



ALCALDIA DE
SANTIAGO DE CALI
SECRETARÍA DE CULTURA



UNIVERSIDAD DE
SAN BUENAVENTURA
CALI

Pa' bailar

Kike Escobar

Una historia a ritmo de salsa



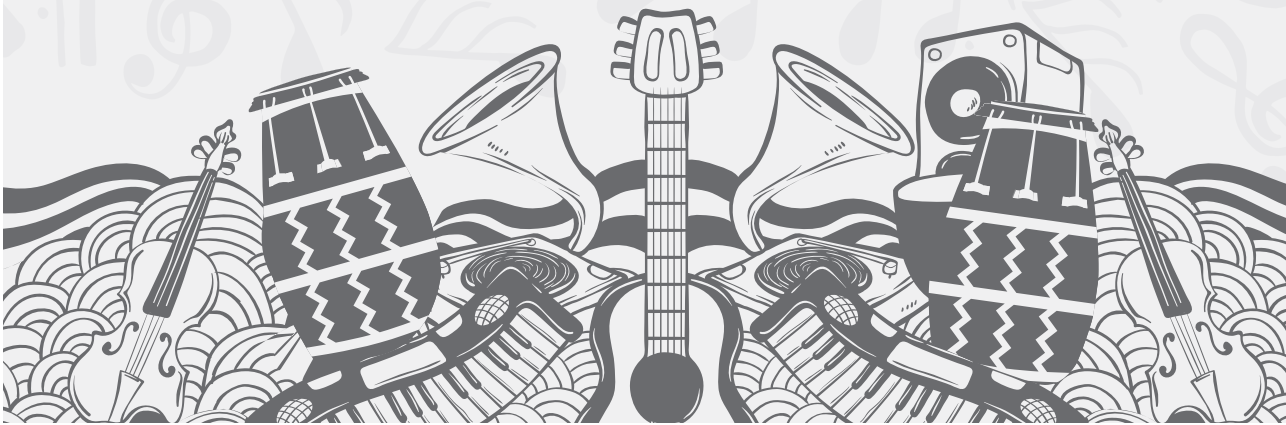
Pa' bailar
Una historia a ritmo de salsa



Pa' bailar

Kike Escobar

Una historia a ritmo de salsa



Escobar, Kike

Pa' bailar. Una historia a ritmo de salsa / Kike Escobar.--Cali : Editorial Bonaventuriana, 2018

172 p.

ISBN: 978-958-5415-29-4

1. Salsa (Música) - Cali (Valle del Cauca, Colombia) 2. Historia de la música 3. Músicos colombianos 4. Músicaailable - Cali (Valle del Cauca, Colombia) 5. Música - Investigaciones 6. Ritmos musicales 7. Música colombiana - Historia y crítica 8. Música - Anécdotas I. Cali (Valle del Cauca). Alcaldía. Secretaría de Cultura II. Universidad de San Buenaventura (Cali) III. Tít.

793.3 (D 23)

E74

© Universidad de San Buenaventura Cali



Editorial Bonaventuriana

Pa' bailar. Una historia a ritmo de salsa

©Autor: Kike Escobar

©ALCALDÍA DE SANTIAGO DE CALI

Alcalde de Santiago de Cali

Norman Maurice Armitage Cadavid

Secretaría de Cultura

Luz Adriana Betancourt Lorza

Equipo de apoyo Secretaría de Cultura

Yamileth Cortés Arboleda

Lina Yazmín Pérez Montoya

©UNIVERSIDAD DE SAN BUENAVENTURA

Rector

Fray Ernesto Londoño Orozco, OFM

Secretario

Fray Antonio José Grisales Arias, OFM

Vicerrector para la Evangelización
de las Culturas

Fray Francisco Lotero Matiz, OFM

Decano Facultad de Educación

Walter Mendoza Borrero

Director Maestría en Alta Dirección de
Servicios Educativos (Madse) y Grupo de
Estudios sobre Cuerpos y Educación (Gesce)
Harold Viafara Sandoval

Director Grupo de Investigación Alta
Dirección, Humanidad-es y el Educar-se
(Giadhe)

Carlos Aberto Molina Gómez

Equipo proyecto fortalecimiento de la salsa

Claudia Marcela Montoya Hernández

Mónica Gutiérrez Bedoya

Director Editorial Bonaventuriana

Claudio Valencia Estrada

Diseño y diagramación

Ximena Rosero Rosero

Editorial Bonaventuriana

Editorial Bonaventuriana, 2018

Universidad de San Buenaventura

Dirección Editorial Cali

PBX: 57 (1) 520 02 99 - 57 (2) 318 22 00 -
488 22 22

Correo: editorial.bonaventuriana@usb.edu.co

www.editorialbonaventuriana.usb.edu.co

Colombia, Suramérica

Los autores son responsables del contenido de
la presente obra. Prohibida la reproducción total
o parcial de este libro por cualquier medio, sin
permiso escrito de los editores.

© Derechos reservados de la Universidad de
San Buenaventura.

ISBN: 978-958-5415-29-4

Tiraje: 150 ejemplares

Cumplido el depósito legal (ley 44 de 1993,
decreto 460 de 1995 y decreto 358 de 2000)
2018

Imagen de la carátula:

Motivo de instrumentos musicales, tomado
de Freepik.com

Contenido

Agradecimientos	9
A manera de bienvenida.....	11
Presentación.....	13
Introducción.....	17
Referencia del tema musical que inspiró el nombre del libro	19
Antecedentes de la salsa	23
Por qué la salsa está tan arraigada en la cultura de los caleños	57
El punto de partida de la historia musical yailable de los caleños	63
La música antillana en Cali a través de la radio, desde 1930 hasta 1960	71
La aceleración de los vinilos, un hecho que generó gustos y disgustos.....	75
Llega su majestad, la salsa, a Cali	77
Los setenta, época trascendental para nuestros bailadores.....	83
Los ochenta, una década de salsa, salsotecas y baile.....	87

Los noventa, la melomanía en escena	109
La salsa del siglo XXI	127
Taller de salsa de la Universidad de San Buenaventura Cali	151
Galería fotográfica de Kike Escobar.....	155
Sobre el autor	163
Referencias bibliográficas	165
Anexos	171

Agradecimientos

A Dios, en gratitud por hacer de mí un instrumento de su arte en Santiago de Cali, la Sucursal del Cielo.

A mi hija Paloma, quien, conforme al talento dado por Dios, se está convirtiendo en una excelente bailarina que adora a Dios con su danza en cada presentación.

A mi esposa, mi reina, que ha tenido que soportar la música afrocaribeña en casa sin gustarle mucho.

A Eduardo Rosillo (q.e.p.d.), por ser mi mentor en la música cubana.

A Luis Alberto Sánchez, Beto, muchas gracias por enseñarme a valorar la buena música en mi juventud.

A Ossiel Villada Trejos, gracias por estar en esos momentos tan claves de mi vida, amigo.

A Quique Barona, gracias, amigo, por abrirme las puertas en la radio.

A Alejandro Ulloa Sanmiguel. Maestro, mil gracias por todo el conocimiento compartido.

A Gary Domínguez, por su amistad y por compartir conmigo sus sueños de errante.

A Carlos Fernando Trujillo, por ser mi mentor en producción. Dios te bendiga siempre, Carlitos.

Al bailarín y bailador Luis Eduardo Hernández, el Mulato, el más grande exponente de todos los tiempos de nuestro estilo de baile caleño. Muchas gracias por confiar en mí.

A Giovanny Serrano de Alma Latina, vanguardia de la salsa a inicios de los 90.

A Luz Adriana Latorre, gerente de Corfecali, y a todo su equipo: Mónica Ramírez, David, Rolando, Patricia, Felipe, Mayerling, mil gracias por acogirme y valorar mis conocimientos musicales y espirituales.

A Amparo Sinisterra de Carvajal, presidenta de la Casa Proartes; a Beatriz Barros Bigna, directora ejecutiva, y a todo el equipo de producción de la Bienal Internacional de Danza.

Al pastor Humberto Casanova, excepcional músico, leyenda oculta de la timba cubana.

Al pastor Alex D'Castro, ejemplo de cómo convivir con la salsa y el evangelio.

A Dorance Lorza y su Sexteto Café, baluartes de este sonido en la fría Londres.

A la Universidad de San Buenaventura Cali, y en especial a la Facultad de Educación y la Maestría en Alta Dirección de Servicios Educativos (Madse).

A Walter Mendoza Borrero, decano de la Facultad de Educación de la Universidad de San Buenaventura Cali, por su apoyo invaluable.

A Claudio Valencia Estrada, director de la editorial en la Universidad de San Buenaventura Cali, por abrir una ventana para que estos temas ingresen al mundo de la producción académica universitaria.

A Claudia Marcela Montoya Hernández y a Mónica Gutiérrez Bedoya, del “Proyecto Fortalecimiento de la Salsa” en la Universidad de San Buenaventura Cali, por estar atentas a colaborar en todo lo que se requiere para llevar a buen término el proyecto.

A Harold Viafara Sandoval, director de la Maestría en Alta Dirección de Servicios Educativos (Madse) y del Grupo de Estudios sobre Cuerpos y Educación (Gesce) en la Universidad de San Buenaventura Cali. Su guía y permanente apoyo hicieron posible esta obra. Negro, muchas gracias.

A las nuevas generaciones de bailadores, bailarines, melómanos, coleccionistas, músicos, escritores, periodistas y productores que admiran el género salsa y sus raíces antillanas.

A manera de bienvenida

La salsa, como manifestación cultural que identifica nuestra ciudad, sigue siendo un tema de interés para la Alcaldía de Cali y, en particular, para la Secretaría de Cultura. Por ello, a través del proyecto *Fortalecimiento de la salsa como proceso de formación integral en el municipio de Santiago de Cali*, hemos venido aportando al crecimiento de diferentes propuestas desarrolladas por las escuelas de salsa, con el propósito de contribuir al mejoramiento de las condiciones de las organizaciones que enseñan a bailar salsa en Cali, con un objetivo social, artístico o de emprendimiento cultural.

Igualmente, y con la intención de apoyar diversos procesos que contribuyan al fortalecimiento del sector, nos hemos comprometido con publicaciones como esta, de tal manera que en la ciudad se consoliden elementos desde los cuales se le dé forma a una memoria escrita de los diferentes componentes que integran el mundo salsero.

Publicaciones de esta talla claramente indican la existencia en nuestra ciudad de una cantera de estudiosos, quienes ya sea por la vía académica o desde la pasión de autodidactas e investigadores, llevan a cabo un trabajo permanente para dar cuenta de lo que se registra en el mundo de la salsa en Cali.

Por lo anterior, como política pública de esta dependencia seguiremos empeñados en apoyar todos aquellos trabajos de producción escrita, constituyentes de aportes significativos para dejar un legado histórico a Santiago de Cali, como una ciudad que mantiene viva la salsa.

Todos los autores toman riesgos cuando exponen sus resultados escritos, pero al final quienes se deciden a poner en público su trabajo están convencidos

de que aportan más los que se arriesgan a hacer que los que se abstienen por temor a la crítica.

Iniciativas de este talante muestran una vez más las fortalezas de los caleños en la manera de expresar su pasión, sus sentimientos y especialmente de dar a conocer el significado que para la idiosincrasia caleña tiene esa manifestación cultural: la salsa.

Luz Adriana Betancourt Lorza
Secretaria de Cultura
Alcaldía de Santiago de Cali

Presentación

La alianza entre la Secretaría de Cultura y la Universidad de San Buenaventura Cali nos ha permitido seguir avanzando en el reconocimiento tanto de las escuelas de salsa como de los diferentes espacios relacionados con ellas.

Para el Grupo de Estudios sobre Cuerpos y Educación (Gesce), que forma parte del Grupo de Investigación Alta Dirección, Humanidad-es y el Educar-se (Giadhe), y la Maestría en Alta Dirección de Servicios Educativos (Madse), con su trabajo *Caracterización de los actores de la cadena de la salsa*, es importante rastrear el fenómeno salsero que se viene fortaleciendo en la ciudad. Hablar de ello es considerar más de treinta actores que hacen un aporte considerable a la nominación de Cali, capital mundial de la salsa:¹ escuelas de salsa, coreógrafos, instructores, orquestas, músicos, estudios de grabación, productores musicales, arreglistas, compositores, fabricantes de instrumentos, vestuaristas, fabricantes de calzado, investigadores, escritores, medios de comunicación (emisoras tradicionales, periódicos, emisoras *on line*, blogueros), melómanos y coleccionistas, establecimientos (salsotecas, tabernas, grilles, bailaderos, bares, discotecas, barras), promotores turísticos, transportadores, *managers*, productores artísticos, luminotécnicos, escenógrafos, sonidistas, vendedores de música, eventos de ciudad públicos, eventos de competencia (mundial de salsa, salsa ladies, salsa hombres, salsa y más salsa, Cali Pachanguero), eventos feriales (salsódromo,

1. Un análisis de este aspecto puede consultarse en Viafara, H. (2015). *Caracterización de los actores de la cadena de la salsa en Cali*, la Sucursal del Cielo. Informe de investigación. Universidad de San Buenaventura Cali, Colombia, Suramérica.

feria comunera) y eventos de ciudad (Delirio, Ensálsate, Mulato Cabaret, Cali es Pachanguero), entre otros.²

Pensar una publicación como esta es abrir la mirada a las diferentes manifestaciones que en general en el mundo de las expresiones artísticas y culturales se vienen gestando en la ciudad; pero especialmente aquellas relacionadas con la escritura, ya que es la oportunidad para la generación de memoria, tan necesaria en estos tiempos.

En esta ocasión presento el texto de un amigo especial, Luis Enrique “Kike” Escobar Patiño, una especie de caminante o etnógrafo de la salsa que viene del barrio y ha trabajado para el barrio. Aquel que cuando fue necesario viajó a Cuba para formarse con los grandes; pero antes, en otras épocas, fungió de *manager*, con gran vocación por las tabernas salseras –La Mulenze, Impacto Latino, Congo Bongó y Bachata–. Aquel que vi trasegar formando a muchas personas a través de lo que a finales de la década de los 80 e inicios de los 90 calificó como “salsa positiva”, que en sus palabras “era aquella que tanto en su elaboración musical (orquestración) como en el mensaje, representaba un aporte reflexivo haciendo del oyente un agente crítico de su individualidad y de la sociedad en que vive”. Estas palabras servían de referente en los talleres en los que invitaba a los participantes a recordar:

*A tu escuela llegué
sin entender por qué llegaba
en tus salones encuentro
mil caminos y encrucijadas
y aprendo mucho y no aprendo nada
(“Maestra vida”, Rubén Blades).*

*Juventud siglo XX
no pierdan la tabla
usen la mente
(“Juventud siglo XX”, Willie Rosario).*

Los temas musicales: “Anoche hablé con el señor” (Impacto Crea), “Sin rumbo alguno” (Conjunto Clásico), “Hipocresía y falsedad” (Ray Barreto), “Fe” (Hermanos Lebrón), “Violencia” (Junior González), “Canto al amor” (Sonora Ponceña), “Los entierros” (Cheo Feliciano), “Conversemos” (Camilo Azuquita), “Vuelvo a cantar” (Rubén Blades), “¡Oh, qué será!” (Willie Colón), “Latinos

2. Para ampliar el tema sobre los elementos de caracterización de los actores de la cadena de la salsa se puede consultar Viafara, H., Gutiérrez, M. y Montoya, C. (2016). Ampliando la caracterización de los actores de la cadena de la salsa en la ciudad de Cali. Informe de investigación. Universidad de San Buenaventura Cali. Cali, Colombia, Suramérica.

en Estados Unidos” (Celia Cruz) y “Yo soy” (Gilberto Santa Rosa), entre otros, formaban parte del repertorio de canciones obligadas conducentes al trabajo de sensibilización, reflexión y análisis.

Luis Enrique Escobar Patiño, ese estudioso de la salsa que ha transitado por los caminos de los medios escritos y hablados, como aún lo sigue haciendo; ese ser humano formado como productor artístico y consultor musical, fue quien tuvo la valentía de escribir esta hermosa obra.

Son muchas las actividades que en el pasado y el presente nos han convocado para dar cuenta de lo aquí reseñado. De esas historias pasadas recuerdo su apoyo cuando propuse entre 1990 y 1992 dos proyectos de acuerdo municipal: el primero, el Museo de la Salsa de Juanchito; y el segundo, convertir a Juanchito en corregimiento turístico del municipio de Candelaria (Valle del Cauca, Colombia). No olvido tampoco su paso como empleado de nuestro emblemático Hospital Universitario del Valle.

Así mismo, en nuestra época de estudiantes de bachillerato en el Colegio Nuestra Señora de la Asunción, del barrio Andrés Sanín (Cali), reconocí sus habilidades excepcionales en el fútbol, actividad que combinaba con la tarea de coleccionista salsero, con cierto espíritu adictivo que lo llevó a recopilar miles de LP y trabajos musicales en otros formatos. Han sido, pues, muchos los caminos recorridos.

A ese personaje, que ha estudiado, hablado y escrito de salsa, lo vi acercarse al campo de la espiritualidad, incluso publicando un texto de su autoría en 2012, titulado *La oración de autoridad. Haciéndome más grande y más fuerte que mi enemigo*.

Recientemente, su trabajo como productor de varios eventos le ha brindado la oportunidad de conocer diversos actores del mundo salsero, lo que le da la posibilidad de referirse a ellos a partir de una postura seria y juiciosa y reconocer aquellos cruciales elementos históricos desde los cuales, precisamente, el presente texto resulta valioso.

Son esos trayectos caminados los que le permiten moverse en un terreno que pudiese parecer difícil y controvertido: mundo salsero frente a mundo espiritual; pero en su caso, son la perfecta combinación para cumplir una función social.

Fueron muchos los aportantes que hicieron posible este libro. Debo agradecer a Claudia Marcela Montoya Hernández y a Mónica Gutiérrez Bedoya, unas trabajadoras incansables a lo largo del proceso del “Proyecto Fortalecimiento de la Salsa” en la Universidad de San Buenaventura Cali. Así mismo, a todas las personas e instituciones que forman parte de la cadena de la salsa, los cuales

esperaron expectantes el final feliz de la presente publicación. Y a otras más que saben quiénes son, razón por la cual omito el listado.

También merece un reconocimiento especial nuestro decano de la Facultad de Educación, Walter Mendoza Borrero, quien siempre, desde su mirada estratégica y visionaria, ha entendido el porqué de nuestro trabajo encaminado por el mundo salsero.

Resultados como estos son posibles al sumar voluntades. Es el caso del apoyo de Claudio Valencia Estrada, director de la Editorial Bonaventuriana, quien comprendió sin vacilaciones el propósito de este tipo de obra. A él, un inmenso agradecimiento por su apoyo incondicional.

Este ejemplo nos muestra claramente que se debe insistir en aquello que consideramos válido y prioritario. Debemos partir de la idea de seguir trabajando sobre temas como nuestras vivencias y otros que aporten a la construcción de memoria.

Ahora, como el camino sigue y se trata de continuar construyendo nuevos procesos que generen otras rutas, sea esta la oportunidad de desafiar a otros a lanzarse a plasmar por escrito esas experiencias que vienen llevando año a año en sus memorias.

Por eso, ¡abran paso que la cosa apenas inicia!

Harold Vifara Sandoval

Universidad de San Buenaventura Cali

Facultad de Educación

Director de la Maestría en Alta Dirección de Servicios Educativos (Madse)
y del Grupo de Estudios sobre Cuerpos y Educación (Gesce)



Kike Escobar con la imagen de Aesenio Rodríguez.

Foto tomada por Carlos Paz

Introducción

La salsa y sus raíces antillanas están alojadas en cada casa, en cada andén, en cada calle, en cada cuadra, en cada barrio, en cada salón comunal, en cada parque, en cada escuela, en cada iglesia, en cada evento social; en fin, se encuentra en el diario vivir de nuestra Sucursal del Cielo. Por ello, hablar de Cali y no hablar de su músicaailable es dejar una brecha en la historia de una ciudad que evolucionó bailando.

“Santiago de Cali es un rincón del Caribe en la costa Pacífica”, tal como lo expresara Jairo Varela.³ Por esa razón, la música antillana ha hecho cuna en esta región gracias a sus melómanos y coleccionistas, y especialmente a sus bailadores y bailarines. *Pa’ bailar* es eso, un recorrido musical por una ciudad que asumió una cultura Caribe en una zona Pacífica.

Tras una investigación musical exhaustiva, se recopilaron hechos históricos importantes, de necesario conocimiento, que le permitirán entender al lector, de manera retrospectiva, lo que está sucediendo en el presente y saber hacia dónde se dirige la música salsa.

Este libro es un material histórico, de consulta y de referencia, que pretende motivar a los lectores a escuchar y referenciar las selecciones musicales aquí presentadas, para no olvidar nuestro pasado musical. Esta motivación les permitirá construir y desarrollar muy buenas puestas en escena, musicalizadas de una manera magistral con temas característicos y llenos de un buen mensaje con propósito.

3. Fundador del Grupo Niche.

*Pa' bailar,
pa' gozar,
para ti
yo traigo
mi chachachá.⁴*

Pa' bailar es una historia a ritmo de salsa, en una ciudad que danza. Los escenarios más peculiares han sido testigos de este movimiento musical: quioscos, balnearios, casetas, agüelulos,⁵ fiestas familiares, fiestas de cuota, verbenas, kermeses, *grilles*, discotecas, salsotecas,⁶ viejotecas,⁷ concursos, encuentros, festivales, teatros y carpas.

El detonante que marca la historia musical yailable de los caleños —que será nuestro punto de partida— es un fenómeno único en el mundo, originado en Cali por discómanos o programadores musicales, quienes a mediados de la década de los 60 aceleraron las piezas musicales. Esta aceleración consistía en hacer sonar los discos de vinilo en revoluciones más rápidas que su formato original, gracias a los tocadiscos o tornamesas Lenco L78. Este experimento logró llamar la atención de los bailadores de la época y más adelante, de los bailarines, quienes con la velocidad de sus pies impusieron un estilo propio y único en el mundo: “el estilo caleño de bailar la salsa”. En la actualidad, nuestros bailarines y bailadores colman los escenarios con espectáculos de salsa que caracterizan el estilo caleño desarrollado a lo largo del tiempo en la Sucursal del Cielo, Santiago de Cali.

Pa' bailar es un recorrido musical por una autopista salsera que los llevará a disfrutar de las diferentes épocas y sucesos musicales que han formado parte de la historia del público caleño que le gusta la salsa y, en especial, bailarla.

Después de leer y escuchar nuestras sugerencias musicales, los lectores podrán deleitarse con una recopilación única, desarrollada y vivida en cada uno de estos espacios. Las sugerencias temáticas los ubicarán en lugares y momentos que llenaron de alegría y gozo a muchos caleños que aman la buena música.

Los invitamos a que, de la mano de estas propuestas musicales, revivan los momentos que hicieron rumbear a varias generaciones con temas diseñados pa' bailar.

4. Letra de *Pa' bailar* (Coca y sus Exploradores, New York, 1966).

5. Fiestas vespertinas en casas, discotecas y casetas donde solo se vendían gaseosas y jugos, especialmente el de lulo (Caicedo, 2018).

6. Nombre dado en Cali a los establecimientos nocturnos especializados en salsa.

7. Nombre de origen caleño dado a los establecimientos de baile exclusivos para personas de la tercera edad.

Referencia del tema musical que inspiró el nombre del libro

Esteban Cepeda (Coca), músico nato. Nació en la Calle de la Cruz, luego se mudó a Santurce y tuvo sus comienzos musicales con el Combo Río Habana. Más tarde, se mudó a Nueva York donde actuó como bailarín junto a su hermano Virgilio, que luego tocaría los bongós en la agrupación. Después de pasar por el servicio militar, se reincorporó a la vida musical y formó la charanga Los Satélites. Luego conformó la agrupación que lo dio a conocer: Coca y sus Exploradores.

- **Artista:** Coca y sus Exploradores
- **Álbum:** Coca y sus Exploradores
- **Sello:** Maceda Records
- **Año:** 1966
- **Ciudad:** Nueva York

Carátula álbum de Coca y sus Exploradores



Lado A del disco de Coca y sus Exploradores



Lado A

1. El disco rayado
2. **Pa' bailar**
3. La pulga hispana
4. Yenyere
5. Ponte en algo
6. Lo añoro

Lado B del disco de Coca y sus Exploradores



Lado B

1. El bochinchero
2. Apagón
3. Fuego
4. Lookie-Lookie
5. Hambre
6. Más y más

Antecedentes de la salsa

Texto cortesía de Nicolás Ramos Gandía⁸

Estudio de la evolución histórica e influencia de los géneros musicales de Cuba: el son, la rumba y el danzón, con sus variantes y otros movimientos musicales en la salsa

En este apartado se explica cómo desde los años 20 hasta principios de los 60, estos géneros evolucionaron hasta forjar los contornos sonoros de la salsa. Se analizan los procesos que llevan a la adaptación de esas vertientes musicales y su redefinición como música urbana de la salsa cultivada por músicos latinos y neoyorquinos. Se examina el periodo decisivo de su germinación y consolidación, que va desde fines de la década de los 60 hasta el año 1975. Se expone el papel definitorio de la compañía Fania, para que músicos latinoamericanos y de otros grupos étnicos hicieran suyas esas influencias y las transmutaran en un fenómeno social, discográfico y comercial de trascendencia mundial.

Introducción

La salsa, como manifestación musical de un entorno social marginado, fue atacada desde distintos flancos, tanto musicales como sociales. Sus detractores alegaban que era “música cubana vieja y poco innovadora”; “música de barrio de mala muerte”; “música sin contenido y simplista”, y mil frases más que, en este

8. Nicolás Ramos Gandía, catedrático asociado de Matemáticas de la Universidad Interamericana de Puerto Rico, Recinto de Arecibo. Texto publicado en <http://www.arecibo.inter.edu/espacio-abierto/> (enero 2006).

momento está de más citar. En su origen, otros géneros de la música popular, como el tango, el jazz y el rock, sufrieron ataques similares para luego convertirse en expresiones musicales dignas de investigación académica.

Antecedentes de la música cubana

La música, como todo otro elemento sustantivo de una cultura, no puede ser bien apreciada en sus valores sin conocer su función en la integridad del sistema de esa misma cultura, de la cual aquella forma parte. La música en general, así sus expresiones como sus instrumentos, responden a factores muy complejos; sin el estudio de estos, aquella no puede ser comprendida.

Fernando Ortiz (1975)

Al momento del “descubrimiento” de América, España era un país multiétnico debido a las dominaciones romanas, visigodas y musulmanas que sufrió entre 218 a.C. y 1479 d.C., este último, año de la reunificación política del país. España tuvo una influencia abarcadora, profunda y determinante en el carácter sociocultural del Caribe hispano, particularmente en Cuba y Puerto Rico, hasta el final de su dominación de cuatro siglos. Los españoles aportaron a la música cubana y caribeña la estructura melódica, los instrumentos de cuerda pulsada y las formas literarias, tanto escritas como orales, entre las que se destaca la décima, fundamental en la composición e improvisación de nuestros pueblos.

