

DE RUBÉN DARÍO A RUBÉN BLADES: DOS REPRESENTACIONES DE ESTADOS UNIDOS DESDE AMÉRICA LATINA

GERARDO GARCÍA ARELLANO
POPMEC RESEARCH GROUP

En este artículo estudiaremos dos obras distantes en el tiempo como son el poema de Rubén Darío “A Roosevelt” publicado en los *Cantos de Vida y Esperanza* en 1905 y la canción de Rubén Blades y Willie Colón “Tiburón” de su álbum *Canciones del Solar de los Aburridos* del año 1981. Hemos elegido estas dos obras por su importancia y popularidad, el contexto histórico en el cual se inscriben, así como por los *topoi* presentes. La influencia de Rubén Darío en las letras hispanoamericanas es innegable, y el poema “A Roosevelt” ha sido objeto de muchos estudios, análisis y críticas (Keith 1967; Chirinos 2010; Reynolds 2015). Sin embargo, el alcance de este poema va más allá de los círculos literarios ya que se inscribe en una gran tradición intelectual de las élites hispanoamericanas.

De la misma manera, en la cultura popular, Rubén Blades y Willie Colón son dos titanes de la salsa, habiendo producido y creado uno de los LP de salsa más vendido de toda la historia, *Siembra*, que contiene la canción “Pedro Navaja” (A. Quintero Rivera 2002; Colin Larkin 2009).

No es una coincidencia tampoco si hemos elegido artistas que provienen de la misma región geográfica, América Central. Rubén Darío, nicaragüense y Rubén Blades panameño, son figuras que se piensan como sujetos de una región que teme el dominio de su vecino norteamericano. Es por esto que recordaremos que en los contextos históricos y geopolíticos en los cuales se inscriben estas dos obras artísticas, el istmo centroamericano es un lugar esencial para los intereses de Estados Unidos.

Intentaremos demostrar que las representaciones de Estados Unidos en América Latina, ya sea en la poesía modernista, así como en la salsa de los años 80, son el producto de varias décadas de pensamiento geopolítico y reflexiones sobre la identidad de la América de Estados Unidos y de la América al sur del Río Grande.

Comenzaremos nuestra demostración recordando el contexto histórico del poema de Rubén Darío y las posiciones del poeta frente a la potencia norteamericana para luego analizar la representación de esta.

Al analizar estas representaciones, investigaremos en qué medida la salsa, producto de la cultura popular, se inscribe en la tradición latinoamericana y difunde de manera mucho más amplia la oposición entre Estados Unidos y América Latina.

Como nos lo recuerda Eduardo Chirinos (2009), el año 1903 es crucial para entender el origen del poema de Rubén Darío. En este año se produce una revolución, como la llaman desde Estados Unidos, en la cual el istmo de Panamá logra su separación de Colombia. Apoyada por la marina estadounidense, como lo reporta el mismo Roosevelt ante el Congreso el 16 de noviembre de 1903, esta crea el Estado de Panamá en donde se construirá el canal interoceánico bajo dominio estadounidense en base al tratado del 7 de diciembre de 1903. El canal de Panamá viene a concretar 50 años de intentos de potencias extranjeras para dominar el tránsito comercial entre el Pacífico y el Atlántico (Gobat 2013).

Frente a este contexto histórico y geopolítico, Rubén Darío, habiendo crecido en Nicaragua donde William Walker, un filibustero, se autoproclamó presidente y fue reconocido por la potencia norteamericana (*ibid.*), refleja en su obra diferentes visiones de Estados Unidos.

En este artículo nos enfocaremos exclusivamente en su poema “A Roosevelt”, sin embargo, por su obra periodística y literaria tan extensa, el pensamiento de Rubén Darío en relación a Estados Unidos ha sido el objeto de un libro bastante completo publicado por la Academia Norteamericana de la Lengua Española (Piña Rosales, Paldao y Tomassini 2017).

El poema “A Roosevelt” (Darío 1905, 37) comienza caracterizando a los Estados Unidos a través de la figura de Roosevelt como cazador, a la vez de manera literal y simbólica por una política exterior agresiva (Ellis 1967). Es con esta apóstrofe que Darío sienta las bases del diálogo, el cual se establece en base a dos referencias comunes: la Biblia y los versos de Walt Whitman. Bajo la referencia común de la Biblia, el poeta le atribuye a Roosevelt y por metonimia a Estados Unidos los trazos de cazador de la figura bíblica de Nemrod.¹

Al final de la primera estrofa interviene la primera estructura de oposición entre la América de los Estados Unidos y la “América ingenua que tiene sangre indígena, / que aún reza a Jesucristo y aún habla en español” (Darío 1905). Esta oposición se profundiza al atribuirle a Roosevelt el adjetivo “soberbio”, “culto” y “hábil” (*ibid.*).

