

Reinas Negras. De las representaciones estereotipadas de las mujeres negras a la reivindicación de sus luchas feministas antirracistas en las canciones de Salsa

Black Queens. From the stereotypical representations of black women to the vindication of their anti-racist feminist struggles in Salsa songs

Astrid Yulieth Cuero Montenegro

Asociación comunitaria de Bahía Málaga Buenaventura, Valle del Cauca – Colombia

yuliethmontenegro985@gmail.com | <https://orcid.org/0000-0002-7754-1775>

Recibido: 05 de julio de 2024 | **Aprobado:** 28 de agosto de 2024 | **Publicado:** 21 de marzo de 2025

DOI: 10.25100/lamanzanadeladiscordia.v18i01.14321

Artículo de investigación

¿Cómo citar este artículo? | How to quote this article?

Cuero Montenegro, Astrid Yulieth. (2025). Reinas Negras. De las representaciones estereotipadas de las mujeres negras a la reivindicación de sus luchas feministas antirracistas en las canciones de Salsa. *La Manzana de la Discordia*, 18(1), e20214321. <https://www.doi.org/10.25100/lamanzanadeladiscordia.v18i01.14321>

Financiación o proveniencia del artículo: Este artículo es resultado del proyecto de investigación de carácter independiente “Proyecto Encuentro de Melómanxs de Salsa Antirracista”. No cuenta con financiamiento.



Resumen

En este artículo se analizan las representaciones sexualizadas y racializadas de las mujeres negras que circulan en las líricas de las canciones de Salsa, y se destaca la presencia y trayectoria artística de algunas de las grandes cantantes y soneras negras de este ámbito musical. Las reflexiones teóricas y metodológicas que ha propuesto el pensamiento feminista negro, antirracista y decolonial guían este análisis, respecto de la forma como en las líricas de las canciones de Salsa se han representado a las mujeres negras con estereotipos racializados y sexualizados, pero también sobre la forma en la que han reivindicado sus luchas antipatriarcales y antirracistas. Analizo en concreto una playlist de canciones elaborada dentro del proyecto “Encuentro de Melómanxs de Salsa Antirracista” que estuve desarrollando en México desde hace seis años. A partir de este análisis, concluyo que los repertorios de representación de las mujeres negras en las letras de las canciones de Salsa giran en torno a la hipersexualización de sus cuerpos, la exotización de sus capacidades sexuales y de seducción, la objetualización de sus formas de baile, pero también retratan sus luchas contra el racismo, por la defensa de sus territorios y por formas de amar más libres y autónomas.

Palabras-clave: Mujeres negras, Salsa, feminismo negro, representaciones, racialización, sexualización.

Abstract

This article analyzes the sexualized and racialized representations of black women that circulate in the lyrics of Salsa songs and highlights the presence and artistic career of some of the great black singers and soneras of this musical field. The theoretical and methodological reflections proposed by black feminist, anti-racist and decolonial thought guide this analysis, regarding the way in which the lyrics of Salsa songs have represented black women with racialized and sexualized stereotypes, but also about the way in which they have vindicated their anti-patriarchal and anti-racist struggles. I specifically analyze a playlist of songs prepared within the project “Encuentro de Melómanxs de Salsa Antirracista” that I have been developing in Mexico for six years. From this analysis, I conclude that the repertoires of representation of black women in the lyrics of Salsa songs revolve around the hypersexualization of their bodies, the exoticization of their sexual and seduction capacities, the objectification of their forms. dance, but they also portray their struggles against racism, for the defense of their territories and for more free and autonomous ways of loving.

Key-words: Black women, Salsa, black feminism, representations, racialization, sexualization.

Introducción

Este artículo pretende alcanzar dos objetivos. En primer lugar, hacer un balance sobre la presencia y el aporte a la Salsa de las mujeres negras, soneras, músicas y cantantes. En segundo lugar, presentar un breve análisis sobre las representaciones racializadas y sexualizadas de las mujeres negras que han circulado en las líricas de las canciones de Salsa. Empiezo destacando la metodología usada para realizar esta breve investigación. Este artículo deriva de un proceso investigativo de carácter antirracista, decolonial y feminista negro que estuve desarrollando desde hace por lo menos 6 años en México,

asociado al proyecto de investigación independiente Encuentro de Melómanxs de Salsa Antirracista¹. Este proyecto fue llevado a cabo durante los primeros tres años en San Cristóbal de las Casas (Chiapas) y los últimos tres años fue realizado en la Ciudad de México. Los Encuentros de Melómanxs de Salsa Antirracista son espacios de baile, escucha y apreciación musical, en los que, a partir de una selección de canciones, se comparten datos de producción e información de contexto de sus líricas, con el objetivo de generar reflexiones sentipensantes antirracistas sobre los procesos de resistencia desde los cuerpos racializados representados y retratados en estas canciones, desde los procesos de colonialismo europeo hasta la actualidad.

Metodología

Los Encuentros de Melómanxs de Salsa Antirracista han implicado un proceso de investigación, que me ha llevado, por una parte, a convertirme en selectora², y, por otra, a investigar tanto los datos de producción de las canciones, como el contexto sociohistórico y político en el que estas canciones fueron creadas, pero principalmente, las narraciones e historias antirracistas que las líricas de la Salsa nos cuentan. Por lo tanto, he generado varias playlists temáticas, como parte de este proceso de selección de canciones, entre las que se incluye la playlist e investigación dedicada en Homenaje a las Mujeres Negras en la Salsa.

3

Esta investigación me implicó revisar las biografías y aportes musicales de varias cantantes y soneras negras del mundo de la Salsa, y de los ritmos que le dieron origen, como son la Orquesta Anacaona de Cuba, Celia Cruz, La Lupe, La Choco Orta, Yolandita Rivera, entre otras. También me implicó analizar

¹ Dirección Cra. 26 F # 122-46, barrio Ciudadela del Río, Cali – Colombia. Tel. Cel. 3233997875. E-mail: yuliethmontenegro985@gmail.com. Doctora en Estudios e Intervención Feminista del Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas (CESMECA-UNICACH). Obtuve mención honorífica por mi tesis doctoral “Trabajo del Hogar y Subjetivación Política. Una experiencia de intervención Feminista Antirracista con el colectivo CEDACH”. Fui becaria Lasa-Kellogg en el Congreso LASA (Latin American Studies Association) del año 2020. Obras recientes más importantes: “Descolonizando la investigación-intervención feminista. Experiencias desde la educación popular feminista negra y antirracista”, “¿Más allá del Marxismo? Aproximaciones y aportes para la constitución de una teoría feminista antirracista del trabajo doméstico remunerado”, “Roma: de la nostalgia a la empatía política con la situación de las trabajadoras del hogar indígenas”. Este artículo es resultado del proyecto de investigación de carácter independiente “Proyecto Encuentro de Melómanxs de Salsa Antirracista”.

² Estos espacios están inspirados, en parte, en el movimiento de la melomanía de Salsa en Cali – Colombia, ciudad donde nací y viví los primeros 26 años de mi vida, antes de residir en México 11 años, y estar actualmente de nuevo de regreso a Cali. Me refiero a espacios como Salsa al Parque o el Encuentro de Melómanos y Coleccionistas que se realiza cada año en el marco de la Feria de Cali. En estos espacios, eduqué mi oído y participé principalmente como espectadora y escucha, más que como una melómana selectora o coleccionista.

las líricas de las canciones, ligadas a los contextos sociopolíticos en los que fueron escritas, para dar cuenta de las representaciones racializadas, estereotipadas y sexualizadas que circulan en estas letras. Se presenta un análisis de la forma como las mujeres negras comunes y corrientes han sido retratadas en las letras de las canciones, tanto en su sentido estereotipado, como en su sentido reivindicativo. Las canciones de Salsa no sólo han estereotipado a las mujeres negras, sino que también han retratado sus luchas, sus resistencias, su capacidad de agencia para enfrentar y confrontar todos los sistemas de opresión que las violentan como lo son el sexismo, el racismo, el clasismo y el heterosexismo.

Por tanto, considero que las canciones de Salsa tienen el potencial de transmitir teorías y conceptos anticoloniales, descoloniales y producidos desde el feminismo negro y antirracista, a través de la emocionalidad y el ritmo que mueve este tipo de música; una música de origen afrocaribeño que no sólo interpela la reflexión político-racional, sino también el cuerpo, los sentidos y las emociones de quienes la escuchan y la bailan. Como bien ha señalado Luisa Ossa (2004), apoyándose en los planteamientos de Juan Otero Garabís (2000), la música popular caribeña ha sido influyente en la conformación de discursos nacionales, principalmente desde su carácter hegemónico, ya que la música, al igual que la literatura, “también es una fuente útil para explorar cuestiones socio-políticas y culturales” (Ossa, 2004, p. 62).

En este sentido, considero que los feminismos negros, antirracistas y descoloniales permiten cuestionar el pensamiento masculinista androcéntrico y el conocimiento eurocentrado, que ha subvalorado la construcción de conocimiento crítico a partir de las músicas racializadas y afrodiáspóricas (Curiel, 2019; Espinosa, 2014; Hill Collins, 2000; Lugones, 2018). Por ello, me parece central recuperar la importancia del conocimiento crítico experiencial de los sujetos subalternos, en este caso, de los sujetos racializados que han compuesto y cantado las canciones, como ha sido el caso de varias soneras negras. Las líricas de las canciones de Salsa son parte de un conocimiento experiencial que debe ser entendido como parte un conocimiento emocional, ya que, en públicos no expertos o especializados, que son además sujetos racializados, el conocimiento emocional tiene potencialidades para comprender y encarnar conocimientos teóricos abstractos. El conocimiento emocional experiencial movilizado por las expresiones artísticas (literatura, poesía, música, teatro) tiene el potencial político de generar intervenciones y reflexiones feministas antirracistas entre quienes asisten a verlas, las leen, escuchan o las aprecian (Cuero Montenegro, 2017;2023; Lorde, 2003).

En este sentido, la metodología que he usado para seleccionar las canciones está guiada por criterios políticos, feministas negros, antirracistas, descoloniales y del contexto producción musical. Lo primero que investigo son los datos de producción de las canciones, el nombre exacto de la canción, a qué álbum pertenece, el año de grabación del álbum, el sello discográfico, los compositores, arreglistas y el nombre de quien canta o quien interpreta el tema. Posteriormente, procedo a hacer el análisis de las canciones, basándome principalmente en las narrativas e historias que se cuentan en la letra, es decir, en la lírica de la canción. Luego, busco reseñas, análisis o datos sobre estas canciones y la historia detrás de ellas que pueden encontrarse en internet. Finalmente, escribo mi análisis desde mi propio criterio antirracista, anticolonial, decolonial y feminista negro sobre el contenido político de estos temas de Salsa.

En el caso de la selección de canciones que homenajea la presencia de las mujeres negras en la Salsa, el análisis gira en torno principalmente a la forma como ellas han sido representadas en estas líricas, tanto de una forma estereotipada como de una forma reivindicativa.

Del feminismo negro al feminismo antirracista y descolonial. Un marco teórico para abordar las representaciones estereotipadas y reivindicativas sobre las mujeres negras en las letras de las canciones de la Salsa

5

El feminismo negro puede ser entendido como un movimiento social, una práctica política y una corriente teórica, que ha elaborado y sistematizado las experiencias de resistencia y lucha anticolonial, antiesclavista y antirracista que grandes contingentes de mujeres negras en diferentes partes del mundo han llevado a cabo para enfrentar los sistemas de opresión múltiples que afectan sus vidas (Crenshaw, 1991/2012; Hill Collins, 2000, 2012; Lorde, 1988). El feminismo negro surgió de manera pionera en los Estados Unidos, donde luchadoras antiesclavistas y antirracistas como Sojourner Truth, Harriet Tubman, Ida B. Wells, Rosa Parks, entre muchas otras, pronunciaron algunos de los primeros discursos antisexistas y antirracistas, y encarnaron las luchas concretas para eliminar las violencias racistas, patriarcales y clasistas. Desde finales de la década de los ochenta y comienzos de la década de los noventa del siglo XX, comenzarían a emerger las primeras organizaciones feministas negras en Latinoamérica y el Caribe y surgirían importantes intelectuales y pensadoras feministas negras en nuestra región tales como Sueli

Carneiro (2005), Concepción Evaristo (2020), Lélia Gonzalez (2018), Betty Ruth Lozano (2010), Vilma Piedade (2021/2018) y Mara Viveros (2016).

Angela Davis y Gina Dent han afirmado que la historia del feminismo negro es la historia de un movimiento basado en la experiencia y que esta es el centro de su teoría (Davis y Dent, 2019). En este sentido, la experiencia ha sido una categoría central para la teoría feminista negra, en tanto es a partir de ella que se ha configurado un conocimiento experiencial crítico que ha permitido desarrollar y consolidar los procesos de resistencia de las mujeres negras (Cuero Montenegro, 2019; 2022). La experiencia como categoría de pensamiento y reflexión debe ser entendida como una construcción ideológica, en tanto las interpretaciones que generan las mujeres negras sobre sus experiencias de opresión de carácter múltiple están atravesadas por los sistemas de poder en las que están inscritas y que han interiorizado. Esa experiencia común define la forma en la que entienden y explican sus propias vidas, lo cual puede tener un potencial político, en el sentido de generar una conciencia colectiva y un conocimiento comunitario que las lleve a desarrollar prácticas de liberación (Cuero Montenegro, 2024a).

