DOI.org (Crossref)*, <https://doi.org/10.5935/1984-6614.20190024>.

Benítez Rojo, Antonio. «La isla que se repite: para una reinterpretación de la cultura caribeña». *Cuadernos Hispanoamericanos*. Núm. 429, marzo 1986, <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmch99n6>.

Chávez, Gerardo, y Manuel Rivero. *Nuevo diccionario de mitología cubana*. 2.<sup>a</sup> ed., Aurelia Ediciones, 2019.

Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. *Kafka: Hacia Una Literatura Menor*. University of Minnesota Press, 1986.

Duc, Antoine Le. «Los orígenes de la zarzuela moderna». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 1997, pp. 3-21.

Fernández San Andrés, Silvia Arianna. «Literatura y música en la zarzuela cuba. Cecilia Valdés, los personajes y sus características musicales». *III Encuentro iberoamericano de jóvenes musicólogo*, 2016.

Gener, Ramón. *Tristan und Isolde*. <https://www.youtube.com/watch?v=2bbwxVBkE7g&t=5317s>. Universitat Politècnica de València.

Genette, Gerard. *Palimpsestos*. Taurus, 1989.

Iglesia Católica. *Catecismo de la iglesia católica*.

JiménezCamacho, Alba. *El teatro musical de Lin-Manuel Miranda en contexto: minorías, política y performatividad*. 2020. Universitat de les Illes Balears.

Lewis, Clives Staples. *The Problem of Pain*. 1.<sup>a</sup> ed., HarperOne, 2015.

Martín Siabatto, Ana María. *La zarzuela como experiencia generadora de procesos pedagógicos inclusivos*. 2022. Universidad Pedagógica Nacional, Trabajo de grado de pregrado. Zotero, <http://hdl.handle.net/20.500.12209/17789>.

Mates, Julian. «The First Hundred Years of the American Lyric Theater». *American Music*, vol. 1, n.º 2, 1983, pp. 22-38. *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/3051497>.

Moniz, Justin John. «The Changing Face of Opera in America: Musical Theatre on the American Operatic Stage.» *Journal of Singing*, vol. 78, n.º 2, diciembre de 2021, pp. 171-76. Education Source.

Monsalve, Jaime Andrés. *El ruido y las nueces. Historias asombrosas de la música de Colombia*. 1.<sup>a</sup> ed., libros malpensante, 2023.

Muggiati, Roberto. *Rock: el grito y el mito*. Arte y literatura, 1982.

Muniesa, Mariano. *The Who*. Cátedra, 2001.

Nancy, Jan-Luc. *A la escucha*. Amorrortu, 2007.

*Orquesta Harlow - Hommy (A Latin Opera) - Álbumes y Eras | Fania Records*. <https://es.fania.com/eras/orquesta-harlow-hommy-a-latin-opera/>. Accedido 10 de septiembre de 2024.

- Otero Garabís, Juan. «Esquinas y/o encrucijadas: una mirada al caribe urbano en música y literatura». *Revista Iberoamericana*, vol. 75, n.º 229, octubre de 2009, pp. 963-81. *DOI.org (Crossref)*, <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2009.6621>.
- Padura, Leonardo. *Los rostros de la salsa*. 1.ª ed., Tusquets, 2019.
- Pagano, César. *El imperio de la salsa*. 2.ª ed., 2023.
- Pantoja Montoya, Junior Adilson. *Diccionario salsero*. 2.ª ed., Quimbombó, 2021.
- Quintero, Rafael. *Cali Salsa forever*. Universidad del Valle, 2022.
- Ramos Gandía, Nicolás. *Historia de la Salsa, desde las raíces hasta el 1976 y un poco más allá*. 2023.
- Raymond, Joely. «The Leitmotiv and Musical-Dramatic Structure in Tristan's Third Narration of the Delirium». *Indiana Theory Review*, vol. 3, n.º 3, 1980, pp. 3-17.
- Rivas, Luz Marina. «La mirada infantil en Nilda de Nicholasa Mohr». *La mirada femenina desde la diversidad cultural de las Américas*, Universidad Metropolitana. Publicaciones Arbitradas, 2008.
- Rondón, César Miguel. *El libro de la salsa*. Turner Publicaciones, 2017.
- Rondy, Torres. «Introducción». *Ester. Ópera bíblica en tres actos*, 1.ª ed., Ediciones Uniandes, 2017.
- Ross, Alex. *Escucha esto*. 1.ª ed., Seix barrial, 2012.
- Roubine, Jean-Jacques. «Apología de la traición, o la ópera como objeto transcultural». *Criterios*, n.º 31, 1994, pp. 187-201.

