

# El soneo salsero

ANGEL G. QUINTERO R \*

---

Las referencias a la salsa resultan a veces confusas porque ésta no constituye como la cumbia, la plena o el merengue, un particular ritmo o forma musical. La salsa es más bien, como señalara el conocido disjockey puertorriqueño Marianito Artau, “una manera de hacer música”<sup>1</sup> que incluye y combina diversos ritmos y géneros. Esa “manera” ha ido conformando en los últimos veinte a veinticinco años uno de los más impactantes y generalizados movimientos de expresión popular en el Caribe y es sumamente importante, para reflexionar sobre nuestra cultura, comenzar ya a considerarlo seriamente.

Los discos previos a la conformación de este movimiento musical generalmente identificaban las distintas canciones por sus géneros; tal composición, guaracha; tal otra, bolero; tal otra, plena; etcétera. Las grabaciones de salsa rara vez lo hacen, en gran medida porque muchas son amalgamas de distintos géneros. A través de este siglo, se habían dado antes experimentos en la música latina de combinación de formas para la creación de nuevos géneros o tipos, siendo los boleros son probablemente la más famosa. Las combinaciones en la salsa son nuevas y diferentes porque no se dirigen a, o intentan, la formación de nuevas

---

\* Profesor de la Universidad de Puerto Rico, sociólogo de la Universidad de Puerto Rico. Magister en Sociología Política London School of Economics.

1 Agradezco al compañero músico y estudioso de la música Héctor Rodríguez esta referencia.

estructuras o tipos. Aunque el ritmo que se popularizó en Cuba como son y que en la tradición rítmica puertorriqueña se conoce como el *tumbao* generalmente predomina, los buenos compositores de salsa combinan y se mueven libre y espontáneamente entre diversos tipos tradicionales (plena, guaracha, cumbia, samba, bolero, guajira, chachachá, y diversos tipos de bomba y de aguinaldo y seis, entre otros) de acuerdo con la sonoridad que quieran producir para el sentimiento o mensaje que intentan comunicar. Y es, precisamente, la experimentación en esa libre combinación de formas una de las características fundamentales que identifican, a mi juicio, este movimiento, esta nueva “manera de hacer música”.

Como la salsa no es un nuevo ritmo sino un movimiento de expresión basada fundamentalmente en la combinación de variadas formas y ritmos caribeños tradicionales, muchas personas, incluso buenos músicos y musicólogos, han pasado por alto la trascendencia de su carácter innovador. Y es que se trata de innovaciones afincadas en la tradición; lo que es muy revelador de las potencialidades de representatividad de una cultura popular que a su vez desafía (en su creatividad innovadora irreverente) los cánones de la cultura “oficial”. La libre combinación de formas constituye en sí un amplio campo innovativo, y en otro trabajo, más extenso y técnico (escrito en colaboración con el etnomusicólogo Luis Manuel Alvarez) que está programado para publicarse en Puerto Rico pronto, intentamos analizarlo. Para este artículo, quisiera concentrar en otro elemento: en una de las innovaciones relacionadas a las formas del canto.

Indiferente del género musical principal que se adopte en la amalgama combinatoria, la mayoría de las composiciones en la salsa siguen la fórmula de canción-soneo del son y la guaracha, donde una pequeña sección de la canción introduce el tema central que es seguido por una larga sección de improvisación vocal en *soneo*. El *soneo* es la música de llamada y respuesta (antifonal) donde el cantante solista improvisa sobre un tema (o varios) que recuerda el coro a través de uno o varios estribillos constantes. Uno de los más importantes atributos de un cantante de salsa, tan importante como su voz y afinamiento, es su habilidad para sonear. La salsa incorpora soneos en todo tipo de forma musical (hasta en boleros), y cuando las composiciones se mueven entre diferentes formas, muchas veces un doble sonero es introducido (uno en cada forma