El feminismo antirracista y descolonial enfatiza en la necesidad de tener una mirada no fragmentada de los sistemas de opresión y en hacer una lectura imbricada de las experiencias de las sujetas racializadas. Algunas de las referentes más importantes dentro de esta corriente son María Lugones (2008), Yuderkys Espinosa (2016), Ochy Curiel (2007a), Aura Cumes (2012), Breny Mendoza (2010), Rita Segato (2011), Mohanty (2008). Los planteamientos del feminismo antirracista y descolonial permiten entender las experiencias de resistencia agenciadas por las mujeres racializadas, desde el concepto de práctica política, para dar cuenta de que esos conocimientos parten más de experiencias encarnadas, que de elaboradas teorizaciones, ya que han sido las luchas concretas que estas mujeres han dado contra los sistemas de opresión múltiples que las atraviesan las que luego han sido elaboradas como teorías (Curiel, 2007a; Espinosa, 2016).

Las mujeres negras e indígenas, como sujetas racializadas, tienen la capacidad de entender, evaluar, analizar y reflexionar sobre las opresiones que las atraviesan, incluso cuando no manejan algún discurso político o ideológico muy elaborado. Principalmente, me interesa aplicar estos argumentos del análisis feminista antirracista para dar cuenta de los repertorios de representación de las mujeres negras que son reproducidos en las letras de las canciones de Salsa. En algunas de estas historias y narrativas, ellas son retratadas como sujetas activas y en otras como sujetas pasivas, algunas veces definidas desde

su propia voz y experiencia o desde la mirada de los otros en posición de poder, sean hombres o mujeres blancas. Particularmente, me interesa retomar aportes de los feminismos negros estadounidenses y latinoamericanos para abordar la forma como se ha representado en las canciones de Salsa la sexualidad de las mujeres negras desde el estereotipo y desde su capacidad de agencia para vivir su vida amorosa, sexual y afectiva con autonomía, como mostraré más adelante (Davis, 2022/1981; Hooks, 2003/1992).

Un breve antecedente: el contexto de surgimiento de la Salsa

La Salsa puede definirse como un fenómeno y un movimiento musical de carácter urbano, que surgió en el contexto de New York entre finales de la década de los sesenta y comienzos de la década de los setenta del siglo XX. Sus orígenes y antecedentes se encuentran en ritmos y sonoridades afrocaribeñas, cuya primera y principal raíz es cubana (la rumba, el guaguancó, el son cubano, el mambo, la pachanga) y posteriormente se enriquecería del aporte afropuertorriqueño (la bomba, la plena, el seis, el aguinaldo). Estos ritmos afrodiaspóricos fueron creados por los pueblos de origen africano que llegaron en condición de esclavización a las Antillas mayores y a todo el Caribe, como una forma de resistir, a través de la recreación de sus culturas, bailes, cantos y músicas en un nuevo contexto de sometimiento (Quintero, 1998; Ulloa, 2009).

Posteriormente, en condición de libertad, a principios del siglo XX, estos ritmos caribeños y afrocaribeños se consolidarían como ritmos nacionales y, desde la década de los cuarenta, viajarían y migrarían al contexto de Nueva York, con músicos como Chano Pozo, Arsenio Rodríguez o Machito y sus Afrocubans, y entrarían en diálogo con los ritmos y sonoridades negras de los Estados Unidos, principalmente con el jazz. En esta ciudad, se fusionarían y darían lugar a las primeras expresiones de música afrolatina en los Estados Unidos, lo que en ese momento se conoció como el cubop, la fusión entre los ritmos afrocubanos y el bebop (Dizzy Gillespie), que darían origen a lo que actualmente se conoce como el latin jazz. Por tanto, la Salsa puede ser definida como un sonido migrante urbano, de carácter afrodiaspórico y racializado, ya que es producto de la fusión de estos ritmos afrocaribeños, en diferentes temporalidades históricas, y, por tanto, comparte y renueva las principales características de la tradición musical africana: polirritmia y canto antifonal (Calvo Ospina, 2015; Quintero, 1998).

Cuando se reconstruye la historia de la Salsa, y en general de los ritmos afrocaribeños y afrolatinos, casi siempre son citados grandes músicos hombres como precursores, en su mayoría negros o racializados, pero pocas veces son reconocidos los aportes de las mujeres, y mucho menos de las mujeres negras dentro del desarrollo, evolución y transformación de estas sonoridades. Es innegable que muchos de los pioneros efectivamente fueron hombres, y hombres racializados, más allá de los ya citados como Arsenio o Chano Pozo, en el contexto de Nueva York, fueron fundamentales los aportes de músicos y cantantes como Tito Puente, Tito Rodríguez, Larry Harlow, Eddie Palmieri, Ray Barretto, Willie Colón, entre muchísimos otros más. Sin duda, muchas de las mujeres que lograron alcanzar el estrellato en este ambiente musical fueron apoyadas por algunos de estos grandes nombres masculinos dentro de la industria de la música latina en Nueva York.

Por ejemplo, la primera orquesta femenina de Salsa, Latin Fever, fue apoyada, producida y promocionada por el gran músico de origen judío Larry Harlow. Esta orquesta femenina sólo pudo grabar un álbum, y desaparecería rápidamente de esta escena musical justamente por la falta de apoyo del público masculino a una orquesta integrada exclusivamente por mujeres. También está el caso de la reconocida cantante La India, que fue introducida para el mundo de la Salsa por el maestro Eddie Palmieri, en un álbum ya icónico titulado Llegó la India vía Eddie Palmieri. De igual forma, no por nada, Celia Cruz, fue la única mujer integrante de la Fania All Stars, la orquesta más importante de la Salsa, que en la década de los setenta logró reunir a los mejores músicos y cantantes de la música afrolatina y afrocaribeña de los Estados Unidos de ese momento. Es innegable que, sin el respaldo de estos grandes músicos, para muchas de ellas hubiera sido más difícil alcanzar el estrellato.

Sin embargo, esto no puede minimizar el importante aporte que ellas tuvieron para esas orquestas, en las que llegaron a ser vocalistas principales, e incluso, llegaron a convertirse en la imagen del movimiento musical latino de esas décadas, por ejemplo, La Lupe como la Reina del Latin Soul o Celia Cruz como la Reina de la Salsa. Desde la época del Cubop, una mujer como Graciela Pérez Grillo fue fundamental para la orquesta de Machito y sus Afroclubans, quien además era hermana de Francisco Gutiérrez Grillo, uno de los principales músicos innovadores de la orquesta, cuyo director musical era Mario Bauzá. A partir de ella, aportes como los de La Lupe, Celia Cruz, Yolandita Rivera, La India o La Choco Orta han sido fundamentales, no sólo para darle una mirada “femenina” a la Salsa, sino sobre todo para innovar, descolonizar y despatriarcalizar en clave antirracista este movimiento musical.

Aportes y presencia de las soneras negras de la Salsa

Analizar las representaciones racializadas y sexualizadas de las mujeres negras en las líricas de las canciones de Salsa tanto como las representaciones reivindicativas de carácter antirracista y antipatriarcal también implica, aunque sea brevemente, aludir al lugar que las propias mujeres negras han ocupado en este ámbito musical como soneras y cantantes con carreras individuales y otras que han hecho parte de grandes orquestas de Salsa. En este sentido, empiezo destacando la complejidad de lo que ha supuesto la presencia protagonista de las mujeres en la industria musical de la Salsa. Me refiero no sólo a las mujeres negras, sino también a otras mujeres racializadas y mestizas que han tenido relevancia dentro de este ambiente artístico.

La industria musical salsera y afrolatina, principalmente la desarrollada en Nueva York desde la década de los sesenta del siglo XX y hasta la actualidad, ha sido una industria que no escapa a las lógicas sexistas hegemónicas, y que, la mayoría de las veces, las ha confinado en el papel de bailarinas y coristas, acompañantes de las orquestas masculinas, pero sin ocupar un lugar central. Es decir, pocas veces han sido las voces principales de estas grandes orquestaciones de Salsa. Además, históricamente la industria musical comercial (no sólo de la Salsa sino también de otros géneros), ha considerado que “las mujeres no venden”. Aunque esta visión se ha ido transformando en las últimas décadas y en otros géneros musicales, en la Salsa, ha costado un poco más.

A las mujeres negras se les asignó un papel marginalizado dentro del movimiento musical salsero, pero, contradictoriamente, ha sido dentro de este movimiento y en este sector de la industria musical, donde ellas han podido desarrollar una carrera profesional y obtener mayores reconocimientos y visibilidad. Esto puede explicarse porque las mujeres negras provienen de una tradición cultural afrocaribeña y afroantillana en la que han tenido una participación relevante y visible en la creación musical. Justamente, es por esta razón que para mí es importante reivindicar la presencia de las mujeres negras en la Salsa, como cantantes y músicas, ya que ellas, al igual que los hombres, provienen de los pueblos afrodescendientes y de contextos racializados en los que la música tropical, afroantillana y afrocaribeña han representado formas de resistencia.

Además, para las mujeres negras, principalmente caribeñas, la música también ha constituido una forma de trabajo, una forma de ganarse la vida. Esto da cuenta de que, como lo ha propuesto el pensamiento feminista negro, para las mujeres negras nunca ha existido la división público/privado, ya que, al provenir de una experiencia de esclavización y de duro trabajo, toda la vida han tenido que trabajar fuera de sus casas. El ámbito de la cultura ha sido un espacio fundamental desde el cual las mujeres han desarrollado estrategias de sobrevivencia y resistencia (Davis, 2022/1981; Hooks, 2020/1981).

Las cantantes y soneras más importantes del ámbito de la Salsa son originarias de países caribeños como Cuba, Puerto Rico o Colombia y para ellas esta música afrodiaspórica les ha permitido tanto mostrar sus talentos y habilidades como aprender a ganarse la vida con ello y desarrollar trayectorias y carreras artísticas de gran renombre. En este sentido, me parece importante rescatar del olvido, y visibilizar, aunque sea mencionando algunos datos biográficos breves, los aportes de grandes cantantes y soneras negras de la Salsa como lo son La Lupe, Celia Cruz, Yolandita Rivera, La Choco Orta y las integrantes de la orquesta Anacaona de Cuba, pioneras del son cubano y quienes siguen vigentes tocando Salsa actualmente.

Orquesta Anacaona

La Orquesta Anacaona de Cuba, más conocida como “Las Mulatísimas del Sabor”, es la orquesta femenina más longeva dentro del panorama de la música afrocaribeña y afrolatina. Esta orquesta surgió en la ciudad de La Habana como el primer sexteto femenino de son y la primera orquesta de mujeres de Cuba. Fueron pioneras dentro del ámbito musical del son cubano desde la década del 30 del siglo XX, luego explorarían otros ritmos y géneros musicales hasta llegar a convertirse en una de las exponentes más representativas de la salsa cubana. Esta orquesta fue fundada el 17 de febrero de 1932 por Concepción Castro y sus hermanas (El Gatopardo, 2019). Inició como una orquesta familiar en la que las hermanas Castro tuvieron que enfrentarse a un contexto racista y patriarcal. En el año 1983, la orquesta Anacaona termina un ciclo e inicia un proceso de transición, dejan de ser una orquesta familiar para convertirse en una orquesta integrada por cantantes y músicas profesionales egresadas y formadas, en su mayoría, en el Conservatorio “Amadeo Roldán” de Cuba. En ese año, las Hermanas Georgia y Dora Aguirre trabajan con las fundadoras Concepción y Alicia Castro para renovar la orquesta. En el año 1987, Georgia Aguirre asume la dirección de la Orquesta hasta el día de hoy. La Orquesta Anacaona de Cuba ha logrado

mantenerse vigente, acumulando 90 años de trayectoria musical y artística, y convirtiéndose en referente pionero de la presencia de mujeres en la música popular, tropical y afrocaribeña. Por ello han sido nombradas como Patrimonio Cultural de Cuba y Orquesta Femenina Insigne de Cuba. Bajo la dirección de Dora Aguirre, han explorado géneros como la Salsa, realizando fusiones con el merengue o el reggaetón. Han mantenido la fidelidad a las raíces ancladas en el son cubano, pero se han atrevido a innovar con los ritmos más contemporáneos, logrando mantenerse vigentes para los públicos más jóvenes.