¹ Calificado como primer soldado del mundo e intrépido cazador (Génesis capítulo 10, versículos 8-10.) Este verso también hace eco con la tendencia atribuida a los norteamericanos a calcular todo. Véase la crónica de Darío en *El Tiempo* (1898).

Por otra parte, la mención a la raza viene a presentar otra oposición entre las dos Américas, pobladas por dos “razas” diferentes (*ibid.*). Las discusiones sobre las razas estaban en boga en estos años y en la obra de Darío, así como en los círculos intelectuales de la época, esta es una diferencia mayor entre Estados Unidos y América Latina (Gobat 2013; Sanhueza 2019).

Las referencias a dos grandes conquistadores como Nabucodonosor y Alejandro Magno, culminan la referencia a una afición hiperbólica a la caza por parte del autor (Ellis, 1967). Enseguida, el autor da paso a una descripción de la energía de Estados Unidos, usando la figura del fuego (que puede ser a la vez destructor o purificador). Asimismo, el progreso es considerado como una erupción, “en donde pones la bala/ el porvenir pones”). Darío podría estar invocando aquí la idea del destino manifiesto², repitiendo el verbo “pones” (Darío 1905), que por su posición en estos dos versos, traduce la determinación de Roosevelt.

Sin embargo, esta determinación llega a un *impasse* donde el “No” del poeta muestra el rechazo hacia el carácter de cazador y el destino manifiesto (Darío 1905. De la misma manera, como lo destaca Ellis (1967, 524): “El acortamiento gradual de los versos desde catorce sílabas al principio del poema a diez y a ocho, con el consiguiente apresuramiento rítmico, realza la cualidad climática del “No””. Ahora bien, el poeta no se limita a esto y entre una mezcla de miedo y admiración hace una caracterización de los Estados Unidos, sin pasar esta vez por la figura de Roosevelt.

Las dos últimas estrofas ponen de relieve las características de Estados Unidos y de la América de Rubén Darío. Aquí, el poeta califica a los Estados Unidos de “potentes y grandes”, y sus acciones tienen repercusiones en lo más profundo de la América hispánica, a través de la personificación de los Andes (Darío 1905, 38): “Cuando ellos se estremecen hay un hondo temblor/ que pasa por las vértebras enormes de los Andes”. Entre admiración y miedo, Darío pasa del “rugir del León” (*ibid.*) al reproche de Hugo al general Grant, y a mostrar la ambición extrema entre poderío físico y avaricia a través de la mención a Hércules y a Mammón (Ellis 1967, 524).

Cabe destacar que la estructura del poema muestra una oposición clara entre la primera estrofa y las últimas dos. Mientras que existe un apresuramiento rítmico en la primera, la segunda y la tercera estrofa se caracterizan por una regularidad en la métrica, especialmente en la tercera estrofa. El ritmo regular en alejandrinos, sello del modernismo de Darío, es también una forma de aferrarse a la tradición literaria greco-latina (Buisel 2017).

² Expresión creada y popularizada a principios del siglo XIX en Estados Unidos, la cual deriva de la creencia en que estos tenían como misión divina expandirse para difundir su cultura y sus valores. Existen todavía debates sobre el uso de esta expresión como lo plantean Isenberg y Richards (2017).

En la estrofa de la “América nuestra”, Darío (1905, 38) procede a una descripción y una caracterización de América Latina. Al enfocarnos en la visión que este poema transmite de Roosevelt y de Estados Unidos, es difícil obviar el lugar de la enunciación de Rubén Darío, es decir desde dónde se presenta el poeta.

Esta última sobre la “América nuestra” es de cierta forma una visión introspectiva sobre cómo se considera el poeta en términos culturales, en oposición a Estados Unidos. Darío se aferra en esta estrofa a mostrar la herencia cultural y lo que supone la América nuestra, la que “tenía poetas desde los viejos tiempos de Netzahualcoyotl”³(58), en oposición al poeta contemporáneo Walt Whitman. Ahora bien, el poeta se enfoca en enumerar la herencia latina e hispanica como el contrapié de Estados Unidos, con referencia a Platón, Cristóbal Colón, a la “América española”, la “América católica”, al “León español”, con ciertas menciones indígenas como “el gran Moctezuma”, el “Inca” el noble “Guatemoc” (39). La América de Darío afirma su existencia frente a la amenaza de Estados Unidos, dirigiéndose directamente hacia estos: “esa América que tiembla de huracanes y que vive de amor, hombres de ojos sajones y alma bárbara, vive” (39).