musical). En salsa, el soneo tradicional ha sufrido transformaciones a través de las cuales se manifiestan importantes valores libertarios de la cultura popular. En la música antifonal el coro establece los parámetros de la métrica y la rima. Se impone un espacio fijo de tiempo para improvisar: los compases entre coro y coro. Los soneos de la salsa han dejado de respetar la estrechez de ese espacio. En ocasiones señalan alguna frase de su improvisación en el medio del coro. Otras veces realizan lo que en el argot de la música popular se conoce como “pisar el coro”, que significa comenzar el soneo antes de que el coro hubiera terminado de cantar su estribillo. Y en otros momentos el soneo establece silencios en su improvisación para producir frases más cortas. Con estos recursos se generan muy creativamente enormes variaciones métricas, recuperando para la lírica una antigua tradición vocal africana, pero otorgándole a esta tradición amplia versatilidad expresiva. Podría encontrarse alguna presencia de estos recursos (y otros que examinaremos en breve) en el soneo tradicional, pero en la salsa se han convertido en parte constitutiva de la *buena* manera de sonear.

El re juego con distintas métricas está íntimamente vinculado al desarrollo de la rima. En el soneo tradicional el coro repetía un estribillo generalmente consistente de dos versos (en muchas ocasiones octasílabos siguiendo la versificación campesina de tradición española). La rima es establecida por el segundo verso. El soneo salsoso mantiene esa forma de rima como su estructura central, pero introduciéndole innumerables variaciones. Algunos soneos establecen su rima con el primer verso del estribillo. Pero es más importante aun el desarrollo de una rima propia interna del soneo, que en combinación con el re juego de distintas métricas producen un desplazamiento rítmico que enriquece la polirritmia sonora<sup>2</sup>. En otras palabras, la voz, a través del solista sonero se convierte en otro timbre que produce, a nivel melódico, patrones rítmicos propios dentro del complejo armazón rítmico total.

Son muchos los cantantes salseros que han contribuido a esta transformación del soneo, pero los primeros ejemplos no pueden sino tomarse de quien fue por todos reconocido como el “Sonero Mayor”. De

---

2 La polirritmia se refiere a la conformación de un patrón rítmico a base de la combinación simultánea de distintos ritmos, elementos que contribuyen enormemente a la riqueza rítmica de la música caribeña.

la canción "Ella no merece un llanto" de uno de los más populares e importantes compositores y cantantes puertorriqueños de las últimas cuatro décadas -Bobby Capó- con arreglo de Javier Vázquez, según cantada y soneada por Ismael Rivera en el LD *Esto sí es lo mío* (Tico, LPS 99-024, serie 0698, San Juan 1978) reproducimos cinco estrofas del soneo, todas con una métrica y rima distintas. El primer verso del estribillo del coro termina con *anto* y el segundo con *ía*. El sonero utiliza ambas rimas, pero también las terminaciones con *oce*, *ón* y *á*.

Veamos (el coro está señalado en negritas; un asterisco-\* - indica cuando entra el sonero a improvisar; dos -\*\* - cuando el sonero indenta una frase en medio del coro y f.i. identifica la frase indentada, el paréntesis v indica variante en la rima):

|                                  | <b>Rima</b> | <b>Métrica</b> |           |
|----------------------------------|-------------|----------------|-----------|
| <b>Ella no merece un llanto</b>  | <b>a</b>    | <b>8</b>       |           |
| <b>ni una despedida fría *</b>   | <b>b</b>    | <b>8</b>       | <b>16</b> |
| Mamita                           | b(v2)       | 3              |           |
| mira                             | b(v2)       | 2              |           |
| tú que la conoces                | c           | 6              | 22        |
| dile que yo                      | d           | 4              |           |
| lo que quiero es que goce. . .   | c           | 7              |           |
| <b>Ella no merece un llanto*</b> | <b>a</b>    |                |           |
| <b>ni una despedida fría</b>     | <b>b</b>    |                |           |
| No no es pa'tanto                | a           | 5              |           |
| No no es pa'tanto                | a           | 5              |           |
| porque será que tengo yo         | d           | 8              | 34        |
| que sufrir su quebranto          | a           | 7              |           |
| después que yo la quise tanto    | a           | 9              |           |
| <b>Ella no merece un llanto</b>  | <b>a</b>    |                |           |
| <b>ni una despedida fría.*</b>   | <b>b</b>    |                |           |
| Usa tu persuasión                | d(v2)       | 6              |           |
| dile que no hay razón            | d(v2)       | 6              | 20        |
| para herir a este negrón. . .    | d(v2)       | 8              |           |
| <b>Ella no merece un llanto</b>  | <b>a</b>    |                |           |
| <b>ni una despedida fría.*</b>   | <b>b</b>    |                |           |