La Lupe “La Reina del Latin Soul”

La Lupe, más conocida como “La Yiyiyi” o “La Reina del Latin Soul”, nació en Santiago de Cuba, el 23 de diciembre de 1939, bajo el nombre oficial de Lupe Victoria Yolí Raymond. La Lupe fue una cantante negra que inició su carrera en Cuba, pero donde realmente obtendría sus mayores éxitos y se haría famosa sería en los Estados Unidos, particularmente en el contexto de Nueva York. La Lupe trabajó de la mano de Mongo Santamaría y Tito Puente; la colaboración con este último sería definitiva en su posicionamiento como la Reina de la Canción Latina en Nueva York y en los Estados Unidos (Lechner, 2014). Serían dos años de intensa colaboración entre Tito y La Lupe, de 1965 a 1967, en los que ella seduciría al público latino de los Estados Unidos, y llevaría a niveles muy altos sus capacidades vocales e interpretativas, para el bolero, la guaracha, el guaguancó y hasta el naciente boogaloo de esa época. Posteriormente, desarrollaría su carrera como solista, período en el que La Lupe logró posicionar varios temas que ya se consideran clásicos dentro de su vasto repertorio musical como Puro teatro, Amor gitano, La tirana, Carcajada final, Si vuelves tú, Adiós, Guantanamera a la Virgen de Guadalupe, Soy tu esclava o La reina. Lastimosamente quedaría por fuera de la Orquesta Fania y del movimiento musical salsero (Rondón, 2017).

La forma de cantar de La Lupe se distinguía por su carácter arrabalero, popular y transgresor. Su legado y su aporte a la música afrolatina en Estados Unidos y en todo el continente es invaluable e indiscutible. Fue pionera como mujer y como negra en el panorama de la música afrocaribeña y afrolatina, pionera del movimiento del soul latino, del boogaloo y, quiérase o no, pionera del movimiento salsero, como antecesora, aunque lastimosamente no haya podido incorporarse y ser aceptada por La Fania. La Lupe se constituyó en toda una leyenda que ha trascendido los límites de la industria musical,

convirtiéndose en una diva admirada y adorada tanto por escritores y directores de cine como Guillermo Cabrera Infante y Pedro Almodóvar, al igual que por millones de personas en todo el mundo.

Celia Cruz “La Reina de la Salsa”

Celia Cruz, “La Guarachera de Cuba”, nació en la ciudad de La Habana, la capital de Cuba, el 21 de octubre de 1925. Al igual que La Lupe, se formó para ser maestra, pero su pasión por la música la llevaría a estudiar en el Conservatorio Nacional de Música de La Habana, para perfeccionar su voz y aprender algo de teoría musical. Rápidamente se adentraría en el ambiente musical de La Habana, lo que la llevaría a participar en concursos musicales y luego ingresaría a una emblemática orquesta femenina conocida como Las Mulatas de Fuego. Con esta orquesta giraría por México y Venezuela, lo que le abriría la oportunidad de ser contratada por el popular cabaret Tropicana, y la llevó a iniciarse como cantante con La Sonora Matancera, reemplazando a Myrta Silva (Fernández y Tamaro, 2004). La Sonora Matancera, tal vez la más emblemática de las orquestas cubanas, la llevaría al estrellato tanto en Cuba como en otros países latinoamericanos, principalmente en México. Además, en la Sonora Matancera, Celia conocería a Pedro Knight quien se convertiría en su compañero y en su mánager cuando desarrolló su carrera como solista. Celia permanece un par de años en México y, en el año 1973, sería redescubierta por Larry Harlow para el público latino estadounidense y descubierta por primera vez para el mundo de la Salsa. Larry Harlow, grandioso pianista newyorquino de origen judío y figura clave dentro del proceso de La Fania, se encontraba grabando en ese momento el álbum *Hommy: A Latin Opera* y viajó hasta México para pedirle a Celia que interpretara el tema *Gracia Divina*. Celia aceptó, grabó el tema en una sola toma, lo cual sorprendería gratamente a Harlow, pues fue una interpretación maravillosa. El álbum *Hommy* ganaría el Grammy y esto, unido a la amistad forjada con Harlow, le abrirían los caminos a Celia para ser incluida en la creación de *La Fania All Stars*, y para ser elegida como la única figura femenina en el naciente movimiento salsero (Rondón, 2017). Por lo tanto, Celia logró consagrarse como la voz femenina negra más importante de la Salsa a nivel mundial.

Yolandita Rivera

Yolanda Rivera nació en Ponce (Puerto Rico), un 30 de junio del año 1951, al interior de una familia negra de bajos recursos, pero con un gran interés por la música antillana y afrocaribeña. Por su origen sureño y ponceño, ha sido conocida como “La Prieta de Ponce”, “La Sonera de Ponce”, “La sonera de la Perla del Sur” y también como “La Dama de la Salsa”³. Yolandita Rivera creció en un hogar integrado por su padre, que falleció cuando era una niña, la cercanía de su madre y una hermana, aunque fue la menor de 11 hermanos. En la década de los sesenta, cuando Yolandita se deleitaba escuchando la música de Celeste Mendoza, fue invitada a formar parte del coro de la escuela, en 1968, y a partir de allí, se inclinó por el canto como su gran pasión. A finales de esta década, viaja a Nueva York para buscar desarrollar su carrera como cantante y conoce a Willie Rosario, quien la invita a formar parte de su orquesta. Por lo tanto, puede decirse que Yolandita Rivera inició oficialmente su carrera musical y su trayectoria artística haciendo coros para varias orquestas, entre ellas, la más conocida, la orquesta de Willie Rosario. También trabajó como corista para las orquestas de Roberto Berrios y su Changó, La Terrífica, la Orquesta Fuerza Noble de Gabino Pampini y la orquesta de Rubby Haddock. Su trabajo con esta última la haría conocida en todo Puerto Rico y la catapultaría a la gran Sonora Ponceña, la orquesta más importante de la que hizo parte y donde se hizo mundialmente conocida. Finalmente, en el año 2012, logra lanzar su primer trabajo como solista, con el álbum *La Hija del Guaguancó*, del que destaca su tema más exitoso “Yo no tengo marido”, que ha sido su más importante y única producción musical de marca personal hasta la fecha.

La Choco Orta

Virgen Milagros Orta Rodríguez, más conocida como La Choco Orta, nació en Santurce (Puerto Rico), el 28 de noviembre de 1959. Es una de las cantantes y soneras de Salsa más importantes de la actualidad, y tal vez la que se mantiene más vigente y activa. Ha sido reconocida en el ambiente musical salsero como La Diva del Sabor, La Sonera del Nuevo Milenio y La Sonera Puertorriqueña. Además de cantante, es también percusionista y actriz. La Choco Orta realizó estudios formales de Pedagogía con énfasis en Teatro en la Universidad de Puerto Rico, y también realizó estudios de Teoría y Solfeo en el Conservatorio de Música de Puerto Rico (Quevedo, 2007). Como cantante, se distingue por su voz

³ Biografía Yolandita Rivera: <https://lineadetiempo.org/video/yolanda-rivera/>

contralto que transmite profunda emocionalidad. De manera paralela, también desarrollaría una formación como percusionista de manera autodidacta. La combinación de su talento para el teatro y la música, la llevarían a participar del proyecto músico-teatral "Las bohemias", en el que desarrolló sus facetas como percusionista, cantante y, por supuesto, como actriz. En cuanto a su carrera como cantante de Salsa, inició como corista de importantes orquestas puertorriqueñas, dirigidas por ya míticos músicos de la Salsa como Nacho Sanabria, Roberto Angleró, Julio "Gunda" Merced y Waldo Borres. De hecho, fue el reconocido músico y director de orquesta Julio "Gunda" Merced quien la descubriría para el mundo del canto cuando la escuchó sonar e interpretar para la Sonora Ponceña en una presentación en Puerto Rico, en la que La Choco Orta pidió un chance momentáneo para mostrar sus talentos en este ámbito, aunque antes de que él la descubriera ella ya había cantado y hecho coros para las orquestas de Nacho Sanabria y Roberto Angleró.

Es en la década de los noventa cuando La Choco Orta logra consolidar una carrera como solista, lanzando en el año 1996 su primera producción musical, bajo el sello Musical Productions con el que grabó el álbum Sentimiento y Sabor. Considero que La Choco Orta es la cantante de Salsa en activo que con mayor claridad y entereza ha defendido el lugar de la mujer dentro de la Salsa y la industria musical puertorriqueña, y particularmente también el lugar de las mujeres negras en este ámbito. Ha cuestionado de frente la marginación de las mujeres dentro de las orquestas y sobre todo dentro de la producción musical, y ha denunciado el racismo no sólo que ella ha vivido sino que viven todas las personas negras en Puerto Rico. Justamente su labor de visibilización y rescate del aporte de las mujeres en la Salsa se ve reflejada en el tema Homenaje a las Soneras, que es de su propia autoría y en el que reivindica a todas las grandes cantantes y su lucha por ser reconocidas en este ambiente musical. Esta canción, que tiene un marcado contenido feminista, hace parte del álbum Choco Swing del año 2011, que fue grabado de manera independiente con su sello musical, Chocolocochon Records.

Visibilizar la presencia femenina negra en la Salsa es muy importante, ya que, en diferentes momentos, la industria de la música salsa ha querido reducir la participación de las mujeres a un papel marginal. Justamente es importante para mí reivindicar la presencia de las mujeres negras en la Salsa, como cantantes y músicas, ya que ellas han realizado un gran aporte para la música afrocaribeña, afroantillana y afrolatina porque provienen de los pueblos afrodescendientes y de contextos racializados donde esta música fue creada como expresión de libertad frente a las violencias impuestas. A continuación,

presento el análisis a profundidad de la forma como las mujeres negras han sido representadas de manera estereotipada en las líricas de las canciones de Salsa y en el siguiente apartado analizo las canciones de Salsa que han reivindicado sus luchas antirracistas, anticoloniales y antipatriarcales.

Representaciones racializadas y sexualizadas de las mujeres negras en las canciones de Salsa

“Salsa pa' mi negra que todavía es buena gente” es uno de los estribillos de la canción Salomé, interpretada por el gran Cheo Feliciano, parte del álbum *With A Little Help From My Friend* del año 1973 y compuesta por el genial Tite Curet Alonso. Ese y otros estribillos de esa canción marcaron mi educación sentimental con la Salsa, desde que vivía en Cali-Colombia, mi ciudad natal, porque fue una de las primeras canciones en las que yo identificaba la celebración de la mujer negra como sujeto de enamoramiento, en tanto la mayor parte de la música romántica que había escuchado hasta ese momento celebraba principalmente a las mujeres blancas como objetos de amor. Para mí es una de las canciones más bellas que se han compuesto para las mujeres negras en la Salsa. Su belleza radica en su tono melancólico, en la historia de un hombre que recuerda que tuvo amores con una bella mujer negra llamada Salomé: “Distancia y categoría, la mulata que yo amé, qué negrona más bonita, qué negrona sabrosa, mi divina Salomé”.

15

Esta canción, aunque compuesta e interpretada por dos hombres negros, Tite y Cheo, me parecía que conseguía retratar a esa mujer negra, Salomé, como una sujeta y no simplemente como un objeto. Y aunque celebra su belleza, el mensaje principal de la canción está enfocado en destacar las cualidades como persona de esa mujer negra, retratar lo conmovido que este hombre se siente por las dificultades que Salomé ha estado atravesando y por echar en falta su presencia. Cuando fui asumiendo y afirmando un posicionamiento feminista negro y antirracista, comencé a interesarme por las representaciones que en la música Salsa se han realizado de las mujeres negras, pero sin realizar un trabajo sistemático sobre ello, más por una afición personal y emocional, que tenía que ver con mi propia experiencia como mujer negra.

Como mencioné en la introducción de este artículo, sería desde hace aproximadamente 6 años, cuando comencé a desarrollar los Encuentros de Melómanxs de Salsa Antirracista en México, que me motivé a iniciar un trabajo más sistemático y riguroso de investigación y análisis de las principales

representaciones que sobre las mujeres negras se han realizado en las letras de las canciones de Salsa. Fue así como hice una selección de canciones para crear el Encuentro de Melómanxs “Homenaje a las Mujeres Negras en la Salsa”, en el que comparto datos de producción y reflexiones en torno a temas que retratan las vidas de las mujeres negras y la forma como están atravesadas por diferentes opresiones de raza, clase, sexo, sexualidad y sobre la forma como en algunas de estas canciones se reproducen estereotipos asociados a los ideales del amor romántico. Esta selección de canciones está dividida en dos bloques temáticos: 1. Opresiones y estereotipos sobre las mujeres negras y 2. Luchas feministas antirracistas desde la experiencia de las mujeres negras.