Terminando su poema con una actitud claramente desafiante hacia Estados Unidos, el poeta afirma que se “necesitaría, Roosevelt, ser Dios mismo/ [...] para poder tenernos en vuestras férreas garras” (39). Y en un verso suelto, Darío le quita a Estados Unidos un aliado que siempre está presente en la justificación de su accionar, Dios.

Este poema de Rubén Darío es una muestra de lo que Tieffember (2013) calificaría como un lugar de enunciación inestable. Siendo producto de la idea del mestizaje y de la semiosis colonial de Mignolo (2009, 181), es decir “la coexistencia de interacciones entre (y de) la producción cultural de miembros de tradiciones culturales radicalmente diferentes”. Este concepto nos permite reafirmar que Darío enuncia este poema como un sujeto colonial, pero donde su educación y referencias culturales son principalmente europeas. Desde esta perspectiva, Darío se sitúa “entre imperios”, retomando el título de Sanhueza (2019), ya que reafirma principalmente su herencia hispanica para poder representar el enfrentamiento entre Estados Unidos y el sur del continente americano.

Usando este mismo concepto, procederemos a analizar la canción de Rubén Blades y Willie Colón, recordando que además de la herencia prehispánica e hispanica, estos artistas cuentan también con la herencia africana y la experiencia del “Barrio” neoyorquino. Este lugar de enunciación inestable entre estos espacios puede explicar en cierta medida la aparición de la salsa.

Al contrario de Rubén Darío, cuya poesía requiere de cierto bagaje cultural y literario, la salsa es tremendamente accesible y popular entre los sectores trabajadores y la clase media urbana, como nos lo recuerda Alejandro Ulloa (2009, 56). Sin querer entrar

³ Poeta prehispánico Nahuatl conocido por sus cantos.

en excesivos detalles sobre el origen de la salsa y las discusiones en torno a este tema, y siguiendo el exhaustivo análisis de Ulloa en su libro *La salsa en discusión: música popular e historia cultural* (2009), reafirmamos las matrices africanas, caribeñas, prehispánicas e hispánicas de la salsa ya sea en sus temáticas, en sus ritmos y en sus diferentes expresiones.

Ahora bien, al igual que en el contexto histórico del poema de Rubén Darío, el Caribe y en particular el istmo centroamericano eran el escenario de una política exterior agresiva. La alta conflictividad de Centroamérica en un contexto de guerra fría, donde surgieron muchas guerrillas y movimientos populares inspirados por el comunismo y de la revolución cubana, fue un foco de atención de Estados Unidos en su lucha por el control del denominado “patio trasero”. Esto se tradujo en la financiación de regímenes militares y proporcionar ayuda a la contrarrevolución en Nicaragua, la cual triunfó en 1979.

Surge en este contexto una representación popular de la política exterior estadounidense en el álbum *Canciones del solar de los aburridos*, la cual analizaremos a continuación. La canción “Tiburón” (Blades y Colón 1981), primera pista de este álbum, representa ya en su título a Estados Unidos como un depredador del mar, omnipresente en las regiones del Pacífico del istmo y del Caribe. Con el sonido del mar y de una radio tratando de sintonizar una estación, comienza el repique de los tambores y percusiones antes de la entrada de cualquier otro instrumento. Ulloa (2009), en su análisis musical de la salsa, explica la reafirmación de los tambores y percusiones como elementos principales dentro de una tradición africana y caribeña, en oposición a la tradición europea que relega a estos instrumentos al último plano de una orquesta.

Comienza pues la canción con una puesta en escena que nos traslada al Caribe, describiendo el mar, las olas y el sol. Esta puesta en escena que apela a la vista y al oír con los verbos “ruge” y “brilla” (Blades y Colón 1981), es colorida y poco precisa, enfocándose en puntos de referencia lejanos: “el horizonte”, “el gran caribe”, “el sol” (*ibid.*). Sin embargo, “la majestad que el sol inspira” y la “mar embravecida”, muestran a una naturaleza indomable, y que inspira respeto (Blades y Colón 1981).