Unas músicas entraron en Cuba como propias de los conquistadores y de la clase dominante; otras como de los esclavos y de la clase dominada. Música blanca, de arriba, y música negra, de abajo. Por eso sus manifestaciones han sido muy cambiadizas, sus influjos muy distintos y variable su trascendencia en la plasmación de la musicalidad nacional, según las peripecias sufridas por la estructura económica, social y política del pueblo cubano (Ortiz, 1975).

Los españoles colonizaron a Cuba y en los primeros cincuenta años, prácticamente exterminaron a los aborígenes cubanos. Este hecho provocó que de las estructuras sociales y culturales de los pobladores originarios muy poco sobreviviera. Solo podemos hacer una referencia limitada a sus areitos, una manifestación musical, danzaria y religiosa colectiva, pues los cronistas españoles se circunscribieron a describirla de manera superficial. Además, luego de la colonización española, la influencia indígena en las islas del Caribe jamás alcanzó los ribetes que tuvo en Centro y Suramérica. Recordemos que Diego Velásquez, quien en 1510 inició la colonización de Cuba, trajo esclavos africanos, principalmente de las tribus yoruba (lucumí), bantú (congo) y carabalí, para proveer la fuerza de trabajo. El sistema esclavista en Cuba permitió a los africanos conservar algunas de sus costumbres, tradiciones y modos de vida, sus toques de tambores,

sus cantos religiosos o profanos, y les proveyó la organización social de ayuda mutua conocida como cabildo.

Las tribus africanas aportaron el ritmo, la creación de tambores y otros instrumentos percusivos, así como la estructura de cantos basada en la alternancia entre el cantante solista y el coro.

La fusión de las diferentes culturas africanas con los elementos de las culturas hispánicas dio inicio a un complejo proceso de transculturación al cual, con el tiempo, se le añadieron elementos de otras culturas de posteriores migraciones. Este fue el caso de aporte de los franceses, chinos, haitianos, jamaquinos y mexicanos. No debemos olvidar que otras culturas ejercieron por vía indirecta una fuerte influencia sobre la cultura cubana (Alén, 1992).

La mayoría de los estudiosos coinciden en que a finales del siglo XIX, en ese crisol de costumbres, creencias e ideas surgieron las manifestaciones de la nacionalidad cubana y entre estas la música cubana con sus géneros musicales más influyentes en la salsa: el son, el danzón (con todas sus vertientes) y la rumba. La salsa se fundamenta en formas y estructuras musicales de dichos géneros cubanos y en menor medida, de la influencia tangencial de géneros como la bomba, la plena, la samba y el jazz. Sin embargo, su columna vertebral es, sin duda, el son y el enfoque ecléctico al manejar la fusión de esos géneros musicales.

El son

*El son es lo más sublime para el alma divertir.
Se debería de morir, quien por bueno no lo estime.
Ignacio Piñeiro (“Échale salsita”)*

El origen del son se ubica en la región oriental de la isla cubana, principalmente en Santiago y en la Sierra Maestra, también en la provincia de Guantánamo, y se asocia con las fiestas changüí que allí se celebraban. Este género musical surgió a finales del siglo XIX, concurrentemente con la formación de las características distintivas de la nacionalidad cubana. El son se comenzó a popularizar en los carnavales de Santiago, alrededor de 1892, por un intérprete llamado Nené Manfugás, quien ejecutaba un instrumento rústico de madera con una caja de resonancia y tres cuerdas dobles de acero llamado *tres*. Dicho instrumento se convirtió en el símbolo del son y en la guitarra típica cubana.

En sus inicios, la estructura musical del son se basaba en la repetición constante de un estribillo de cuatro compases, o menos, cantado por un coro, conocido como montuno y entre este la improvisación la realiza el cantante solista,

por lo general, contrastante con el estribillo del coro. Luego, al asentarse en los centros urbanos, el son adquirió un elemento estructural de la música europea, la inclusión de una sección cerrada, que se ubicó al inicio del canto, seguida por el estribillo o montuno. Así, en la primera parte del son se centralizó el tema de la canción, lo que enmarcó la improvisación o montuno a repeticiones del tema con algunas variantes.

Los instrumentos originales del son fueron: el tres y la guitarra, que brindaban la línea melódica y era una influencia concreta de la cultura hispana; el bongó, que aportaba la concepción de la interpretación politémbica que se desprendía de sus múltiples formas de ejecución; las maracas y la clave (“Sin clave no hay son”), la llamada percusión menor, que era, normalmente, ejecutada por el cantante; y la marímbula y la botija, que fueron sustituidas con el tiempo en los predios urbanos, por el contrabajo. En el son se da un sincretismo musical entre los instrumentos percusivos africanos y los instrumentos de cuerda pulsada españoles y en el aspecto vocal, entre la décima española y el canto alternado entre coro y solista (el canto antifonal) de origen africano.

En 1909, el son se propagó por todo el territorio cubano gracias, en parte, a una resolución del ejército permanente del país, la cual disponía que todo soldado reclutado fuera trasladado a una provincia diferente a la de su residencia. El propósito era sacarlo de su entorno social para minimizar la posibilidad de revueltas. Pero,

(...) por simplista, no es posible aceptar esta afirmación, pues, ¿cómo es posible que una institución armada, cuya función principal no era la música, pudiera lograr introducir el son en La Habana? No puede negarse la contribución del ejército permanente en la expansión del son, pero esto no debe llevarnos a la afirmación de que lo trajo a La Habana. Más razonable es decir que el son llegó a la capital a través de los que emigraban de su lugar de origen hacia otras regiones, incluyendo la capital (Giro, 1996).

Así, los cuartetos de son, provenientes de las zonas rurales, dominaron el marco musical de la ciudad y en la década de los 20 se transformaron en sextetos. El Sexteto Habanero –fundado en 1920–, por ejemplo, tuvo su antecedente en el Cuarteto Oriental. En 1927, con la integración de una trompeta, dicha agrupación se convirtió en un septeto, aunque mantuvo el nombre de Sexteto Habanero. Esta configuración instrumental, desde la década de los 30, definió el formato sonero característico de los medios urbanos y fue de gran influencia en el resto del Caribe.

Entre los septetos se destaca el Septeto Nacional de Ignacio Piñeiro, que con “su poder creador trabajó en los contornos del son oriental impartiendo un tratamiento y desarrollo más amplio en lo musical y con una temática literaria

más profunda y variada” (Orovio, 1992). El estilo criollo del trompetista Lázaro Herrera y la independencia brindada al cantante como solista fue, sin duda, lo que permitió que el Septeto Nacional se convirtiera en la referencia obligada para este tipo de agrupación tanto en Cuba como en el Caribe. Además, esta agrupación popularizó el famoso tema de Piñeiro “Échale salsita”, referencia primaria, según varios autores, de la palabra salsa en la música del Caribe. Afirmación aventurada, pues su uso en este tema tiene una perspectiva puramente gastronómica (“échale salsita a la butifarra”) y no tiene, en absoluto, el sentido que hoy le adscribimos a la palabra salsa como denominación de un movimiento musical caribeño y mundial.

El son era un baile de las clases pobres (de los solares) y fue rechazado duramente por las clases acomodadas (de los clubes) e incluso fue prohibido por el Gobierno, que lo consideraba inmoral. Al entrar en los salones de baile de La Habana y otras ciudades importantes, al disfrutar de una significativa difusión discográfica y radial y gracias al trabajo musical de agrupaciones como las arriba mencionadas, el son pasó del solar a la conciencia del pueblo cubano y de ahí al mundo. En los años 20, el son se convirtió en el género musical nacional de Cuba, superando al danzón que lo fue desde finales del siglo XIX hasta principios del XX.

La década de los 30 representó el periodo de internacionalización del son, gracias, principalmente, a las presentaciones de la orquesta de don Azpiazu, con su cantante Antonio Machín, en los Estados Unidos (1930) y Europa (1931). La orquesta de Azpiazu convirtió el son pregón de Moisés Simón “El manisero” en un éxito mundial. Por su parte, el Septeto Nacional de Piñeiro se presentó en la Feria Mundial de Chicago en 1933 y logró un triunfo arrollador.

En la década de los 40 surgieron los conjuntos cuando el tresista Arsenio Rodríguez decidió ampliar el formato del septeto y le añadió otra trompeta, la tumbadora y el piano. Con la inclusión de la tumbadora en las agrupaciones cubanas se superaba la prohibición de su uso en las orquestas cubanas establecida por el presidente Machado en la década de los 30, debido a su asociación con los ritos santeros. En poco tiempo, Arcaño la incorporó a su famosísima charanga. La guitarra se dejó de utilizar en los conjuntos y el tres quedó como el instrumento emblema de las agrupaciones soneras. En el conjunto de Arsenio, el tres se ejecutaba en un estilo distinto a los otros formatos musicales del son, el piano producía tumbaos de gran vitalidad, y la trompeta, improvisaciones criollas, partiendo del *swing americano*.

Con esta perspectiva musical, el conjunto de Arsenio y las otras agrupaciones que siguieron su pauta crearon una nueva sonoridad para el son. En esta década se destacaron en la interpretación del son La Sonora Matancera, principalmen-

te, como conjunto acompañante de primeras figuras del canto caribeño, y el Conjunto Casino, por su exquisita sonoridad e inigualable sabor interpretativo.

En la década de los 50, el genio de la música cubana, Benny Moré, creó una escuela aparte en la interpretación del son. Él, acompañado por su banda gigante (La Tribu, como la llamaba) y con un estilo sin competencia, era un fuera de serie en la música popular del Caribe. Además, el son ha sido interpretado por otros tipos de agrupaciones musicales, tales como tríos, charangas, *big bands* y grupos experimentales. Este género tenía muchas variantes, entre las que se pueden mencionar: el changüí, el son montuno, el son habanero, el sucu sucu y el son pregón, entre otros.

A finales de los 60 y principios de los 70, el bajista cubano Juan Formell y su agrupación, Los Van Van, crearon el songo, que surgió al mezclar el son con la música electrónica americana del *beat*. Formell, un músico iconoclasta, como los salseros de ese periodo, incorporó a la charanga los *trap drums*, el bajo eléctrico y amplificó los violines a la vez que daba un mayor énfasis al aspecto rítmico; los cantantes interpretaban a tres voces e introdujo los trombones en las charangas cubanas.

El son es, sin duda, el género musical cubano que más ha influido en la salsa a través de su formato instrumental y de su estructura musical.

El danzón y sus variantes

Los musicólogos Carpentier (1946) y Díaz⁹ (1981) coinciden en que el danzón proviene de la contradanza cubana y de la primera expresión vocal autóctona de Cuba, la habanera. Estos autores le adjudican a la ola migratoria de 1798 de hacendados franceses que huían de la revolución haitiana, con sus sirvientes africanos y criollos, hacia Santiago de Cuba, la casi paternidad de la contradanza cubana, gracias a su música: la contradanza francesa y el minué.

La historiadora cubana Zoila Lapique¹⁰ (1996a), por su parte, fundamenta la tesis de que la contradanza tuvo, desde mediados del siglo XVIII hasta más allá de la mitad del siglo XIX, dos momentos fundamentales. El primero ocurre cuando vino a través de España (la contradanza es una adaptación francesa del *country dance* inglés) y en Cuba se le insertó la célula rítmica de origen africano

9. Escritor cubano llamado “el padrino de la música cubana”, quien escribió la obra literaria *Del areito a la nueva trova*, en 1981 (extendido a *Del areito al rap cubano*, el cual a la fecha lleva cuatro ediciones).

10. Musicóloga cubana que escribió *Aportes franco-haitianos a la contradanza cubana*, en el marco de la especialización “Panorama de la música cubana popular en Cuba” de la Escuela Nacional de Arte de La Habana (ENA).

conocida como la conga. El segundo se da a partir de una sedimentación musical de las oleadas de inmigrantes franco-haitianos de más de medio siglo en tierras cubanas, luego de la abolición de la esclavitud en Haití en 1793.

La contradanza cubana dio pie a la danza cubana que, con su tiempo lento y melancólico, proveyó espacio a la estrofa cantada y de ahí a la habanera. En esta, la influencia africana está en el ritmo tango congo de origen bantú y la presencia hispánica en la melodía y el verso.

El café de La Lonja sería escenario en 1841 de un hecho trascendental para la música cubana... por primera vez se cantó una contradanza con versos expresamente dichos al compás de la música. Era el inicio de lo que sería después un nuevo género cubano: la habanera (Lapique, 1996b).

El desarrollo de la contradanza cubana y la habanera llevó a la creación de otros géneros musicales propiamente cubanos, que estuvieron vinculados a la transición de la orquesta típica a la charanga francesa y de esta en la charanga. En orden cronológico de origen, se tienen: el danzón, el danzonete, el danzón de ritmo nuevo (danzón mambo), el chachachá y la pachanga; todos ellos asociados, principalmente, al formato instrumental de la charanga a la francesa, que hoy conocemos simplemente como charanga.

En 1879, el músico matancero Miguel Faílde estrenó su danzón “Las alturas de Simpson”. en el Liceo de Matanzas, con la orquesta típica que dirigía, abriéndole camino a este género en el ambiente popular.

La contradanza había sufrido un proceso de criollización paulatina, que devino la danza cubana, dueña de una mayor libertad expresiva, asentada, en lo coreográfico, en la pareja enlazada con evidente influjo afroide en su ritmo. Precisamente, al aumentar sus partes formativas, al extender su tiempo bailable, se le empezó a dar el calificativo de danzón. En sus primeras etapas, el danzón era interpretado por un conjunto denominado Orquesta Típica que incluía en su formato: cometín, trombón de pistones, fígle, dos clarinetes, dos violines, contrabajo, timbal y güiro.

La orquesta típica fue sustituida por una orquesta denominada Charanga Francesa, cuyo formato instrumental lo integran: flauta, piano, instrumentos de arco (principalmente dos o tres violines y contrabajo, pudiendo incluir también viola o violonchelo) y percusión (timbales o pails y güiro) (Loyola, 1996).

El trío musical francés de piano, violín y flauta, que traían los inmigrantes de Haití, con el tiempo incorporó instrumentos percusivos cubanos y así surgió la charanga francesa. Ese proceso de incorporación, que incluía la tumbadora cubana, la paila criolla o timbal y el güiro, se dio paulatinamente durante la primera parte del siglo XX y su nombre se redujo simplemente a charanga. “En los años cincuenta Enrique Jorrín introdujo dos trompetas en su charanga y José Antonio Fajardo incluía esporádicamente una trompeta” (Loyola, 1996).

Estos experimentos, para redefinir la dotación instrumental de las charangas, no tuvieron éxito en Cuba, pero en Nueva York se concretaron a principios de la década de los 60, gracias, en gran medida, a orquestas como el Conjunto Cachana de Joe Quijano (agregó trompetas) y La Moderna, de Ray Barretto (agregó trompeta y trombón).

El danzón dominó a su antojo el escenario musical de Cuba desde finales del siglo XIX. Luego, en la primera y segunda década del siglo XX, comenzó a perfilar su forma definitiva y a incorporar elementos de otros géneros cubanos, principalmente del son. “En 1910, José Urfé, compositor, director y clarinetista, revolucionó el Danzón cubano al insertar, en su parte final, un montuno de son al estilo de los figurados de los treseros orientales” (Orovio, 1994). La composición de Urfé, dedicada a su violinista Julián Barreto, “El bombín de Barreto”, estableció para el resto del siglo la tónica del estilo que distinguiría al danzón.

El auge del son durante la década de los 20 ocasionó que el danzón declinara en el fervor del pueblo cubano. En 1929, Aniceto Díaz fusionó elementos tomados del son y del danzón con una parte cantada y creó un danzón de nuevo estilo al que llamó danzonete. El primer danzonete tenía por título “Rompiendo la rutina”, el cual era muy sugestivo e irónico dentro del contexto sociomusical de esa década. Para contrarrestar el danzonete, los soneros sacaron el sonsonete, que era un son con una parte cantada sola, sin respuesta del coro o montuno. El sonsonete tuvo poca vida musical y en la jerga popular de Cuba y el Caribe, quedó como sinónimo de algo monótono y molesto.

La creación de Díaz impone, a inicios de los años 30, la necesidad de incorporar un cantante en las charangas, entre los que se destacan: Paulina Álvarez, Barbarito Díez, Pablo Quevedo (primer ídolo de masas en la música popular cubana) y Abelardo Barroso. Debido al limitado número de danzonetes originales que se componían, los músicos que cultivaban este género tuvieron que adaptar temas del tango y el bolero para mantenerlo latente. Este hecho, unido a la muerte de los principales cantantes masculinos del género —Quevedo (1936) y Fernando Collazo (1939)—, al surgimiento de nuevos formatos orquestales como los combos y los conjuntos, a la proliferación de otros géneros musicales como el danzón-mambo, y a las nuevas variantes del son y la rumba, circunscribieron la popularidad del danzonete en la década de 1930.

En 1937 se fundó la Orquesta de Arcaño y sus Maravillas y en 1938 los hermanos Orestes e Israel López, gracias a su talento creativo, le dieron vida a una nueva variante del danzón y la música cubana llamada ritmo nuevo o danzón mambo. La Orquesta de Arcaño agregó, en la parte final del danzón, un montuno con motivos sincopados en las cuerdas, el piano y el bajo. Además, incorporó la tumbadora (instrumento marginado durante la década de los 30 en la música

cubana) en la parte en la que no intervienen las pailas. Así, la charanga de Arcaño enriqueció el aspecto rítmico de su sonido y le dio un nuevo giro al danzón y a la música cubana de finales de los años 30 y principios de los 40.

En la década de los 40, el danzón con sus variantes y las charangas estuvieron en plena lucha musical con el son y los conjuntos por la supremacía del mundo musical cubano, pero cedieron terreno frente a estos últimos debido a su trabajo innovador y de incuestionable raíz popular. Los conjuntos más populares fueron el Conjunto Casino, el Conjunto de Arsenio y La Sonora Matancera.

En 1952, las charangas vuelven a tomar el liderato en el fervor del público con el surgimiento del chachachá. Este género se deriva del danzón-mambo y de la tendencia de los músicos a enfatizar su aspectoailable en sus presentaciones públicas. Enrique Jorrín y la Orquesta América presentan en el tema “La engañadora” el esquema ternario del nuevo género: introducción instrumental, parte cantada a coro por todos los músicos y final con estribillo o sin él. La diferencia con el danzón-mambo radicaba en que este tenía una orientación instrumental y hacia los ritmos sincopados; mientras que en el chachachá, la trinidad vocal-instrumental-ailable era fundamental, todos los músicos de la charanga cantan al unísono y el ritmo se distingue por su sencillez para que el bailaror tenga más soltura en sus pasos y no se cruce. En la década de los 50, la agrupación charanguera más importante fue la Orquesta Aragón, fundada en 1939 en Cien Fuegos, por Orestes Aragón.

La Aragón logró exposición de primera línea en La Habana, gracias, en parte, al apoyo brindado por Benny Moré, quien exigía a los empresarios que la Aragón fuera la charanga que alternara en sus presentaciones. La Aragón cultivó intensamente el chachachá, fueron excelentes exponentes del son, con su famosa versión del tema “El baile del suavecito”, y del bolero, con su impecable interpretación sonora, como el tema “Noche azul”.

La música cubana en esta década fue dominada por las charangas y las big bands latinas, principalmente por La Tribu de Benny Moré. Además, las charangas se convirtieron en un producto de exportación musical de Cuba hacia la ciudad de Nueva York.

Las charangas en Nueva York

En Nueva York, las charangas experimentaron un desarrollo vertiginoso desde mediados de los 50 hasta principios de los 60, que trajo importantes variantes distintivas en su esquema instrumental. La primera charanga, fundada en 1952 en esa ciudad, fue la de Gilberto Valdés y desde el siguiente año proliferaron debido a la popularización del chachachá entre el público latinoamericano ra-

dicado en Nueva York. Para finales de los 50, las charangas ya competían, de tú a tú, con las *big bands* de Machito, Tito Puente y Tito Rodríguez, quienes eran los reyes musicales de la ciudad. Incluso, algunas de las primeras grabaciones de Tito Rodríguez para el sello RCA, entre 1953 y 1954, fueron realizadas con el formato instrumental de las charangas y a comienzos de los 60 lanzó el disco “Pachanga y charanga”.

En 1958, el pianista puertorriqueño Charlie Palmieri organizó la Charanga Duboney, junto al flautista dominicano Johnny Pacheco y el cantante Vitín Avilés, agrupación que alcanzó inmediatamente un éxito sin precedentes en Nueva York. Al año siguiente, debido a discrepancias en el enfoque musical de la Duboney, Pacheco organizó su propia charanga con la que triunfó plenamente y registró ventas de discos inigualables en el circuito de Nueva York para esa época.

En 1959, en Cuba, la Orquesta Sublime le pidió a Eduardo Davidson que compusiera algo nuevo y de impacto musical, este creó la composición titulada “La pachanga”. A la hora de imprimir el disco y a falta de un nombre para clasificar el ritmo, el director musical de la compañía de discos Panart utilizó el mismo nombre del número y lo tituló “Ritmo pachanga”. A este disco le siguieron muchos otros porque el ritmo pegó como epidemia, principalmente en Nueva York, donde dominó en la primera parte de la década de los 60.

La pachanga fue prohibida en Cuba cuando Davidson se marchó al exilio, lo cual dejó a Nueva York como el terreno fértil donde se popularizarían las charangas y el ritmo pachanga.

En Nueva York, a principios de los 60, el formato instrumental de las charangas experimentó cambios radicales cuando le agregaron trompetas, trombones y, en ocasiones, saxofón, creando así diversas combinaciones sonoras. Esta nueva dotación instrumental creó un sonido charanguero más poderoso y moderno. Por ejemplo, Joe Quijano, en su Conjunto Cachana, integró trompetas con violines, y Ray Barretto, en su Charanga Moderna, incluyó trompeta y trombón.

Joe Quijano fue el músico que dominó con el ritmo de la pachanga en Nueva York desde que organizó el Conjunto Cachana en 1960, bajo la dirección musical de Charlie Palmieri y lanzó al mercado el tema “La pachanga se baila así”. Este número aclaró la disputa que existía en el barrio latino de Nueva York, pues muchos músicos y bailarines creían que la charanga era pachanga (asumían equivocadamente que charanga era un ritmo), pero en la introducción del tema, el coro, en ánimo de aclarar la controversia, decía: “Una charanga es la orquesta que está de moda, una pachanga es el baile que se baila ahora”.

Durante el periodo 1960-1965 surgieron otras excelentes charangas que impactaron significativamente el mercado latino de Nueva York, entre las que

se pueden mencionar: la Charanga Moderna de Ray Barretto (1961), Nuevo Ritmo de Mongo Santamaría (1962) y la Orquesta Broadway de los hermanos Zervigón (1962). Pero la charanga neoyorquina más influyente en la salsa fue La Moderna de Barretto, en esta se integraron los metales —trompeta y trombón—, con los violines y una sección rítmica poderosa. Esta orquesta, con su exótica combinación instrumental, estableció un sonido más agresivo al tradicional de las charangas, a la vez que incorporó elementos de las descargas cubanas. Además, los temas grabados por Barretto tenían mucha ligadura con el barrio y mucho sabor, como “Guaguancó bonito”, “Salsa y dulzura” y “Watusi”, entre otros.

A mediados de los años 60, agrupaciones pequeñas, como el Sexteto de Joe Cuba, Trombanga, la orquesta de trombones y flauta, La Perfecta de Eddie Palmieri y la orquesta de trompetas de Richie Ray, comenzaron a dominar la escena musical de Nueva York con estilos rítmicos, de nueva factura, como el bugalú, el jala jala y otros más de carácter festivo.

Las charangas y el movimiento de la pachanga comenzaron a perder vigencia a partir de 1965 y de ahí hasta 1968 se cocinaría el caldo de la coyuntura histórico-musical-social (periodo embriónico) que abriría el camino para el surgimiento de la salsa en Nueva York. Las *big bands* latinas ya no eran rentables y evocaban una fastuosidad incompatible con las condiciones económicas y marginales del barrio. Las charangas, con su sonido meloso y algo débil, no expresaban la violencia y la dureza del barrio, ni la rebeldía de la última etapa social de los 60 en los Estados Unidos. La referencia musical de la Cuba revolucionaria estaba vedada en los Estados Unidos y los músicos puertorriqueños y cubanos de la gran urbe, que desde la década de los 20 habían colaborado en diversos proyectos musicales, necesitaban establecer una nueva referencia musical con su Caribe. El mercado de la música popular en los Estados Unidos requería una nueva alternativa musical latinoamericana, además del *bossa nova*.

Este fue el fermento circunstancial sociomusical que desde mediados de la década de los 60 hizo que la salsa mostrara sus primeros repiques característicos que maduraron en la primera parte de los años 70.

El mambo aparte

Cuando el serio y bien vestido compositor cubano Dámaso Pérez Prado descubrió la manera de ensartar todos los ruidos urbanos en un hilo de saxofón, se dio un golpe de Estado contra la soberanía de todos los ritmos conocidos.

Gabriel García Márquez (1951)

El mambo surgió como una modificación rítmica y orquestal del danzón mambo o ritmo nuevo de la Charanga de Arcaño y sus Maravillas, y desde México, a

principios de la década de los 50, fue popularizado mundialmente por Pérez Prado y su Jazz Band Latino. Este ritmo sincopado surgió en 1938 del ingenio de los hermanos Orestes e Israel López, Cachao, miembros de la Charanga de Arcaño. Ellos enriquecieron la tercera parte movida del danzón con la incorporación de un estribillo o montuno sincopado; cada vez que necesitaban repetirlo decían “vamos a mambear”, y a esta parte movida la llamaron “sabrosura” o “mambo”. A este danzón en la orquesta de Arcaño le llamaban danzón de ritmo nuevo o danzón mambo. Al respecto, el escritor de música popular Cristóbal Díaz (1981) explica: “En realidad Arcaño ha suprimido la parte A repetitiva del danzón y sus nuevos danzones tendrán generalmente una parte A introductoria breve, una B lenta, todavía en tiempo de danzón, y la nueva parte C o mambo”.

Es conveniente apuntar que en las décadas de los 30 y los 40, no solo la orquesta de Arcaño experimentaba con el mambo, Arsenio Rodríguez –quien le dio a la conga categoría de instrumento fundamental en la sonoridad cubana– trabajó en lo que él llamaba “el diablo”, el cual ejecutaba su conjunto en la sección de los montunos. Él estuvo experimentando con un sonido nuevo desde 1934 y lo desarrolló a plenitud en 1938. En 1940, Arsenio reconceptualizó los septetos al agregar trompeta, un piano y una tumbadora y cambiarle el nombre a conjunto.