Este apartado lo dedicaré al análisis de las canciones que componen el primer bloque temático de esta selección de canciones, en el que considero, desde una mirada feminista negra y antirracista, que las mujeres negras han sido representadas de forma sexualizada y estereotipada de manera ambivalente entre la exotización y el racismo. Las canciones que hacen parte de este repertorio de representaciones racializadas y sexualizadas son *La negra tiene tumbao* de Celia Cruz, *Eres la mulata* interpretada por Tite Curet Alonso, *Salomé* de Cheo Feliciano, *La negra no quiere* del Grupo Niche, *La mulata rumbera* de la Orquesta Anacaona, *La mala de la película* de La Lupe, *Bilongo* de Ismael Rivera, *Ansia loca* interpretada por Cheo Feliciano, *Linda mulata* de Ray Barretto, *Mujer divina* interpretada por Cheo Feliciano, para la orquesta de Joe Cuba, *Vente Negra* de Habana con Kola y *El paso de encarnación*, interpretada por Junior González para la Orquesta de Larry Harlow. En estas doce canciones, cada una con sus matices, se retratan las mujeres negras asociándolas a los estereotipos que tienen que ver con su exótica belleza que las convierte en objeto de deseo de muchos hombres; sus especiales habilidades para el baile, la sabrosura y el tumbao en su caminar, la candencia de sus caderas y como el interés amoroso de hombres negros y racializados. Aquí las representaciones racializadas y sexualizadas juegan con los mitos de la hipersexualidad de las mujeres negras, sus grandes capacidades amorosas en la cama, una sexualidad salvaje y “natural”, capacidades de seducción mágicas e incluso brujeriles que pueden llegar a enloquecer o desesperar a sus amantes o enamorados, sus lados oscuros y malvados que las lleva a causar daños en sus relaciones de pareja o en las de terceros, o su especial inclinación por el mundo de la noche y la rumba.

Aunque indudablemente muchas de estas características y capacidades asociadas a las mujeres negras, particularmente asignadas a las denominadas como mulatas⁴, se configuran como parte de las opresiones que nos atraviesan en tanto nos limitan a una mirada racista y estereotipada, me parece importante también leer entre líneas en el mensaje de algunas de estas canciones. En temas como La negra tiene tumbao, Eres la mulata, La negra no quiere, La mulata rumbera o La mala de la película, parece asomarse también una reivindicación de la alegría, la sabrosura en el baile, la astucia o la fuerza y dureza de su carácter como parte de la resistencia de las mujeres negras en contextos donde el colonialismo esclavista y sus vigentes huellas racistas convirtieron nuestros cuerpos en objetos de explotación para otros, y donde el goce para nosotras mismas ha sido controlado, reprimido o negado (Abadía-Rexach, 2009).

En la canción Linda mulata de Ray Barretto, se describe al protagonista de la historia como un hombre desesperado por la forma de caminar de esta mujer negra, que además enloquece a toda la humanidad, y que se muere de ansias por amar a esta mujer y sentir su calor. Aquí el tono es más amoroso y romántico, y, aunque no es explícitamente estereotipado, parece leerse entre líneas una leve exotización de la forma de caminar y del cuerpo de esa linda mulata. En la canción La mala de la película, interpretada por La Lupe y compuesta por Tite Curet Alonso, un hombre afropuertorriqueño, la alusión y denuncia en tono jocoso y humorístico es mucho más directa, y se alude a los estereotipos de las mujeres negras como malvadas, destructoras de hogares, de relaciones de pareja, que no les permiten ser felices a los demás, sean sus ex parejas o ex amantes. La forma como La Lupe interpreta la canción juega con el sarcasmo, ya que pareciera que asume el estereotipo de la “mala”, en apariencia de manera cínica y descarada: “mejor pa’ mí, porque de buena nunca saqué nada”, para a continuación cuestionar ese estereotipo que le ha sido impuesto, y hacer una especie de confesión de que en realidad se han planeado malas jugadas en su contra, de la manera más cruel, principalmente por los hombres, para hacerla quedar como mal intencionada, fría, insensible, víbora, cuando en realidad ella es la que más ha salido perdiendo en esas relaciones de pareja o vínculos sexo-afectivos. Pero es una confesión dicha a medias, porque en realidad, expresa que prefiere no decir su parte de la historia, ya que si lo contara todo, probablemente en la balanza del recuento de los daños, pesaría mucho más el mal que le han hecho a ella, que el que ella le ha infligido a los demás.

⁴ Mujeres negras de pieles más claras, producto de la mezcla racial entre blancos y negros, y que, de manera estereotipada, han sido representadas como las amantes de los hacendados o amos blancos, y actualmente, esa representación las sigue ligando a su gran capacidad sexual.

Como han señalado feministas negras como Bell Hooks o Angela Davis, históricamente a las mujeres negras se las ha asociado con el estereotipo de la trágica vampiresa, la Jezabel, quien incorpora todas las armas de seducción e inmoralidad para hacer caer a los hombres en sus redes de manipulación y aprovecharse de ellos, principalmente de hombres blancos. Este estereotipo, fue constituido desde el papel inferiorizado y subalterno que se le asignó a las mujeres negras durante la institución de la esclavitud, quienes fueron definidas como pertenecientes al ámbito de la naturaleza, de la animalidad, lo no humano, bestias para ser explotadas, cuyo cuerpo y sexualidad se representaron como salvajes, lascivas y predispuestas a la inmoralidad. Dicho estereotipo fue construido sobre la base de la idealización en términos de superioridad moral de las mujeres blancas, que por contraposición con las mujeres negras, fueron definidas como el ángel del hogar, las guardianas de los valores de la familia tradicional, las mujeres puras y castas, cuya sexualidad fue asignada principalmente para el ámbito reproductivo y no para el placer, y sobre ello, se constituyó toda la ideología de la domesticidad que imperó durante todo el siglo XIX y hasta mediados del siglo XX (Davis, 2022/1981).

Como señaló el antropólogo brasileño Gilberto Freyre, el lugar de las mujeres dentro del colonialismo portugués podría resumirse en esta frase que de manera parafraseada se resume en la idea de que las mujeres blancas son para casarse, las negras para cocinar y las mulatas para la cama (Freyre, 1985/1933). Las mujeres blancas fueron definidas en su papel de esposas y madres, y las mujeres negras y mulatas en su papel para reproducir esclavos y desde su disponibilidad para los encuentros sexuales, en su mayoría forzados. Una vez terminada la esclavitud, sobre las mujeres negras ha seguido pesando la imagen de ser las amantes de los hombres blancos o “roba maridos” de las mujeres blancas. La institución de la esclavitud y el racismo contemporáneo han implicado un proceso de racialización de la sexualidad y sexualización de la raza, como bien lo ha argumentado Mara Viveros (2009). Así ha explicado Hooks la conexión entre las representaciones racializadas y sexualizadas de carácter contemporáneo sobre las mujeres negras y las imágenes construidas sobre ellas durante la esclavitud:

Las representaciones de los cuerpos femeninos negros en la cultura popular raras veces subvierten o critican las imágenes de la sexualidad femenina negra que eran parte del aparato cultural del racismo del siglo XIX y que todavía hoy moldea las percepciones (Hooks, 2003/1992, p. 30).

En la lírica de la canción *La negra no quiere*, se representa la represión y el castigo que un hombre negro va a ejercer sobre una mujer negra, que puede ser su compañera, una amiga o simplemente una

enamorada que no quiere bailar ni aceptar sus ofrecimientos de estar con él, o que, si fue su pareja, quiere terminar la relación, estar con otro, y seguir su camino. Como ella no quiere estar con él, entonces este hombre dice que le va a pegar con la punta del palo, para que aprenda a respetar y que con él no se juega. Aquí los repertorios de representación sexista y racista tienen que ver con los controles del amor romántico, los celos posesivos, el asumir a las mujeres negras como objetos de apropiación, más que como sujetas que tienen la libertad de decidir de quién enamorarse y con quién quieren compartir su vida amorosa o su sexualidad. Por tanto, muchas de estas canciones de Salsa han representado a las mujeres negras dentro de la ambivalencia que sienten los hombres por querer controlar el goce de ellas, y sentir, al mismo tiempo, atracción por su sensualidad. Algunos de estos temas clásicos de la Salsa no escapan a los mecanismos de estereotipación que también ocurren en otros géneros musicales de herencia negra y que fueron posteriormente blanqueados, como el pop, el rock, el reggaetón, que conciben los cuerpos negros, en general, y los cuerpos de las mujeres negras en particular, solamente como objetos de explotación y consumo para otros (Hall, 1993). Justamente, es importante señalar que a pesar de que en las canciones de Salsa también se reproducen estas representaciones estereotipadas, la Salsa es uno de los ámbitos musicales donde más se ha representado positivamente a las mujeres negras, donde más han tenido protagonismo y donde más han sido celebradas como sujetas de enamoramiento. Es el caso de la canción Salomé de Cheo Feliciano, en la que se recuerda con nostalgia un bello amor que un hombre tuvo como una mujer negra, una mujer representada como bondadosa, con caché, categoría y que también sabe poner distancia. Es decir, esta linda mulata que es Salomé no es representada sólo como un objeto pasivo del amor romántico patriarcal, sino como una sujeta activa.

Como ya señalaba anteriormente, sobre la base de que las mujeres negras hemos sido hipersexualizadas, representadas como mujeres que están siempre sexualmente disponibles, encarnando una sexualidad desenfrenada y un deseo sexual incontenible, hemos sido excluidas del ideal del amor romántico, no hemos sido definidas como sujetos, sino como objetos. Principalmente, como objeto de violencias sexuales racializadas, de ejercicios de apropiación forzada de nuestra sexualidad, y ni siquiera hemos sido consideradas como objetos de conquista en términos de romance. Hemos sido estereotipadas como las mujeres que seducen para brindar una noche o un encuentro momentáneo de placer sexual eróticamente exótico. Las mujeres negras no hemos sido consideradas como mujeres con las que se desee y se pueda construir una relación de pareja, de matrimonio o de noviazgo, de carácter estable, duradero y con cuidados a nivel afectivo.

Como ha mostrado Bell Hooks, esa objetificación sexual racializada de las mujeres negras está asentada en la mirada fragmentada que la sociedad blanca occidental eurocentrada ha construido sobre nuestros cuerpos y subjetividades. No hemos sido consideradas sujetas completas e integrales sino un cuerpo fragmentado que tiene ciertas partes que son fetichizadas. Hemos sido valoradas sólo en función de la atracción que algunas partes de nuestro cuerpo despierta, pero desde una mirada exotizante de nuestras nalgas o nuestros senos. Precisamente, las nalgas y los senos prominentes, vistos como fragmentos, han sido estereotipados como rasgos prototípicos del cuerpo de las mujeres negras. Rasgos corporales deseados desde una mirada pornográfica, que los percibe como anormales, exagerados, y, por tanto, llamativos y al mismo tiempo, repulsivos, sometidos a su inferiorización exotizada. Una mirada pornográfica que devora a la otredad, que la devora de manera ambivalente, como bien ha señalado Bell Hooks, porque la desea y la rechaza al mismo tiempo. Estos rasgos corporales han sido exhibidos como espectáculo, como fragmentos para ser apropiados ya sea a través de la mirada simbólica o del acto sexual material, principalmente por hombres blancos, aunque las mujeres blancas también han participado de este ejercicio de fetichización racializada de la sexualidad de las mujeres negras. En general, las representaciones racializadas de la sexualidad de la gente negra se asocian con las ideas de peligrosidad y riesgo, y, por lo mismo, resultan atractivos y fascinantes, pero los encuentros sexuales deseados o consumados no se asumen desde un lugar de diálogo y consentimiento horizontal, sino desde un lugar jerárquico, que nos inferioriza (Hooks, 2003/1992). Así lo explica Hooks:

Cuando se exhibía a la mujer negra en un baile de disfraces en el corazón «civilizado» de la cultura europea, en París, con la mayor frecuencia la atención no estaba concentrada en ella completa. Ella está allí para entretener a los invitados con la imagen desnuda de la Otredad. Y ellos no están no para mirarla como un ser humano entero, sino para notar solamente ciertas partes. Objetificadas de una manera similar a la de las esclavas negras que estaban paradas en plataformas de subastas mientras los dueños y los mayores describían sus partes importantes, vendibles, las mujeres negras cuyos cuerpos desnudos eran exhibidos para los blancos en actividades sociales no tenían ninguna presencia. Fueron reducidas a mero espectáculo. Poco se sabe de sus vidas, de sus motivaciones. Sus partes corporales eran ofrecidas como evidencia para apoyar las ideas racistas de que los negros eran más semejantes a los animales que otros humanos. (Hooks, 2003/1992, p. 31).

Precisamente, Bell Hooks ha explicado acertada y contundentemente lo que implica la racialización de la sexualidad de las mujeres no blancas, de las mujeres negras, en términos de devorar la otredad, “Devorar al otro”:

Aparentemente sin darse cuenta de mi presencia, estos jóvenes hablaban acerca de sus planes para cogerse al mayor número posible de muchachas de otros grupos raciales o étnicos que pudieran "atrapar" antes de graduarse. "Recorrieron" la lista. Las negras estaban bien paradas, no era fácil encontrar a indias norteamericanas, las asiáticas (todas amontonadas en la misma categoría) se consideraban más fáciles de seducir y eran vistas como "objetivos primordiales" ... Como suele suceder en esta sociedad, estaban convencidos de que la gente no blanca tenía más experiencia de vida, era más mundana, sensual y sexual porque era diferente. Conseguir un pedacito del Otro, en este caso tener encuentros sexuales con mujeres no blancas, se consideraba un ritual de trascendencia, un movimiento hacia un mundo de diferencias que transformaría, un rito de transición aceptable. El objetivo directo no era sólo poseer sexualmente al Otro, sino que el encuentro los cambiara de alguna manera. "Naturalmente", se consideraba que la presencia del Otro, el cuerpo del Otro, existía para servir a los fines de los deseos del hombre blanco. (Hooks, 1996/1992, pp. 19-20).