|                                 |          |   |    |
|---------------------------------|----------|---|----|
| Imagínate este pueblo           | x        | 8 |    |
| que triste quedará              | e        | 6 | 24 |
| si esa negrita linda            | b(v2)    | 7 |    |
| se me va                        | e        | 3 |    |
| <b>Ella no merece llanto</b>    | <b>a</b> |   |    |
| <b>ni una despedida fría.*</b>  | <b>b</b> |   |    |
| Lo que quiero es que la quieran | x        | 8 |    |
| pero mira                       | b(v2)    | 4 |    |
| la mediodía,                    | b        | 4 | 32 |
| en la mañana, por la noche      | c(v2)    | 9 |    |
| y toditos los días              | b        | 7 |    |

Otro ejemplo del mismo LD, en este caso de rima básica con el primer verso del estribillo del coro, es el soneo de Ismael Rivera en la extraordinaria canción de Tito Curet Alonso "Los caras lindas de mi gente negra", hermosa y dulce impugnación a la estética dominante. En cuatro estrofas sucesivas encontramos cuatro distintos tipos de métrica y de rima.

|  | <b>Rima</b> | <b>Métrica</b> |           |
|--|-------------|----------------|-----------|
| <b>Las caras lindas ** , las caras lindas.</b> | <b>a</b>    | <b>10</b>      |           |
| <b>las caras lindas de mi gente negra *</b>    | <b>b</b>    | <b>11</b>      | <b>21</b> |
| <b>Que lindas</b>                              | <b>a</b>    | <b>3</b>       |           |
| <b>pero pero que lindas son.(f.i.)</b>         | <b>c</b>    | <b>8</b>       | <b>11</b> |
| Tienen, tienen, tienen de llanto               | x           | 9              |           |
| mucha melodía                                  | a(v2)       | 6              |           |
| te digo Belén                                  | d           | 5              |           |
| tiene  | d           | 2              |           |
| belleza y también                              | d           | 7              |           |
| tienen poesía                                  | a(v2)       | 5              |           |
| de la bien linda                               | a           | 5              |           |
| <b>Las caras lindas, las caras lindas,</b>     | <b>a</b>    |                |           |
| <b>las caras lindas de mi gente negra *.</b>   | <b>b</b>    |                |           |
| Caritas lindas de gente negra                  | b           | 10             |           |
| que en la calma tengo un montón.               | c           | 8              | 34        |
| Las caras lindas de mi gente negra             | b           | 11             |           |

|  |          |    |    |
|--|----------|----|----|
| son un vacilón                               | c        | 5  |    |
| <b>Las caras lindas, las caras lindas **</b> | <b>a</b> |    |    |
| <b>Las caras lindas de mi gente negra *</b>  | <b>b</b> |    |    |
| Que lindas son (f.i.)                        | c        | 4  |    |
| Como te digo la melaza que ríe               |          |    |    |
| ja, ja , ja, ja, ja                          | e        | 17 |    |
| que canta y que llora                        | f        | 6  |    |
| y en cada beso es                            | d        | 5  | 40 |
| bien conmovedora                             | f        | 5  |    |
| y cautivadora.                               | f        | 6  |    |
| <b>Las caras lindas, las caras lindas**</b>  | <b>a</b> |    |    |
| <b>las caras lindas de mi gente negra *</b>  | <b>b</b> |    |    |
| linda, linda, linda, linda.                  |          |    |    |
| linda, linda                                 | a        | 12 |    |
| que linda son (f.i.)                         | c        | 4  | 16 |
| Te digo que en Portobelo Panamá              | e        | 11 |    |
| yo vi a la cara más bella y pura             | g        | 11 |    |
| y es por eso que mi corazón                  | c        | 9  | 44 |
| se alegra de su negrura                      | g        | 8  |    |
| Esa sí que es linda                          | a        | 6  |    |