Esta formación instrumental cambió para el resto del siglo la sonoridad de la música del Caribe y proveía la armonía necesaria para el son montuno de Arsenio llamado “el diablo”. Por otro lado, Bebo Valdés, con sus arreglos para la Orquesta Kubaney en el ritmo batanga, y René Hernández, arreglista de la orquesta de Julio Cuevas y luego de Machito en Nueva York, estaban en la búsqueda de una nueva sonoridad sofisticada, la cual quedó plasmada en las grabaciones de esta última orquesta.

En 1948, Pérez Prado alquiló el Teatro Blanquita de México y ofreció un programa musical titulado “Al son del mambo”, con el cantante Benny Moré. Así, estos dos gigantes de la música cubana, con sus mambos cantados, comenzaron a dominar el mercado musical mexicano; luego, sus apariciones en películas del cine mexicano les permitieron adentrarse en varios países de la América hispana. En 1951, al no contar con Moré, Pérez Prado lanzó al mercado el tema instrumental “Rico mambo”, que fue su primer éxito fuera de las fronteras mexicanas y lo convirtió en un artista de fama mundial. Pérez Prado tomó el mambo de Arcaño, lo superpuso al ritmo de cuatro por cuatro del *swing* americano y lo transformó en el baile de salón por excelencia de la década de los 50.

La orquesta de Pérez Prado en el sonido de los metales respondía al *jazz* a la Kenton (los saxofones al unísono en el registro grave y las trompetas en el agudo) y en la percusión, al ritmo sincopado cubano, con lo que logró un sonido musical absorbente con el que creaba una cinética corporal en los bailarores

pocas veces vista. Para explicar la diferencia entre Pérez Prado y Arcaño, Díaz (1981) explica que:

Es evidente que Pérez Prado usó la palabra que se había popularizado alrededor de la orquesta de Arcaño, pero no es tan claro el que su música fuese lo que Arcaño llamaba mambo o tercera parte del danzón. Hay muchas diferencias, empezando por la orquestación, a base de violines y flautas en Arcaño, y de metales en Pérez Prado; Arcaño es cadencioso y Pérez Prado es nervioso y muy rápido (s.p.)

Para finales de los años 40 y principios de los 50, las orquestas de Machito, José Curbelo, Pupi Campos, entre otras del circuito de Nueva York, se entregaron a este ritmo y lo convirtieron en la fiebre de los bailadores de la ciudad hasta mediados de los 60. Tito Puente y Tito Rodríguez, con sus orquestas, fueron los reyes indiscutibles de los salones de baile en los 50 y principios de los 60, gracias, en gran medida, al mambo. Las orquestas de Nueva York ejecutaban un mambo más orientado al jazz, mientras que las orquestas radicadas en Cuba, como la Riverside y la de Bebo Valdés, tenían un sonido más típico.

La famosa pregunta ¿quién inventó el mambo?, que el célebre Benny Moré contestó erróneamente en el tema “Locas por el mambo” grabado junto a Pérez Prado en México, diciendo: “Un chaparrito con cara de foca”, la podemos re-enfocar diciendo que siempre será polémico contestarla, pero de lo que no hay duda es que fue Pérez Prado quien lo popularizó y puso al mundo a bailarlo con sus ritmos y sonidos pirotécnicos. Finalmente, la metodología investigativa de la creación artística basada en el aporte individual y ex *nihilo nihil* es muy débil como argumento para fundamentar un desarrollo artístico acabado y, sin duda, la historia se ha encargado de derrotarla en muchas ocasiones. Es más razonable, como metodología de estudio, hablar de un binomio creativo entre el desarrollo concurrente o contemporáneo de varios artistas y la genialidad sintética del artista cumbre. Por eso, Arsenio Rodríguez, los hermanos López (Israel y Orestes), Arcaño, Bebo Valdés y René Hernández son los desarrolladores concurrentes o contemporáneos, y Pérez Prado es el genio de la síntesis, el artista cumbre.

La rumba

Muchos discuten de rumba y ni siquiera saben qué cosa es culumbia o mi guaguancó, señores.
Arsenio Rodríguez

Arsenio Rodríguez, de ascendencia congoleña, fue un compositor e intérprete del tres cubano, con un importante papel en el desarrollo del llamado son montuno. Su formación de conjunto con varias trompetas definió un sonido que,

visto en perspectiva, sentó las bases para el desarrollo de lo que hoy se conoce como salsa. Fue un prolífico compositor, escribió cerca de 200 canciones, la mayoría salpicadas de humor y doble sentido.

La abolición de la esclavitud en Cuba, en 1886, propició que muchos negros esclavos se trasladaran de la ruralía a la periferia de los pueblos y ciudades más importantes del país, dando impulso a los poblados marginales conocidos como los solares, que ya existían, pero con la abolición de la esclavitud el incremento poblacional fue sustancial. En los solares se mezclaban las tribus africanas traídas a Cuba con los blancos asalariados que trabajaban en los pequeños negocios que existían allí. En ese entorno marginal surgió la fiesta colectiva y profana llamada *rumba*, con tal impacto en el Caribe que, todavía, la palabra *rumbero* se utiliza para designar a una persona fiestera, y *rumbear* se asocia a una actitud festiva de pueblo.

En sus inicios, debido a la pobreza extrema de los grupos sociales que vivían en la periferia de las ciudades, los instrumentos utilizados en la rumba fueron los mismos muebles y utensilios de la casa y del trabajo diario. Por ejemplo, los músicos utilizaban con propósitos percusivos los cajones donde se importaba bacalao, por su buena madera, con los cuales se acompañaba al cantante, quien ejecutaba la clave (de este contexto es que proviene la frase: “rumba de cajón”). Luego, los cajones fueron sustituidos por los tambores que llegaron a ser tres, la tumba, el llamador y el quinto. También había un ejecutante que golpeaba con dos palos el cuerpo de madera de uno de los tambores y se conoció con el nombre de la cáscara. Más adelante, el ritmo de cáscara pasó a ser ejecutado en el instrumento conocido como cata (tronco de madera ahuecado y suspendido en el aire).

A comienzos del siglo XIX, bajo la subordinación americana, surgió la frase “rumba de tiempo de España”, para evocar con carácter nostálgico la forma de ejecutar la rumba en Cuba bajo la dominación española. Finalmente, es más que patente la influencia de las tribus africanas traídas a Cuba en la concepción de este género musical, debido, principalmente, a la dominante influencia del ritmo, la percusión y el canto antifonal. Los estadios musicales de la rumba son tres:

Diana: fragmento melódico introductorio sin texto, en el cual el cantante utiliza frases cortas de aparente incoherencia para ambientar.

Décima: el cantante improvisa un texto en el que presenta el tema que da motivo a la rumba, aunque el metro literario que utilizan los rumberos en esta parte no es siempre la décima.

Rompe la rumba: entran los instrumentos percusivos y sale al ruedo, frente a los músicos, una pareja de bailadores o un bailarín (en la danzaría); el cantante

destaca en su texto alguna frase que será utilizada como estribillo por el coro, para alternarla con las improvisaciones del cantante.

En la rumba existen tres estilos:

La columbia: rumba rápida que baila un hombre solo, con movimientos acrobáticos y compulsivos tomados de los bailes íremes, frente al quinto, al cual reta con sus pasos, al igual que en la bomba puertorriqueña. Se cree que es originario de un antiguo caserío de Matanzas llamado Columbia. Se ha cultivado en Cuba, pero no ha tenido trascendencia en el resto del Caribe.

El guaguancó: el estilo más importante de la rumba, se caracteriza por describir en su canto un suceso social o a un personaje del pueblo. Su baile se distingue por un juego de atracción y repulsión entre la pareja. El hombre trata de “vacunar” a la mujer con gestos pélvicos posesivos, mientras que ella se cubre para evitar el “vacunao”.

El yambú: rumba lenta en la que los bailarines hacen gestos propios de la vejez, no se hacen los gestos pélvicos posesivos del “vacunao”, y en el canto se intercala la frase “en el yambú no se vacuna”, para distinguir la forma como se debe bailar. Hoy se cultiva por grupos de baile profesionales en Cuba.

La rumba en Cuba tenía su énfasis en el baile, pero en Nueva York y Puerto Rico se cultivó realzando la ejecución de la conga y las descargas correspondientes. De la rumba, el guaguancó fue el estilo que más se cultivó fuera de Cuba, pero en la industria discográfica hubo muchos temas musicales que se clasificaban o titulaban como guaguancó, cuando en realidad eran sones o guarachas. Por ejemplo, el tema de Curet Alonso “La esencia del guaguancó”, que Pacheco grabó y popularizó en 1970, en realidad era un son. Por su parte, la salsa se apropió de algunos elementos de la rumba, como la introducción del tema musical por el cantante, expresando frases de aparente incoherencia acompañado solamente por los instrumentos percusivos, el destaque de la tumbadora (la conga) como instrumento solista y la prominencia de la sección de percusión en las agrupaciones de salsa.

Los años 40 y 50 en Nueva York

El Palladium era un salón de bailes americanos ubicado en Broadway, que para 1947 estaba en decadencia, pues las *big bands* americanas, así como el *swing*, entraban en su ocaso como atracción en las pistas de baile. El *bebop*, la nueva alternativa del *jazz*, era música para escuchar (música cerebral) que no tenía el elemento del baile, su énfasis estaba en los instrumentistas, era *música para músicos*.

La administración del Palladium decidió probar con las bandas latinas y se organizó, por sugerencia de Mario Bauzá, el *Blen Blen Club*, que presentaba una *matinée*ailable todos los domingos con la orquesta de Machito y sus *Afrocubans*. Al año de este experimento músico-comercial, el Palladium estaba consagrado exclusivamente a la música afrocubana y latina. La influencia de Machito y su banda fue contundente, las orquestas de Tito Puente y Tito Rodríguez siguieron claramente la pauta de los *Afrocubans*, un sonido pesado y pastoso al estilo de las *big bands* americanas, pero con el sabor del ritmo y la percusión cubanos.

Los *Afrocubans*, gracias a su director musical, Mario Bauzá (músico y director musical cubano con una considerable experiencia en las bandas de jazz americanas), realizaron el matrimonio de los ritmos cubanos con las armonías y giros del jazz de vanguardia de los años 40 (el *bebop*).

A este movimiento musical, en sus orígenes, se le llamó *cubop*, luego *afro cuban jazz* y hoy lo conocemos como *latin jazz*. Al hablar del jazz latino, tenemos que comenzar por los *Afrocubans* y el músico y director cubano Mario Bauzá, quien sentó sus bases a través de su dirección musical. Bauzá era un saxofonista de primera línea en Cuba, que se radicó en los Estados Unidos en 1929 y comenzó su carrera en Nueva York como trompetista del cuarteto de Antonio Machín. Luego pasó diez años como trompetista y director musical de algunas orquestas de jazz: Hy Clark, Chick Webb, Fletcher Henderson y Cab Calloway. Además, fue el padrino musical de dos de las estrellas más refulgentes del jazz en toda su historia: Ella Fitzgerald y Dizzy Gillespie.

En el caso de Gillespie, la influencia de Bauzá y su relación con la música latina perduraría hasta sus últimos discos en los años 90. Salazar¹¹ (1992) señala que para 1943, la orquesta de Machito comenzó a experimentar partiendo de la introducción del piano para el tema “El botellero” de Gilberto Valdés, y componiendo la melodía con acordes de jazz y de la rumba, elaboraron el tema “Tanga”, esta fue la primera composición de jazz afrocubano que hoy conocemos como *latin jazz*. Luego, Machito grabó esta pieza en 1947, con lo que dio inicio al movimiento jazzístico conocido como *cubop*.

Excelentes músicos latinos y americanos participaron en el desarrollo y evolución de este movimiento musical, entre los que se pueden mencionar: Chico O'Farrill, Chano Pozo, Tito Puente, René Hernández, Bebo Valdés, George Shearing y Cal Tjader, y los cronopios del jazz, Dizzy Gillespie y Charlie Parker. Luego, en la década de los 60, el *cubop* se empezó a conocer y a promover con el nombre de *latin jazz*.

11. Musicólogo, historiador y periodista nacido en Harlem, especializado en la música latina, editor de la revista *Latín Beat*.

El *jazz band* latino, como su nombre lo indica, es una orquesta con la dotación instrumental del *jazz* dedicada a tocar ritmos caribeños con arreglos de orientación jazzística, pero con el sabor percusivo de Cuba. Estas bandas consistían de una sección de viento compuesta por trompetas, saxofones y trombones y una sección rítmica de piano y bajo, con la variante significativa en la percusión, respecto al formato americano; la batería americana era sustituida por el trío percusivo cubano conformado por la tumbadora (conga), el bongó y el timbal. Este trío percusivo es un componente imprescindible en todas las orquestas de salsa hasta el día de hoy.

Entre los detalles de este trío percusivo se tienen el bongó, un instrumento insustituible en las agrupaciones del son, el cual, reforzado solo por el golpe de la clave, era el apoyo rítmico percusivo de dicho género.

La tumbadora, el instrumento columna vertebral de la rumba, fue incorporada en el son por Arsenio Rodríguez a principios de la década de los 40. Una vez concebida la estructura del conjunto, la agrupación revolucionó el desarrollo posterior de este género. La tumbadora, en lo que concierne al *jazz band* latino, llegó por vía de Chano Pozo, creador de los nuevos giros rítmicos en el *jazz*, gracias a sus trabajos a finales de los años 40, con el maestro del *jazz*, Dizzy Gillespie.

El timbal, un instrumento netamente cubano, surgió de la dificultad que enfrentaban los músicos de las charangas originales para transportar el timpani,¹² debido a su tamaño. Por su génesis, el timbal ejercía la función de guía acompañante en el danzón. Luego, por su tangencia con la batería americana, fue utilizado como un sustituto de ella en las orquestas y ganó jerarquía de instrumento solista, gracias a los trabajos creativos de timbaleros legendarios como Tito Puente y Guillermo Barreto. El timbal, bajo la influencia de Puente, sería utilizado como un instrumento para unir la banda con la sección de la tumba y el bongó. Además, le dio jerarquía de instrumento protagónico y solista, lo sacó del fondo de la orquesta y lo ubicó delante de ella junto con los cantantes, y gracias a sus ejecuciones espectaculares lo convirtió en un instrumento fundamental en las orquestas de salsa.

En Cuba, con el surgimiento y orientación de la descarga cubana hacia un jam jazzístico a mediados de los 50, un músico como Guillermo Barreto utilizaba el timbal no con el criterio cubano del danzón, sino con el americano de la batería en el jazz. El creativo trabajo de estos músicos le dio al timbal una nueva perspectiva percusiva dentro de la música caribeña. A su vez, la estructura

12. Un timbal o tímpano es un instrumento musical membranófono de sonoridad grave, que puede producir golpes secos o resonantes. Se utiliza golpeando los parches con un palillo o baqueta especial llamada "baqueta de timbal".

instrumental del son, desde los cuartetos hasta las sonoras y los conjuntos, prescindió del timbal en la sección de la percusión. A finales de los años 60 y principios de los 70, en orquestas como las de Ray Barretto y Ricardo Ray, que compartían todas las características de una sonora o conjunto, el timbal se convirtió en un elemento esencial.

Por su parte, Johnny Pacheco, que siempre fue fiel al concepto musical de la Sonora Matancera, utilizó en muy pocas grabaciones el timbal, pero se diferenció de la Sonora por el uso prominente que le dio a la flauta, el instrumento rector de las charangas. Por otro lado, incluso en Nueva York, las charangas mantuvieron la función tradicional del timbal en el baqueteo, gracias al fervor de los bailadores por el chachachá y la pachanga.

En la década de los 50, la influencia de la música cubana seguía con su presencia arrolladora y dominó en cuestiones de ritmos y orquestas creadoras de nuevas tendencias musicales. Nos entregaron el chachachá y el mambo, los géneros reyes de la música caribeña y de los clubes latinos en Nueva York desde esa década y principios de los 60. Solo Cortijo y su Combo —un grupo modesto, en el sentido de la sonoridad, pero arrollador, en el sentido del ritmo y el sabor, que trabajaba musicalmente a base de la plena, la bomba y la guaracha— logró triunfos equiparables a los de las mejores bandas de los otros géneros. Con esto, Cortijo impuso un estilo diferente al de las charangas y las big bands latinas en el marco musical del Caribe y Nueva York.

Los años 50 en el Caribe

Si yo llego a saber que perico era sordo, yo paro el tren. Óyeme maricuini, que si yo llego a saber que perico era sordo paro el tren y no mato a perico. Si yo llego a saber que perico era sordo, yo paro el tren. Perico, perico, perico, perico, perico estaba comiendo caña en la vía y no vio el tren, el pobre perico.
Cortijo y su Combo con Ismael Rivera (“Quítate de la vía, perico”)

El combo de Rafael Cortijo, con la voz de Ismael Rivera, no cultivaba el jazz y el son lo veía con respeto y a distancia. A esta agrupación le interesaban los géneros puertorriqueños de la bomba y la plena, y de la música cubana cultivaba la guaracha.

El Combo de Cortijo acabó en todo el Caribe, por sus ritmos pegajosos y de incuestionable sabor, por sus temas agresivos y de pueblo y por la experimentación, ocasional, con otros ritmos caribeños como el calipso y temas del *pop music* internacional. En esta década se consagraron Benny Moré e Ismael Rivera, quizás los cantantes más notables e influyentes en la historia de los ritmos caribeños y referencia obligada para los cantantes de salsa.

Benny Moré comenzó a cantar profesionalmente en 1940 en La Habana; en 1945 se unió al Conjunto Matamoros para un viaje a México, y al finalizar la gira se quedó por un tiempo en el país azteca. Entre 1945 y 1952 estuvo entre Cuba y México, grabó con varias de las principales orquestas del circuito mexicano y cubano, como las de Rafael de la Paz y Mariano Mercerón. Su trabajo más trascendental en México fue con la orquesta de Pérez Prado, pues le dio dimensión vocal al mambo. Por esa época, Pérez Prado comenzaba a experimentar con este género desde la perspectiva de la *big band americana*.

En 1953 regresó definitivamente a Cuba y se convirtió en el principal cantante cubano de la década, gracias a su banda gigante y a su capacidad creativa sin par en la música popular cubana, tanto en la composición musical como en el arte de sonar. El estilo de Benny fue inigualable en el canto caribeño, pues podía recorrer con su voz todo el espectro musical cubano y por eso lo bautizaron como el “bárbaro del ritmo”. Era un maestro en el arte de cantar los géneros cubanos como el guaguancó, el mambo y el son. En el bolero era un cantante fuera de serie, como lo demuestran sus grabaciones “¡Oh! vida” y sus dúos con Pedro Vargas, “La vida es un sueño” y “Perdón”, que muchos críticos consideran los mejores que se han grabado en la historia de la música popular del Caribe.

Por su parte, Ismael Rivera comenzó como cantante de la Orquesta Panamericana en Puerto Rico, gracias a una recomendación de su compadre Rafael Cortijo. Es en esta orquesta que Ismael logró su primer éxito, “El charlatán”. El surgimiento del inigualable Combo de Cortijo, de acuerdo con Figueroa (1992), fue el 28 de enero de 1954,

(...) día en que, según el pianista Rafael Ithier, se organiza el primer “vente tú” de lo que después sería el Combo de Rafael Cortijo con Ismael Rivera.

Ya para fines del 55 cuando Ismael todavía estaba en la Panamericana, se graba gracias a la intervención de Bobby Capó, “El bombón de Elena”, una plena compuesta por Rafael Cepeda, que se convirtió casi inmediatamente en un rotundo éxito.

Obviamente, los músicos de Cortijo e Ismael conocían el son cubano, pero lo de ellos era la bomba y la plena, que interpretaban con una fuerza y sabor devastadores. Además, lograron significativos éxitos con sus guarachas y la adaptación de temas conocidos del *pop music* como “Volare” y “El telegrama”.

Ismael como cantante tenía una virtud sin igual, dominio absoluto e instintivo de la clave, uso extenso de la polirritmia y una capacidad para improvisar sin límite. Para apreciar la capacidad creativa de Ismael, basta escuchar los temas “Perfume de rosas” y “Maquinolandera”, en los cuales se aprecia un sonero que no se circunscribe a improvisar, el montuno, al espacio fijo entre coro y coro; por el contrario, continúa su soneo encima del mismo o termina con este, pero

siempre en clave. Esta faceta del soneo de Ismael estará presente a lo largo de toda su carrera de la cual queda, como prueba fehaciente, su discografía inmortal.

Para César Miguel Rondón¹³ (1980), la influencia de Ismael en el soneo salsoso,

(...) así como las innovaciones de Benny sirvieron para amoldar y representar el espíritu característico del 50, asimismo la forma sonera de Ismael serviría para representar el matiz de la salsa que a partir de los años 60 arrasaría con la región. Vista la expresión en perspectiva, el soneo salsero no puede menos que definirse con relación a Ismael, en función de él, porque fue él quien lo perfiló y proyectó sus posibilidades más contundentes.

Ismael Rivera, mejor conocido como el Sonero Mayor, habló en dos oportunidades sobre el origen de su apelativo, dos declaraciones que se contradicen pues en la primera, en una entrevista dada a Rafael Figueroa (1992) afirmó que dicho apelativo se lo otorgó Benny Moré en su visita a Puerto Rico a mediados de los años 50, donde fue acompañado por el Combo de Cortijo. La segunda corresponde a otra entrevista hecha en los años 70 por el locutor radial puertorriqueño Guillo Droin, en la que Ismael declaró que fue el productor cubano Maceda quien comenzó a presentarlo como el Sonero Mayor a finales de los 60.¹⁴

Esas afirmaciones, por sus contextos tan diferentes, son contradictorias, pero los aspectos referenciales asociados a cada una de ellas aportan validez a ambas. En el primer caso, en la tradición musical cubana se consideraba a Benny como un músico con la jerarquía necesaria para nombrar a otro cantante como el Sonero Mayor. En el segundo caso, Ismael, en sus grabaciones discográficas de los años 50 y 60, nunca había mencionado el título de el Sonero Mayor, pero en el tema “El cumbanchero”, de su disco “Lo último en la avenida”, en 1971, lo afirmó de forma categórica en uno de los soneos: “A mí me llaman el sonero mayor porque vacilo con la clave y tengo sabor”. Estas dos versiones nos llevan a un dilema, pero la evidencia discográfica nos inclina a favorecer la segunda.

13. Escritor, periodista, locutor, publicista y productor ejecutivo de televisión venezolano. Durante su estadía en Estados Unidos conoció a los más importantes representantes de la salsa y se dedicó a investigar y a compilar la información que le llevaría a escribir *El libro de la salsa*, posiblemente el texto más importante que se ha escrito de este género musical, considerado una obra antológica.

14. Grabación difundida el 2 de octubre de 2004, por el locutor Heriberto Sanabria en su programa radial “Tardes Tropicales”.

Los años 60, punto de partida

El triunfo de la revolución cubana y el bloqueo económico impuesto por los Estados Unidos y los países de la Organización de Estados Americanos a Cuba, tuvo un impacto trascendental en el quehacer musical del Caribe. Primero, la música caribeña tendría que funcionar al margen de su productor más prolífico. Segundo, la emigración de músicos cubanos, principalmente a Nueva York, les impondría la necesidad de buscar nuevas formas musicales que respondieran al entorno multicultural que permeaba la ciudad. Por otro lado, los músicos puertorriqueños —que desde el siglo XIX dominaban y redefinían los géneros cubanos a través de un proceso de apropiación (los hacían propios) musical único— comenzaron a incorporar elementos del *jazz* y del folclor de Puerto Rico en la música cubana que cultivaban en Nueva York.

Esta música tenía que responder a un público latino plurinacional y extranjero, en un medio social inhóspito a su cultura, como lo era la Babel de hierro. Estas condiciones políticas y sociales convirtieron a Nueva York en la referencia musical del Caribe desde inicios de los años 60. Durante el periodo 1960-1963, la pachanga, creación del cubano Eduardo Davidson, reinaría a su antojo. Este ritmo, que originalmente se grabó en Cuba, tuvo un impacto avasallador en Nueva York, gracias a que las agrupaciones orquestales (sextetos, charangas, conjuntos y *big bands*) lo adoptaron sin reservas. Ahora bien, fueron las charangas las que más se beneficiaron de este ritmo, a la vez que experimentaron una transformación fundamental en su base instrumental original (violines y flauta) al incorporar metales (trompeta, trombón o saxofón). Se destacaron la Charanga Moderna de Barretto, el Conjunto Cachana de Joe Quijano y la Orquesta Broadway de los hermanos Zervigón.

El excelso músico puertorriqueño Tito Rodríguez, con su *big band*, fue el marajá de la música caribeña en la primera parte de los 60. Su orquesta contaba con dos de los músicos cubanos más destacados de la época, Israel López (Cachao) y René Hernández, el primer trompeta por excelencia de Latinoamérica; también con el panameño Víctor Paz y otros músicos de primera línea en cada instrumento. Rodríguez cultivó el chachachá y la pachanga como gancho comercial y, además, supo darle su toque mágico al mambo y al bolero. Para el año 1963 grabó por última vez con su *big band*, el disco titulado “En Puerto Azul”, y desde ese momento tomó la ruta de regrabar importantes boleros del repertorio latinoamericano. En sus grabaciones como solista fue acompañado por una orquesta monumental dominada por las cuerdas y dirigida por el maestro LeRoy Holmes.

En esa etapa, gracias a temas como “Inolvidable”, que se convirtió en un clásico de la música latinoamericana, y a su forma tan particular e impecable

de cantar el bolero, triunfó de un extremo al otro en el mercado latinoamericano. De ahí en adelante todo lo que grabó en este género vendió cientos de miles de copias y se convirtió en el cantante del amor por excelencia en el idioma español. Tito Rodríguez murió en 1972 luego de haber participado en un megaconcierto en su honor acompañado por la orquesta de Machito en el Madison Square Garden. Rodríguez fue el maestro fundador de la escuela de cantantes caribeños de salón con mucha sagacidad sonora, que en la actualidad cultiva el cantante Gilberto Santa Rosa.

El destacado músico boricua Ray Barretto, en la primera parte de los 60, organizó en Nueva York la Charanga Moderna que se adelantó al estilo salsoso de los 70 en varios aspectos estilísticos. Barretto incorporó a la charanga cubana una trompeta y un trombón, este último el instrumento que marcó definitivamente el perfil sonoro de la salsa en la siguiente década. Barretto, al igual que Joe Cuba con el tema “Salsa y bembé”, fue uno de los primeros músicos de Nueva York que utilizó la palabra salsa con el sentido de un estilo musical en el tema “Salsa y dulzura”.

El año 1964 es un punto de inflexión en la historia de la música popular y para los latinos en Nueva York: la decadencia irreversible de la pachanga y con ella las charangas; las *big bands* latinas son vistas como dinosaurios musicales; el Palladium fue herido de muerte cuando le suspendieron la licencia para vender licores y dos años más tarde cerró sus puertas; Johnny Pacheco abandonó la disquera Alegre y el formato de las charangas para formar un conjunto de son y emprender la monumental tarea de fundar un sello discográfico en la ciudad. Pacheco se asoció con su abogado Jerry Massuci y fundaron la Fania que, con el pasar de los años, se convertiría en la compañía de discos por excelencia en la salsa. El primer disco que publicó el sello fue “Mi nuevo tumbao Cañonazo”; el nombre de la disquera surgió del viejo son cubano de Reinaldo Bolaño titulado “Fania”, que era uno de los cortes incluidos en el disco.