Así que es innegable que las canciones de Salsa, como cualquier otro género musical, también han reproducido estas imágenes, representaciones y estereotipos racializados y racistas, desde aquellos en los que las mujeres negras son más celebradas por su forma de bailar y su capacidad de seducir, por ese encanto casi “animal”, ese don “natural”, ya que los bailes y danzas negras ni siquiera son reconocidos como capacidades que son parte de una historia colectiva de resistencia y del desarrollo de habilidades de ejecución de movimientos corporales para afirmar la libertad de sus cuerpos. Pocas veces hemos sido representadas como mujeres con valores, virtudes, conocimientos y habilidades, por las cuales merecemos respeto, y ser queridas y amadas de forma digna y duradera. A pesar de ello, como ya señalé, la Salsa, como música afrodiaspórica, es de los géneros y conceptos musicales en los que más se han creado y compuesto canciones que también reivindican a las mujeres negras como inteligentes, trabajadoras, con capacidad para amar, cuidar, y merecedoras de admiración, cariño, respeto y ternura.

Representaciones de luchas antirracistas y antipatriarcales desde la experiencia de las mujeres negras

En el anterior apartado se analizaron las representaciones sexualizadas y racializadas que circulan en las letras de las canciones de Salsa. En las canciones analizadas fue evidente cómo los estereotipos asociados a la hipersexualización de las mujeres negras implicaban ser celebradas por sus capacidades sexuales y la fetichización fragmentada de sus cuerpos, y no tanto por ser consideradas como sujetas de enamoramiento con capacidad de agencia y de resistencia. Estas líricas, aunque parezcan representar situaciones ficticias, en términos de la construcción narrativa, en realidad constituyen potentes discursos que nos muestran lo que viven cotidianamente las mujeres negras en los diferentes ámbitos sociales en los que se mueven y se desempeñan. Retratan la forma en la que histórica y sistemáticamente las mujeres negras hemos estado excluidas de la posibilidad de establecer las relaciones de carácter romántico y de cuidado afectivo, debido al deseo masculino, principalmente blanco, de querer confinarnos en los servicios sexuales y de explotación de nuestros cuerpos, con las consecuentes violencias sexuales que esto conlleva.

Sin embargo, en tanto los discursos movilizados por las letras de estas canciones no tienen un carácter unívoco y expresan las contradicciones propias de las sociedades en las que vivimos, al mismo tiempo, están sujetas a múltiples interpretaciones de acuerdo con las experiencias y bagajes culturales de quienes las escuchamos y bailamos. Puede afirmarse que las canciones de Salsa también tienen el potencial político de representar a las mujeres negras como sujetas activas, con capacidad de decisión, de agencia y de confrontación con los discursos de poder y los estereotipos que pretenden objetualizarlas e imponer una interpretación hegemónica y homogénea de sí mismas. Por lo tanto, en este apartado, abordaré las representaciones retratadas en una selección de canciones en las que las mujeres negras han podido representarse a sí mismas, con su propia voz, su propia autoría y su propia interpretación de la autoría de otros. También hay líricas en las que han sido representadas por terceros -cantantes o compositores masculinos- de una manera mucho más honesta y respetuosa de lo que implica ser mujeres negras en nuestras sociedades latinoamericanas y caribeñas.

Por tanto, las canciones que hacen parte de la selección y playlist antirracista “Homenaje a las Mujeres Negras en la Salsa” y que han representado sus resistencias antirracistas y antipatriarcales son Soy Antillana de Celia Cruz, Juana Bayona de la Sonora Ponceña, Lo mío es cantar interpretada por Yolandita Rivera, Homenaje a las soneras de La Choco Orta, Naborí interpretada por Cheo Feliciano,

Juana Morales de Domingo Quiñones, Rebelión de Joe Arroyo, Reina negra interpretada por Luigi Texidor, La negra Casilda de Tromboranga, Basta interpretada por La Choco Orta, Yo no tengo marido de Yolanda Rivera, Déjala bailar de Soledad Bravo, La Reina y Yo soy como soy, ambas de La Lupe. Estas canciones son las que tienen un contenido político más explícito en su letra y las que, de manera más directa, han cuestionado los estereotipos y opresiones que pesan sobre las mujeres negras y que retratan sus resistencias desde el ámbito artístico, como cantantes, bailarinas y también en sus luchas contra el racismo y por la defensa del territorio.

Canciones como Soy antillana de Celia Cruz; Lo mío es cantar, interpretada por Yolandita Rivera; Homenaje a las soneras de La Choco Orta; Reina negra interpretada por Luigi Texidor; La negra Casilda de Tromboranga; La Reina y Yo soy como soy, ambas de La Lupe, han reivindicado el legado de ancestralidad africana que ha configurado la identidad de las mujeres afrocaribeñas y afrolatinoamericanas. El contenido político de esta selección de canciones celebra también a las mujeres negras como reinas, reconociéndonos poderosas más allá de ideas de superioridad, privilegios o de egocentrismos superficiales, enfatizando en la importancia de la afirmación de nosotras mismas desde la libertad y la autonomía. También se nos reconoce como mujeres grandes, talentosas, fuertes, capaces de tener el control de nuestras vidas y con un poder de resistencia desde nuestras capacidades y creatividades en la música, el canto, el baile y otras formas. Así lo expresa la lírica de la canción Lo mío es cantar:

“Si no fuera porque soy Carabalí
y definiendo lo mío con valor,
si estuviera cantando para ti,
si no fuera que veo el corazón,
porque siempre hay gente por ahí,
que quisieran acallar mi voz”.

Coro: “soy guarachera,
conozco el detalle,
por eso en la calle,
me llaman sonera.”

(Haddock y Rivera, 1988, 24s)

Las canciones Soy Antillana, Lo mío es cantar y La Reina son temas que reivindican las identidades afrocaribeñas y afroantillanas y su relación con la música de matriz afrodescendiente, la música negra, la música afrodiaspórica, en la que el ritmo africano y el tambor han sido centrales en las formas de resistencia de las mujeres negras. Son canciones que destacan el protagonismo que han tenido las mujeres negras en la cultura caribeña, sus talentos para cantar, para convertirse en soneras, y resaltan cómo el canto es una forma de llevar a todas partes el legado de su afrodescendencia. El canto ha sido la forma de afirmarse como sujetas, de mostrar su voz, de contar sus propias historias y de expresar como una declaración de principios: “Lo mío es cantar”. Soy Antillana es una reivindicación de un sentido de identidad territorial y ancestral asentada en la africanía, más allá de las identidades nacionales que separan territorios con fronteras imaginarias o geográficas, como en el caso de tres grandes islas que están separadas por el mar: Cuba, Borinquen (Puerto Rico) y Quisqueya (República Dominicana y Haití). Es, además, una celebración de la identidad como antillana, como afrodescendientes, como mujeres afrodiaspóricas, más que como cubanas, puertorriqueñas, haitianas o dominicanas.

Me parece interesante retomar en este aspecto el trabajo de investigación de la feminista negra Angela Davis, sobre la relación de las mujeres negras con el blues, en tanto que, de acuerdo con sus planteamientos, esta música les permitió a las cantantes negras experimentar nuevas posibilidades de afirmación de su subjetividad y autonomía en la vivencia de sus cuerpos y sexualidad, en un contexto en donde ya se había producido la abolición legal de la esclavitud en los Estados Unidos, y las mujeres negras querían experimentar por la vía del arte y la cultura lo que significaba vivir en libertad. Por otra parte, Davis también muestra cómo en las líricas de las canciones de blues se representaban vivencias transgresoras y más autónomas de las mujeres negras con respecto a los controles patriarcales y racistas que ejercían tanto hombres blancos y negros sobre sus cuerpos y sexualidades (Davis, 2012/1999). Cantantes como La Lupe, Celia Cruz, Yolandita Rivera, La Choco Orta y las integrantes de la longeva, actual y vigente Orquesta Anacaona de Cuba, tuvieron en las músicas afrocaribeñas, -tanto las surgidas en Cuba y Puerto Rico como las que migraron a Nueva York-, la posibilidad de afirmarse como mujeres negras independientes. Tuvieron, además, la posibilidad de convertirse en cantantes profesionales en el ámbito artístico-cultural de la música Salsa, logrando solucionar carencias económicas y consolidarse como las representantes del mejor legado musical dentro de la cultura afrocaribeña y afroantillana en América Latina, el Caribe y en los Estados Unidos. Principalmente, encontraron en estas músicas

caribeñas la posibilidad de expresar sus vivencias, sus conocimientos, sus dolores, sus experiencias de violencias y de lucha contra las mismas.

Por su parte, canciones como Juana Morales, Juana Bayona, Naborí y Rebelión son temas que retratan las luchas de carácter más radical de las mujeres negras por la defensa de la vida y de los territorios rurales, por el logro de autonomía económica contra los procesos de despojo capitalistas y neocoloniales, y en contra de las violencias racistas, sexistas y clasistas que avalan sus injustos encarcelamientos. Estas canciones representan, además, un ejercicio de memoria de las heridas coloniales que pesan sobre los cuerpos de mujeres negras desde que fueron obligadas a realizar el trabajo de servidumbre en las haciendas coloniales. Estas haciendas constituyeron lugares de opresión, pero al mismo tiempo de resistencia, ya que fue ahí donde surgieron los ritmos afrocaribeños (rumba, son, guaguancó) que posteriormente se trasladarían a Nueva York y conformarían la salsa como sonido migrante urbano afrocaribeño y afrolatino (Cataño Arango, 2010). Las mujeres negras retratadas en estas canciones pueden asociarse a las luchas de las mujeres afrocolombianas, afrobrasileras o afrocaribeñas de Cuba, Puerto Rico o República Dominicana, a las luchas feministas negras de quienes han defendido sus territorios ancestrales y contemporáneos con su vida (Cuero Montenegro, 2024b; Curiel, 2007b; Gonzalez, 2018; Lozano, 2016). Así lo expresan las letras de las canciones Juana Morales y Juana Bayona:

“Luego de lo sucedido Juana Morales dio su versión,
y aunque fue en defensa propia a ella nadie le creyó,
y por ser de clase baja y no de alta sociedad hicieron como quisieron, mataron su libertad.
Un jurado la condenó,
y el juez que la sentenció juzgaba el color,
la raza de una mujer.
Hoy como Juana Morales
miles sufren injusticias,
y en contra de esta malicia,
yo cantaré mi canción.
Coro: Nadie tiene el derecho de abusar de una mujer,
sea negra, sea blanca o como sea.”

(Quiñones, 2000, 1m30s)

“... llegó la revolución,
sufrieron los campesinos,
pero llegó una mujer a guiarles el camino,
Juana Bayona, mujer de inspiración,
de alma libre y clara, de buenos sentimientos,
quién te recordara, sus manos se ensangrentaban,
sacrificaban su alma, de un tiro cayó abatida,
moría por noble causa.
Juana Bayona, dura de corazón,
negra que no perdona.”

(Ortiz, y Ponceña, 1974, 14s)

Juana Morales es una canción que evidencia la forma en que las violencias racistas y sexistas al interior de las cárceles afectan a las mujeres negras. La letra de esta canción cuestiona a los hombres responsables de estas violencias que se otorgan el derecho de destruir una vida, la vida de una mujer, y se hace un llamado a que las mujeres negras y racializadas luchen por la justicia y por obtener el respeto de esta sociedad. Como han declarado las feministas negras latinoamericanas y caribeñas: “la vida de las mujeres negras importa”. La canción Juana Morales retrata la historia de una mujer negra que, estando encarcelada, es atacada por uno de los guardias dentro de la cárcel, la mujer se defiende y lo mata. Esto le supone a Juana una pena mayor de la que ya tenía, pero la canción denuncia el trato injusto de tal ataque por el sistema judicial, ya que encubre las causas racistas, sexistas y clasistas del ataque. Es una canción que puede considerarse hermana de Galera Tres, de Ismael Miranda, ya que también denuncia el racismo que reproduce el aparato de policía y que se ejerce al interior de las cárceles. La violencia policial y carcelaria ha sido denominada por Ángela Davis como sistema industrial carcelario, en el que quedan confinados todos aquellos cuerpos que no importan, que se consideran sobrantes de la sociedad y que, en su gran mayoría, son negros, indígenas y de mujeres racializadas (Davis, 2016/1944).

Juana Bayona, la canción de la Sonora Ponceña, constituye un homenaje a la resistencia anticolonial a través de un personaje que sirve como símbolo para representar las luchas que una gran mayoría de mujeres negras han dado para defender la tierra y el territorio. Es una canción que da cuenta

de las luchas de carácter más radical que se llevan a cabo en los ámbitos rurales por la defensa de la vida y por el sostenimiento de la autonomía económica contra los procesos de despojo capitalistas y neocoloniales. Esta composición puede ser entendida como una celebración y reivindicación de las luchas y las resistencias de las mujeres negras. Llama la atención, además, que en su letra también se destaca la virtud y la actitud de ser fuertes, no perdonar y no llorar frente a sus opresores: “Juana Bayona dura de corazón, negra que no perdona”.