- Ruiz Elcoro, José. «Surgimiento y desarrollo de la zarzuela cubana. Estructura morfológica y análisis». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 1997, pp. 423-38.
- Rushton, Julian. «An Early Essay in “Leitmotiv”: J. B. Lemoyne’s “Électre”». *Music & Letters*, vol. 52, n.º 4, 1971, pp. 387-401.
- Schlykova, Tamara. *Una aproximación al estudio de la obra de Rubén Blades: “el poeta de la salsa”*. 2021. Universitat de Valencia, Tesis de Máster.
- Shishko, Besmir. «Lin-Manuel Miranda: Hamilton, a New Era of Broadway Musicals». *Thesis*, vol. 8, n.º 1, Spring de 2019, pp. 69-83.
- Simón, Pedro. «La escuela cubana de ballet». *Revista Cuba en el Ballet*, vol. 4, n.º 3, 1973, pp. 49-58.
- Sinopoli, Franca. «Los géneros literarios». *Introducción a la literatura comparada al cuidado de Armando Gnsci*, Crítica, 2002.
- Soto Molina, Jairo Eduardo. «Cantares del subdesarrollo como arquetipos de la Canción Crónica: A propósito del último álbum de Rubén Blades». *Cedotic*, vol. 2, n.º 2, diciembre de 2017, pp. 142-62.
- Stokes, Geoffrey. *The Beatles*. Times Books, 1980.
- The White Album Project | A Comprehensive Look At The Beatles Self Titled Double Album Masterpiece*. <https://www.thewhitealbumproject.com/articles/rutherford-chang-we-buy-white-albums/>. Accedido 14 de octubre de 2024.
- Ulloa, Alejandro. *La salsa en discusión: Música popular e historia cultural*. 2.ª ed., Universidad del Valle, 2009.

Uribe, Diego. *Diego Uribe en el centenario de su nacimiento*. Ediciones Pontificia Universidad Bolivariana, 1967.

Valverde, Umberto. *Bomba camará*. Oveja negra, s.f.

Vázquez Millares, Ángelez. «De la zarzuela española a la zarzuela cubana: vida del género en Cuba». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 1997, pp. 439-49.

Viales Montero, Rebeca. *La salsa como vehículo de denuncia: “Maestra Vida”, de Rubén Blades, espejo de un barrio latinoamericano*. 2020. Universidad de Costa Rica, Ensayo de Maestría.

## Discografía

Blades, Rubén. *Maestra vida*. Fania, 1983.

*Buscando América*. Elektra, 1984.

*Amor y control*. CBS Records International, 1992.

*Cantares del subdesarrollo*. Studio PYT, 2009.

Blades, Rubén y Willie Colón. *Siembra*. Fania, 1978.

*Canciones del solar de los aburridos*. Fania, 1984.

Colón, Willie. *El baquiné de angelitos negros*. Fania, 1977.

*Corazón Guerrero*. La Tierra Sound Studios, 1982.

Fernández, Ruth. *Ñañigo*. Montilla, 1958.

Lecuona, Ernesto. *María la O*. 1930

Miranda, Lin-Manuel. *In The Heights*. Legacy Studios, 2008.

*Hamilton*. Avatar, 2015.

Orquesta Harlow. *Me and my Monkey*. Fania, 1969.

*Hommy, A Latin Opera*. Fania, 1973.

*Salsa*. Fania, 1974.

Roig, Gonzalo. *Cecilia Valdés*. 1931.

The Beatles. *Please Please Me*. EMI, 1963

*Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. EMI, 1967.

*Magical Mystery Tour*. EMI, 1967.

*The Beatles*. EMI, 1968.

*Abbey Road*. EMI, 1969

The Who. *Tommy*. IBC, 1969

## Filmografía

*El baquiné de los angelitos negros.* (27 mnt.) Cortometraje (ficción). Dirigido por Mike Cuesta, Lou de Lemos, Livia Pérez, 1977.

*Farándula.* Largometraje (ficción). Dirigido por Carlos Pinzón, 1961.