En el periodo embrionario, que va de 1964 a 1967, la música caribeña no tuvo un rumbo definido, e incluso la industria americana del disco disminuyó su atención en ella. La industria discográfica se enfocó en Brasil, donde el *bossa nova*, una samba suavizada con elementos del jazz, despegaba en grande y vendía millones de discos en Estados Unidos y el resto del mundo.

Se pueden enumerar varios acontecimientos que demuestran la ambivalencia musical de mediados de los 60, y que se resumen en la frase “sin ton ni son”. También, aunque parezca contradictorio, la semilla de lo que sería la salsa germinó en ese periodo, cuando surgieron las *jam sessions* o descargas de música latina en Nueva York. Estas reuniones musicales se basaban en las ideas y el trabajo musical que desarrollaron, en la década previa, Israel López y otros músicos

cubanos para el sello Panart. En Nueva York, al inicio de la década de los 60, Charlie Palmieri dirigía *La Tico All Stars*, que fue la primera reunión de estrellas latinas con el fin de producir un disco comercial de descargas. En esta reunión musical se integraron músicos cubanos, “newyoricans” y norteamericanos para ejecutar de manera libre y espontánea música basada en los géneros cubanos tradicionales, pero con los elementos de improvisación del *jazz*. Estos trabajos fueron aplaudidos por los melómanos, pero el público general no le dio mucha importancia y pasaron “sin pena ni gloria” para el mundo musical de los 60. Ahora bien, la semilla de la descarga de varios instrumentistas con orientación jazzística en una pieza musical caribeña ya estaba sembrada en el ambiente musical neoyorquino y que luego la salsa cosecharía plenamente en los 70.

El bugalú fue el primer estilo musical producido en Nueva York por latinoamericanos, en el que se mezclan ritmos afrocubanos con el *rhythm and blues* y otras influencias musicales popularizadas por los negros americanos a principios de los 60. El bugalú fue un género que tuvo su cumbre con el pianista Pete Rodríguez y el tema “Micaela”, que popularizó la frase *I like it like that*, en la jerga de los jóvenes *newyoricans*.

Por su parte, Joe Cuba fue un triunfador sin igual de este estilo, con los temas “Bang bang” y “El pito”, y Ray Barretto dejó para la historia “El watusi”. Los temas de este estilo musical mezclaban en sus letras el español y el inglés con inmensa libertad. El bugalú fue cultivado por las orquestas latinas más prominentes, sin importar su dotación instrumental, como la Orquesta Broadway, Cortijo y su Combo, Tito Puente y Eddie Palmieri. También se imponía el “Jala jala” del Gran Combo, el que Ricardo Ray adopta para su disco “Jala jala y boogaloo”. Otros ritmos híbridos que surgieron en Nueva York y se propagaron por el Caribe son: “El shingalín”, “El pata pata” y “La mazucamba”. En Puerto Rico, el Gran Combo se destacó y logró resonantes éxitos con sus grabaciones de estos ritmos. Fue dentro de esta amalgama de estilos con influencia del *mainstream* americano que surgieron los primeros destellos musicales de lo que sería la salsa.

Por otro lado, el cantante puertorriqueño Mon Rivera, quien, con su estilo de cantar sumamente picaresco y de burla social, estableció la brecha entre el cantar de salón, de un Tito Rodríguez, y el cantar de la calle del que fue un exponente privilegiado. Ese estilo malandro fue asumido ampliamente por muchos cantantes de salsa en los 70. Además, su banda fue la primera en utilizar los trombones como instrumento dominante y distintivo del sonido ronco y agresivo salsoso.

Tito Puente, con su *big band*, aportaba la prolongación de la fastuosidad de la música cubana de las imponentes orquestas de los 50; mientras que su cantante La Lupe al igual que Mon Rivera, con su canto estridente, hiriente, lleno de mañas y giros burlescos, daba los primeros toques de lo que sería el canto

salsoso en sus primeros años, música irreverente y violenta. La Lupe interpretaba guarachas, bombas, sones, joropos y boleros con un estilo iconoclasta que servía como puente entre los viejos y sobrios estilos cubanos y el nuevo enfoque musical ecléctico de enfrentar los mismos que se desarrollaron en los barrios de Nueva York y que en poco tiempo se llamaría salsa. Al inicio de los años 70, una vez las estructuras heterogéneas de la salsa estaban plenamente definidas, La Lupe perdió vigencia, pues su función de transición en la estilística sonera ya había cumplido su rol.

Por su parte, las agrupaciones pequeñas y flexibles, como la de Eddie Palmieri y Joe Cuba, escenificaron las batallas musicales más ardientes de la década en los salones de baile y a través de sus grabaciones discográficas. Ambas agrupaciones experimentaron con los ritmos más importantes de esa década: la pachanga, el mambo y el bugalú. Palmieri, un músico arriesgado, probó suerte con el mozambique (ritmo desarrollado en Cuba en 1962 por Pello, el Afrokán) e incursionó en el jazz al grabar dos discos con el vibrafonista y cultivador del jazz latino Cal Tjader. El Sexteto de Joe Cuba, por su popularidad, fue la agrupación que mejor representó este periodo de experimentación con distintos estilos musicales y de manifestación primaria de una música caribeña con claros matices americanos, la música de los “newyoricans”, el bugalú. Además, sus presentaciones arrolladoras en los salones de baile y sus discos, que eran éxitos al instante, le dieron a esta agrupación un enorme agarre en el fervor del público latino joven de Nueva York.

La base de la salsa

De la fusión de distintos géneros de la música cubana, principalmente el son, el danzón con sus variantes y la rumba, con elementos de otros géneros del Caribe como la bomba, la plena y la cumbia, en ocasiones sazonados con elementos de la samba, surgió la salsa.

Se puede decir, entonces, que la salsa es música del Caribe mulato con perspectiva panamericana creada en un medio social pluricultural y hostil a nuestras tradiciones y costumbres. Al combinar estos géneros y elementos, las agrupaciones de salsa no respetaban las divisiones en las estructuras orquestales y los géneros musicales establecidos en Cuba. Por ejemplo, la redefinición de la estructura instrumental de una sonora, en la que se sustituían las trompetas por trombones y le agregaban un timbal; el trombón como instrumento de viento único y solista o la combinación de trombones y trompetas que fue, y sigue siendo, la predilecta entre los salseros; y el saxofón relegado a un instrumento de tercera importancia en las orquestas que cultivaban este movimiento musical. Estas agrupaciones musicales incorporaban elementos del *jazz* en sus armonías y la improvisación

de varios instrumentistas durante la ejecución de un tema. Los productores de este movimiento musical dejaron de clasificar, en las carátulas de los discos, los temas grabados a base de los géneros más conocidos en el mundo latino.

Esta estrategia perseguía derrumbar los encasillados musicales que se usaron hasta la década de los 60 en la música caribeña, y así proveer espacio para la mezcla de elementos musicales sin las ataduras del pasado. César Miguel Rondón (1980), en su obra antológica *El libro de la salsa*, describe la estructura de la salsa en sus inicios como

(...) una música todavía incipiente y desesperada, pero novedosa, que tenía tres características fundamentales: 1) el uso del son con la base principal de desarrollos (sobre todo por unos montunos largos e hirientes), 2) el manejo de unos arreglos no muy ambiciosos en lo que a armonía e innovaciones se refieren, pero sí definitivamente agrios y violentos, y 3) el toque último del barrio marginal: la música ya no se determinaba en función de las esquinas y sus miserias, la música ya no pretendía llegar a los públicos mayoritarios, su único mundo era ahora el barrio; y es este barrio, precisamente, el escenario que habría de concebir, alimentar y desarrollar la salsa.

En el periodo 1964-1970 ocurrió el asentamiento de las bases comerciales y musicales de la casa disquera Fania. Esta compañía definió el perfil del movimiento musical urbano que se conocería como salsa. Entre 1965 y 1966, la Fania comenzó a contratar nuevos artistas como Larry Harlow y Bobby Valentín, dos personajes que en corto tiempo se convertirían en estrellas en el mundo latino de Nueva York. Para 1967, Ismael Miranda firmó como cantante de la Orquesta Harlow, gracias a la recomendación de Ismael Rivera, y rápidamente se hizo famoso por su cara de niño y su forma característica de cantar con giros y mañas de la jerga de los barrios neoyorquinos. En ese mismo año, la Fania firmó a Ray Barretto, quien dejaba atrás el formato charanguero de su Orquesta La Moderna para adentrarse en el formato y el sonido de los conjuntos de los 40, pero agregó el timbal a la sección de percusión tradicional de bongó y tumbadora. Barretto fue una inyección musical significativa para la compañía, pues era un músico que gozaba de un extenso respeto y admiración entre el público latino de Nueva York.

El año 1967 fue muy productivo para la compañía, pues contrató al joven trombonista de 15 años, Willie Colón, que sería el salsero más atrevido en términos de la experimentación musical como en sus líricas de abundante contenido social y político. El productor y codueño de la compañía, Johnny Pacheco, unió a Colón con un cantante que llegó de Ponce llamado Héctor Pérez, quien cambió su apellido a Lavoe por objetivos artísticos.

En sus inicios, la banda de Willie Colón tuvo uno de los sonidos más pobres de la salsa en Nueva York. Colón estructuró su agrupación a base de bajo, piano, la percusión completa y dos trombones, siguiendo la pauta originada a inicios de la década por Mon Rivera y continuada por Eddie Palmieri con su Trombanga. En sus primeras grabaciones, la música de Willie Colón, en su aspecto temático, se basaba en el guapetón (el malandro) de barrio, su sonido era hiriente y desordenado. En el grupo de Colón mandaban las ganas y el oído, pero sonaban como banda escolar, en nada parecido al sonido perfecto y armónico de las big bands latinas de los 50.

En la segunda parte de los 60 y la primera de los 70, la Fania siguió la política de firmar a casi todas las bandas desconocidas que surgían en Nueva York, a la vez que adquirían las viejas compañías discográficas latinas de la ciudad, como Inca, Cotique y Tico, con lo que ampliaron y enriquecieron su novel catálogo. En 1969, Roberto Roena organizó su orquesta (Apollo Sound) e ingresó a la Fania. Su banda, aparte de las bandas del circuito de Nueva York, fue la agrupación principal de la compañía en Puerto Rico en los 70. Apollo fue una de las pocas orquestas estelares de la salsa que incluía permanentemente en su dotación instrumental el saxofón. Esta peculiaridad instrumental fue relativamente común en las bandas surgidas en Puerto Rico, como la de Bobby Valentin, Willie Rosario y el Gran Combo, pero no así en Nueva York.

A inicios de los 70, la salsa, como voz musical del Caribe mulato y el barrio neoyorquino, alcanzó su primera etapa de madurez musical y trascendencia comercial más allá de los linderos del barrio en Nueva York. La Fania pasaba de una primera etapa de grabaciones cercanas a lo *amateur* de finales de los 60, a un producto profesional más logrado y definido, con sonidos, temas y formas de hacer música propia y específica a su carácter multiétnico marginal.

La salsa fue duramente criticada, y no podía ser de otra forma, pues era música irreverente proveniente del barrio. Se decía que era música cubana vieja, que su nombre era una etiqueta para vender, que era música de “gente baja”, pero a pesar de estas críticas, su impacto en Nueva York y todo el Caribe, desde finales de los 60 y principios de los 70, fue avasallador. La salsa surgió, principalmente, en el barrio latino de Nueva York, como una manifestación sonoro-musical de las transformaciones que realizaron músicos puertorriqueños junto a cubanos y americanos sobre diferentes géneros de la música cubana, a los que les agregaron elementos del folclor boricua y del *jazz*. La salsa implicaba barrio, desasosiego, marginación, furia y sentimientos dramáticos frente a la vida. Esta música fue rápidamente asumida como propia por las comunidades de los barrios en las ciudades del Caribe como Caracas, Cali, Ciudad de Panamá y San Juan.

Rondón (1980) describe, con extremado acierto, las características de la salsa:

La Salsa, pues, no tiene nomenclatura, no tiene por qué tenerla. La Salsa no tiene un ritmo, y tampoco es un simple estilo para enfrentar un ritmo definido. La Salsa es una forma abierta capaz de representar la totalidad de tendencias que se reúnen en la circunstancia del Caribe urbano de hoy; el barrio sigue siendo la única marca definitiva. Claro en la medida en que el Son se convierte en la principal forma de desarrollo de la Salsa, en esa misma medida la Salsa se reviste de ciertas características primariamente cubanas. Pero esto es tan sólo un matiz, no es el todo.

Como toda música que surge con profundas raíces de pueblo y que puede galvanizar espontáneamente el sentido latinoamericano de muchos grupos nacionales en el exilio neoyorquino o en su patria, tenía que superar la ligereza de sus detractores. La salsa se convirtió en una música que trascendió fronteras sociales y geográficas, en el Caribe y Latinoamérica, hasta convertirse en un fenómeno mundial gracias al talento de sus músicos, a sus temas con raíz de pueblo y por su dimensión danzaria.

La Fania All Stars

En 1968, el Red Garter sirvió de escenario para que la Fania reuniera, por primera vez, a sus músicos estrellas del momento y los reforzara con miembros de la Tico Alegre All Stars. El encuentro se plasmó en dos discos en vivo de descargas jazzísticas con destellos salsosos, que no tuvieron impacto en el público general ni en el bailador y mucho menos en los melómanos de la época. Se destaca el tema “Sabor sabor”, en el que los solos de Johnny Pacheco y Eddie Palmieri son magistrales.

Estos discos de la Fania All Stars siguieron la pauta establecida por Cachao en sus grabaciones para la Panart en Cuba a finales de los 50 y las reuniones de la Alegre All Stars y la Tico en Nueva York en la primera parte de los 60. No hay duda de que dichas grabaciones fueron superiores a la intontona de la Fania, en la calidad de la música grabada y la ejecución de los instrumentistas.

En agosto de 1971, la Fania volvió a reunir a sus estrellas, ahora en el salón de baile El Cheetah, para un concierto-baile con la perspectiva festiva del barrio, una considerable diferencia con respecto a la reunión anterior de carácter jazzístico. En esta ocasión, la Fania no buscó refuerzos de otras casas disqueras para su proyecto, pues bajo su tutela tenía artistas con suficiente solvencia musical, aprecio del público neoyorquino y con ventas de discos respetables, en fin, músicos establecidos y de valía. El evento, sin igual en la música caribeña, quedó plasmado en cuatro discos de la Fania All Stars y con la película “Nuestra cosa latina”.

Las Estrellas de la Fania tenían como director musical a Johnny Pacheco. También incluía a los directores de orquesta Ray Barretto en la tumbadora, Larry

Harlow en el piano, Willie Colón en el trombón, Bobby Valentin en el bajo y Roberto Roena en el bongó. Como invitados especiales, Ricardo Ray y Bobby Cruz, músicos que ingresaron a la Fania a principios de los años 70 y que ya gozaban de un considerable agarre en el público neoyorquino.

Como se puede ver, las Estrellas de la Fania tenían su base principalmente en los líderes de las bandas más reconocidas de la compañía y sus respectivos cantantes: Pete, el Conde, Rodríguez, Adalberto Santiago, Héctor Lavoe, Ismael Miranda, Santos Colón y Cheo Feliciano.

Al parear los cantantes se establecen ciertas peculiaridades de cada pareja. Adalberto y el Conde eran los cantantes identificados con la tradición charanguera y sonera de Cuba en Nueva York, por sus trabajos en las charangas de Barretto y Pacheco, respectivamente, y luego en las orquestas tipo conjunto o sonora de estos mismos directores. Ismael y Lavoe eran los novatos, los soneros jóvenes que expresaban su conexión directa con el barrio, con sus estilos de soneo malandro y callejero. Santitos y Cheo eran los cantantes solistas que venían de la tradición musical caribeña en Nueva York, con mucha fama y reconocimiento entre los bailadores.

Colón fue cantante de la orquesta de Tito Puente desde finales de los 50 hasta principios de los 70, con todo el bagaje musical que eso significaba. Por su parte, Feliciano fue el imprescindible cantante del fiero Sexteto de Joe Cuba, que a mediados de los 60 arrasó en Nueva York. Santos Colón, a pesar de ser un cantante curtido en los ritmos caribeños, se notó, en esta grabación, un poco perdido y sin fuerza en sus soneos. Por su parte, Cheo Feliciano, quien sin duda era el mejor cantante que tenía la Fania en ese momento, logró un soneo arrollador y elocuente en el número “Anacaona”, y estuvo impecable en los temas que compartió con los otros cantantes.

Es imprescindible analizar la dotación instrumental de las Estrellas de la Fania y ver cómo representó los nuevos giros de la música caribeña en los años 70. Como siempre, piano y bajo, instrumentos imprescindibles, y el trío percusivo timba, tumba y bongó, que eran extensamente utilizados por las orquestas de Puerto Rico y Nueva York desde los años 40. La sección de instrumentos de viento estaba constituida por tres trompetas y tres trombones, dotación bastante extraña en la tradición musical caribeña y que perfilaría el sonido particular de la salsa hasta nuestros días. La ausencia del saxofón era notable, pues en ese momento pertenecía a conceptos musicales del pasado y a la fastuosidad de las *big bands*. El saxofón no era pertinente al estilo musical que buscaba establecer la Fania a principios de los 70. La sustitución del saxofón por el trombón permitía diferenciar, en algo, el sonido salsoso del sonido cubano tradicional. Por último, pero no menos importante, la presencia del

cuatro puertorriqueño, ejecutado por el maestro Yomo Toro desde la nueva perspectiva salsosa.

La intención de la Fania era traer al ámbito musical urbano la guitarra de la ruralía caribeña (el tres cubano o el cuatro puertorriqueño). Hay que recordar que el tres cubano fue un instrumento silenciado y casi olvidado, desde los años 50, debido al auge que tuvieron las *big bands* latinas y las charangas en Cuba. La movida de la Fania reconocía la primordial aportación musical de Puerto Rico a la salsa. El cuatro puertorriqueño adquiría jerarquía de solista y de instrumento bandera en la Fania All Stars, a la vez que se establecían las diferencias instrumentales y sonoras con la música cubana.

En resumen, dicha sesión musical pudo integrar acertadamente los nuevos elementos que aportaba la salsa a la música caribeña: soneos aguerridos en trueque constante con elementos de descargas instrumentales, esto permitió el destaque de los cantantes y de los instrumentistas en justo balance, a la vez que el bailaror tenía su espacio danzario.

Se oficializa el término salsa

En 1973, la Fania anunció que celebraría en el Yankee Stadium lo que pretendía ser el concierto más espectacular en la historia de la música caribeña, para realizar otra película sobre su música. Se reunirían, una vez más, los músicos de la Fania All Stars, sin refuerzos de otras casas disqueras, y compartirían la tarima con La Típica 73, El Gran Combo y Mongo Santamaría. La participación de las Estrellas de la Fania cerraría el concierto, pero no bien habían comenzado con el arrollador estreno del tema “Congo bongó”, descarga en la cual rivalizarían Barretto y Mongo en un debate de tumbadoras, el público enloqueció y se lanzó al terreno del Stadium como si hubieran ganado la Serie Mundial de béisbol. La policía intervino con fuerza para controlar al público, la tarima quedó desolada y un locutor comentó: “Se acabó el concierto, señores...”.

La idea de Massucci de hacer una segunda película con la Fania All Stars en concierto, en el Yankee Stadium, quedó frustrada. A pesar de este contratiempo, la película se hizo y del concierto en el Yankee Stadium solo se utilizaron las tomas de la presentación de los músicos y el apaleo policiaco; el resto del concierto se tomó de la presentación de la Fania en el Coliseo Roberto Clemente en San Juan. En esta película, los productores recurrieron al intento de desvincular la salsa del Caribe (multiétnico) y asociarla solamente a los negros esclavos traídos a América (Estados Unidos) y el Caribe.

Según el libreto de la película, los negros del Caribe con el tiempo emigraron principalmente a Nueva York y allí fue donde desarrollaron esta música. El

mensaje era que la salsa nació en América (Estados Unidos) y que no tenía vínculos con el Caribe. El propósito de los empresarios era vender la salsa al público estadounidense como un producto americano. Por otro lado, con el título de la película “Salsa” –término que hacía varios años muchos músicos caribeños radicados en Nueva York utilizaban en sus discos o presentaciones para designar la música brava– se oficializó un término genérico para la música afrocaribeña que cultivaba la Fania y así venderla como una moda de masas.

La denominada americanización (Estados Unidos) de la salsa se intensificó en 1974, cuando la Fania lanzó el disco de la Fania All Stars, “Latin-Soul-Rock”. El título en sí mismo era un contrasentido, pero desde la perspectiva comercial era un acomodaticio enjambre de términos musicales inconexos que no eran propios de la salsa. Esto anunciaba los intentos que haría la disquera Fania a través de su agrupación la Fania All Stars para atar su música caribeña con el mundo musical americano del *pop music* y aspirar a un *crossover*. Con esta estrategia, y en solo dos años, la Fania All Stars pasó de ser una orquesta con profundas raíces caribeñas y de barrio a un volantín perdido en el mundo de la música en los Estados Unidos.

El único tema que valía en este disco fue “El ratón”, compuesto y cantado por el maestro del soneo Cheo Feliciano y que previamente había grabado con Joe Cuba. A pesar de que este tema tenía un arreglo con orientación al *rock latino*, al incorporar a Jorge “el Malo” Santana en la guitarra eléctrica, Cheo fue superior a ese giro poco salsoso y dejó plasmada una magistral interpretación sonera.

En 1975, la Fania lanzó dos discos con el título “Live at Yankee Stadium” y el disco de la banda sonora de la película “Salsa”, con lo cual se proclamó como la compañía disquera de la salsa. En los discos “Live at Yankee Stadium”, la Fania falseaba la realidad, pues la portada era una foto de la abortada presentación de la Fania All Stars en el Yankee Stadium, mientras que la grabación correspondía a los conciertos de la Fania en el Coliseo Roberto Clemente en Puerto Rico. Estos dos discos de la Fania All Stars representaron el retorno de esta banda a la salsa en propiedad. Se deben destacar dos números que, de alguna manera, ilustran parte de la tónica que asumiría la compañía Fania de ahí en adelante con respecto al mundo salsoso. El tema “Mi gente”, interpretado por Héctor Lavoe, el sonero que definiría el derrotero que seguirían los soneros de la salsa en el resto de la década, se convirtió en uno de los temas obligados de la orquesta y carta de presentación de Lavoe como solista. El otro tema que pegó fuertemente fue “Bemba colorá”, grabado anteriormente por Celia con el maestro Tito Puente y que, en esta ocasión, se utilizó para coronar a Celia Cruz como la reina musical de la compañía y de la Fania All Stars.

Como se puede apreciar, es en 1975 que se coaguló el movimiento de las fichas para la masificación y venta del producto musical llamado salsa. Se oficializó dicho término a través de la película para agrupar la música cultivada por la Fania. Celia Cruz empezaría a ser tratada como la diosa musical de la salsa. Se impulsó el saqueo de la música producida en Cuba en los años 40 y 50 detrás de las letras D.R. (derechos reservados). Los solistas Héctor Lavoe, Cheo Feliciano, Ismael Miranda, Ismael Quintana y el mandamás, Ismael Rivera, dictarían la pauta en el gusto popular y desarrollarían sus carreras musicales al margen de las orquestas que los hicieron famosos. La Fania All Stars se orientaría cada vez más al público estadounidense e internacional, a la vez que se transformaba de una orquesta concepto en una banda para el acompañamiento de solistas.

Sobre el origen del término salsa, Boggs¹⁵ (1992), expone lo siguiente:

Finalmente, podemos decir que nuestro examen de varias publicaciones sobre salsa sugiere que nuestros autores parecen estar de acuerdo en los puntos siguientes: La salsa es música de base cubana nutrida por músicos hispanos en Nueva York y sus barrios, quienes vivían en áreas de bajos ingresos de dicha metrópoli. El término salsa ha sido utilizada (sic) en estribillos, títulos de canciones, en carátulas de discos, en programas de radio y TV, etc., desde las primeras décadas del siglo 20. La popularidad del término, como uno genérico para varias modalidades musicales, fue conscientemente universalizado y popularizado exitosamente por la Fania All Stars, Jerry Masucci, Leon Gast y la maquinaria de la Fania (p. 26)

Por su parte, Rondón (1980), en cuanto al término salsa, expresa con suma claridad que

(...) si la salsa ha de ser la música que representa plenamente la convergencia del barrio urbano de hoy, pues entonces ella ha de asumir la totalidad de los ritmos que acuden a esa convergencia. La salsa, pues, no tiene nomenclatura, no tiene por qué tenerla. La salsa no es un ritmo, y tampoco es un simple estilo para enfrenar un ritmo definido. La salsa es una forma abierta capaz de representar la totalidad de tendencias que se reúnen en la circunstancia del Caribe urbano de hoy; el barrio sigue siendo la única marca definitiva.

La salsa, desde nuestro punto de vista, no es un género musical como el son, el mambo, la rumba o la plena; es más bien una forma abierta de fusionar y hacer música caribeña desde la perspectiva neoyorquina. Por eso los músicos mezclan con mucha libertad y elasticidad el complejo rítmico-melódico y armónico del Caribe mulato con elementos musicales de otros países latinoamericanos y del jazz. Como afirma Willie Colón (citado en Santana, 1992): “La Salsa no es un ritmo ni un género que se pueda identificar y clasificar: la salsa es una idea,

15. Sociólogo estadounidense experto en música afrocaribeña, ritmos y blues.

concepto, un modo de asumir la música desde la perspectiva de la cultura latinoamericana”.

En su origen, la salsa fue una manifestación musical marginal de puertorriqueños y cubanos del barrio neoyorquino con rasgos nostálgicos. Luego fue promovida inteligentemente por empresarios disqueros para responder a la necesidad psicosocial de los latinos de poseer alguna identificación cultural con sus raíces desde la perspectiva de Nueva York. Fue, entonces, cuando la salsa se convirtió en un artículo de exportación y consumo para el Caribe urbano. Finalmente, se expandió con éxito a mercados tan diversos como África, Europa y Japón, gracias a sus discos, viajes y a las presentaciones en vivo de la Fania All Stars.

Epílogo

La compañía RMM —comandada por Ralph Mercado, entre 1987 y el 2000— contaba con productores musicales de primera línea como Louie Ramírez, Sergio George e Isidro Infante y dominó el panorama salsero de ese periodo. Esta compañía, por la calidad de sus músicos, sus ventas sin precedentes, la vasta difusión radial y los conciertos colmados de público, le brindó a la salsa lo que quizás fue su último aliento en el gusto musical de los jóvenes. Mercado supo incorporar artistas latinos novicios provenientes del *hip hop* en Nueva York, como Marc Anthony y la India, con artistas jóvenes establecidos, como Tito Nieves, José Alberto, el Canario y Domingo Quiñones. Además, contaba con los maestros históricos de la música en Nueva York, como Tito Puente, Eddie Palmieri y la eterna Celia Cruz.