En la canción también se relatan los maltratos y violencias que Juana Bayona sufrió, la forma como los enfrentó y cómo finalmente fue asesinada por la defensa de los derechos de lxs campesinxs. Este es un reconocimiento al liderazgo de Juana Bayona y a su compromiso como mujer negra en la lucha colectiva por su comunidad y territorio. Yo particularmente asocio el contenido lírico de esta canción como un homenaje indirecto a la lucha antirracista liderada por la activista feminista negra brasileña Marielle Franco en contra del genocidio de jóvenes negros en las favelas de Río de Janeiro y, principalmente, a la lucha de Mamá Tingó (Florinda Soriana Muñoz) por la defensa de la tenencia colectiva de la tierra de los campesinos afrodescendientes en contra del despojo de los grandes hacendados y terratenientes de Hato Viejo, en el municipio de Yamasá en la República Dominicana en la década de los setenta del siglo XX.

Por su parte, la canción Naborí retrata la historia de una mujer negra caribeña que durante el proceso de colonización española estuvo sometida al servicio de sus “amos” europeos, enfatizando en la pérdida de subjetividad de esta mujer, pues el encierro y el confinamiento, hicieron que perdiera la esperanza para encontrar la paz y el amor, y sobre todo para encontrarse con ella misma y su propio poder. Sin embargo, “naborí” es un término de la lengua taína⁵, que hace referencia a las personas indígenas (hombres y mujeres) que fueron usados principalmente como criados o empleadas domésticas en las plantaciones coloniales del Caribe y en toda América. Así que la canción también puede considerarse un homenaje para las mujeres indígenas y todas las racializadas que se dedicaban desde aquella época al trabajo de servidumbre en las haciendas coloniales. De acuerdo con la narración de la canción, el personaje de Naborí es una mujer negra o indígena, que se dedica a la molienda de caña en el trapiche y el fogón, y,

⁵ Los taínos eran un grupo poblacional indígena pertenecientes al grupo lingüístico arahuaco, que habitaron las Antillas mayores, es decir, las islas caribeñas de Puerto Rico, Cuba, República Dominicana y Haití (Real Academia Española. (s.f.a). Para el significado de naborí véase: Real Academia Española (s.f.b)

mientras realiza estos trabajos, su propia vida se le pasa entre las atenciones a sus “amos” españoles y los abusos perpetrados por ellos. Así lo expresa la letra de la canción:

“Naborí por siempre se te negó,
Como un castigo cruel,
Lo que tu alma soñó,
Ni esperanza de paz
Ni esperanza de amor,
Caña, trapiche y molienda,
De sol a sol, coro, vení vení.
Allí mismo tu corazón acaba,
Allí mismo te quedaste,
Bregando tú en el fogón.
Y como abusan de mi negra,
No le dan un chancecito,
Pa'que venga a gozar la rumba y el rico son.”

(Feliciano, 1973, 43s)

En la canción, lo que se le plantea como libertad a Naborí es que tenga la posibilidad para salir a bailar la rumba y el son. El cantante Cheo Feliciano le habla en primera persona al personaje de Naborí diciéndole que le está trayendo la Salsa que ella le pidió para que deje de llorar y alegre su corazón porque esto se va a poner bueno. En ese sentido, el espacio de explotación del trabajo racializado, en el que lleva a cabo sus labores el personaje de Naborí y está representado por el trapiche y la molienda, se configura como un lugar de opresión pero, al mismo tiempo, de resistencia, ya que fue en ese mundo de las plantaciones de caña o de tabaco en el Caribe donde surgió la música y el baile. A través de danzas y cantos, se recrearon y representaron sus propias vidas y luchas, dando cuenta del origen africano y negro de estos ritmos (rumba, son, bomba, plena) que posteriormente se trasladarían a Nueva York y conformarían la salsa como sonido urbano. Así lo expresa la canción: “Mamacita con la caña, el trapiche y toda esa molienda, de ahí nace la rumba y esta rumba es para ti”. La música y el baile entonces constituyen espacios de fuga cimarrona, de ejercicios de libertad y de escape frente a todos los ejercicios

de control a los que se veían sometidos sus cuerpos negros e indígenas bajo el yugo colonialista y esclavista.

Por su parte, *Rebelión* es tal vez una de las canciones más importantes y representativas de la salsa colombiana, y en particular de la salsa afrocolombiana creada en la costa Caribe. Es una canción compuesta e interpretada por el genial cantante cartagenero Joe Arroyo, quien era también un hombre negro. Hay que decir, además, que esta canción supuso su consagración nacional e internacional y es justo un homenaje a su ciudad natal Cartagena y a los procesos de esclavización y de mercado negro que se instalaron en esta ciudad, durante todo el siglo XVII, ya que Cartagena fue el principal puerto dedicado al mercado de esclavos de toda la América Hispánica. Joe Arroyo desde su infancia quedó impresionado por los múltiples relatos de los maltratos racistas que los esclavistas propinaron sobre los cuerpos de hombres y mujeres negras. Las fuentes de información de las que bebió el Joe fueron nutridas por sus visitas a museos como el de la Inquisición, las clases de historia que recibió en la escuela y libros que leyó por su cuenta. La canción denuncia la opresión ejercida sobre los cuerpos negrxs, en específico un matrimonio africano, que es maltratado por un hombre blanco español, quien representa las violencias ejercidas al interior del sistema esclavista y colonial español (Álvarez Martínez, 2014).

Al mismo tiempo, *Rebelión* narra la lucha y resistencia del hombre negro que sale a defender a su compañera cuando un esclavista español va sobre ella a latiguarla. El grito de “No le pegue a la negra” funciona en la canción como una potente y emotiva consigna antirracista, representativa de la lucha anticolonial y antiesclavista que llevaron los descendientes de africanos no sólo en Cartagena, sino en todo el Caribe, por ejemplo, en un lugar emblemático como el Palenque de San Basilio. Esta consigna antirracista confronta, además, la versión oficial de la historia del proceso de colonización, que ha sido contada no sólo en Colombia, sino en muchos países de América. Considero personalmente que esta canción es uno de los himnos antirracistas y anticolonialistas por excelencia dentro de todo el repertorio de la Salsa mundial y de la música caribeña y afroantillana.

Finalmente, temas como *Basta*, *Yo no tengo marido*, *Déjala bailar*, *Bailando con otro* y *Quiéreme* pero no me celes reflejan los cuestionamientos a los controles relacionados con el ideal del amor romántico blanco-burgués y el rechazo a la idea de los celos como expresión de amor, en tanto se relacionan con actitudes de inseguridad y desconfianza. Estas canciones representan entonces una reivindicación feminista antirracista de formas de amar más libres, de mayor cuidado y más sanas. En este segundo

bloque, las canciones son interpretadas y compuestas musicalmente, en su mayoría, por mujeres negras, es decir, por las grandes soneras de la salsa como Celia Cruz, Choco Orta, Yolandita Rivera o por orquestas femeninas como Anacaona. Apreciemos la lírica de las canciones Basta de La Choco Orta y Yo no tengo marido de Yolandita Rivera:

“Como me preguntas tan sólo porque cuando dé mi decisión
Pasa inventario sincero de tu vida y nuestra relación
El tiempo no te daba para un beso, una sonrisa, una conversación
Poco a poco ese silencio desangraba y mataba nuestro gran amor
Digo "basta"
Es mejor
Que mendigar en las esquinas por un beso
Si tú mi amor no valorabas, como se apaga una mirada
Aunque nos duela, es lo mejor
Llegó el momento y digo "basta"
Es tu sorpresa en pago a mi dolor
Pues lo que mal comienza, algún día acaba
No me dieron corazón
Para que tú lo pisotearas
Es el lugar donde yo guardo el amor
Llegó el momento y hoy te digo "basta"
El tiempo no te daba para un beso, una sonrisa, una conversación
Poco a poco ese silencio desangraba y mataba nuestro gran amor
Digo "basta"
Es mejor
Que mendigar en las esquinas por un beso
Si tú mi amor no valorabas, como se apaga una mirada.”

(Orta, 2006, 11s)

“Yo no tengo marido, no señor,

yo vivo sola,
yo no tengo marido, no señor,
y estoy tranquila
Coro: tú no tienes marido, no señor,
Tú vives sola,
Tú no tienes marido, no señor
tú estás tranquila
Me cansé del abuso,
Y del maltrato
Y de tantas peleas
A cada rato
Ya no vivo con miedo,
ni preocupada,
ya no hay incertidumbres,
mira, no creo en nada
ahora me siento feliz, maquillada y vistiendo a la moda.”

(Rivera, 2013, 15s)

Basta, de La Choco Orta, es una canción que plantea un llamado a defender la dignidad de las mujeres en las relaciones amorosas, románticas. Es un llamado al amor propio, a poner sanos límites, un reclamo en contra de las relaciones basadas en la indiferencia, en la violencia. Es un tema que reivindica el derecho de las mujeres a decir “basta, ya” y dar por terminada una relación, un vínculo afectivo. La canción narra las circunstancias que llevan a la protagonista de esta historia a terminar esta relación marcada por el desprecio, la falta de atención, el poco tiempo dedicado a la relación, la falta de comunicación, la frialdad a la hora de expresar cariño, el tener que verse obligada a mendigar un beso por las esquinas. En general, se reclama la falta de valoración de los hombres por esta mujer negra, que se siente minimizada en esta relación.

Una canción como Basta logra expresar muy bien lo que han señalado feministas negras estadounidenses y latinoamericanas como Bell Hooks o la brasileña Sueli Carneiro, y es que, en el caso de muchas mujeres negras, el haber sido definidas principalmente como objetos para usos y servicios

sexuales ha implicado su exclusión del ámbito del amor romántico reservado para las mujeres blancas. Aclaro que me refiero al modelo blanco eurocentrado del amor romántico de carácter burgués. Como ha señalado Sueli Carneiro, para el caso latinoamericano, las mujeres negras fuimos definidas en el papel de servidumbre al servicio de “aparentemente” nobles señoritas blancas privilegiadas y “tarados” hombres blancos abusivos, y nunca fuimos celebradas como musas inspiradoras de amor romántico y princesas para ser salvadas y rescatadas de castillos de opresión (Carneiro, 2005). Así lo expresa Carneiro en su ya famoso artículo ‘Ennegrecer el Feminismo’:

Nosotras -las mujeres-negras- formamos parte de un contingente de mujeres, probablemente mayoritario, que nunca reconocieron en sí mismas este mito, porque nunca fueron tratadas como frágiles. Somos parte de un contingente de mujeres que trabajaron durante siglos como esclavas labrando la tierra o en las calles como vendedoras o prostitutas. Mujeres que no entendían nada cuando las feministas decían que las mujeres debían ganar las calles y trabajar. Somos parte de un contingente de mujeres con identidad de objeto. Ayer, al servicio de frágiles señoritas y de nobles señores tarados. Hoy, empleadas domésticas de las mujeres liberadas. Cuando hablamos de romper con el mito de la reina del hogar, de la musa idolatrada por los poetas, ¿en qué mujeres estamos pensando? Las mujeres negras son parte de un contingente de mujeres que no son reinas de nada, que son retratadas como las anti-musas de la sociedad brasilera porque el modelo estético de mujer es la mujer blanca. Somos parte de un contingente de mujeres para las cuales los anuncios de empleo destinan la siguiente frase: “Se exige buena presencia” y cuyo sub-texto es: negras, no se presenten. (Carneiro, 2005, p. 22).

Es interesante llamar la atención sobre el hecho de que una canción como Basta puede considerarse como un tema propio del movimiento de la Salsa Rosa, o también llamada Salsa Romántica, Salsa erótica, Salsa de alcoba, que tuvo su apogeo principalmente desde mediados de la década de los ochenta y durante toda la década de los noventa. Este movimiento se distinguió por difundir temas en los que casi siempre son las mujeres las que salen perdiendo en los vínculos amorosos, o si no, son las causantes de las desgracias de sus amantes o enamorados.

La Salsa rosa tuvo gran auge porque fue apoyada por la industria mainstream, que necesitaba llegar a una nueva generación y a un público más amplio en un momento en el que la Salsa social o de contenido más político, que caracterizó a la década de los setenta, estaba en un proceso de declive. Hay

que decir que el movimiento de la salsa romántica también coincide con el impulso de muchas orquestas femeninas de Salsa o con el apoyo a mujeres soneras que desarrollaron carreras individuales como La India, Yolandita Rivera o la propia Choco Orta. Principalmente, en lo que se refiere a las orquestas femeninas de Salsa de finales de los ochenta y principios de los noventa, principalmente en la ciudad de Cali, la forma como se les promocionó fue dándoles cabida y visibilidad interpretando temas de corte romántico. Lo que quiero decir es que la vía por la cual las mujeres comenzaron a obtener mayor visibilidad en la Salsa fue la asociación con los estereotipos del amor romántico, para cantar baladas románticas con arreglos salseros y con composiciones líricas enfocadas principalmente en el sufrimiento de ellas en estas relaciones, muchas veces con cierto tono melodramático.