Ahora bien, la segunda estrofa comienza por centrarse en un pez que será el protagonista de la canción. Se muestra poderoso “recorriendo el reino que domina”, a la vez que inclemente “pobre del que caiga prisionero, hoy no habrá perdón para su vida” (*ibid.*). Esto introduce al tiburón, usando una expresión enfática (“es el tiburón que”), y cuya presencia y acciones infunden miedo (*ibid.*). Se muestra como un cazador voraz que “nunca duerme” y “va acechando” (*ibid.*), que nos hace recordar al cazador de Rubén Darío.

En un interludio entre estrofas, el bajo se queda sólo y se vuelven a reintroducir progresivamente las percusiones. La puesta en escena de una naturaleza indomable se transforma en una naturaleza agradable al caer la noche. Es interesante notar la presencia de sirenas que denotan la herencia cultural greco-romana occidental. En una

presentación idílica y bucólica de una noche caribeña, gracias a la anáfora “sólo el tiburón sigue” (*ibid.*), la amenazante naturaleza se ha transformado en un cuadro apacible, y la única amenaza que pesa es la del tiburón, mostrando así de manera bastante eficaz la permanente amenaza del cazador.

Hasta este punto, no hay ninguna referencia explícita a Estados Unidos, sin embargo, esto puede ser una manera de apelar a la cultura del oyente y específicamente al oyente caribeño, que ha vivido en carne propia lo que significa la amenaza constante de la política exterior norteamericana.

Es aquí donde se establece el diálogo entre Rubén Blades y el coro, en un juego polifónico de preguntas y preguntas o preguntas y respuestas. El coro tiene por función la repetición de un solo motivo que se dirige al Tiburón en forma de apóstrofe y pregunta: “Tiburón ¿qué buscas en la orilla?” (*ibid.*).

A este motivo recurrente el cantante, Rubén Blades (1981), responde con otras preguntas (“¿qué buscas en la arena?”), con órdenes (“lo tuyo es mar afuera”, “Respetá mi bandera”), con caracterizaciones (“Serpiente marinera”, “Ay tú nunca te llenas”) y hasta con advertencias (“Cuidao’ con la ballena”). En las caracterizaciones que son representaciones del Tiburón y por ende de Estados Unidos, se pueden ver dos aspectos. Gracias a la imagen de la serpiente, por su valor simbólico en la cultura judeo-cristiana, al tiburón se le tilda con perfidia. De la misma manera el “Tú nunca te llenas” (*ibid.*), lo tilda de goloso y con una excesiva ambición también presente en el poema de Rubén Darío. Y finalmente, el “respetá mi bandera” (*ibid.*) hace eco a las demandas de soberanía ante las intervenciones extranjeras.

Esta última frase representa el final de un movimiento de la canción guiado por las cuerdas y un lento regreso a los sonidos del principio con gaviotas de fondo y un sonido que parece venir de una radio. Comienza enseguida otro movimiento de la canción en la cual los vientos toman el control de la melodía. Este movimiento ha ganado en fuerza y vitalidad, haciendo un llamado a la lucha o a la resistencia, invocando el honor (cualidad muy presente en la cultura hispánica).

Como género de la música popular, la salsa utiliza mucho los proverbios y dichos, como en este caso “pa’ que vea que en el Caribe no se duerme el camarón” (Blades y Colón 1981). La polifonía retoma e insta a la resistencia con la frase “si lo ves que viene palo al Tiburón” (*ibid.*). Lo que antes era caracterizado por la perfidia y la ambición excesiva es también directamente acusado de ladrón por el cantante.

En esta polifonía es importante subrayar el tema de la unión. Como Darío, Blades hace un llamado a la unión de los países de la región para formar un solo bloque ante la amenaza, “pa’ que no se coma a nuestra hermana El Salvador” (*ibid.*).

Aquí se hace directamente referencia a un país de la región, en el cual las intervenciones estadounidenses de todo tipo han sido recurrentes. Asimismo, el lenguaje común, el hispanismo, vuelve a ser un elemento que viene a oponerse a Estados Unidos

al cantar “póngale un letrero que diga en esta playa sólo se habla español” (*ibid.*). Finalmente, el llamado a la reconstrucción y a la paz cierra este tema.

Esta canción funciona por un mensaje implícito, llamando muy pocas veces al enemigo pero creando la connivencia directamente con las víctimas de la amenaza. Así, Rubén Blades logra que esta canción sea extremadamente popular a nivel continental: desde el “barrio” neoyorquino hasta Panamá.