Un último ejemplo que quisiera señalar del maravillosamente libertario soneo de Ismael Rivera está tomado de su versión de la canción bolero-chachachá de Israel Plata "La gata montesa" (arreglo de Joe Cafn, en el *LD Oro*, Tico, JMTS 1433, serie 0698, SJ 1979). Este ejemplo muestra su versatilidad en el recurso de "pisar el coro". En las tres estrofas de soneo Ismael Plata pisa el coro tres distintos momentos del estribillo.

|                                 | <b>Rima</b> | <b>Métrica</b> |    |
|---------------------------------|-------------|----------------|----|
| <b>Cuidao con doña Teresa</b>   | <b>a</b>    | <b>8</b>       |    |
| <b>viene la gato mon*tesa.</b>  | <b>a</b>    | <b>8</b>       |    |
| Esa gatita montesa              | a           | 8              |    |
| siempre me encanta su viveza    | a           | 9              |    |
| es que sabe que está buena      | a           | 8              | 34 |
| y es que es tremenda vampiresa. | a           | 9              |    |

|                                  |          |    |
|----------------------------------|----------|----|
| <b>Cuidao con doña Teresa*</b>   | <b>a</b> |    |
| <b>viene la gata montesa</b>     | <b>a</b> |    |
| María Tere, María Teresa,        |          |    |
| María Teresa,                    | a        | 14 |
| María Teresa                     | a        | 5  |
| linda,                           | b        | 2  |
| María                            | b        | 3  |
| linda                            | b        | 2  |
| pero mira                        | b        | 4  |
| nona, no monte en caleza         | a        | 8  |
| que ya te dije que se te ensucia | x        | 10 |
| la batita                        | b        | 4  |
| japonesa                         | a        | 4  |

56

**Cuidao con Doña Teresa** **a**  
**vie\*ne la gata montesa** **a**

|                              |   |    |
|------------------------------|---|----|
| María Teresa,, María Teresa, |   |    |
| María Teresa,                | a | 15 |
| María Teresa                 | a | 5  |
| es vampiresa                 | a | 5  |
| Patato el señor tambor       | c | 7  |
| Teresa no va en caleza       | a | 8  |
| dice el Sonero Mayor         | c | 7  |
| ¡Cuidao!                     | x | 2  |

59

Anteriormente mencionamos cómo en el soneo salsero la voz, a través del rejuogo de métricas y rimas, contribuye a la polirritmia sonora con desplazamientos rítmicos propios. En otras palabras la voz, además de lo que expresa con las palabras en la melodía, se convierte en parte de la orquestación, en una especie de instrumento musical adicional<sup>3</sup>. Es significativo que en esa utilización de la voz como instrumento los soneros de la salsa enfatizen la importancia de algunas tradiciones musicales históricamente fundamentales en la conformación de la expresión musical nacional puertorriqueña contemporánea. En ocasión el cantante sonea siguiendo giros rítmicos que evocan los

3 El musicólogo veracruzano Rafael Figueroa Hernández está trabajando en una investigación sobre Ismael Rivera, en la cual enfatiza la importancia musical del soneo. El escrito que produzca, enriquecerá los señalamientos que aquí exponemos.

acompañamientos del cuatro en la música campesina y, en más frecuentes ocasiones aún, al tambor improvisador de la plantación esclavista.

Para evitar una sobremultiplicación de ejemplos, tomaremos como ilustración los mismos soneos de Ismael Rivera mencionados. En "Las caras lindas. . ." Maelo tiene una larga secuencia del soneo evocando al cuatro (o al tres u otros instrumentos de esa familia) y en "La gata montesa" un precioso segmento de superimposición rítmica donde claramente evoca al tambor repicador de la bomba e incluso a los movimientos corporales del bailarín que ejecuta su baile en comunicación y desafío con la improvisación de ese tambor.