Justamente lo que me parece interesante de una canción como Basta es que, más allá de que sea interpretada por una mujer negra, es una composición que escapa y transgrede el tono victimista y melodramático de muchas de las canciones de Salsa interpretadas por mujeres. Es una canción romántica no estereotipada, que representa una situación de desamor, pero no desde la desesperación, sino que implica una profunda reflexión sobre por qué no vale la pena seguir en una relación que no está implicando cuidados ni afectividad para ella. Esta es, además, una canción que es expresión de una profunda inteligencia emocional que tiene la protagonista, que le permite anteponer el amor propio, el autocuidado, su dignidad como mujer, como mujer negra, a pesar del dolor que implica la ruptura y terminar la relación. Esta inteligencia emocional la lleva a considerar que es mejor quedarse sola que continuar en una relación que le hace daño. También la lleva a afirmar con contundencia: “aunque nos duela es lo mejor, llegó el momento y digo basta, es tu sorpresa en pago a mi dolor, pues lo que mal comienza algún día acaba”. Es una canción que reivindica que las mujeres, y claro está las mujeres negras, tienen derecho a dar por concluida una relación cuando ellas por su propio criterio consideren que no son la propiedad de sus novios o maridos, y que son sujetas capaces de tomar sus propias decisiones y elegir lo que es mejor para ellas, para estar bien y vivir tranquilas.

En la misma línea de Basta, Yo no tengo marido de Yolandita Rivera también denuncia las violencias que se presentan al interior de las relaciones de pareja heterosexuales, señalando que prefiere estar soltera y no tener marido, en tanto se cansó de los abusos, los maltratos, las constantes peleas y conflictos, el vivir constantemente en incertidumbre y con miedo. En la letra de la canción, Yolandita expresa que está completamente convencida de que vive mejor sola, puesto que vive más tranquila. Para

ella, ya no representa un peso simbólico no tener una relación de pareja, puesto que ella sigue siendo una dama decente, por lo que no le importa lo que diga la gente, ya que desde una mirada patriarcal está mal visto que una mujer adulta no tenga marido; generalmente, se la considera como una mujer indecente.

Sin duda, el tono de esta canción tiene un carácter fuertemente autobiográfico, puesto que Yolandita realmente enfrentó múltiples conflictos y violencias con su última pareja estable, quien incluso quiso forzarla a abandonar su carrera como cantante. Por ello, la canción puede interpretarse como un reclamo feminista desde la experiencia de una mujer negra, en tanto reivindica que su vida íntima no tiene que ir en contra vía de su vida pública como artista y que, si algo está generando un desequilibrio en ese aspecto, es preferible renunciar a ese obstáculo, para enfocarse en su carrera como cantante, lo cual también le proporciona satisfacciones en su mundo afectivo, pues puede seguir siendo feliz, en compañía de sus amigos, maquillándose y vistiendo a la moda.

La reivindicación de la alegría de vivir, del derecho a la autonomía para las mujeres, sobre todo para las mujeres negras y de vivir de manera tranquila disfrutando de la vida también está presente en las canciones *Déjala bailar* de la cantante Soledad Bravo en una colaboración que hace con Willie Colón y *Bailando con otro* de la Orquesta Anacaona de Cuba. *Déjala bailar* cuestiona a los hombres que controlan excesivamente a sus compañeras y que no les permiten por celos posesivos, ir a bailar, a divertirse, a disfrutar sanamente de otros espacios y con otras personas que sean de la confianza de las mujeres negras. Hombres que están frustrados consigo mismos y que terminan amargándoles la vida también a sus parejas. Por tanto, la canción expresa, que, si la fiesta está reventando y su compañera se está divirtiendo, deje a esa negra contenta y la deje bailar en paz, y que finalmente se piense bien si quiere seguir con ella y la recupere respetando su autonomía o si no que la deje seguir andando, como expresa la conocida canción de Héctor Lavoe⁶. No por nada la canción original se llama *Deixe a menina* (*Deje a la niña*), es una composición en portugués de uno de los máximos representantes del MPB⁷, Chico Buarque.

Al igual, que *Déjala bailar*, *Bailando con otro* de Anacaona implica un cuestionamiento a la idea de los celos como expresión de amor, principalmente cuando se trata de permitir que la pareja pueda disfrutar con otra persona de un espacio de baile sano, sin que necesariamente medie una atracción o que

⁶ Canción *Déjala que siga*, interpretada por Héctor Lavoe, del Álbum *Reventó*, año 1985, sello Fania Records. Compositor Edgardo Donato.

⁷ Movimiento musical conocido como Música Popular Brasileña.

el baile deba terminar en el acto sexual (Ulloa, 2004). La canción reivindica el espacio de baile como un espacio de libertad, en el que, sin duda, aflora la sensualidad que puede desembocar en la atracción, pero no necesariamente. En el espacio de baile también se puede compartir con el cuerpo del otro y la otra desde el respeto, sin acoso, sin abuso y respetando a la pareja de los demás, sea de tu grupo de amigos o no. Se trata de aprender a gozar del espacio de baile, permitiendo que tu pareja baile con otra, y que tú bailes con otro, sin que eso implique que se está irrespetando la relación o que se esté incumpliendo un acuerdo de fidelidad o lealtad. Déjala bailar y Bailando con otro son dos canciones que reivindican la afirmación de la autonomía y libertad de mujeres negras, sobre todo de sus cuerpos y, al mismo tiempo, implican un cuestionamiento a los controles basados en el ideal del amor romántico blanco-burgués caracterizados por una posesividad extrema.

Por tanto, puede decirse que las canciones de Salsa también han retratado en sus líricas y narrativas las luchas y resistencias de las mujeres negras. Los compositores hombres y las intérpretes soneras negras también se preocuparon por representar a estas mujeres como sujetas que han tenido capacidad de agencia para reivindicar su ancestralidad africana, sus identidades afrodescendientes y afrodiaspóricas, para celebrar sus talentos y capacidades artísticas dentro de la cultura negra, afrocaribeña y afroantillana, como cantantes, bailarinas, compositoras, y para afirmar su autonomía y libertad de sus cuerpos y subjetividades como mujeres negras.

Sin duda, las canciones analizadas pueden considerarse representativas en sus contenidos de las luchas antirracistas y feministas negras lideradas y agenciadas por las mujeres negras caribeñas y latinoamericanas. Las líricas de estas canciones expresan potentes mensajes antirracistas, que resaltan las luchas por la defensa del territorio, denuncian las violencias sexuales racializadas en las cárceles latinoamericanas, la hipersexualización de los cuerpos de las mujeres negras, la fetichización y exotización racista de sus sexualidades, los cuestionamientos a los controles relacionados con el ideal del amor romántico blanco-burgués, el rechazo a la idea de los celos como expresión de amor y mecanismo de control, y finalmente, se reivindican formas de amar más libres, más cuidadosas y más autónomas.

Conclusiones

En este artículo se analizaron las representaciones racializadas y sexualizadas de las mujeres negras, que circulan en las líricas de las canciones de Salsa y, al mismo tiempo, se analizaron sus luchas y resistencias feministas negras y antirracistas, visibilizando su presencia y su aporte como soneras, músicas y cantantes en este movimiento musical; como ejemplos se analizaron la Orquesta Anacaona de Cuba, La Lupe, Celia Cruz, Yolandita Rivera y La Choco Orta. En primer lugar, presenté el diseño metodológico que usé para realizar esta investigación sobre la presencia y representaciones de las mujeres negras en la Salsa. Este diseño estuvo basado en los aportes teóricos y epistemológicos del feminismo negro, antirracista y descolonial, y di cuenta de la forma como retomé estos aportes para analizar las canciones de la Salsa que han reproducido tanto representaciones racia-sexualizadas sobre las mujeres negras como aquellas que han reivindicado sus luchas antirracistas y feministas negras. Además, di cuenta de su contexto de producción musical y también de su contexto histórico-político.

En segundo lugar, expuse el marco teórico feminista negro antirracista en el que me basé para analizar las líricas de las canciones de Salsa que representan vivencias de mujeres negras. En tercer lugar, presenté los antecedentes del contexto de surgimiento del movimiento musical salsero. En cuarto lugar, abordé los aportes de las mujeres negras a la música afrocaribeña, y mencioné brevemente algunos datos biográficos y artísticos de estas pioneras y cantantes negras de la Salsa. En quinto y sexto lugar, me enfoqué, principalmente, en el análisis propiamente de las líricas de las canciones de Salsa, y la forma como en sus narrativas y sus historias se han reproducido representaciones tanto estereotipadas, como reivindicativas de sus luchas y resistencias. Hice este análisis a partir de las reflexiones teóricas y metodológicas que han desarrollado y aportado importantes teóricas feministas negras y antirracistas como Bell Hooks, Angela Davis, Sueli Carneiro, Betty Ruth Lozano, Ochy Curiel o Lélia Gonzalez, respecto de la forma como los cuerpos y sexualidades de las mujeres negras han sido representados en la cultura popular negra, en los medios masivos de comunicación y en la industria musical mainstream.

Las canciones de Salsa analizadas nos permiten ver cómo en nuestras sociedades latinoamericanas y caribeñas, y en general en las sociedades occidentales eurocentradas, las mujeres negras han sido representadas bajo los estereotipos relacionados con la hipersexualización de sus cuerpos y sexualidades, de su sabrosura y alegría para el baile, de sus capacidades de seducción, de sus comportamientos inmorales, salvajes, por las cuales han sido consideradas como malas mujeres que pueden romper hogares y relaciones de pareja estables. Además, que están sexualmente disponibles sin

poner mayores límites, y que pueden ser fácilmente usadas para satisfacer los deseos de los otros, para ser devoradas, principalmente, por hombres y, en su mayoría, hombres blancos. En estas canciones que reproducen repertorios estereotipados sobre las mujeres negras, poco se las retrata como sujetas capaces de satisfacer sus propios deseos y de definirse y representarse a sí mismas para resistir la mirada hegemónica patriarcal y racista de los hombres.

Finalmente, también mostré la forma en la que la Salsa, como movimiento musical afrodiaspórico y afrocaribeño, que tiene su origen en el contexto de las resistencias y luchas de los pueblos negros y de las mujeres negras desde los procesos de esclavización en las plantaciones coloniales hasta la actualidad, ha representado en sus letras y composiciones musicales las luchas antisexistas, antipatriarcales y antirracistas que han agenciado las mujeres negras en el Caribe y Latinoamérica. Canciones como Basta y Homenaje a las soneras de La Choco Orta, Soy Antillana, de Celia Cruz, Reina negra de Luigi Texidor, Juana Bayona de Sonora Ponceña, Naborí de Cheo Feliciano, Juana Morales de Domingo Quiñones, Rebelión de Joe Arroyo, Yo no tengo marido de Yolanda Rivera, Déjala bailar de Soledad Bravo y La Reina de La Lupe, han mostrado la forma como las mujeres negras hemos estado afectadas por las violencias racistas, clasistas, sexistas y heterosexistas, y cómo hemos luchado para enfrentar y eliminar estas violencias contra estos sistemas de opresión múltiple desde nuestros talentos artísticos, vía la danza, el canto y las luchas cotidianas de carácter antirracista, asentadas sobre la solidaridad comunitaria.

Referencias

- Abadía-Rexach, Bárbara. (2009). (Re) pensando la negritud en la música popular puertorriqueña. *Revista De Ciencias Sociales*, 21, 8-43.
- Álvarez Martínez, Alejandro. (2014). Representaciones del afrodescendiente a partir de las canciones de Salsa. *Revista Brasileira do Caribe*, 14(28), 481- 501.
- Calvo Ospina, Hernando. (2015). *Salsa. Esa irreverente alegría*. Editorial Txalaparta. <https://doi.org/10.3362/9781909013421.001>
- Carneiro, Sueli. (2005). Ennegrecer al feminismo: La situación de la mujer negra en América Latina desde una perspectiva de género. *Feminismos disidentes em América Latina y el Caribe*, 24(2), 21-26.