*Hamilton.* (160 mnt.) Largometraje (ficción). Dirigido por Thomas Kail, Walt Disney Pictures, 5000 Broadway Productions, Nevis Productions, 2020.

*In the Heights.* (143 mnt.) Largometraje (ficción). Dirigido por Jon M. Chu, Warner Bros., 5000 Broadway Productions, Fifth Season, 2021.

*La estrategia de caracol.* (110 mnt.) Largometraje (ficción). Dirigido por Sergio Cabrera, 1993.

*Ópera do Malandro.* (105 mnt.) Largometraje (ficción). Dirigido por Ruy Guerra, Austra, MK2 Productions, TF1 Films Production, 1985.

*Tacones.* (90 mnt.) Largometraje (ficción). Dirigido por Pascual Guerrero, 1982.

*Rubén Blades Is Not My Name.* (85 mnt.) Largometraje (Documental). Dirigido por Abner Benaim, Apertura Films, Ciudad Lunar Producciones, Gema Films, 2018.

## Glosario

**Aria.** En ópera se trata de lo que regularmente referiríamos como una canción en la que hay amplio énfasis en la orquestación y la entonación de la voz.

**Bodega.** Es la forma la que los latinos nombran sus tiendas de abarrotes en Nueva York.

**Cover.** Se refiere a la interpretación de una canción que ha sido interpretada previamente por otro. En español se puede traducir como versión, sin embargo, lo mainstream es el anglicismo.

**Demo.** Se trata de una versión no terminada de una obra musical en construcción.

**Dreamer.** Se utiliza para referirse a un niño que acompaña a sus padres inmigrantes ilegales a Estados Unidos. Por no haber nacido en el país no puede acceder a la nacionalidad, estadounidense, pero tampoco conoce en realidad otro país al que regresar en caso de ser deportado.

**e.g.** Abreviación del latinajo *exempli gratia*, que significa “por ejemplo”.

**i.e.** Abreviación del latinajo *id est*, que significa “esto es”.

**Jukebox musical.** En español, musical de rocola. Se trata de una forma de teatro musical, en que las canciones no son compuestas particularmente para la obra sino que son preexistentes. Ejemplos de este tipo de musical son “Moulin Rouge” (2001) y “Accross

the Universe” (2007) realizada con canciones de The Beatles.

**Leitmotiv.** Entendamos una frase o idea musical que se repite a lo largo de una obra narrativa, acompañando imágenes o ideas.

**Mainstream.** Se refiere en general a lo que hace parte de la cultura popular, o lo que es de conocimiento o uso común. Se le puede entender también en contraposición a lo de nicho, es decir, lo que no es conocido por el grueso de la población, sino por un grupo pequeño.

**Misnomer.** Un nombre que no se le ajusta al objeto que refiere, o pretende referir.

**Pinball.** Es un juego de salón, mecánico o electromecánico, donde una bola impulsada por un resorte atraviesa el tablero golpeando obstáculos que representan puntos para el jugador. La bola es también reimpulsada al tablero, con el uso de un par de paletas al fondo.

**Placeholder.** Se refiere a una persona o cosa que ocupa el espacio de otra, con la intención de ser eventualmente reemplazado. Como su nombre indica, su propósito es el de guardar el espacio.

**Recitativo acompañado.** En ópera se trata de un punto medio entre el aria y el recitativo secco, en el que aún hay algo de entonación el diálogo y de acompañamiento musical.

**Recitativo secco.** En ópera se refiere a los momentos en que los diálogos no se cantan, se actúan, y el acompañamiento musical es mínimo o inexistente.

**Riff.** En este caso se refiere al motivo musical que repite el punteo de la guitarra.

**Savant.** Utilizado en este trabajo para referirse al savant syndrom, o síndrome del sabio, en que una persona tiene habilidades excepcionales en un área concreta, a pesar de tener dificultades sociales o intelectuales en general.

**Solar.** Lo que en Colombia normalmente llamaríamos “chuzo”, una tienda de barrio pequeña en la que venden licor y hay mesas y sillas para los clientes.

**Slang.** Jerga.

**Staple.** Marca o seña distintiva, lugar común de un grupo de años, cosas o personas.

**Typo.** Se trata de un error mecanográfico, es decir, en la escritura de la palabra, no proveniente de una falla ortográfica, sino de los dedos al teclear.