El soneo de Rubén Blades en su interpretación de la canción "Ojos", de Johnny Ortiz (la única que no es composición del propio Blades en *Siembra*, Fania, JM 00-537, serie 0798, 1978), ilustra otro tipo de innovaciones. Las frases melódicas tanto del coro como del solista son en ocasiones sustituidas por el conjunto musical, principalmente la línea de trombones, lo que es característico de muchas de las interpretaciones de Willie Colón (director musical en *Siembra*). En esta forma se enriquece musicalmente el soneo con variaciones tímbricas, logrando una mayor y diferente integración entre la letra y la música.

El coro en esta composición es sencillamente su título "Ojos" y Blades muestra una enorme creatividad en la versatilidad con que lo integra a su soneo: en ocasiones construye la frase utilizando al coro como su inicio y en otras lo integra a su juego de frases (o versos) posteriormente; en momento repite el coro al comenzar su frase respetando el espacio entre coro y coro, y en otras lo repite pisando al coro a pesar de ser tan corto. Rara vez, sin embargo, lo pisa o repite al unísono, desarrollando contrapuntos que enriquecen la rítmica.

En su soneo de "Ojos", Rubén Blades utiliza doce distintos tipos de rima. Su versatilidad métrica es muy interesante y distinta a los ejemplos de Maelo citados. Se establece, quizá por lo corto del coro, en "racimos" de frases (en *clusters*, para usar un útil anglicismo) y se desarrollan relaciones entre los distintos "racimos" que producen juegos rítmicos que combinan la flexibilidad de la tradición vocal africana con esa mayor estructuración de la lírica campesina (de tradición española). Por ejemplo, el soneo rompe con cuatro versos de siete sílabas que son seguidos por cuatro de



cinco; utilizando luego “racimos” (unos más cortos -2- y otros más largos -8-) de versos octasílabos, endecasílabos, etcétera. Se encuentran también en su soneo espontáneas combinaciones ingeniosas, como las siguientes: un verso de cinco sílabas y otro de ocho, que suman trece, seguidos por una de seis y otro de siete, y ambos conjuntos de frases precedidas por dos endecasílabos que sumados al coro suman también el mismo largo; o el racimo de los últimos seis versos que son todos octosílabos precedidos por otro conjunto de ocho hexasílabos, teniendo ambos, pues, cuarenta y ocho. Estas combinaciones producen extraordinarios efectos rítmicos de variedad “estructurada”. Veamos el soneo:

|                                     | <b>Rima</b> | <b>Métrica</b> |    |
|-------------------------------------|-------------|----------------|----|
| <b>Ojos</b>                         | <b>a</b>    | <b>2</b>       |    |
| de jóvenes y viejos                 | b           | 7              |    |
| <b>Ojos</b>                         | <b>a</b>    |                |    |
| de todos la'os del mundo            | c           | 7              |    |
| <b>Ojos</b>                         | <b>a</b>    |                |    |
| de todos los colores                | x           | 7              |    |
| <b>Ojos</b>                         | <b>a</b>    |                |    |
| del reino vagabundo.                | c           | 7              |    |
| <br>                                |             |                |    |
| <b>Ojo*s</b>                        | <b>a</b>    |                |    |
| Ojos que ríen                       | d           | 5              |    |
| Ojos que lloran                     | e           | 5              |    |
| Ojos que piden                      | d           | 5              |    |
| Ojos que imploran                   | e           | 5              |    |
| <b>Oj*os</b>                        | <b>a</b>    |                |    |
| Ojos que están llenos de esperanza. | f           | 10             |    |
| <br>                                |             |                |    |
| <b>Ojos</b>                         | <b>a</b>    |                |    |
| dando gritos de ¡hasta cuándo!      | g           | 8              |    |
| <b>Oj*os</b>                        | <b>a</b>    |                |    |
| que dicen la calle está dura        | x           | 9              |    |
| Ojos del pobre esperando            | g           | 8              |    |
| <br>                                |             |                |    |
| <b>Ojos</b>                         | <b>a</b>    |                |    |
| Ojos de aquel que se aleja          | x           | 8              |    |
| y espera su libertad                | h           | 8              | 16 |
| <b>Ojos</b>                         | <b>a</b>    |                |    |
| Ojos de América Latina              | i           | 9              |    |
| Ojos llenos de verdad               | h           | 7              | 16 |