El éxito de la compañía RMM representó para la salsa en los años 90 lo que la Fania para los 70. La Fania se basaba en salsa bailable con referencia social, mientras que RMM era un punto intermedio entre la salsa con el *swing* de los 70 y la romántica de los 80, a la vez que les tejían a sus temas elementos del *hip hop*. Además, dicha compañía creó un espacio importante para el *latin jazz* con su sello afiliado *tropi jazz*, en el cual la innovación se mantuvo opacada por las formas tradicionales que cultivaban sus músicos principales, Tito Puente y Eddie Palmieri. También, en la primera parte de los 90, la salsa contó con la aceptación y el cultivo de toda una nueva generación de músicos cubanos.

Muchos de estos músicos, auspiciados por productores españoles, replicaron la fórmula de RMM con relativo éxito, debido al limitado ámbito creativo que dejaba el espacio ya ocupado por la compañía neoyorquina.

Hoy, la salsa es un fenómeno mundial, principalmente desde el punto de vista bailable, con el que personas con distintas raíces étnicas, culturales y económicas disfrutan en congresos de baile alrededor del mundo. Pero, por otro lado,

la exigua participación e integración de músicos jóvenes en la salsa está convirtiendo al género en uno basado en regrabaciones de glorias pasadas y encuentros de viejos colegas que solo interesan a los salsomaniacos.

Gilberto Santa Rosa, como dicen los salseros, “la puso en china” cuando dijo: “Se necesita tolerancia, porque ha sido un género popular elitista. Tenemos como una sociedad secreta en la que nadie puede entrar y necesitamos abrirla para que evolucione con la llegada de gente nueva” (Torres, 2004).

La historia de la música popular del siglo XX está plasmada en un hecho recurrente, el movimiento musical que no se abre a las nuevas generaciones de cultores está condenado a desaparecer como valor cultural de futuro en la memoria colectiva de un pueblo. Por eso es menester entender que a un género con innegables raíces en el contexto urbano –el cual se caracteriza por el cambio– como la salsa, le es imprescindible la capacidad y la disposición de adaptarse a nuevas corrientes musicales para que de esa manera pueda proyectarse hacia el futuro y no se extinga añorando un pasado irrecuperable. Para que la salsa no naufrague, si es que queda tiempo todavía, tendrá que abrirse e incorporar creativamente los nuevos ritmos juveniles y los pocos cultores de los 70 que quedan con vitalidad musical tendrán que dejar a un lado su perspectiva retrógrada y nostálgica de glorias ya idas, para entrar en una esfera de experimentación y riesgo creativo prospectivo.

Por qué la salsa está tan arraigada en la cultura de los caleños

Texto de Ossiel Villada Trejos y Lucy Lorena Trejos¹⁶

El escándalo llegó con nombre de mujer. Se llamaba guaracha. Había nacido en el siglo XVIII y aunque venía de Cuba, sus orígenes estaban anclados a la vieja España.

Como casi todos los placeres que arrebatan el cuerpo, la guaracha penetró la piel del pueblo hasta tocarle el alma. La barriada popular, que desde comienzos de los años 40 bullía de negros e indios, mulatos y mestizos, obreros y desempleados, prostitutas y tabernas, barro y esperanza, se aferró al baile de la guaracha con desenfreno.

Fue entonces cuando un barullo de voces puritanas se alzó entre las clases altas para denunciar cómo las buenas costumbres empezaban a perderse entre bailes mundanos.

El asunto, según lo recuerda el historiador Édgar Vásquez Benítez,¹⁷ no solo fue tema de las señoras aristocráticas, sino objeto de debate público.

Un editorial del *Diario del Pacífico* de la época sostenía que “causa verdadero pesar oír constantemente en muchas radiodifusoras, en nuestros bailes, retretas y serenatas, la conga, la guaracha, la rumba, el corrido, el tango, el bolero y

16. Texto publicado en La Gaceta Dominical, diario El País, mayo 6 de 2012.

17. Historiador caleño, autor del libro *Historia de Cali en el siglo XX*, una sería interpretación de los desarrollos demográficos, sociales, económicos, industriales y culturales de Santiago de Cali a lo largo del siglo XX.

el son. Esta música, si así podemos llamar, es desgraciadamente preferida por nuestros jóvenes danzantes en las fiestas sociales”.

Pero, como diría un bolero, por esas cosas del destino la “muy noble y muy leal” Santiago de Cali, que hasta entonces vivía adormilada entre acordes de zarzuela, ópera, bambuco y guabina, estaba predispuesta para entregarse a la rumba.

En realidad, lo que condujo a Cali por ese camino se parecía a un tango amargo. A mediados de los 40, la violencia política expulsaba del campo a miles de campesinos, que llegaban a las ciudades. Y en Cali, estos inmigrantes, unidos a la creciente población negra proveniente del Pacífico, conformaron una enorme masa humana dispuesta a ganar un lugar en el territorio y en la historia. Reclamaban vivienda, empleo, comida, servicios públicos y, por supuesto, el derecho a expresar, sin los fríos convencionalismos de la alta sociedad, la vivencia del dolor y la alegría.

Alejandro Ulloa, salsero por convicción y antropólogo de profesión, sostiene que fue esa masa la que le dio cimiento al fenómeno salsa. El naciente proletariado, mano de obra para las grandes industrias de Cali y Yumbo desde 1940, buscaba elementos de cohesión. Y a falta de una música autóctona, los hombres y mujeres pobres que le daban un nuevo rostro a Cali adoptaron los ritmos antillanos.

Quizá la guaracha, la rumba o el mambo no solo encarnaban un modo particular de ver la vida: eran una manera de desafiar el desamparo y la muerte.

Los ritmos antillanos se apropiaron de los coloridos bailaderos de la Octava y los oscuros prostíbulos de la Quince. Y aunque no era la única invitada a la fiesta, pues compartía baldosa con mambos, boleros, chachachá, tangos y fox, la guaracha alcanzó un sitio de honor gracias a una orquesta y un hombre.

Esa orquesta se había formado a mediados de los años 20 en Cuba con el rótulo de Tuna Liberal, y aquel hombre había sido bautizado en 1916 en Santurce, Puerto Rico, como Daniel Doroteo. Ambos quedaron grabados en el corazón y la historia de la América antillana, con dos nombres que nunca podrán pronunciarse por separado: Daniel Santos –el Jefe– y La Sonora Matancera.

Las guarachas de la Sonora en la voz de el Jefe marcaron la gran explosión de música antillana que sacudiría a Cali desde finales de los 40. Las trompetas desafiantes de la Matancera, esas “que atravesaron el Atlántico”, según Guillermo Cabrera Infante,¹⁸ le dieron al oído del caleño la pauta inicial para concebir su enérgico baile.

18. Guillermo Cabrera Infante fue un escritor y guionista cubano, que después de exiliarse de su país obtuvo la ciudadanía británica. Fue Premio Cervantes 1997

Más que con cualquier otro cantante de la Sonora, Cali estableció una conexión sensorial con Daniel Santos. Por su voz socarrona, su carcajada espumosa, su afición al alcohol y a las mujeres y su historia de desarraigo, el “inquieto anacobero” alcanzó dimensión de mito entre los melómanos de esta ciudad.

A don Cristóbal Álvarez, pensionado, con 76 años a cuestas y eterno residente del Obrero, le es imposible olvidar aquellos tiempos. “Se bailaba en el Séptimo Cielo, Aretama, La Flauta o Costeñita, que estaban sobre la Octava; a veces en Agapito y en Tropicana, de Juanchito, o sino en el Tíbiri Tábara. Eso sí, sin tantos brincos como ahora. Lo que más sonaba era La Matancera, boleros y Olimpo Cárdenas. Uno veía de todo: gente buena, de las fábricas de Yumbo, pero también malandros que mientras estaban bailando no robaban a nadie”.

De la mano de la tecnología, la música antillana inundó Cali. La radio, que había llegado en 1932 con La Voz del Valle, fue la gran aliada de la expansión del mambo, el chachachá, la guaracha, la rumba, el guaguancó y el bolero, a partir de los cuarenta.

Y el revolucionario invento del tocadiscos permitió que Cali, casi sin darse cuenta, empezara a convertirse en el gran museo que alberga y conserva toda la memoria de lo que hoy conocemos genéricamente como salsa.

Comprimida en discos de acetato, la música que se hacía en Cuba y Nueva York atravesaba el Atlántico en las entrañas de grandes buques, desembarcaba en Buenaventura, remontaba la cordillera Occidental a lomo del Ferrocarril del Pacífico y concluía su itinerario en las tiendas especializadas de la Calle 11, entre Carreras 6 y 8.

El virus que contagió sin remedio a los primeros melómanos y coleccionistas tenía forma de disco de 78 revoluciones, venía envuelto en papel *kraft* y le habían hecho un pequeño hoyo en el centro del alma.

Todavía hoy, en los tiempos de internet, Cali conserva miles de piezas emblemáticas de esa primera encarnación de la rumba. Sus propietarios las llaman “panelas” y las utilizan como cofrecito para guardar nostalgias.

¿Cuáles nostalgias? Ulloa,¹⁹ el antropólogo salsero, lo explica: “Entre 1940 y 1980 se fundaron un poco más de 100 barrios populares, construidos por la misma gente en la periferia, en terrenos ejidos o en las antiguas haciendas parceladas para la vivienda. Miles de hombres, mujeres y niños participaron de esa construcción, y en ese proceso la música antillana y la salsa estuvieron presentes en kioscos, terrazas y casetas comunales, como símbolo de una gesta colectiva”.

19. Alejandro Ulloa, autor del libro *La salsa en Cali*, publicado en 1987.

Mélida Carabalí, habitante del barrio Andrés Sanín, es un testimonio vivo de cómo esa música fue cemento para pegar los ladrillos de Cali: “Se hacían empanadas bailables para construir andenes y pavimentar calles y cuando ya las tuvimos pavimentadas, hacíamos verbenas para reunir plata para la escuela. Acá todo el mundo bailaba, por diversión y por necesidad”.

Solo visto así, es posible entender que Ricardito el Miserable, personaje de Andrés Caicedo en *Que viva la música*, estaba equivocado: la historia de Cali no se partió en dos con la visita Richie Ray y Bobby Cruz, a finales de los sesenta. Dos décadas atrás, esta ciudad ya había entregado su corazón a los designios del tambor. Y mucho antes de que a algún oportunista se le ocurriera usar la palabra “salsa”, Cali ya había empezado a tejer la leyenda que hoy la identifica como “Capital Mundial de la Salsa”.

La cintura mulata de Melisa Dorado ha conseguido que un gringo se ponga de pie después de verla bailar. Que un japonés le tome fotos al final de una presentación, casi con la misma devoción que un fanático lo haría frente a un artista atildado. Y que una puertorriqueña —quién lo creyera— le preguntara, con más curiosidad que envidia, cómo logra ella, Melisa, una mulata de ojos dorados y crueles, doblar esa cintura con tanta rapidez y destreza.

Ella sonrío mientras lo cuenta. O lo recuerda. Aquellos episodios fueron hace ya bastante rato. Melisa fue una de esas primeras bailarinas profesionales que parió esta Cali pachanguera, cuando aún las escuelas de salsa no crecían, como hoy, silvestres en cualquier barrio pobre de la ciudad. En su tiempo eran dos o tres y los bailarines se contaban como bolitas de ábaco. Hoy se habla de que existen unas 135 y que son cerca de ocho mil los caleños que hallaron en el baile de la salsa una profesión.

Cuando escucha las cifras se refleja en su rostro un gesto de asombro y nostalgia. Ahora está alejada de los escenarios y con un título como tecnóloga en sistemas. Bailar salsa en su época no pasaba de un *hobby* mirado con cierto desdén y que se hacía con más hambre que recursos. Nadie hablaba de Delirio, salsódromo o mundiales. “Bailarines como yo abrimos un camino, pero en esa época nadie pensaba que se pudiera vivir de eso. Ahora es distinto. Los bailarines demuestran su talento y hay quienes están dispuestos a pagar por eso”.

Digamos que sí. Si usted le pregunta a Luis Eduardo “el Mulato” Hernández, para muchos el papá de los bailarines de salsa, le contará que por su academia *Swing Latino* han pasado centenares de jóvenes dispuestos a comerse los escenarios del mundo, sin más equipaje que unos faldones coloridos y unos zapatos blancos. Le mostrará trofeos y le hablará, orgulloso, de esos muchachos que él, a fuerza de punta y talón, rescató de las aguas fangosas de pandillas y muerte. Y, claro,

no perderá la oportunidad de celebrar que una estrella como Marc Anthony no haya dudado en llevárselo consigo a un *reality* de talento en Las Vegas.

Pregúntele, además, a Carlos Trujillo, ese salsero insobornable que con Rucafé les ha enseñado a muchos caleños a bailar salsa en estilo Casino. A las puertas de su academia en El Templete, llegan hombres y mujeres que nadie confundiría con Watussi o Amparo Arrebato, pero que a la vuelta de siete meses terminan haciendo suyos los salones de baile.

O, si quiere, ahí está Edwin Chica, de la Academia Salsa Viva, que el año pasado atracó con una legión de sus bailarines en el Crucero Ocean Dream para enseñarles a suecos, finlandeses y canadienses qué es eso que se baila mientras Ray Barreto castiga sus congas y Tito Gómez grita que “Pastorita tiene guararé”.

John James Barreto también podría darle testimonio. Le hablaría de Cali Swing, ese salón en el que bailan los sueños de muchachos sin estudio en Siloé. Nadie hubiera apostado, medio siglo atrás, que un ritmo musical típicamente caribeño se adhiriera en la piel de una ciudad enclavada en un valle de los Andes.

Pero pasó: la salsa no solo echó raíces, sino que hoy es luz y alfabeto para miles de caleños que aspiran a vivir de ella en cualquiera de sus manifestaciones. De eso se dio cuenta Proexport. La entidad se puso a estudiar y llegó a la conclusión de que son tres los aspectos con los que los extranjeros identifican a este país: el café, Gabo y... la salsa. Sí, señores.

Umberto Valverde, escritor y periodista, sostiene que “nada proyecta más a la ciudad ante el mundo que la salsa, porque alrededor de ella hay un enorme conjunto de saberes y una cultura popular que nos da un sello propio, una identidad”. No han faltado, por supuesto, los que dudan.

Como diría Joe Quijano, “hay una discusión en el barrio”: que a la salsa se le invierten millonarios recursos; que la salsa es mera rumba, licor y mujeres; que no se puede encasillar a la ciudad en una sola expresión artística, que quién dijo que un día podremos contar con la misma industria cultural que los cariocas construyeron a través de la samba o los porteños con el tango.

Argumentos como esos escuchó a diario en su despacho Argemiro Cortés, exsecretario de cultura. Cuando eso sucedía, el hombre echaba mano de los milagros que se cocinaban a fuego alegre en los barrios populares: “Si tú vas a comunas como la 16, la 11 o la 12, o a barrios como Petecuy, encontrarás muchachos que sólo consiguieron dejar las pandillas y los changones²⁰ a través del baile, de la salsa”.

20. Arma de fuego hechiza elaborada por los pandilleros en Cali.

Lo que no se ha entendido aquí, se queja el exfuncionario, es que “Cali necesita más oportunidades que policías. La salsa es un tema que aún muchos miran con vergüenza, como un asunto de rumba y discoteca desconociendo que se trata de un factor de desarrollo cultural y social capaz de transformar. Cuando un muchacho deja de empuñar un arma para calzar unos zapatos de baile gana ese joven, gana su familia y gana su barrio. Dejarán de sonar las balas y en cambio sonará la música”.

Tampoco Pedro García, administrador de Tintindeo que cada noche de jueves ve cómo su discoteca se va convirtiendo en una torre de Babel. Franceses, chinos, argentinos, israelíes y rusos llegan a Cali atraídos por la salsa.

Ni Mauricio Díaz, Dj joven y pionero en una de las nuevas tendencias de la difusión salsera: las emisoras virtuales especializadas: salsaenred.com, saoco.com o rumba y guateque.com. Tampoco Alexánder Zuluaga, ese loco que el tercer sábado de cada mes se sienta a los pies de Jovita, en el Parque de los Estudiantes, para congrega a rumberos de raza y corazón en “Salsa al parque”.

Y como ellos, Jairo Carvajal, el dueño del Hostal Sunflower Pacific, de San Fernando, uno de los veinte que existen en la ciudad para hospedar a los cerca de 450 turistas extranjeros que cada mes llegan atraídos por el pregón de que “Cali es Cali, señores, lo demás es loma”.

La evidencia palpable de la buena salud de la salsa también vibra en Zaperoco, donde los esposos Johanna Cote y Mauricio Levy presentaron el año pasado más de setenta orquestas locales. El cuento de que en Cali no se volvió a producir ni a grabar salsa es eso, una mentira.

El problema, según el bloguero Fernando Cardona, es que la radio comercial local no promociona ni difunde esas orquestas. Con todo, la cultura salsera, aunque no sea autóctona, es hoy más que nunca un elemento de cohesión, unión e identificación entre todos los caleños, por encima de las diferencias sociales y económicas.

Por eso, más allá de la sana discusión, la realidad que cantó el gran Machito sigue vigente: “Salsa, somos salseros, reconocidos en el mundo entero” (Villada y Libreros, 2012).

El punto de partida de la historia musical yailable de los caleños

*El guarachero llegó, el guarachero.
El guarachero llegó, el guarachero.
Viene bailando e medio lao,
con un tumbao arrebatado,
no hay otro igual en el poblao,
que se le iguale en su tumbao.*

“El guarachero” (Edmundo Arias y la Sonora Antillana)

Cuando hablamos de pa’ bailar, inmediatamente nos ubicamos en un contexto alegre, festivo, de jolgorio, de rumba, lo cual nos lleva a hablar de tríos, conjuntos, sextetos y orquestas; pero también de ritmos como el bolero, el son, la rumba, el guaguancó, la guaracha, el mambo, el chachachá, la pachanga, el bugalú, el fox, el charleston, el pasodoble, la cumbia, el porro, el merengue, el tango, la milonga y su majestad, la salsa. Y, por supuesto, no podemos dejar de nombrar a aquellos que generaron el movimientoailable de la década de los 60 en Santiago de Cali: Miguel Matamoros y su trío, la Casino de la Playa, la Orquesta Aragón, el Trío La Rosa, la Riverside, Los Hermanos Palau, una de las orquestas de baile más reconocidas en Cuba durante la década de los treinta y finales de los cuarenta; Los Guaracheros de Oriente, Los Hermanos Castro, orquesta fundada en La Habana (Cuba) en 1929, por el saxofonista Manolo Castro (considerada la primera jazz band del país, tuvo inicialmente siete integrantes, luego nueve y en 1931 fueron quince, que acabó por ser la nómina definitiva); Joseíto Fernández, Severino Ramos y su Sonora, músico cubano que

en 1942 se convertiría en el arreglista de La Sonora Matancera, responsable de su maravilloso sonido, La Sonora Matancera y Daniel Santos,²¹ entre otros.

Cuando sonaba su música, las pistas se llenaban y todas las parejas salían a bailar, pero cuando sonaba un fox, un charlestón, un tango o un pasodoble, era para los bailadores consumados de la época: Carlos Valencia, Cocholina, Vidal, Moncayo, Barritos y otros que les hacían rueda.

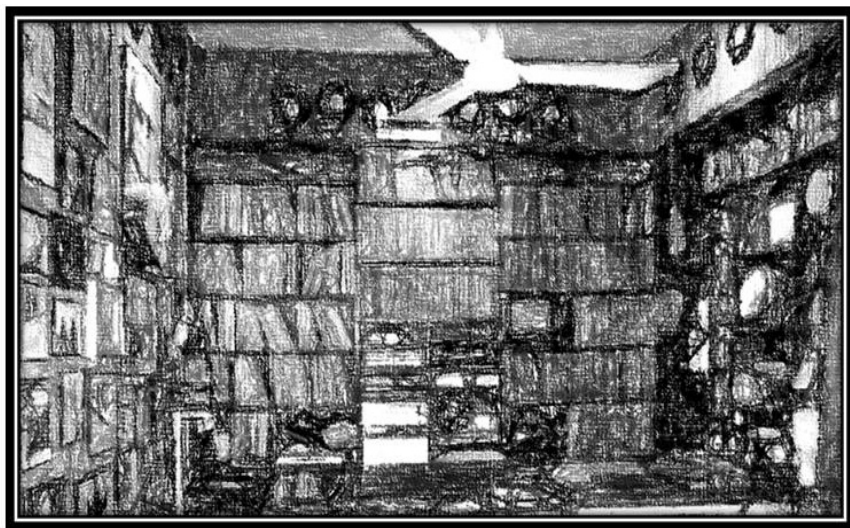
Otras vertientes musicales llegaron a través del tren del Pacífico e influenciaron de manera determinante el estilo de baile de la época: la caribeña (son, changüí,²² habaneras, danzón, bomba y plena, boleros, salsa), la americana (fox, rock and roll, jazz), la mexicana (corridos, rancheras, boleros) y la pacífica (currulao,²³ juga,²⁴ abozao,²⁵ patacoré²⁶).

El contexto sociogeográfico del Valle del Cauca es propicio para que se reproduzca todo lo que huele a Caribe, en especial su música. El sonido de los sones y los danzones, la bomba y la plena, el bolero, la guaracha, el mambo, el chachachá, la pachanga, el bugalú y la salsa, llegó para quedarse en nuestras raíces.

21. Daniel Santos era el Jefe desde los años 50, cuando nosotros éramos niños y lo escuchábamos en todas las casas del barrio Obrero. También lo veíamos en las películas mexicanas, flaco y con su bigote negro. Eran los tiempos de “vive como yo vivo si quieres ser bohemio, de barra en barra, de trago en trago, en el Tibiri Tábara, ¡qué cosas tiene la vida, caballero!”. Tanta fue la adoración por Daniel Santos, que por esa época surgió un cantante con su mismo metal de voz: Tito Cortés, que llegó a tener el honor de compartir con él muchas noches de espectáculo, en el teatro Imperio, y le compuso una guaracha sobre las carreras de caballos llamada “Cinco y seis”. Al respecto, Daniel Santos comentaba: “Hay quienes sostienen que yo hice a La Sonora Matancera, y otros dicen que La Sonora me hizo. Creo que nos beneficiamos mutuamente porque La Sonora era un conjunto musical con un estilo distinto, pero le faltaba un cantante que encajara con su música. Unimos nuestros talentos y enseguida nos acoplamos en un estilo único que empezó a atraer la atención de las multitudes” (Valverde, 1997).
22. Variante del son cubano, propia de la región de Guantánamo. Una de las formas del complejo musical del son.
23. El currulao es un ritmo musical, aunque estrictamente hablando hace referencia al baile folclórico colombiano autóctono de la región Pacífica.
24. La juga es un ritmo colombiano que se considera una variante del currulao; se usa en los funerales y celebraciones, como la navideña, que es uno de los ejemplos más representativos de este ritmo.
25. El abozao es una danza folclórica del Chocó, en el Pacífico colombiano. Está escrito algunas veces en compás de 6/8 y otras en 2/4, muy parecido al currulao, aunque la presencia de los tambores en el abozao no es tan marcada, y la composición es más melódica (Danza en red, 2014).
26. El patacoré es uno de los aires provenientes del bambuco viejo (debe tener una marimba de 24 tablas para lograr tener los ocho altos y bajos que necesita), y se danza con algunas bases y movimientos rítmicos del currulao, como las filas y las vueltas de parejas sueltas. Es tradicional escuchar y bailar este aire en la zona centro sur del Pacífico colombiano: Cauca y Nariño.

El *rock and roll* y el *jazz* han sido una fuerte influencia para la salsa y el baile caleños. La bamba, en versión salsera con Eddie Cano y su quinteto,²⁷ fue furor entre los bailadores. Ray Charles²⁸ hizo que los bailadores se expresaran frenéticamente con su famoso “Hit the Road Jack”,²⁹ tema al que le cambiaron el nombre por “Mono mono”.

México, y en especial su cine, fue clave para los bailadores de Cali. Las películas mexicanas, bajo el emporio de Pélmex³⁰ de Colombia, llenaban los cines locales, donde los bailadores de la época no se perdían un paso de Germán Valdez,³¹



27. Edward, Eddie Cano, fue un pianista afrocubano de jazz y jazz latino nacido en Los Ángeles, California. Comenzó su carrera musical con Miguelito Valdés y su orquesta. Cano trabajó con muchos otros músicos notables como Bobby Ramos, Les Baxter, Jack Costanzo, Buddy Collette y Tony Martínez. Fue el primer presidente de la Hispanic Musicians Association. Grabó una gran cantidad de álbumes para varias etiquetas que incluían a Reprise Records y RCA Records. Exploró el bugalú y la música tropical.
28. Ray Charles Robinson, mejor conocido por Ray Charles, fue un cantante, saxofonista y pianista de soul y jazz, ciego desde su infancia.
29. Es una canción escrita por el artista de ritmo y blues Percy Mayfield y grabado por primera vez en 1960 como una demostración de capella enviada a Art Rupe. Se hizo famoso cuando fue grabado por el cantante, compositor y pianista Ray Charles con The Raelettes, vocalista Margie Hendricks.
30. Emporio del cine mexicano en Colombia dirigido por Clemente Gómez Pérez.
31. Vivió en la frontera con Estados Unidos y se hizo adulto en el ambiente de la comunidad pachuca, famosa por sus trajes enormes tipo zoot suit de solapas alargadas, pantalones bombachos y sombreros de ala ancha, con los que iban a bailar los domingos por la tarde el boogie woogie de Pete Johnson y el “Hi de ho” de Cab Calloway. Trabajó en la radio, fue imitador de Agustín Lara y se hizo llamar “el Pachuco Topillo Tapas”, hasta que el ventrílocuo ecuatoriano Paco Miller le puso “Tin Tan” cuando se radicó en el DF y formó una tremenda pareja cómica junto a Marcelo. El arte de “Tin Tan” consistía en improvisar pasos con la melodía de cada canción.

Tin tan; Adalberto Martínez,³² Resortes; Cantinflas; Las Rumberas,³³ entre otros. Por el lado de las películas americanas, los más admirados eran Fred Astaire,³⁴ Gene Kelly³⁵ y Ginger Rogers,³⁶ con quienes los caleños afianzaron la competencia en el baile.

Películas como “El rey del barrio”, “Músico poeta y loco”, “El revoltoso”, “El ruletero”, “Colegio de verano”, entre muchas, deleitaron con sus orquestas y puestas en escena coreográficas a los inquietos bailadores que no se cansaban de experimentar con los nuevos estilos propuestos por esta oleada de películas.