- Cataño Arango, Carlos Eduardo. (2010). Genealogías salseras: memorias de migración. *Encuentros*, 8(15), 59-78.
- Crenshaw, Kimberlé. (2012) *Cartografiando los márgenes. Interseccionalidad, políticas identitarias, y violencia contra las mujeres de color*. (Raquel, Platero. y Javier, Sáez. Trad.) Edicions Bellaterra. (Obra original publicada en 1991)
- Cuero Montenegro, Astrid Yulieth. (2017). El teatro como intervención feminista antirracista. Reflexiones en torno a las obras de teatro raíz de ébano y flores amarillas. *Revista LiminaR*, 15(2), 48-59. <https://doi.org/10.2536/liminar.v15i2.529>
- Cuero Montenegro, Astrid Yulieth. (2019). ¿Es la experiencia el fundamento de las prácticas políticas feministas de las sujetas mujeres racializadas? En Yuderkys, Espinosa Miñoso, (Coord.), *Feminismo Decolonial. Nuevos aportes teórico-metodológicos a más de una década* (1ª ed., pp. 261-283). Editorial Abya Yala, Serie Pensamiento Decolonial.
- Cuero Montenegro, Astrid Yulieth. (15 de julio 2022). *Piangüando resistencia: por un feminismo negro antirracista y cimarrón, parte 2*. Revista Común. <https://revistacomun.com/blog/pianguando-resistencia-por-un-feminismo-negro-antirracista-y-cimarron-parte-2/>
- Cuero Montenegro, Astrid Yulieth. (2023). Descolonizando la investigación-intervención feminista. Experiencias desde la educación popular feminista negra y antirracista. En Liliana, Bellato Gil, Maricela Hazel, Pacheco Pazos, y Adrián Alberto, Reyes Vázquez, (Coords.), *Experiencias Feministas Dentro y Fuera de los Espacios Universitarios* (1ª ed., pp.189-233). Universidad Autónoma de Chiapas.
- Cuero Montenegro, Astrid Yulieth. (8 de marzo 2024a). *El Racismo, el Sexismo y el Clasismo como experiencias de entrecruzamiento: “Principales abordajes del carácter múltiple de la opresión desde el pensamiento feminista negro estadounidense”*. Revista Criba. <https://www.cribahistoriaycultura.com/feminismo-transversal-en-america-latina-y-el-caribe-por-astrid-yulieth-cuero-montenegro/>
- Cuero Montenegro, Astrid Yulieth. (6 de agosto 2024b). *Genealogías feministas negras latinoamericanas y caribeñas: “De ennegrecer el feminismo a la doloridad de la escrevivencia”*. Revista Criba. <https://www.cribahistoriaycultura.com/genealogias-feministas-negras-latinoamericanas-y-caribenas-de-ennegrecer-el-feminismo-a-la-doloridad-de-la-escrevivencia-por-astrid-yulieth-cuero-montenegro/>

- Cumes, Aura Estela. (2012). Mujeres indígenas, patriarcado y colonialismo: un desafío a la segregación comprensiva de las formas de dominio. *Anuario Hojas de Warmi*, (17), 1-18.
- Curiel, Ochy. (2007a). Crítica poscolonial desde las prácticas políticas del feminismo antirracista. *Revista Nómadas*, (26), 92-101.
- Curiel, Ochy. (2007b). Los aportes de las afrodescendientes a la teoría y la práctica feminista desuniversalizando el sujeto “mujeres”. *Perfiles del Feminismo Iberoamericano*, 3, 163-190.
- Curiel, Ochy. (2019). Construyendo metodologías feministas desde el feminismo decolonial. En Espinosa Miñoso, Yuderkys (Coord.), *Feminismo Descolonial. Nuevos aportes teórico-metodológicos a más de una década* (1ª ed., pp. 63-81). Editorial Abya Yala, Serie Pensamiento Decolonial.
- Davis, Ángela. (2012). I Used To Be Your Sweet Mama. Ideología, sexualidad y domesticidad. En Jabardo, Mercedes (Ed.), (Marta, García de Lucio, Trad.), *Feminismos negros. Una antología* (1ª ed., pp. 135-185), Traficantes de Sueños. (obra original publicada en 1999)
- Davis, Ángela. (2016). ¿Están las prisiones obsoletas? En Eduardo, Mendieta (Ed.), (Irene, Fortea, Trad.), *Democracia de la abolición. Prisiones, racismo y violencia* (1ª ed., pp. 27-114). Editorial Trotta. (Obra original publicada en 1944)
- Davis, Ángela. (2022). *Mujeres, raza y clase*. (Ana, Varela Mateos, Trad.) (1ª ed.) Ediciones Akal. (Obra original publicada en 1981)
- Davis, Ángela y Dent, Gina. (2019). Black Feminism e interseccionalidad de género, raza y clase. En Viveros, Mara (Ed.), *Black Feminism. Teoría Crítica, Violencias y Racismo* (1ª ed., pp. 35-56). Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, Vicerrectoría de Investigación.
- El Gatopardo. (23 de julio 2019). *Anacaona, la primera orquesta de mujeres en Cuba*. <https://gatopardo.com/arte-y-cultura/orquesta-anacaona-mujeres-en-cuba/>
- Espinosa, Yuderkys. (2014). Una crítica descolonial a la epistemología feminista crítica. *El Cotidiano*, (184), 7-12.
- Espinosa, Yuderkys. (2016). De por qué es necesario un feminismo descolonial: diferenciación, dominación co-constitutiva de la modernidad occidental y el fin de la política de identidad. *Solar Revista de Filosofía Iberoamericana*, 12(1), 141-171. <https://doi.org/10.20939/solar.2016.12.0109>

- Evaristo, Conceição (2020). A Escrivivência e seus subtextos. En Constância, Lima Duarte y Isabella, Rosado Nunes, (Eds.), *Escrivivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo* (1ª ed., pp. 26-36). Mina Comunicação e Arte.
- Feliciano, Cheo. (1973). Naborí [Canción]. En *With a Little Help from my Friend*. Sello Vaya Records.
- Fernández, Tomás y Tamaro, Elena (2004). *Biografía de Celia Cruz*. Editorial Biografías y vidas. <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/c/cruz.htm>
- Freyre, Gilberto. (1985). *Casa-grande y senzala*. (Benjamín, Garay, Trad.) (17ª ed.) Biblioteca Ayacucho. (Obra original publicada en 1933)
- Gonzalez, Lélia. (2018). Por um feminismo afrolatinoamericano. En União dos Colectivos Pan-Africanistas (Eds.). *Primavera para as rosas negras: Lélia Gonzalez en primeira pessoa* (1ª ed., pp. 307-320). Editora Filhos da África.
- Haddock, Ruby y Rivera, Yolandita. (1988). Lo mío es cantar [Canción]. En *Ruby Haddock y Yolandita Rivera*. Sello Emilcar.
- Hall, Stuart. (1993). *What Is This "Black" in Black Popular Culture?* *Social Justice*, 20(1/2, 51-52) 104-14.
- Hill Collins, Patricia. (2000). *Black feminist thought: knowledge, consciousness, and the politics of empowerment*. (2a ed.) Routledge.
- Hill Collins, Patricia. (2012). Rasgos distintivos del pensamiento feminista negro. En Jabardo, Mercedes (Ed.), *Feminismos negros. Una antología* (pp. 99-134). Traficantes de Sueños.
- Hooks, Bell. (2020). *¿Acaso no soy yo una mujer? Mujeres negras y feminismo*. (Gemma Deza, Guil, Trad.) Editorial Consonni. (Obra original publicada en 1981)
- Hooks, Bell. (1996). Devorar al otro: deseo y resistencia. (Mónica, Mansour, Trad.) *Debate Feminista*, 13, 17-39. (Obra original publicada en 1992) <https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.1996.13.289>
- Hooks, Bell. (2003). Vendiendo bollitos calientes: representaciones de la sexualidad negra femenina en el mercado cultural. (Desiderio, Navarro, Trad.) *Criterios*, 34, 29-49. (obra original publicada en 1992)
- Lechner, Ernesto. (18 de septiembre de 2014). *La Lupe: Un vendaval sobre el escenario*. AARP. <https://www.aarp.org/espanol/entretenimiento/expertos/ernesto-lechner/info-2014/la-lupe-biografia-cantante-salsa.html>

- Lorde, Audre. (1988). Las herramientas del amo nunca desarmarán la casa del amo. En Cherrie, Moraga y Ana, Castillo (Eds.), *Esta puente mi espalda. Voces de mujeres tercermundistas en los Estados Unidos* (pp. 89-93). Editorial “ismo”.
- Lorde, Audre. (2003). La poesía no es un lujo. En Maria, Corniero Fernández (Ed.), *La Hermana, La Extranjera. Artículos y Conferencias* (pp. 13 – 18). horas y HORAS, la editorial.
- Lozano Lerma, Betty Ruth. (2010). El feminismo no puede ser uno porque las mujeres somos diversas. Aportes a un feminismo negro decolonial desde la experiencia de las mujeres negras en el Pacífico colombiano. *La manzana de la discordia*, 5(2), 7-24. <https://doi.org/10.25100/lamanzanadeladiscordia.v5i2.1516>
- Lozano Lerma, Betty Ruth. (2016). Feminismo Negro – Afrocolombiano: ancestral, insurgente y cimarrón. Un feminismo en – lugar. Intersticios De La política Y La Cultura. *Intervenciones Latinoamericanas*, 5(9), 23-48.
- Lugones, María. (2008). Colonialidad y género. *Tabula Rasa*, (9), 73-101. <https://doi.org/10.25058/20112742.340>
- Lugones, María. (2018). Hacia metodologías de la decolonialidad. En Leyva, Xochitl et. al. (Eds.), *Prácticas otras de conocimiento(s): Entre crisis, entre guerras* (1ª ed., pp. 75-92) Latin American Council of Social Sciences (CLACSO) <https://doi.org/10.2307/j.ctvn96g99.6>
- Mendoza, Breny. (2010). La epistemología del sur, la colonialidad del género y el feminismo latinoamericano. En Yuderky, Espinosa Miñoso (Coord.), *Aproximaciones críticas a las prácticas teórico-políticas del feminismo latinoamericano* (1ª ed., pp. 19-36). En la frontera. Grupo Latinoamericano de Estudio, Formación y Acción Feminista (GLEFAS).
- Mohanty, Chandra (2008). Bajo los ojos de occidente. Academia Feminista y Discurso Colonial. En Liliana, Suárez Navaz y Aída, Hernández (Eds.), *Descolonizando el Feminismo: Teorías y Prácticas desde los Márgenes* (pp. 112-163), Ediciones Cátedra.
- Orta, Choco. (2006). Basta [Canción]. En *Sentimiento y sabor*. Discográfica Musical Productions.
- Ortiz, Miguelito y Ponceña, Sonora. (1974). Juana Bayona [Canción]. En *Sabor Sureño*. Sello Inca Records.
- Ossa, Luisa. (2004). Conciencia social y la herencia africana en la salsa de Joe Arroyo y Grupo Niche. *Afro-Hispanic Review*, 23(2), 62-69.
- Otero Garabis, Juan. (2000). *Nación y ritmo: "descargas" desde el Caribe*. Ediciones Callejón.

- Piedade, Vilma. (2021). *Doloridad*. (Lucía, Tennina y Rafaela, Vasconcellos, Trad.) Editorial Mandacaru. (Obra original publicada en 2018)
- Quevedo, Raúl. (abril 2007). *Entrevista Choco Orta*. Herencia Latina. http://www.herencialatina.com/Choco_Orta/Choco_Orta.htm
- Quintero, Ángel. (1998). *Salsa, Sabor y Control. Sociología de la música tropical*. Siglo Veintiuno Editores.
- Quiñones, Domingo (2000) Juana Morales [Canción]. En *Poeta & Guerrero*. Sello RMM Records.
- Real Academia Española. (s.f.a). *Taíno, na*. En Diccionario de la lengua española (23.ª ed., [versión 23.8 en línea]). <https://dle.rae.es/ta%C3%ADno>
- Real Academia Española. (s.f.b). *Naborí, naborio, naboria*. En Diccionario de la lengua española (23.ª ed., [versión 23.8 en línea]). <https://www.significadode.org/naborio.htm>
- Rivera, Yolanda. (2013). Yo no tengo marido [Canción]. En *La Hija del Guaguancó*. Sello Melaza Records.
- Rondón, César Miguel. (2017). *El libro de la Salsa. Crónica de la música del Caribe urbano*. Turner Publicaciones.
- Segato, Rita Laura. (2011). Género y colonialidad: en busca de claves de lectura y de un vocabulario estratégico descolonial. En Karina, Bidaseca (Comps.), *Feminismos y Poscolonialidad: descolonizando el feminismo desde y en América Latina* (pp. 17-47). Ediciones Godot.
- Ulloa Sanmiguel, Alejandro. (2004). El baile un lenguaje del cuerpo. *Contracampo, Edición Especial*, (10/11), 123-168. <https://doi.org/10.22409/contracampo.v0i10/11.534>
- Ulloa Sanmiguel, Alejandro. (2009). *La Salsa en Discusión: Música popular e historia cultural*. (2ª ed.) Editorial Universidad del Valle.
- Viveros, Mara. (2009). La sexualización de la raza y la racialización de la sexualidad en el contexto latinoamericano actual. *Latinoamericana de Estudios de Familia*, 1, 63-81.
- Viveros, Mara. (2016). La interseccionalidad: una aproximación situada a la dominación. *Debate Feminista*, 52, 1–17. <https://doi.org/10.1016/j.df.2016.09.005>

¿Cómo citar este artículo? / How to quote this article?

Cuero Montenegro, Astrid Yulieth. (2025). Reinas Negras. De las representaciones estereotipadas de las mujeres negras a la reivindicación de sus luchas feministas antirracistas en las canciones de Salsa. *La*

Manzana de la Discordia, 18(1), e20214321.

<https://www.doi.org/10.25100/lamanzanadeladiscordia.v18i01.14321>

Licencia Internacional Creative Commons: Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0). 2025