(Descarga musical)

|   |          |          |    |
|---|----------|----------|----|
| <b>Ojo*s</b>  | <b>a</b> | <b>2</b> |    |
| friendo los pollos en las esquinas                      | i        | 11       |    |
| virando papeles en la oficina                           | i        | 11       | 26 |
| <b>O*jos</b>  | <b>a</b> | <b>2</b> |    |
| Ojos dichosos   | a        | 5        |    |
| como el ojo'e de la vecina                              | i        | 8        | 13 |
| <b>Ojo*s</b>  | <b>a</b> |          |    |
| como los del ciego                                      | b        | 6        |    |
| que miran más por dentro                                | b(v2)    | 7        | 13 |
| <b>Ojos*</b>  | <b>a</b> |          |    |
| Ojos de bautizos, en entierros,                         | b        | 11       |    |
| llenos de sentimiento.                                  | b        | 7        |    |
| <b>Ojo*s</b>  | <b>a</b> |          |    |
| A ver, ahé  | j        | 4        |    |
| yo vine pa'mirar  | x        | 6        | 10 |
| <b>Ojos</b>   | <b>a</b> |          |    |
| Ahé, ahé  | j        | 4        |    |
| yo vine aquí pa'ver                                     | j        | 6        | 10 |
| (varios coros contestados<br>por la línea de trombones) |          |          |    |
| <b>Ojos</b>   | <b>a</b> |          |    |
| Ojos que preguntan                                      | x        | 6        |    |
| Ojos que responden                                      | k        | 6        |    |
| Ojos que desconfiados                                   | x        | 6        |    |
| Ojos bonachones   | k        | 6        |    |
| <b>O*jos</b>  | <b>a</b> |          |    |
| Ojo'e policías  | i        | 6        | 48 |
| Ojos de ladrones  | k        | 6        |    |
| Ojos de señoras   | x        | 6        |    |
| y ojos de señores.                                      | k        | 6        |    |
| <b>Ojos</b>   | <b>a</b> |          |    |
| Son los ojos de mi pueblo                               | b(v2)    | 8        |    |
| <b>Ojos</b>   | <b>a</b> |          |    |
| viendo cómo echar pa'lante                              | l        | 8        |    |
| <b>Oj*os</b>  | <b>a</b> |          |    |
| Esos ojos de estudiantes                                | l        | 8        |    |
| que el cielo los bendiga                                | i        | 8        | 48 |
| <b>Ojos</b>   | <b>a</b> |          |    |

|                          |   |   |
|--------------------------|---|---|
| el futuro e nuestra raza | x | 8 |
| y de América Latina      | i | i |

Quisiera concluir esta pequeña muestra de ilustraciones del desarrollo libertario en el soneo salsoso con un ejemplo de otro sonero que más recientemente ha comenzado a brillar en las grabaciones de la salsa. En esta forma espero evidenciar que los diversos recursos empleados maravillosamente por Ismael Rivera o Rubén Blades no constituyen meramente logros de un artista individual, sino, además, desarrollos de un lenguaje musical (el cual los diversos artistas ayudan, sin duda, a configurar). Reproduciré algunas estrofas del soneo del Gilbertino Santa Rosa sobre la canción de Charlie Donato "Cantante de cartel" (Arreglo de Tommy Villariny, incluida en el *LD Good Vibration*, producido por Rafael Ithier, COMBO RCSLP 2049, SJ, 1986).