Sobre la función social, artística y pedagógica del cine, el trabajo de Viafara (2012) y sus relaciones con los estudios sobre el cuerpo (2014) y otras posibilidades de análisis (2015), resultaron provechosas para pensar el presente capítulo.

Ahora, la música tradicional del Pacífico que llegaba en tren, con sus chirimías que tocaban y bailaban en cada estación, impactó con sus ritmos y movimientos fuertes y cadenciosos la forma de bailar de los caleños, hasta el punto de ser parte de una fusión de ritmos con el songo y la timba, generando con ello un ritmo y baile único en el mundo nacido en Cali: la salsa choke³⁷.

“Mi Buenaventura”, “La palma de chontaduro”, “La pluma” y el famoso “Mi Peregoyo”³⁸ fueron muy bailados y se quedaron en la cultura musical de la

32. Se crió en el ambiente de las carpas mexicanas, una suerte de teatros ambulantes que en la primera mitad del siglo XX presentaban revistas musicales de pueblo en pueblo. Allí descubrió el tap y el charleston, y a la sombra de un mecenas llamado José Herrera Procopio debutó en el Teatro Hidalgo y se dio a conocer como el “Flaco espontáneo”, porque nunca tomó clases de baile. Con unas herraduras clavadas a las suelas de los zapatos, pasó a los salones de baile y cuando emergió Dámaso Pérez Prado con su envolvente sonido, dejó el tap y se especializó en mambo. Llenó el Teatro Apolo interpretando a borrachos a punta de caerse, inventando pasos en los que contorsionaba el cuerpo hasta el extremo. Rodó más de cien películas y utilizó el remoquete de “Resortes Resortín de la Resortera”.

33. Divas del cine y más tarde de la televisión. Nadie ha podido igualar su hermosura, su perfecta anatomía y la cadencia del movimiento de su cadera. Las rumberas más importantes de la época fueron Ninón Sevilla, María Antonieta Pons, Amalia Aguilar, Mary Esquivel, Rosa Carmina y Meche Barba.

34. Frederick Austerlitz, más conocido como Fred Astaire, fue un actor, cantante, coreógrafo, bailarín de teatro y cine y presentador de televisión estadounidense.

35. Eugene Curran Kelly, más conocido como Gene Kelly, fue un actor, cantante, bailarín, director y coreógrafo estadounidense.

36. Ginger Rogers fue una actriz, bailarina y cantante estadounidense y ganadora de un Oscar. En sus 62 años de carrera hizo un total de 73 películas.

37. La salsa choke es un estilo musical del género salsa, de tipo urbano, que nació en las costas del Pacífico colombiano, inspirada en la salsa tradicional con algo de son urbano y sonidos de origen africano. Esta mezcla lo hace un ritmo “pegajoso” y perfecto para amenizar fiestas y celebraciones.

38. Luis Enrique Urbano Tenorio Peregoyo, uno de los más prolíficos y versátiles compositores y músicos del litoral Pacífico colombiano, conocido como el “Rey del currulao”. Nació en Buenaventura (Valle del Cauca, Colombia) el 10 de enero de 1917 y fallecido el 18 de

ciudad desde la época en que el tren del Pacífico empezó a visitarnos hace más de cien años.

Esta amalgama de ritmos y bailes hicieron de los bailadores y bailarines caleños exponentes únicos en el mundo que bailan utilizando todos los tiempos musicales, en clave y fuera de clave. Tanto los bailadores tradicionales como los bailarines contemporáneos se destacan por su singular estilo de baile en sus puestas en escena: el estilo de baile caleño.

En la escena musical aparecieron orquestas de la talla de Grady Martin³⁹ (“Alexander’s ragtime band”), Russ Morgan⁴⁰ (“You’re Nobody till Somebody Loves You”), Alfonso Morquecho⁴¹ (“La danza de las libélulas”), Enrique Rodríguez⁴² (“El sombrero”), Osvaldo Norton⁴³ (“El manisero”), grandes orquestas para los grandes bailadores de esa generación.

Colombia también haría su aporte musical: Edmundo Arias (“Ligia”), Lucho Bermúdez (“Tolú”), Pacho Galán (“Ay cosita linda”), Los Graduados (“Juanito preguntón”), Los Ocho de Colombia (“Macondo”) y La Sonora Dinamita (“La boa”) (Anexo 1. Listado de música tropical de antaño. Escanear código QR al final del libro).

Aún recuerdo cuando escuché por primera vez un disco tropical, mientras me dirigía a hacer los mandados de la casa –porque era el menor de cinco herma-

octubre de 2007. Creador de la Orquesta Bahía después de aprender clarinete y saxo. Allí tocó boleros y ritmos caribeños. Luego, en 1962, fundó el Conjunto Vacaná, con el que alcanzó renombre nacional e internacional. El nombre de la agrupación se deriva de los tres departamentos: Valle, Cauca y Nariño de donde eran sus músicos. Es considerado el Lucho Bermúdez del Pacífico porque fue un músico que tuvo la visión de llevar la música vernácula del Pacífico al salón. Grabó en diferentes géneros musicales tradicionales como el currulao, el abozao, el aguabajo, el porro, el arrullo, entre muchos otros.

39. Thomas Grady Martin fue un guitarrista estadounidense destacado en música country rockabilly. Responsable de algunos de los éxitos de charleston de la época en Cali.
40. Russ Morgan fue un líder de big band y arreglista musical de nacionalidad estadounidense, cuya actividad se destacó principalmente en las décadas de los 30 y los 40. Para destacar, sus espectaculares boleros orquestados.
41. Familia Morquecho, músicos de profesión. Pedro Morquecho y su órgano rítmico, así como Felipe Morquecho y su orquesta, que tocaba en el desaparecido Navi Club, que existió en lo que hoy es el parque Agua Azul. Felipe Morquecho fue integrante e iniciador de la Orquesta Filarmónica de Jalisco, de la orquesta de Arturo Xavier González y de la orquesta típica del estado mexicano.
42. Enrique Rodríguez, cuyo nombre completo era Aquilino Enrique Rodríguez Ruiz y que usó el seudónimo Luis María Meca, fue un bandoneonista, director y compositor. En la ejecución del tango, su orquesta fue una fiel continuadora de la línea del tango rítmico y tradicional de Edgardo Donato y Juan D'Arienzo, pero su repertorio se apartaba del molde de las formaciones tanguísticas de su época, porque incluía piezas de todos los géneros, lo que le valió críticas de ciertos sectores.
43. Osvaldo Norton y su quinteto de jazz, músico argentino que ejecutó una de las más bellas versiones de “El manisero”, que fue éxito en Nicaragua.

nos—, “Domingo por la mañana”,⁴⁴ del maestro venezolano Hugo Blanco. Una melodía que marcó mi vida de infante y que me sirvió en el futuro como canción de cuna para mi hija Paloma.

Venezuela también fue una vertiente musical importante con Los Melódicos, La Billo's Caracas Boys, el Súper Combo Los Tropicales, Hugo Blanco y su arpa melodiosa, Nelson y sus Estrellas, entre muchos que dejaron una marca musical en la Cali tropical y bailadora.

El bolero y su época de oro enamoraba a los radioyentes con música del Trío Los Panchos, Los Tres Reyes, Javier Solís, Pedro Infante, Sofy Martínez, Víctor Hugo Ayala⁴⁵, Charlie Figueroa, Tito Cortez, Olimpo Cárdenas, Raúl López,⁴⁶ Rolando Laserie, Antonio Machín,⁴⁷ Julio Jaramillo, Roberto Ledesma y Daniel Santos (Anexo 2. Listado musical de boleros. Escanear código QR al final del libro).

El mambo universal estaba sonando fuerte en las emisoras latinoamericanas. Tito Puente, Tito Rodríguez y Machito en el Palladium en Nueva York. Pérez Prado y Ramón Márquez⁴⁸ en México estaban inundando el mundo de un sonido nuevo para la época, el de las *jazz bands*, hoy llamadas *big bands*, uno de mis sonidos preferidos. También había otros exponentes como Noro Morales, Héctor Rivera, Jack Costanzo⁴⁹ y Joe el Loco,⁵⁰ entre otros (Anexo 3. Listado musical de mambos. Escanear código QR al final del libro).

44. Tema musical incluido en el noveno álbum del arpista Hugo Blanco, en 1965, titulado “Bailables con Hugo Blanco”.

45. Víctor Hugo Ayala Caro fue un cantante lírico y romántico colombiano nacido en Bogotá el 13 de junio de 1934. El bolero “Camino verde” fue el primer tema por el cual fue reconocido.

46. Cantante de la Unión (Valle del Cauca, Colombia), intérprete de la orquesta de Edmundo Arias.

47. Antonio Lugo Machín, cantante y compositor cubano. Su primer éxito fue “El manisero”, de Moisés Simons, grabado en 1930 acompañado por la orquesta de don Aspiázu.

48. Fue un compositor y maestro de música mexicano, nacido y fallecido en Guadalajara, Jalisco. Fue socio fundador de la Sociedad de Autores y Compositores de México. Algunas de sus obras más exitosas son: “Las clases de chachachá” (en coautoría con Sergio Marmolejo), tema que el cine mexicano aprovechó mucho con “Tin tan”, “Sin preocupación”, “Mentirosa” y otras más que han recorrido el mundo.

49. Es un percusionista estadounidense. No obstante ser compositor, director de orquesta y baterista, Costanzo es conocido como bongosero, lo que determinó su apodo de Mr. Bongó. Visitó La Habana tres veces en los años 40, donde aprendió a ejecutar los ritmos afrocubanos en los bongós y las congas.

50. Joe el Loco fue indudablemente uno de los músicos latinoamericanos más venerados. Fue uno de los primeros músicos en seguir al trompetista de Machito, Mario Bauzá, en el desarrollo del latin jazz. Fue reconocido como el pianista de los pianistas, en honor a su arte en los teclados con las bandas de Montesino, Moncho Usera, Eric Madriguera, Bartolo Hernández, Machito, Polito Galíndez, Marcelino Guerra, Ramón Argüeso, Fernando Álvarez, Armando Castro, Pupi Campo, Tito Puente y Julio Andino.

El chachachá fue popularizado por las bandas cubanas de charanga, compuestas de piano, bajo, violines, flauta y percusión. Este formato refleja la asociación histórica de la charanga y el chachachá con la alta sociedad y con géneros como el danzón, ritmo nacional cubano. Cali fue inundada de chachachás y danzones que empezaban a abrirse camino en la sociedad caleña, su elegancia y cadencia fueron muy bien aceptados por los bailadores (Anexo 4. Listado musical de chachachás y danzones. Escanear código QR al final del libro).

Mientras los grilles y los agüelulos llenaban pista con “Pa’ bailar”, de Coca y sus Exploradores, ya que la pachanga mandaba la parada en la escena musical del bailarín, en la Feria de La Caña de Azúcar de 1966, Alfredo Gutiérrez hacía bailar a los caleños con “La banda está borracha”, y las listas americanas vibraban con “Good vibrations” de The Beach Boys.⁵¹

La guaracha y la pachanga fueron los ritmos más bailados que antecedieron al bugalú y posteriormente a la salsa. Agrupaciones como la de Pacheco, los Palmieri, Juanucho López, Belisario López y su Charanga, Chorolo y su Combo,⁵² Primitivo Santos y su Combo, Pete Terrace⁵³, Olguita y Modesto,⁵⁴ Joe Cain,⁵⁵ Charles Fox, Sexteto La Plata, Sexteto La Playa, Richie Ray y Bobby Cruz, Joe Cuba, Mandolín Morel, Julio César,⁵⁶ Joe Quijano, Mon Rivera, Rudy Macías y muchas más, marcaron el paso de los buenos bailadores de antaño (Anexo 5. Listado musical de guarachas y pachangas. Escanear código QR al final del libro).

Todo este movimiento musical en Cali tenía un actor importante, la radio. Sin la radio, la músicaailable no hubiese evolucionado en nuestro medio.

51. Banda de pop rock formada en la ciudad estadounidense de Hawthorne en el año 1961. Fue el grupo más representativo del estilo de vida californiano de los años 60.

52. Ramón González, Chorolo, nació el 2 de junio de 1923, en Moca, Puerto Rico. Percusionista de profesión; su éxito más conocido fue “La chambelona”.

53. Pedro Gutiérrez, percusionista puertorriqueño que en 1947 asumió el seudónimo de Pete Terrace. Destacado vibrafonista que formó parte del famoso Quinteto de Joe el Loco y donde posteriormente conformaría el Quinteto de Pete Terrace.

54. Modesto Durán y su Charanga Kings. Para destacar los éxitos: “Sza Sza Sza Olé”, “A la Quimbamba” y “Como sea”.

55. Joseph Caiani nació el 31 de enero de 1929, en el sur de Filadelfia. Compositor, trompetista y productor, responsable de las primeras producciones de Joe Cuba.

56. Julio César Fonseca, cubano casado con una barranquillera. Su tumba está en Colombia.

La música antillana en Cali a través de la radio, desde 1930 hasta 1960

*“Ay ay, yo no aguanto más,
ay ay, voy a desmayar”⁵⁷*

1930-1953

- 1930, 12 de octubre. Nace la radio en Cali. La Voz del Valle de los hermanos Rivas en el barrio Obrero, que se convertiría en HJK.
- 1934. Nace Radio Cultural.
- 1944. Nace la Voz de Colombia, que se convertiría en la famosa Radio Libertador, emisora que empezó a programar músicos en vivo, como el Trío Morales Pino.⁵⁸

57. “El Ventarrón” es un porro colombiano interpretado por la Orquesta de Porfirio Díaz, chileno, y la voz del trompetista Luis Aránguiz. Fue la época en la que algunas orquestas, tanto argentinas como chilenas, se dedicaron a hacer música con letras de compositores colombianos.

58. El Trío Morales Pino fue una agrupación vallecaucana que grabó un gran número de discos con música tradicional colombiana. El trío fue innovador en su uso de instrumentos tradicionales colombianos: bandola, tiple y guitarra. Su nombre fue inspirado por Pedro Morales Pino, uno de los compositores y músicos más queridos de Colombia. Tocaban en vivo, y sus temas musicales se convirtieron en referentes de la época.

- **1945.** Nace Radio Higueronía, dueños del laboratorio que producía el famoso purgante a base de higuerón.
- **1947.** Nace la emisora Gran Colombia del popular Eduardo Lara y Sepúlveda, quien con su picardía y goce en el barrio San Nicolás hacía fiestas y bailes en el patio de su casa, con lo que la convertía en un punto de encuentro de la ciudad. En estas fiestas, que empezaban a las 4 de la tarde e iban de lunes a domingo, se narraba en vivo lo que iba transcurriendo.
- **En 1953,** la Gran Colombia se convierte en Radio Eco y empieza a difundir música del recuerdo.
- **1953.** Nace Radio Pacífico en la Plaza de Caicedo, antes llamada Plaza de la Constitución.

La música de estos años

Por estos años se escuchaba la música de cuerda con bandola (música colombiana), y uno de sus exponentes era el Trío Morales Pino de Álvaro Romero y Peregrino Galindo. También empezaban a incursionar ritmos antillanos como el bolero y la rumba criolla. Se destacan temas como “El maestro” de Rafael Elvira y la Orquesta Tropicana, con la voz de Félix Castrillón⁵⁹ y “Besos brujo” de Rafael Muñoz⁶⁰ y su orquesta.

Del Trío Morales Pino se destacan la marcha “Relator” y “El ferrocarril de los Altos”, temas muy escuchados en la radio caleña e interpretados en vivo.

59. Esta es una parodia de la canción escolar “Regreso a la escuela” escrita, según las fuentes, por Virgilio Dávila, de Bayamón, Puerto Rico. Luego, para el programa cómico radial, “El colegio de la alegría”, que produjo Tommy Muñiz, se usó como tema la parodia de la canción escolar.

60. Rafael Muñoz Medina nació en Quebradillas, Puerto Rico, el 5 de septiembre de 1900. Tocaba admirablemente varios instrumentos: saxofón, flauta, trompeta y contrabajo. Organizó su primera orquesta en 1929, consolidándose su fama en los salones de baile de Puerto Rico, tales como El Escambrón, El Condado y El Normandie. Fueron integrantes de esta orquesta: Rafael Elvira, en el piano; Rafael y Luis González Peña, en el saxofón y el clarinete; Paco López Vidal y Baltasar Echeverría, en los saxos; Juan Torres y Pete Rivera, en las trompetas; Samuel Rivera, en el trombón; Pablo Elvira, en el violín; Roberto Cole, como contrabajista y arreglista; y Cándido Segarra, en la batería. También estuvieron César Concepción y el pianista Noro Morales, que formaron sus respectivas orquestas posteriormente. Rafael Muñoz también fue maestro de escuela, de música y administrador de teatros. Fue uno de los fundadores de la Unión de Músicos de Puerto Rico. Este admirable músico falleció el 1 de septiembre de 1966.

1953-1954

Por estos años se inició la violencia en Colombia, por lo que no fue una época muy musical ni en Cali ni en el país y, según Katherine Saavedra Ceballos,⁶¹ las emisoras difundían más la situación del conflicto que se estaba viviendo posterior a la muerte de Gaitán en 1948.

- 1953. Nace Radio Cadena Occidental, que más adelante se adhirió a Caracol Radio. Fue testigo de grandes acontecimientos gracias a su radioteatro amplio y con silletería.
- 1953. Nace la Voz de Cali de Todelar, una de las emisoras con más potencia de este tiempo.
- 1954. Caracol crea Radio Reloj, la cual emite por primera vez en Cali 24 horas al día anunciando el horario constantemente.
- 1954. La Voz del Valle se fortalece y comienza a convertirse en el trampolín de algunos músicos de la época (Anexo 6. Listado de éxitos musicales de la radio en 1950. Escanear código QR al final del libro).

1958-1960

- 1958. Nacen Radio Calima, Radio Súper, Radio Musical, entre otras.
- 1960. Nace Radio 15, la emisora del go-go y el ye-ye.
- 1960. Nacen las radionovelas.

En la radio caleña de esta época usaban la cinta magnetofónica en grabadoras de carretos con música tropical y antillana. Eran tres y cuatro horas de música sin comerciales (Anexo 7. Listado musical “Algo de lo que se bailaba en la Cali de antaño”. Escanear código QR al final del libro).

61. Escritora del proyecto de grado sobre la historia de la radio en Cali: “Experiencia y memorias de algunos locutores caleños (1930-1971)” (Saavedra, 2012).

La aceleración de los vinilos, un hecho que generó gustos y disgustos

*Báilame esa guajira, mi negra tú verás, guajira.
Báilame esa guajira, mi negra tú verás, guajira.
Báilame esa guajira, mi negra tú verás, guajira”.*
“Guajira Josefina”, de Bobby Montez

Cuando en Nueva York salía al mercado el LP de Coca y sus Exploradores con el éxito “Pa’ bailar”, en Cali sucedía algo que a muchos disgusta y a otros alegra. Los discómanos empiezan a acelerar los vinilos a otras revoluciones.

Lisímaco Paz,⁶² conocido melómano y programador musical, fue uno de los que aceleraban los vinilos de 33 RPM (revoluciones por minuto), 45 RPM y 78 RPM. Este ejercicio consistía en acelerar los vinilos con los tocadiscos Lenco L78, los cuales tenían una curva de aceleración que permitía al melómano detenerse en el momento que consideraba que la música no se distorsionaba y causaba impacto en el oído del bailador.

La “Guajira Josefina” de Bobby Montez⁶³ fue uno de los primeros vinilos acelerados y uno de los temas que agradaron al caleño rumbero de la época. A partir

62. Más de cuarenta años como coleccionista de discos de música latina en la ciudad de Cali (Colombia) hacen de Lisímaco Paz uno de los más renombrados en Latinoamérica en su oficio de reunir acetatos de 78, 45 y 33 RPM y cintas magnetofónicas.

63. Músico nacido en Sonora, Arizona, EE. UU. Tocaba el bajo, el piano y el vibráfono. Formó su banda de jazz e incursionó en el barrio latino de Nueva York. Es considerado de la línea de Cal Tjader.

de ese momento, no solo las guajiras sino el chachachá, el bugalú, el shing-a-ling y otros ritmos, fueron acelerados causando furor hacia finales de los 60 en Cali (Anexo 8. Listado musical de bugalús. Escanear el código QR al final del libro).

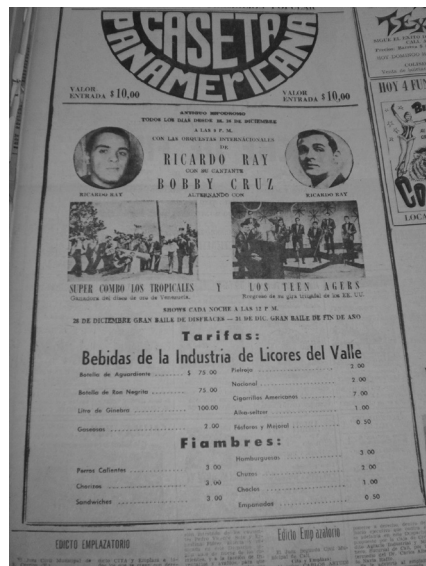
Esto influyó de una forma determinante en el bailador y posteriormente en los bailarines de la Sultana del Valle. Hoy por hoy, en los concursos y shows, al acelerar las piezas musicales distorsionan su sonido, lo que produce malestar en la audiencia y, peor aún, se pierde el sentido del mensaje musical.

En algunos grupos de baile prima más el sentido de la física (velocidad) que el de la estética (cadencia), existe un desbalance; su prioridad es más la velocidad y la rapidez que identifica el estilo de baile caleño y no la puesta en escena, ocasionando muchas veces con ello que no haya un concepto que se recree a través del baile. En muchos casos, se sacrifica la música haciendo aceleraciones indebidas que desequilibran totalmente el espectáculo.



Tornamesa Lenco L78 de 16, 33, 45 y 78 RPM

Llega su majestad, la salsa, a Cali



Afiche Caseta Panamericana, 1968
Archivo El País, Cali (Colombia)

El 26 de diciembre de 2008 se cumplieron los cuarenta años de la presentación de Richie Ray y Bobby Cruz en la Caseta Panamericana de Cali. Por una coincidencia muy particular, ese mismo día, pero cuarenta años después, se hizo un concierto de similar magnitud, pues los músicos que estuvieron en tarima eran de un alto nivel: Eddie Palmieri, Jimmy Bosch, Nelson González, el Pequeño Johnny y Herman Olivera.

CALI, MARTES 31 DE DICIEMBRE DE 1968

XL feria de Cali

6^a Gran Noche

HOY ★ 31 DE DICIEMBRE ★ HOY

CASETA PANAMERICANA

Antiguo Hipódromo
GRAN BAILE DE FIN DE AÑO
Con las Orquestas
RICARDO RAY
CANTANTE
BOBBY CRUZ
ALTERNANDO CON
"LOS TEEN AGERS"

Valor Entrada \$ 15
SHOW a las 2 a.m.

SE REPARAN ENTRE LAS DAMAS ASI TIENTES LE DESMOSIGUAS CANAS...
TAS OXOSIGUAS POR VECASAS Y FIERA AC...
FAVOR GUARDAR LA CONTRASERA PARA PARTICIPAR EN LA RIVA...
LAS TABAROS TABA LOS CORES Y TAMBIEB ABAN LAS KISMAS POPU...
LARES DE TODA LA TEMPORADA.

— Enero 1ro. —
7a. Gran Noche
OSIGUET-AG
RICARDO RAY con BOBBY CRUZ
SUPER COMBO LOS TROPICALES
Y LOS TEEN AGERS
Show de Música Ranchera IVAN CAICEDO
\$ 10.00 VALOR ENTRADA \$ 10.00

Juan Peña
FAMOSO CANTANTE COLOMBIANO
FINALISTA
PARA LA
ORQUESTA
DE PLATA PHILIPS
1968
\$ 10.00 VALOR ENTRADA \$ 10.00

— Enero 2 —
8a. Gran Noche
Con las Orquestas de
RICARDO RAY con BOBBY CRUZ
SUPER COMBO LOS TROPICALES
Y LOS TEEN AGERS
\$ 10.00 VALOR ENTRADA \$ 10.00

Enero 1ro.

GIMNASIO CUBIERTO

UNICO RECITAL COMPLETO A PRECIOS POPULARES

DE:
MARIA DOLORES PRADERA

ACOMPANADA DE "LOS GENEBROS"
Interpretando la música del repertorio musical de
ATARIUAPA YUPANQUI, CHARUCA GRANDE
y música colombiana y mexicana.

Salvadora a la venta todos los días en la Caseta "La Merca" y el 1^o día de Enero en las tangüillas
del Gimnasio desde las 5 P.M.

PRECIOS:
Juente \$ 30.00
Paseo \$ 20.00
General Norte \$ 10.00
General Sur \$ 5.00

Página del diario El País, martes 31 de diciembre de 1968.
Archivo El País, Cali (Colombia)

Las presentaciones de la Caseta Panamericana marcaron un hito en la historia de la música salsa en Cali. En efecto, han quedado grabadas en la memoria musical caleña como una página aparte, una que dice que ese fue el momento cuando Cali se reveló formalmente como una ciudad salsera. Estas presentaciones fueron el ritual de paso, ese ritual de confirmación de que Cali tenía algo diferente, especial, para este tipo de música.

Así fue como ese romance con una música extraña, muy lejana entonces, muy acelerada y muy incomprensible, se manifestó públicamente, desafiantemente. La opinión pública nacional sería el sacerdote que sellaría el matrimonio entre Cali y la música salsa. El diario *El Tiempo* de Bogotá lo anunciaba con un gran titular en diciembre de 1968: "El boogaloo se toma a Cali".

Las presentaciones de la Caseta Panamericana quedaron descritas en varios medios. Entre los más importantes están la prensa de la época, la novela de Andrés Caicedo, *¡Que viva la música!*, y el libro *La salsa en Cali*, de Alejandro Ulloa. Por esas descripciones uno se puede imaginar cómo fueron. Richie y Bobby tocaban para un público abarrotado en una caseta o estructura temporal. Sin embargo, ellos no eran los únicos en la caseta; había un elenco que incluía músicos de otras músicas que no eran del afecto de los salseros. Entre ellos estaban Los Teen Agers con Gustavo, el Loko, Quintero, quienes regresaban de una exitosa gira por Estados Unidos, y el Súper Combo Los Tropicales de Venezuela, ganadores del disco de oro.