Gracias a estas dos representaciones de Estados Unidos, una con grandes referencias culturales y otra que se establece en la cultura popular común de muchos hispanohablantes tanto dentro del país norteamericano como fuera de él, podemos comprender hasta qué punto se forja una idea de este y de América Latina en constante oposición. Esta oposición ha sido la raíz misma del término de América Latina pensada desde los años 1850, luego de que el gobierno estadounidense reconociera la autoproclamación de William Walker como presidente de Nicaragua (Gobat 2013).

Esta construcción goza de una rica intertextualidad en la región, de la cual podremos sacar muchas más representaciones de Estados Unidos desde el sur del Río Grande, ya sea por parte de intelectuales y poetas, o por músicos populares. Por otra parte, la salsa en su diversidad se presta para estudiar representaciones de Estados Unidos desde dentro y fuera de su territorio, así como de América Latina desde el norte.

Compartimos la visión de Ulloa que afirma “que la salsa es tal vez la única entre todas las músicas populares, a la que, virtualmente, ningún tema relevante socialmente, le ha sido ajeno” (2009, 132). Y como lo hemos demostrado, la representación de Estados Unidos en la salsa se inscribe en una intertextualidad y en una reflexión constante sobre lo que significa América Latina, sus diferencias con Estados Unidos, y las relaciones humanas, geopolíticas y hasta simbólicas entre ambas regiones.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Blades, Rubén y Willy Colón. 1981. “Tiburón.” En *Canciones del Solar de los Aburridos*. Nueva York: Fania Records.
- Buisel, Maria Delia. 2017. “Rubén Darío y la adaptación de la métrica clásica.” *Revista de Literatura Modernas* 47, no. 1: 83-120.
- Chirinos, Eduardo. 2010. “En busca del caligrama ideológico: Una lectura del poema ‘A Roosevelt’ de Rubén Darío”. *Bulletin of Hispanic Studies* 87, no. 1: 59-70.
- Darío, Rubén. 1898. “El triunfo de Calibán.” *El Tiempo*, 20 de mayo, 1898. <https://repository.asu.edu/items/16345>.

- . 1905. "A Roosevelt." En *Cantos de Vida y Esperanza*. Madrid: Tipología de Revistas de Archivos y Bibliotecas.
- Ellis, Keith. 1967. "Un análisis estructural del poema 'A Roosevelt'." *Cuadernos Hispanoamericanos*, no. 212-213: 523-528.
- Gobat, Michel. 2013. "The invention of Latin America: A Transnational History of Anti-Imperialism, Democracy and Race." *The American Historical Review* 118, no. 5: 1345-1375.
- Isenberg, Andrew C. y Thomas Richards. 2017. "Alternative Wests: Rethinking Manifest Destiny." *Pacific Historical Review* 86, no. 1: 4-17.
- Larkin, Colin. 2006. "Blades Rubén." En *Encyclopaedia of Popular Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Mignolo, Walter. 2010. "Semiosis Colonial: la dialéctica entre representaciones fracturadas y hermenéuticas pluritópicas." En *De la hermenéutica y la semiosis colonial al pensar descolonial*, Quito: Abya Yala.
- Piña-Rosales, Gerardo, Carlos E. Paldao y Graciela S. Tomassini, Eds. 2017. *Rubén Darío y los Estados Unidos*. Nueva York: Academia Norteamericana de la Lengua Española.
- Quintero Rivera, Angel. 2002. "Salsa, identidad y globalización. Redefiniciones caribeñas a las geografías y el tiempo." *TRANS-Revista Transcultural de Música*, no. 6. <https://www.sibe-trans.com/trans/articulo/232/salsa-identidad-y-globalizacion-redefiniciones-caribenas-a-las-geografias-y-el-tiempo>.
- Reynolds, Andrew. 2015. "Transatlantic Sensationalism and the first printing of Rubén Darío's 'A Roosevelt'." *Decimonónica: Journal of Nineteenth Century Hispanic Cultural Production* 12, no. 1 (Invierno): 53-65.
- Sanhueza, Marcelo. 2019. "Entre imperios: antiimperialismo e hispanoamericanismo en *España contemporánea* de Rubén Darío." *Catedral Tomada: Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 7, no. 12: 298-336.
- Tieffemberg, Silvia. 2013-2014. "Lugares de enunciación inestables." *Telar: Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos* 9, no. 11-12: 269-283.
- Ulloa Sanmiguel, Alejandro. 2009. *La salsa en discusión: música popular e historia cultural*. Cali: Libros de Investigación.

CITA RECOMENDADA: GARCÍA ARELLANO, Gerardo. "De Rubén Darío A Rubén Blades: Dos Representaciones De Estados Unidos Desde América Latina." *PopMeC Research Blog*. Publicado el 5 de abril.