|                                 | <b>R i m a</b> | <b>M é t r i c a</b> |    |
|---------------------------------|----------------|----------------------|----|
| <b>Lo que quiere es</b>         | <b>a</b>       | 4                    |    |
| <b>que yo sea cantante,</b>     | <b>b</b>       | 6                    |    |
| <b>un cantante</b>              | <b>b</b>       | 4                    |    |
| <b>de cartel.</b>               | <b>c</b>       | 3                    |    |
| Y todo eso para darse           | b              | 9                    |    |
| un plante,                      | b              | 3                    |    |
| <b>mi novia quiere</b>          | <b>a</b>       | 5                    | 26 |
| <b>ella quiere</b>              | <b>a</b>       | 4                    |    |
| que sea cantante.               | b              | 5                    |    |
| <b>Lo que quiere es</b>         | <b>a</b>       | 4                    |    |
| que yo sea cantante,            | b              | 6                    |    |
| un cantante                     | b              | 4                    |    |
| de cartel                       | c              | 3                    |    |
| De esos que bailan con un       |                | 1                    |    |
| micrófono                       | d              | 11                   |    |
| y que la gente pide autógrafos  | d              | 11                   | 22 |
| <b>Lo que quiere es</b>         | <b>a</b>       | 4                    |    |
| que yo sea cantante,            | b              | 6                    |    |
| un cantante                     | b              | 4                    |    |
| de cartel.                      | c              | 3                    |    |
| Que tenga el dinero de Sinatra, | x              | 10                   |    |

|                             |          |          |    |
|-----------------------------|----------|----------|----|
| la fama de Julio Iglesias   | x        | 8        |    |
| y la voz de Raphael         | c        | 7        |    |
| <b>Lo que quiere es</b>     | <b>a</b> | <b>4</b> |    |
| <b>que yo sea cantante,</b> | <b>b</b> | <b>6</b> |    |
| <b>un cantante</b>          | <b>b</b> | <b>4</b> |    |
| <b>de cartel.</b>           | <b>c</b> | <b>3</b> |    |
| Pero como soy de pueblo     | e        | 8        |    |
| yo quiero ser como Cheo,    | e        | 8        |    |
| Andy, Pellín o Ismael . . . | c        | 7        |    |
| <b>Lo que quiere es</b>     | <b>a</b> | <b>4</b> |    |
| <b>que yo sea cantante,</b> | <b>a</b> | <b>6</b> |    |
| <b>un cantante</b>          | <b>b</b> | <b>4</b> |    |
| <b>de cartel.</b>           | <b>c</b> | <b>3</b> |    |
| Quando hablamos de boda es  |          |          |    |
| que yo gozo:                | d(v2)    | 11       |    |
| no hay casamiento hasta que |          |          |    |
| me haga famoso              | d(v2)    | 12       | 23 |

Después de ese enorme despliegue de métricas y rimas manteniendo, sin embargo, unas interesantes constantes estructurales, la canción establece un segundo soneo, innovando con un tipo de soneo invertido; es decir, con el estilo antifonal del solista hace la llama y el coro la respuesta en lugar de viceversa:

|                              | <b>Rima</b> | <b>Métrica</b> |    |
|------------------------------|-------------|----------------|----|
| Ella quiere que yo sea       | x           | 8              |    |
| <b>Un cantante de cartel</b> | <b>c</b>    | <b>7</b>       |    |
| Sabrán que ella quiere       | a           | 6              |    |
| que yo cante clásico         | f           | 7              | 13 |
| <b>Un cantante de cartel</b> | <b>c</b>    | <b>7</b>       |    |
| Pa' la ópera está Plácido    | f           | 9              |    |
| me qued'ó aquí en mi bembé   | c           | 7              | 16 |

No hay espacio para seguir reproduciendo ejemplos de las innovaciones

del soneo salroso; muchas podrían encontrarse en los soneos de Héctor Lavoe, el Cano Estremera, Ismael Miranda y toda una amplia gama de soneros salseros. Espero que esta pequeña selección ilustre la valoración que otorga nuestra cultura popular a la espontaneidad libertaria. Y como se expresa ésta no sólo en lo que los soneros dicen o improvisan, sino en cómo lo improvisan o dicen; es decir, en las (sus) *prácticas*, que siguen siendo, a mi juicio, con posmodernidad y todo, tan o más importantes que “los discursos.”