Por décadas, en Cali se ha hablado de estas presentaciones. Todos recuerdan la fecha. Luis Alberto Sánchez, Viejo Beto,⁶⁴ estuvo allí y así lo cuenta:

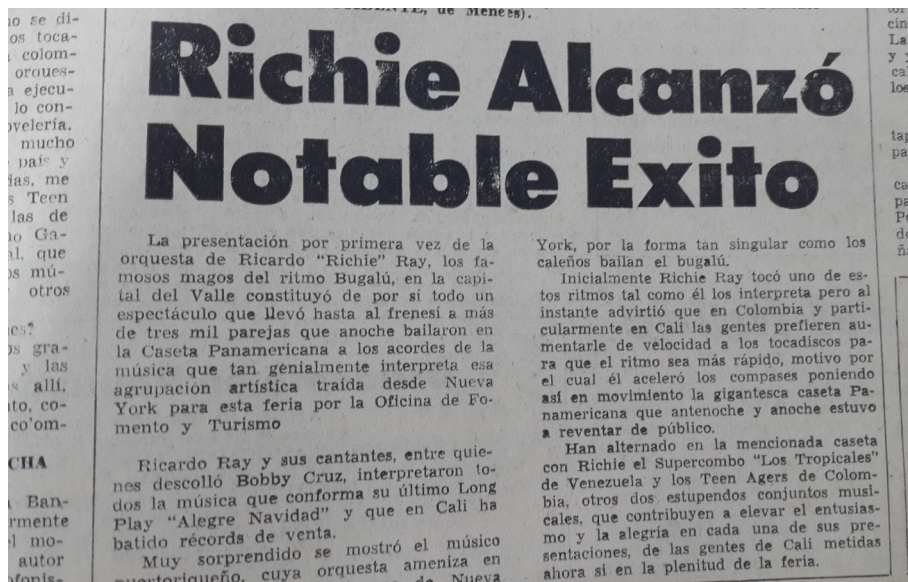
Era una caseta de esterilla inmensa con una tarima de madera en el fondo, su techo de hoja de lata lleno de bombillos. La entrada costaba diez pesos, la botella de aguardiente setenta pesos, una empanada costaba cincuenta centavos. El show era a las 12 de la noche y el primer día, el 26 de diciembre de 1968, el lugar estaba atiborrado. Fueron seis días maravillosos. El 31 de diciembre hubo un gran baile de fin de año en el que Richie Ray y Bobby Cruz alternaron con Los Teen Agers. Las entradas las incrementaron a quince pesos y el show fue a las 2 de la mañana.



Richie Ray en la Caseta Panamericana y un cantante de la época.
Archivo El País, Cali (Colombia)

64. Amigo de Kike Escobar en su juventud. Beto, con 74 años y una memoria maravillosa, relató sus vivencias en su oriundo barrio Obrero de Cali.

Las casetas de la feria eran para cierto tipo de gente, los más pudientes o aquellos que estuvieran dispuestos a gastarse sus ahorros en una presentación musical. Como fenómeno, es muy interesante, porque alguien en Cali, en 1968, tuvo la idea de traer a Richie Ray y Bobby Cruz porque sabía que eran importantes para esta ciudad.



Noticia diario El País, 28 de diciembre de 1968.

Archivo El País, Cali (Colombia)

Muy sorprendido se mostró el músico puertorriqueño por la forma tan singular como los caleños bailan el bugalú. Inicialmente Richie Ray tocó uno de estos ritmos tal como él los interpreta pero al instante advirtió que en Colombia y particularmente en Cali las gentes prefieren aumentarle de velocidad a los tocadiscos para que el ritmo sea más rápido, motivo por el cual él acelero los compases poniendo así en movimiento la gigantesca caseta Panamericana que antenoche y anoche estuvo a reventar de público (Texto resaltado del facsimil del diario El País).

Las presentaciones de la Caseta Panamericana quedan allí, animándonos, diciendo que sí, que Cali sí tiene algo especial por esta música. Es un amor formado en la magia que no desaparece. No es el truco de la moda pasajera y frívola, sino que va a estar aquí por cuarenta, ochenta, por muchos años más. Y, ficción o realidad, no lo vamos a dejar. No lo vamos a olvidar.

Para 1969, Richie Ray y Bobby Cruz repitieron en la Feria de Cali y en la Caseta Panamericana —en el antiguo hipódromo—, alternando con Nelson y sus Estrellas, quienes debutaban en Colombia.



Áfiche promocional de la inauguración de la Caseta Panamericana Feria de Cali 1969.
Archivo El País, Cali (Colombia)

El pueblo de Cali rechaza a Los Graduados, Los Hispanos y demás cultores del sonido paísa, hecho a la medida de la burguesía. Porque no se trata de “Sufrir me tocó a mí en esta vida”, sino de “Agúzate que te están velando”. Viva el sentimiento afrocubano. Viva Puerto Rico libre. Ricardo Ray nos hace falta (Caicedo, 1977).

Esta declaración pertenece a la novela *¡Que viva la música!*, de Andrés Caicedo (1977), en un tiempo en el que la salsa hacía furor y estragos. Richie Ray y Bobby Cruz hicieron que la salsa fuera el mito que fue y el disco “Agúzate” sirvió para ello en toda América Latina.

Para 1969, Richie Ray y Bobby Cruz estrenaron su nuevo LP titulado “Agúzate”, que incluye ocho canciones: “Agúzate”, “Amparo Arrebato”, “You’ve lost that loving feeling”, “Vive feliz”, “Guaguancó raro”, “Traigo de todo”, “Soul and inspiration” y “A mi manera”. Llama la atención “Guaguancó raro”, porque es una crítica social que no tenía nada de raro. Richie y Bobby Cruz grabaron tres guaguancós que podrían suponer una especie de trilogía: “Guaguancó in jazz”, en el disco “On the loose”, de 1967, y “Guaguancó triste”, creación de Rubén Blades para “El sonido de la bestia”, de 1971. Una cosa más: Bobby siempre anunciaba los solos de Richie con una frase llamativa. En este caso es: “Le llaman Goldfinger”.

La Orquesta de Richie Ray y Bobby Cruz se había conformado en 1969 por Richie en el piano, Russell Farnsworth en el bajo, Pedro Rafael Chaparro y Adolph “Doc” Cheatham en las trompetas, Jackie Dillomis en las congas, Cándido Rodríguez en los timbales y Harry Rodríguez en los bongós, además de Bobby en la voz.

"Amparo Arrebato le llaman siempre que la ven pasar, esa negra tiene fama de Colombia a Panamá, Amparo enreda a los hombres y los sabe controlar...". Así reza la estrofa principal de Amparo Arrebato, tema del disco Agúzate que narró la historia de una famosa bailarina caleña y que alimentó el mito de Cali como capital del baile salsero en el mundo. Sin embargo, en Cali había dos Amparos que reclamaban su derecho como inspiradoras. La primera era Amparo Caicedo, una mulata que siempre estuvo enamorada platónicamente de Bobby Cruz y que [terminó viviendo] en Nueva York (...). La segunda era Amparo Ramos Correa, una bailarína de gran agilidad, especializada en mambo y que acompañaba a otro gran bailarín caleño, Jimmy Boogaloo [ya fallecido] (Arteaga, 2010).

Gracias a la caseta panamericana de la Feria de Cali, la salsa fue legitimada como baile típico y propio de la ciudad, generando así la integración de todos los estratos sociales en este género musical y adoptando de esta forma un sentimiento de identidad por la salsa.

Por otro lado, la salsa no es simplemente un ritmo musical que adoptamos de otra cultura y del cual nos apropiamos. La salsa en Cali es considerada patrimonio cultural de la ciudad, que se desarrolló a partir de la mezcla de ritmos provenientes de Cuba, New York, Panamá, Venezuela y Puerto Rico, como el *boogaloo*, los cuales fueron evolucionados por los caleños en los años 60 gracias a la aceleración de las revoluciones de los LP que se usaban para reproducir la música en la época, con lo cual se obtenía un ritmo más rápido y agitado del tradicional y marcó un cambio en la música salsa que se produciría en Cali y la impresión de un sello propio de los caleños al baile de la salsa: el estilo rápido y acrobático de baile, característico de Cali. Por esto, el título de "capital mundial de la salsa" no es una simple divagación alegórica y presumida de los caleños, sino que expresa el real patrimonio salsero de Cali (Paz, 2012).

Los setenta, época trascendental para nuestros bailadores

Mi infancia transcurrió en el barrio Villacolombia en Cali, lugar que considero la cuna de la salsa. Era muy niño para asistir a los establecimientos de música en el barrio, pero mis hermanos y hermanas sí lo hacían y los escuchaba hablar de ellos.

El Bossanova, al lado del Teatro Vargas, era un referente de la rumba en el barrio, con juegos de sapo y tejo incluidos. Allí se inició como discómano un primo en segundo grado llamado Luciano Delgado, quien fundaría la salsoteca La Ponceña, en la carrera 15A, barrio Chapinero. Nos volvimos buenos amigos, junto a su maravillosa esposa, doña Fanny, y su cuñado Jorge Martínez, quien es hoy en día el programador musical de la salsoteca más vieja de Cali (36 años).

En Villacolombia estaban los rumbeaderos Guaduita, de don Luis Tafur, en la calle 45 con carrera 11 segundo piso, donde programaba el Indio Helmer, y el famoso Persa Club. Lugares que acogieron los mejores bailarines de antaño y se mantuvieron por muchos años hasta que el desarrollo los desplazó.

Eran épocas de “Galopar” de Dax Pacen,⁶⁵ “Recuerdo a Panamá” de Nelson y sus Estrellas, “Espiritualmente” del Sexteto Juventud, “Bembé en casa de Pinky” de Richie Ray y Bobby Cruz. Recuerdo de una forma muy especial el tema “Madre” de Ismael Miranda, ya que cuando pasaba por el Bossanova a

65. Dax Pacem (o Dox pa chem, como se pronuncia) es otra de esas orquestas de los 70 de Brooklyn, Nueva York, que nace bajo la inspiración de José Vélez. Ellos grabaron solamente un LP para el sello Amaral Records y compartieron estudio de grabación con otra fantástica orquesta, La Moderna, de Nueva York.

hacer los mandados, escuchaba el sonido de la campana que me conectaba con el ritmo agresivo de ese clásico y su mensaje a las madres quedó grabado en mi memoria musical para siempre.

En 1974 se llevó a cabo por primera vez en Cali un mundial de baile de salsa. Fue una ocurrencia genial de los periodistas José Pardo Llada⁶⁶ y Vicente Gallego Blanco,⁶⁷ las voces que comandaban el dial caleño de esa década. El primero con su inolvidable “Mirador en el aire”⁶⁸ y Gallego con “La voz de Cali”, programa en el que hablaba por igual de fútbol y de toros.

Apoyados en la brisa de civismo que aún soplabla con fuerza luego de los Juegos Panamericanos, el cubano y el español creyeron que había llegado el momento de propiciar un espacio que confirmara lo que ya era un secreto a voces en toda América: que nadie les ganaba a los caleños cuando de bailar salsa se trataba.

Convencidos de su idea, Gallego Blanco y Pardo Llada convocaron durante seis meses a los mejores bailarines a través de sus micrófonos. Y el eco del llamado se coló pronto hasta los grilles de la carrera octava y del centro. A Cabo Rojeño, a Séptimo Cielo, a El Culpmpio, a Honka Monka, a Chacarel (Libreros, 2015).

Ese año, la competencia sería junto a 30 parejas de Cali y otras más de Venezuela, Estados Unidos y Puerto Rico.

Las tres parejas que seguían en competencia bailaban frenéticamente al son de una orquesta en vivo, mientras las palmas del público iban dejando las cosas en su sitio: Evelio Carabalí y Esmeralda, como ya era su costumbre en los grilles, habían entregado el alma en la pista. También Jimmy Boogaloo y Aydé España, que dieron cátedra con su estilo [caleño] (Libreros, 2015).

Pero el asunto parecía no tener discusión: los mejores de aquel primer mundial de salsa que se celebró en esta ciudad, los que más emocionaron a todos esa tarde, fueron el negro Watusi y una bella y jovencísima rubia de la que nadie había escuchado hablar hasta entonces, nacida en las calles del barrio Salomia en Cali: María Tovar.

66. Veterano periodista cubano, hinch a morir del Deportivo Cali y que soñó con ser alcalde de la capital vallecaucana.

67. Periodista español que formó parte de Todelar, RCN y La Red Sonora. Integrante de la mesa de trabajo del programa deportivo “El corrillo de Mao”.

68. Programa radial emitido a la una de la tarde durante 45 años. Mantuvo su primer lugar de sintonía y puso a toda Cali a cantar “Guantanamera” a mediodía.

Los cristianos y los salseros llenan el Coliseo El Pueblo

En 1974, Richie Ray pasó por problemas emocionales, abuso de alcohol y drogas. En medio de esta crisis decidió asistir a una cruzada evangélica del predicador Nicky Cruz, en la que entregó su vida a Cristo.

Richie invitó a Bobby a aceptar al Señor Jesús como su salvador personal, lo cual rechazó al principio. Sin embargo, dos meses después de la invitación de su amigo Richie, Bobby decidió seguir a Cristo. Convertidos al cristianismo, grabaron una canción de despedida a la salsa secular que les dio tanta fama. La canción se tituló “Adiós a la salsa”. A partir de ese momento, se volcaron por completo al cristianismo y a componer, tocar y cantar música salsa con letra cristiana.

En un principio hubo mucha oposición por parte de la Iglesia y también de sus *fans* hacia la música cristiana que componían, pero gracias a su perseverancia fueron aceptados. “Reconstrucción” fue su primer álbum de salsa cristiana.

En la actualidad, Richie y Bobby son pastores y han fundado unas veinte iglesias en Estados Unidos.

Para destacar en esta reseña, su primera presentación en Cali como cristianos fue en el Coliseo El Pueblo, donde con un lleno total de cristianos y salseros colados, dieron un espectáculo maravilloso. Tocarón temas como “Los fariseos”, “Guapachoso y oso”, “Algo diferente”, entre otros, logrando con ello la aceptación de su música. Las letras habían cambiado, pero su violencia musical continuaba siendo la misma. No sobra decir que ese día muchos salseros le entregaron su vida a Jesucristo.



Richie Ray y Bobby Cruz, 1974. Coliseo El Pueblo, Cali (Colombia) Archivo El País, Cali (Colombia)

Ballet de la salsa I⁶⁹

Florentino Corrales, antiguo trabajador de los periódicos Occidente y El Caleño, laboraba entonces como corresponsal del diario *El Tiempo* en Cali y le tocó cubrir el concurso de salsa que se efectuó el domingo 28 de diciembre de 1975 en el Gimnasio El Pueblo, con la animación de Fernando González Pacheco. Ilustrada con fotografías de Gabriel Vanegas, Corrales tituló a su crónica “Fue el delirio”, justificando con esa expresión el impacto que generaron los movimientos de las parejas concursantes ante 12 000 personas.

A mediados de los setenta, la salsa era el fenómeno social por naturaleza de Cali y amén de su música, el baile representaba el aporte particular que los caleños le daban al género. No solo era un baile de moda, sino una fuente de inspiración artística para muchachos salidos de los barrios populares y de los alrededores de la ciudad. La salsa se había convertido en una delirante forma de canalizar energías y demostrar hasta qué punto se era hábil con los pies. Solo el fútbol podía hacerle sombra.

En aquella jornada del 75 actuaron la orquesta del fallecido Nelson Henríquez, la Dimensión Latina y El Gran Combo de Puerto Rico; y entre los bailadores: los creadores del Ballet Folclor Urbano Evelio y Esmeralda, los campeones infantiles Hernán y Sandra, y los campeones mundiales Watusi y María. Las tres parejas representaban tres líneas de acción que harían carrera en Cali, cada una en su estilo, por supuesto.

El ballet Folclor Urbano, de Evelio Carabalí, fue la segunda escuela que nombró como “ballet” las coreografías salseras. La primera había sido el Ballet de la Salsa, creado en 1971 por Telembí King, Jimmy Boogaloo y Amparo Arrebato. Y la más conocida se dio casi diez años después de este evento, cuando la coreógrafa Gloria Castro creó el espectáculo Barrio Ballet, al amparo de Incolballet, colegio de secundaria especializado en danza clásica.

En 1974 se instauraron las presentaciones de bailarines de salsa como parte del espectáculo en La Feria de Cali, esto avivó los bailadores y futuros bailarines de esa generación (Arteaga, 2014).

69. Este apartado es original de José Arteaga (2014), “La salsa es un circo”, mensaje en el blog *La hora faniática*.

Los ochenta, una década de salsa, salsotecas y baile

El barrio Chapinero fue mi contacto directo con la salsa y sus exponentes: los agüelulos del Flaco Salinas, los de la Caseta de las Américas del Negro Humber, el Grill Crazy, El Búfalo, el coliseo Santa Librada y las rumbas de Kasu, Honka Monka, Panamericano y los de la caseta Codenal en la Nueva Floresta, donde hacían presencia los mejores bailadores del oriente de Cali.

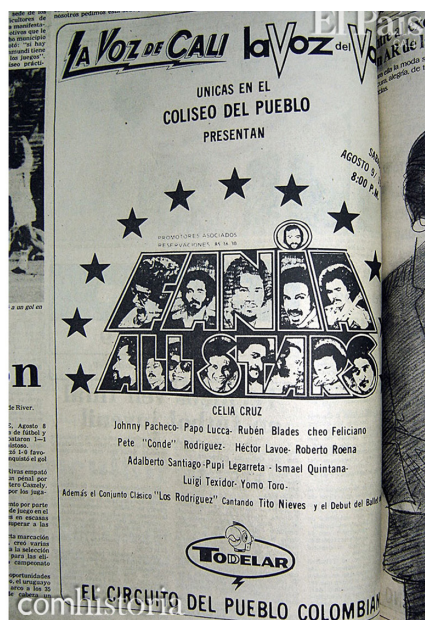
Las rumbas de Las Vallas, del locutor Cajiao, eran únicas. Recuerdo la presentación de la Orquesta Yambú. Fue apoteósica. El sudor caía del techo y no se podía ver a través de los ventanales por lo empañados que estaban. La música programada era esencial para los bailadores. Ese movimiento consolidó a los bailarines y bailadores de la ciudad en los años ochenta (Anexo 9. Listado musical de agüelulos. Escanear el código QR al final del libro).

Los bailarines seguían la ruta de la salsa todos los lunes —ese día la entrada era gratis para las mujeres—. Comenzaban en el balneario Estambul, continuaban por los grilles de La Octava (Séptimo Cielo, Cabo Rojeño, Costeñita), luego con los del centro (Escalinata, Shira, El Diferente, entre otros), después seguían para los de la Calle Quinta (La Jirafa Roja, La Naranja Mecánica, La Manzana, El Gusano Verde), y terminaban en el balneario El Aguacate, en el barrio Meléndez. Fin de la ruta.

El sábado 9 de agosto de 1980 a las 8 de la noche se presentó por primera vez en Cali La *Fania All Stars* con todas sus estrellas. El Coliseo El Pueblo se llenó una vez más por los salseros, pero esta vez venían de todo el suroccidente colombiano, especialmente de Buenaventura.



Grill Honka Monka
Foto: Cali ayer, Cali hoy.



Aviso de La Voz de Cali. Únicas en el Coliseo del Pueblo, presentan Fania All Stars. El País, agosto 9 de 1980.

Fue maravilloso estar allí con las estrellas de la salsa. Pero hubo algo que me llamó mucho la atención, conocer al Resorte colombiano, Carlos Paz.⁷⁰ La mencionada presentación se la había ganado al campeón Watusi en un mano a mano en el grill Honka Monka, el “Palacio de la música”. Fue espectacular ver cómo este bailarín se robó el *show* en el preámbulo de este sinigual concierto, bailando la “Obertura medley”⁷¹ de Richie Ray.



Kike Escobar y Carlos Paz, el Resorte colombiano. Universidad de San Buenaventura Cali, “Noche de los y las grandes de la salsa”
Foto del archivo de Kike Escobar

Algo que me impresionó de ese concierto de La Fania All Stars fue el sonido que sus productores trajeron para la gira. De todos los rincones del coliseo se escuchaba perfecto, nada de desentono, hasta la pelea que se formó cuando empezó Rubén Blades a cantar “Pedro Navaja”. El panameño, con sus dotes de mensajero social, calmó los ánimos y la noche continuó derrochando salsa por doquier.

70. Harold Alberto Paz. Músico percusionista, locutor, coleccionista y bailarín caleño, reconocido en el mundo entero como el mejor bailarín solista de salsa.

71. Popurrí instrumental que cierra el álbum “El diferente”, de 1970. Incluye fragmentos de “Richie’s Jala Jala”, “Cabo E” y “Swedish Schnapps” de Charlie Parker.

Ballet de la salsa II

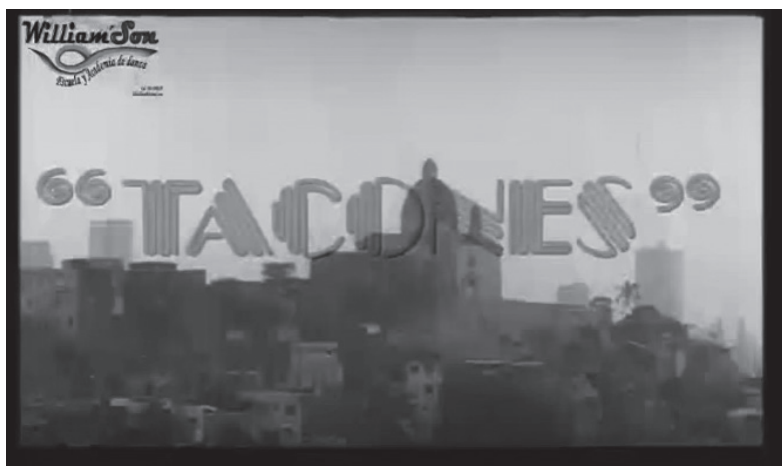
La segunda versión del Ballet de la Salsa, patrocinado por Larry Landa, se presentó la misma noche del primer concierto de La Fania All Stars en el Coliseo El Pueblo de Cali. En esa ocasión estaban Jimmy Bugalú; Yolanda Cuartas; Miguel Quiñónez; Doris, la Mujer Maravilla; el Indio Alirio; Aydé España; Alonso y Fernando, los Mellizos; y Ofelia Realpe.

La proyección del estilo caleño empezaba a internacionalizarse con esta presentación en un recinto totalmente lleno. Muchos de estos bailarines todavía ejercen su profesión y se destaca la vigencia de “Los mellizos de la salsa”.

“Tacones”, la primera película de salsa con bailarines caleños

En esta recordada película realizada en Cali en los inicios de la década de los 80, se empezó a mostrar al mundo la peculiar manera de bailar la salsa en Cali. Bailarines destacados, como Evelio Carabalí y su hermosa pareja, demostraron que en ese momento su estilo era único en la ciudad. Alonso y Fernando Cai-cedo, Los mellizos de la salsa, y un grupo de bailarines y bailadores de la época dejaron en esta película marcado el sello de nuestras raíces musicales, bailando la música de Celia Cruz y Johnny Pacheco, Willie Colón y Rubén Blades, Piper Pimienta, Fruko y sus Tesos, el Pollo Burbano y su grupo, entre otros.

Temas como “Dime si llegué a tiempo”, “Los charcos”, “Siembra” y “Quimbara”, fueron algunos que sonaron y bailaron en esta película, de la cual también se destaca la actuación de Margarita Rosa de Francisco y la maravillosa Fanny Mickey.



“Tacones”, película grabada en Cali a finales de la década de los setenta e inicios de los ochenta.

Congreso de Salsa en Cali, 1982



Afiche del I Congreso Nacional de Salsa en Cali

El Congreso de Salsa fue un evento organizado por Rafael Quintero, al que asistieron como expositores y panelistas Reynaldo Ceballos, de Cali; César Pagano, de Bogotá; y Rafael Bassi, Jairo Solano y Gilberto Marrenco, de Barranquilla (Waxer, 1982).

El imaginario de la caleñidad contemporánea gira sobre la salsa y ha logrado sobrevivir a las nuevas culturas de la globalización y de la inmigración porque no está asentado sobre discursos e intenciones del deber ser, sino sobre una historia urbana vivida, de profundas raíces que crecieron con la gente y los barrios de la ciudad (Quintero, 1982).

Tuve la oportunidad de conocer estos congresos en 1982 y 1983 y tener algunas de sus conferencias. Rafael Quintero es una de las personas en Cali que mejor escribe, y de salsa, mucho mejor.

Los carnavales de Juanchito

En estos carnavales empezaron a hacerse más visibles los bailadores y los bailarines de Cali, quienes hacían *shows* en vivo sobre tarimas. Artistas como Miguel Santiago García, Guaracho, y los Tremendos del Swing se veían en las transmisiones de televisión. Este medio fue una muy buena plataforma para presentar a los bailadores y los bailarines que empezaban a abrirse camino en los escenarios de la ciudad.

El siguiente texto de Gerardo Quintero Tello (2014) es un maravilloso documento histórico que nos enseña sobre estos carnavales, pero también contiene una lección de vida.

Corría la segunda versión del carnaval, a comienzos de los 80, cuando en la ciudad comenzó a correr el rumor de que este era mejor que la Feria de Cali. Landa, a orillas del Cauca, llevó a la Sonora Matancera, con la negra Celia Cruz. También a la Fania con Pacheco y a un Héctor Lavoe guapeando a la vieja usanza salsera.

El escritor Medardo Arias recuerda que Landa creó, además del Carnaval, el Reinado de la Arena. “Para inaugurar estos eventos, incluido el club Juan Pachanga, trajo hasta las riberas del Cauca una orquesta de Nueva Orleans. En aquella noche memorable, mientras los músicos de Luisiana asordaban sus trompetas con sombreros canotiers, en una mesa departían Celia Cruz, Pedro Knight, Alfredo de La Fe, y los poetas Octavio Paz, el de Cali, y Luis Fernando Tascón (Taseche), más tarde notable crítico del fenómeno musical Caribe.

Los carnavales, pues, marcaron un hito en la rumba caleña y el compadrazgo de Landa con los músicos le permitió incluso llevar a la Fania a una presentación en la cárcel de Villahermosa. La gente olvidó las andanzas de Larry porque él fue un mecenas de la salsa, los demás solo empresarios. Pero él hizo parte de la cotidianidad de los músicos. Los recibía como reyes y los atendía como sus hermanos, por eso trascendió. Larry fundó un universo que se llamó el Carnaval de Juanchito, asegura Yusti, sin titubeos.

La construcción de la discoteca Juan Pachanga, al despuntar los 80 y la llegada de Héctor Lavoe a Cali van de la mano. La ciudad ya se había transformado en la verdadera capital mundial que anheló Pardo Llada. Y los caleños se fueron acostumbrando a ver en los bajos del Hotel Petecuy al Conde Rodríguez, Rey Reyes, Santiago Cerón, Tito Nieves, Bobby Rodríguez y la Compañía, la Orquesta Broadway y Andy Montañez.

La ruta de la rumba se concentraba en Alameda, la Calle Quinta y la Roosevelt, con Libaniel, Cañandonga, La Jirafa, El Túnel del Tiempo, el Escondite, Village Game, Melodías, La Comparsa, Rumba Habana, La Manzana. Y, claro, se remataba en el Abuelo Pachanguero, Don José, Agapito y el Concorde, la megadiscoteca de moda en Juanchito y a la que más plata le había metido Hugo Valencia, “el Divino”, como le decían en el mundo de los narcos.

Eran los tiempos en que el América dominaba el alma futbolera de Cali; en que ningún negocio del bajo mundo se cerraba sin el visto bueno de los Rodríguez y sin que de la rumba se dejara de comer chuleta o carne encebollada en El Bochinche, El Despiste o Apolo. El escritor Umberto Valverde dice que la relación de Landa y Lavoe fue tormentosa. De amores y odios.

Landa lo invitó a Cali a que se desintoxicara, pero lo que encontró “El cantante de los cantantes” fue una rumba feroz y unas noches que no terminaban nunca. Héctor vino a pasar una temporada en Cali que duró tres meses. Vivía más de noche que de día, iba a cantar a Juan Pachanga cuando quería. Héctor vivió también en casa de Larry, pero también fue protegido por un amigo panameño, a quien llamaban “el Pana”, que le alcahuetaba la bohemia.

Darío Muñoz, propietario de rumbeaderos legendarios, dice que una que otra noche Lavoe llegaba a Siboney a escuchar música y tocar maracas. Alfredo Palacios Rivera, director de Radio El Sol, otra de las emisoras con sintonía total en Cali, recuerda que cuando estaba haciendo El Espectacular de la Salsa, Larry llevó a Lavoe a la emisora. Era muy sencillo, se sentaba horas en la emisora a hablar por teléfono, mientras Landa hablaba con don Bernardo Tobón, propietario de Todelar.

El violinista salsero Alfredo de la Fe, quien fuera director de la Orquesta de Juan Pachanga, pasó recientemente por Cali y le describió a la periodista Lucy Libreros el frenesí de esos días: “Vine a Cali por tres semanas, pero terminé siete meses. Era una época de rumba pesada. Después de las tres de la mañana comenzaban a llenarse los bailaderos de Juanchito. Y empezabas a ver whisky y champañas caras en las mesas. Aquí me volví más loco que nunca. La primera vez que salí de Juan Pachanga, después de tocar toda una noche, descubrí algo poético en medio de tanta locura. Yo venía acostumbrado a amanecer en discotecas de Nueva York, ubicadas en sótanos. Pero aquí tú salías y lo que te encontrabas era el río Cauca y los pescadores comenzando su faena. Eso me parecía hermoso”.

La confusa realidad de aquellos años de psicodelia terminó de tejer la leyenda. De la Fe cree que durante su temporada en Juan Pachanga nacieron “Juanito Alimaña” y “Triste y vacía”, dos de los clásicos de Lavoe. Pero lo cierto es que fueron escritos por el genial Tite Curé y Luis López Caban. Valverde recuerda una rumba de tres días de carnaval en Juan Pachanga con Larry y Yusti. “El sol nos azotaba, nos despedimos y fui a subirme a la camioneta de Miguel cuando Héctor le preguntó a Larry: ‘¿Dónde me voy?’ ‘Acá’, le respondió. Larry sacó del parqueadero un carro deportivo que tenía solo dos puestos. Él andaba con su mujer, a quien conocían como la Flaca. Atrás había un asientito de reserva, como para llevar a un perro. Pero Larry repitió: ‘súbete ahí’. Héctor no tuvo otra alternativa.

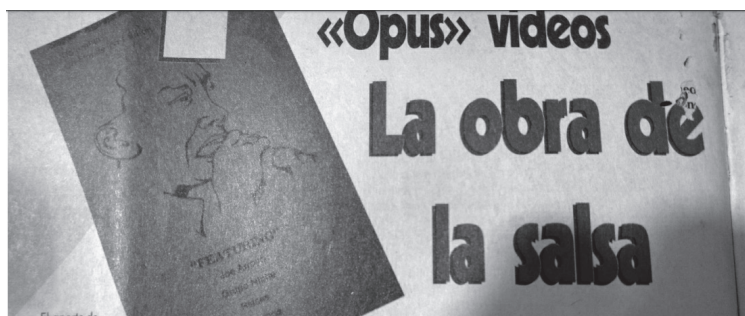
Fue una de las tantas escenas de amor y odio entre cantante y empresario. Incluso una vez, Héctor quiso meterle candela a un carro de Larry. Los tropeles de Landa y Lavoe rompieron la relación. Mientras el hombre que respiraba debajo del agua regresaba a Nueva York, Landa comenzaba su declive. Los excesos de la rumba le pasaron factura. Sin un peso, emprendió un viaje a Miami sin retorno. Allá fue capturado por posesión de drogas y condenado a veinte años de prisión.

Pero la leyenda sigue. Unos aseguran que allí fue molido a golpes y otros que tras una rumba, en plena cárcel, con el Conjunto Clásico, una sobredosis le acabó la ilusión de vivir de nuevo los Carnavales de Juanchito. Una tercera versión, relatada a un amigo de Landa por el músico Leo Casino, su compañero de celda, sugiere que Larry murió en uno de sus tantos trucos: se metió unas pastillas que aceleraban las pulsaciones del corazón. Quería que lo sacaran de la prisión a una clínica y ver si podía volarse para regresar a Colombia. Pero los guardias no le creyeron y Larry se murió, prácticamente, en su celda, dice la fuente.

Como casi todo en su vida, su muerte también fue caprichosa. Un misterio. Con un poco más de 40 años, la historia de Larry llegó a su fin. Todo tiene su final, Larry, como lo pregonó tu compadre Héctor... Nada dura para siempre. Tu vida y tu final fueron azarosos, como el campeón mundial, que dio su vida por llegar y perder lo más querido, en las masas otro más.

Ballet Azúcar

Recuerdo el Ballet Azúcar en el desfile de “Cali Viejo” de la Feria de Cali, registro que quedó para la historia en los videos Opus,⁷² especialmente en el Opus 3, “Colombia, un país tropical”. En este video, los integrantes del Ballet Azúcar, conformado por Liliana Salinas, Benicia Cárdenas, Mercedes Hurtado, Ottoniel Palacios, Luis Eduardo Hernández, el Mulato, César Gutiérrez, Martha Montañez y Edison Aramburo, recorren la Calle 5 con sus coreografías en línea, demostrando ante los miles de asistentes por qué el estilo de baile caleño es nuestro mejor embajador. También pertenecían a este grupo Marina Mina, Wilson Palomeque y la Melliza, Adriana.



Artículo de Kike Escobar. Revista Viernes Cultural.⁷³ Tomado de El País, Cali (Colombia). Abril de 1995.

72. Videos del francés Ives Billon con el apoyo de la Unidad de Programas Especializados, el Ministerio de Cultura y Comunicación y el Departamento de Aires Internacionales de Francia, en 1991 y 1992. Opus 1: “New York, nuestra cosa latina”; Opus 2: “Colombia, un país tropical”; Opus 3: “Puerto Rico, la isla del son”; Opus 4: “Venezuela”, y Opus 5: “Cuba, raíces, ritmo y espacio”.

73. Columna “Rincón Caribe” escrita por Kike Escobar en la revista Viernes Cultural del diario El País (Cali, Colombia) durante cuatro años (1992-1995).

Barrio Ballet

Tuve la oportunidad de ver la puesta en escena de “Barrio Ballet”, en 1986, en el Coliseo Evangelista Mora de Cali. Definitivamente, con esta obra se rompió toda barrera entre lo clásico y lo popular en el baile caleño. Los bailarines empezaron a incursionar en el ballet y otras formas de danza, logrando con ello perfeccionar con lo clásico el maravilloso estilo caleño.



Foto: Incolballet.

Que lo latino adopte su gesto. Que las variantes y las amplitudes de su ritmia propia asuman la reverberación del pueblo universal. Que nuestra presencia hispanoamericana sea cuerpo, danza, como revelación étnica, como develación de nuestra huella.

Barrio-Ballet es obra que se inspira en los ritmos y poemas populares; se ocupa de su nacimiento y evolución, en un relato del mestizaje cultural hispanoamericano hasta desembocar en el ritmo y vocación netamente latinoamericana.

Es una expresión rítmica caleña. Hallazgo de un tema que identifica la cultura popular de Cali, corporizada en el gesto clásico de la danza... cuya escritura coreográfica no es nada, sin la puesta de la vida en escena.

Es una impronta musical-gestual que interpreta el sentir popular. Una revelación como la define la filosofía zen: sólo se cuenta la manera de ser, el devenir. Ningún papel es impuesto, ningún papel es finito. El nombre de la danza no existe.

Poesía en el espacio, diálogo de cuerpos... ¡Cali en escena! (Nicholls, 1988).⁷⁴

74. Hernán Nicholls, publicista colombiano (1930-2008).

Barrio-Ballet está inspirada en los ritmos y poemas populares; una alegoría donde lo universal se contiene en el carácter rítmico y popular latinoamericano, que en sucesivas escenas presenta los cuadros de una historia que deviene a una apropiación, de las representaciones europeas y caribeñas, hasta las expresiones sonoras donde reside el espíritu popular.

Barrio-Ballet encarna la posición antípoda que separa lo clásico de lo moderno y lo popular mediante la grafía del lenguaje del cuerpo y su trasegar por la memoria de la historia de la danza (Incolballet, 2017).

La puesta en escena de “Barrio Ballet”, una de las más reconocidas en Colombia, cuya autora es Gloria Castro⁷⁵ exdirectora de la Compañía Colombiana de Ballet (Incolballet), recoge en una hora la evolución de la salsa en la ciudad, desde los barrios hasta las escuelas, pasando por las reuniones familiares caleñas, además de ritmos caribeños y sonidos del ballet contemporáneo de Europa, los cuales se mezclan durante su presentación con la canción “Timbalero”, del legendario salsero Héctor Lavoe.

Gloria Castro (Cali, 2014) señala: “Cuando quise hacer este homenaje me asesoré por los mejores, es decir, los bailadores tradicionales de Cali”.

Luego de recorrer las calles, leer a los poetas y escuchar con atención lo que decían los bailadores, la directora de Incolballet creó una pieza en homenaje a Cali, una ciudad que siempre ha sido su primer público. Gustavo Herrera, coreógrafo cubano, fue el encargado del montaje de la obra, la cual tiene en sus filas a quince miembros de la compañía, un aspirante y seis estudiantes de grado 11 (Cali, 2014).

“Esta es la obra ícono de la compañía, en 1987 fue tan exitosa que hubo una persona que me ofreció crear una compañía de salsa —explica Castro—. Hace 25 años, en Cali, el *Son de la loma*, *Camino al barrio*, *Timbalero* y *Cali pachanguero*, esos clásicos de la salsa que se bailan por todos los rincones de la ciudad, fueron interpretados como nunca antes, en puntas, con la técnica clásica del ballet”.

“Estaba asustada. La formación clásica te da una manera de ver la danza y me daba miedo caer en una revista musical”, recuerda hoy la maestra Gloria Castro, la directora de la Compañía Colombiana de Ballet (Incolballet) que celebrará la

75. Gloria Castro fue una bailarina de ballet clásico de Colombia. Fundadora y directora del Instituto Colombiano de Ballet Clásico (Incolballet). En su trayectoria creó y dirigió tres compañías de ballet. En la década de los sesenta ingresó a la institución de Bellas Artes en Cali para formarse como bailarina profesional, apoyada por sus mentores y maestros Giovanni Brinati y Enrique Buenaventura. Antes de fundar Incolballet y asumir la dirección de la Escuela Departamental de Danzas estuvo en el conservatorio de Praga y en los teatros Massimo di Palermo y Arena di Varona en Italia.

puesta en escena, hace 25 años, de *Barrio-Ballet*, la obra que cambió la historia de la salsa en esta ciudad.

La idea de contar sus orígenes, desde el siglo XVII; de cómo llegó a Cali y de entender por qué esa música antillana se quedó en la ciudad, hasta el punto de que los caleños creen que nació aquí, surgió a raíz de los 450 años de la fundación de Santiago de Cali.

“Habíamos graduado ya dos promociones de bailarines, estaba tratando de crear un espacio de desarrollo para ellos y me dije: Hagamos alguna obra que hable de la ciudad. Soy una convencida de que cuando uno no está presente, es como si no existiera”, dice Castro.

Después de un año de investigación, Castro, en compañía del coreógrafo cubano Gustavo Herrera, dejó de lado la música instrumental que había escogido y se atrevió a trabajar con “Camino al barrio”, de Willie Colón. Y fue, en ese momento cuando surgió el nombre de la obra: “Barrio-Ballet”, muchachos de los barrios populares de Cali que habían llegado al ballet, como todos los que estudian en Incolballet.

Se estima que dos millones de personas, en 1600 funciones presentadas en Rusia, Portugal, Bélgica, Holanda, Italia, Estados Unidos, Cuba, Jamaica, República Dominicana, Salvador, Guatemala, Panamá, Venezuela, Ecuador, Puerto Rico, Alemania, Francia, Suiza y Colombia, han visto la obra.

Y son cientos los bailarines que han salido a escena a interpretar esa fusión de lo urbano con la perfección de la danza clásica. A lo largo del tiempo la estructura coreográfica se ha respetado, pero se han hecho adaptaciones. La última se verá en “La Reina”, la película de Antonio Dorado que aún no se ha estrenado. Ahí se mostrará la escena del *bacán*, la del muchacho del sombrero.

“Con los años lo que se trata es de mejorar la interpretación de la obra. Cuando se hizo por primera vez los muchachos no tenían mucha experiencia. Este es un país sin tradición de ballet y nosotros lo hemos empezado a construir. En 25 años el nivel técnico en la formación de los bailarines ha crecido mucho en Incolballet”, dice Castro.

En la década de los ochenta se trajo a de Italia a Cali a su maestro Ugo Dell’Ara, quien la sentenció. “Tienes que saber que en esto del ballet, antes de treinta años no habrá podido decantar movimiento en un país donde no existe la tradición”, le dijo.

Y eso es lo que ha pasado. Con el paso del tiempo se ha decantado el movimiento, la técnica y la versatilidad de los bailarines.

“Cada generación es más fuerte que la anterior”, dice Castro.

“Había que volverla a montar, son 25 años de su estreno y es una obra que nos identifica como caleños”, señala Daniel González, uno de los bailarines principales y quien más insistió ante la maestra Castro para que se volviera a presentar este clásico del ballet nacional.

Una ciudad emerge con el color y el ritmo impreso por las nuevas formas del baile; una historia que se difumina pero hace presencia en los cuerpos. El ritmo del barrio asoma y la cadencia rememora sus rutas entre épocas y geografías (Gloari, 2012)

¿Quién es el Mulato?



Kike Escobar y Luis Eduardo Hernández, el Mulato, en Swing Latino.

En los últimos años he tenido el privilegio de trabajar al lado del Mulato en el proceso de los salsódromos 2014, 2015 y 2016, como parte del equipo de producción y en la dirección artística del salsódromo. En este tiempo entablamos una muy buena amistad y pude conocer al ser humano que hay detrás de su vestuario, anillos y lujos.

No he conocido una persona más inteligente para montar coreografías que el Mulato; su agilidad mental es maravillosa, su poder creativo sin igual. No es muy académico que digamos, pero los bailarines se han acostumbrado y admiran su estilo de trabajo. Es uno de los referentes más importantes que ha dado el estilo caleño en toda su historia. Los límites a los que ha llegado son difíciles de superar por otras academias en el mundo.

Para completar este aparte, considero que quien puede hablar y escribir mejor de Luis Eduardo es su amigo Rafael Quintero, quien lo acompañó en uno de sus logros más importantes: formar parte del equipo de bailarines de la afamada Jennifer López y posterior coreógrafo de sus puestas en escena latinas en los American Music Awards.

Luis Eduardo Hernández el Mulato. Coreógrafo, bailarín, líder y fundador de la Escuela de Baile Swing Latino. Su alma de artista es la dueña de toda su pasión, que no puede ser otra que el baile, lo más sagrado y espiritual del pueblo caleño. Luis Eduardo Hernández, El Mulato, es un caleño de tradición.

Su vena de artista le viene de su padre, un prolijo compositor con más de cien canciones que solo fueron escuchadas en familia y en tertulia de amigos. Su tío, llamado Palmerita, fue quien le inició en el baile, junto a sus hermanos. Con ellos asistía sin falta a los tradicionales agüelulos caleños, una cita de adolescentes con el baile, donde dulces líquidos sin licor, servían para refrescar frenéticas maratones bailables.

De niño formó su primera Escuela-Grupo de Salsa, llamado: Los Pibes de la Salsa, con 60 integrantes, y montó su primera canción. Sus coreografías empezaban a viajar hacia otras escuelas y su talento comenzó a hacerse visible entre los bailarines más avanzados.

Sus presentaciones como bailarín en sitios de la rumba, las inicia en Juanchito en El Abuelo Pachanguero, un reconocido bailadero de los años 70 de esa zona de la rumba caleña.

El Mulato ingresa al Ballet Azúcar donde conoce a su actual pareja y esposa, Martha Montañés, y a partir de allí empieza su carrera estelar. Cuando Cali cumple los 450 años de su fundación, la Alcaldía convoca a un concurso para escoger el mejor actor entre 8000 actores populares, y el Mulato es el ganador.

Al salir del ejército en 1990 crea con uno de sus hermanos la Asociación de Líderes Comunitarios, Alcom, con el objeto de formar grupos culturales y orientar jóvenes sin proyecto de vida, procedentes de los barrios populares de Cali.

El proyecto de la Escuela Swing Latino nace en 1996 cuando Eli Elizarrí, director del Congreso Mundial de Salsa Bacardí, originado en Puerto Rico, viene a la ciudad de Cali a promocionar su segundo Congreso Bacardí del 97 al Ballet Azúcar, en cuya nómina está el Mulato. A su regreso de dicho Congreso en Puerto Rico, el Mulato viene con una visión futurista del baile de la salsa y con la firme intención de consolidar un proyecto de vida alrededor de esta tradición caleña. Había intentado en ese viaje ir desde la Isla del Encanto a los Estados Unidos en busca del sueño americano, pero no encontró el rumbo.

Al regresar se dedica plenamente al baile y a consolidar su escuela. Son reestructurados Los Inquietos de la Salsa, tomando un nuevo nombre e iniciándose definitivamente el proyecto Swing Latino. En 1998 la Corporación Feria de Cali, Corfecali, hace el primer Campeonato Nacional de Salsa en el Parque de la Música, al cual asisten los más consagrados bailarines, coronándose el Mulato como el vencedor, con su pareja Martha Montañés (Quintero, 2008).

Nace el coleccionista que había en mí

En el barrio Atanasio Girardot me encontré con la persona que haría de mí un melómano y coleccionista, Luis Alberto Sánchez, Viejo Beto. En su radiola New

Yorker me enseñaba a escuchar la buena música salsa y antillana. Me grabó los primeros *cassettes* y hacía concursos de baile en la cuadra.



"Beto" Sánchez y Kike Escobar.

El 12 de febrero de 1980, a mis dieciocho años, mi hermana Dora Nelly me regaló de cumpleaños mi primer vinilo. Era curioso, toda la música que tenía en ese tiempo estaba grabada en *cassettes* y los vinilos me los prestaba mi amigo Beto. El LP que la Morocha me regaló fue el de El Gran Combo, "Unity", que incluye el éxito "Compañera mía". Ese fue el detonante para convertirme en coleccionista.

Cuando empecé a programar música en las fiestas sociales, viejo Beto me prestaba la música. Ese fue el comienzo y hasta ahora continúo ejerciendo la programación y la consultoría musical.

Por esa época se alquilaban discotecas ambulantes para los bailes de cuota y los agüelulos. Algunas de ellas eran: Kazu (Libertadores-Santa Librada), el Negro Humber (Villacolombia-caseta Las Américas), Salinas (Municipal), Viejo Orlando (Obrero), el Pijao (Nueva Floresta), Los Osos (El Diamante) y Kike Escobar (Chapinero-Atanasio Girardot), entre otras.



Kike Escobar y Jairo Maravilla cuando amenizábamos fiestas (1980).

El barrio y la salsa

La salsa, como una identidad del barrio, es asumida por sus habitantes como de ellos, al igual que las historias que cuentan sus canciones.

Las salsotecas, de origen caleño y un fenómeno único en el mundo, están en la memoria histórica de la salsa en Cali. En 1991, a raíz de este movimiento se dio en Nuestra Herencia, de Mario Campaz, el Primer Encuentro de Coleccionistas. Este evento fue ratificado ese mismo año en el Primer Encuentro Oficial de Salsotecas de la Feria de Cali, que en la actualidad lleva 26 ediciones.

Era la época de los “parches” sabatinos, en los que se escuchaba salsa, se tocaban al tiempo determinados instrumentos y se ponían al día con los nuevos temas. Era otra forma de expresión de la colectividad del barrio. En la noche se reunían en la salsoteca preferida o en la más cercana.

En el barrio, la salsa se clasificaba en varios tipos: social (“Pablo pueblo”), festiva (“El mapeye”), romántica (“Mujer divina”) y religiosa (“El Todopoderoso”).

Y también estaban los personajes de la salsa: “Quike belleza” (Tito Rojas), “Rey el Chino” (Pedro Conga), “Papo marca” (Ahican), “Salomé” (Cheo Feliciano), “Jorobado de esquina” (Ismael Miranda), “Xiomara” (La Exclusiva), “Las jinetas” (Willie Chirino), “El manisero” (Antonio Machín), entre otros.

Por último, los temas salsosos que identificaban al barrio: “Mi barrio” (Impacto Crea), “Sonero de barrio” (Bobby Rodríguez), “El solar de La California” (Isaac Delgado), “Calle luna calle sol” (Héctor Lavoe), “Las caras lindas” (Ismael Rivera y Celia Cruz), “El barrio” (Ángel Canales), “Las equinas son” (Ismael Miranda), “Mi barrio” (Vico C).

Las salsotecas: el legado de la vieja guardia salsera⁷⁶

Este texto, tomado del blog de Natalia Londoño R., se reproduce en extenso por considerarlo importante para el desarrollo de la historia de la salsa en el Cali de 1980.

El viento metálico de una trompeta recibe a los amantes de la salsa. Pero no son de esos que dejan contagiar sus cuerpos con cada nota que regala un paso elaborado en la pista. No. Son aquellos de la vieja guardia que se sientan a contemplar cada acorde de una pieza musical y esperan el momento perfecto para acompañar su canción favorita con un golpe en el bongó.

Durante los últimos 20 años han existido alrededor de 100 salsotecas ubicadas en los barrios populares y muchas ya han desaparecido... Otras se renuevan, pero ya no tienen vinilos, han migrado a los computadores. Algunos sitios se venden con el rótulo de salsoteca, cuando realmente son rumbiaderos. Si usted tiene más de cuarenta años, recordará sitios como La Barola o Chaney. Si no tiene tanta edad, lo invito a que viva la tradición que arroja a Cali desde la década de los 50, cuando llegaban apenas los primeros brotes del son antillano y algunas corrientes provenientes de Nueva York.

La resistencia de la vieja guardia

*Remembranzas de un pasado que ha empezado ayer
después de tantos años de verdadera unidad.
Que si pudimos llegar más no logramos hacer
porque fue más fácil destruir que fortalecer.
“Remembranzas” (Sonora Ponceña. Canta Toñoito Ledée)*

La Ponceña en Cali es casi tan vieja como La Sonora Ponceña, de Puerto Rico. Treinta y dos años de música, tragos y amantes de la salsa y detrás del mostrador de la barra Jorge Martínez ha puesto cientos de canciones que han animado las noches de un garaje iluminado por luces azules y amoblado con sillas y mesas, para pintar el ambiente perfecto al escuchar los vinilos del ayer.

“Esto era de mi cuñado que ya falleció. Él tuvo la idea de montar esta y por medio de un amigo de la radio de esa época, Radio Sol, que era Miguel Ángel Astaíza, le dijo a mi cuñado que no le pusiera ni puesto de soda ni taberna, sino que la montara con el rótulo de salsoteca. Y así nació La Ponceña”. Está situado en la calle 44 en el barrio Chapinero y allí ha persistido y se ha mantenido a pesar de la oleada de discotecas que se han camuflado bajo el nombre de salsotecas, pero que nada tienen que ver con el origen real de este lugar.

76. Esta crónica es de Natalia Londoño R. (2015) y publicada en el periódico *El Giro*, de la Universidad Autónoma de Occidente. Se conserva el texto original con ajustes ortotipográficos y de estilo.

Una salsoteca se caracteriza por ser un lugar pequeño y acogedor. En realidad, es el garaje de la casa de alguna persona que por allá por los 70 quiso poner salsa para amenizar un rato de buenas cervezas y charla con los amigos. “Es un sitio de reunión; como un tertuliadero”, dice Wilmar Pasos, quien coordina los encuentros de melómanos en las salsotecas de Cali.

Como La Ponceña hay otros dos sitios que se niegan a morir. Olafo (ubicada en la glorieta de Alfonso López) y El Bembén (en la carrera 27 No. 33C-95) forman parte de estos lugares emblemáticos que luego de veinte años todavía quieren seguir sonando en los barrios populares. La Diferente “es un nuevo sitio nacido bajo este concepto y le ha ido bien”, y así como esta también existe Mundo Latino.

Fue revelador saber que en un lugar como estos no se bailaba pues “por ley, no era permitido hacer esto, aunque a veces pasaba que algunos clientes se paraban a bailar y entonces se tenía que quitar inmediatamente la música. De esta manera la gente se fue concientizando de la esencia real de estos lugares: la audición”. Pero más o menos desde los ochenta comenzó a incluirse el baile haciendo que el público cambiara, porque antes “iban muchos varones, pues solo era a escuchar, pero cuando se inició el baile todos comenzaban a llegar con su esposa, novia o amiga”, y ellas también disfrutaban de la música de la noche. “Pero ahora, si te gusta un tema, me lo pides, yo lo busco y lo pongo, y si lo quieres bailar, no hay problema”, comenta Jorge con una sonrisa en su rostro.

La particularidad de una salsoteca es su música de colección, la cantidad de vinilos puestos de forma perfecta en una repisa dispuesta detrás de la barra que, como el programador, atraen a la clientela. Estos sitios se rehúsan a desaparecer no por terquedad, sino porque ellos mismos se renuevan con el paso del tiempo y sus asistentes atraen a otros que se interesan, con curiosidad, por la salsa de la vieja guardia, la que comenzó en Cali en la década de los cincuenta.

El relevo de la salsa, antaño y actualidad

- Vamos a hacer audiciones de salsa.
- No, ¿pero estás loco? Cali es un sitio de salsa.
- No. Cali tiene una cultura salsera y musical tan grande que yo sé que hay gente que puede sentarse a escuchar cuatro o seis horas del mismo artista.

Esto lo cuenta Gary Domínguez en una de las conversaciones, cuando en el año 1982 decidió montar la Taberna Latina luego de veinte años, durante los que viajó a Puerto Rico y Nueva York para conocer más sobre este género. Regresó al hogar en el que fue criado y adaptó la sala comedor y el garaje, decoró las paredes con cientos de carátulas de discos y algunos de sus LP; sacó su colección de vinilos y los dispuso en la gran repisa donde atesora cámaras, fotografías y su tanpreciado tomamesa.

De la puerta metálica hacia adentro revive la antigua tradición que actualmente es reconocida como La Casa Latina, ubicada en la calle séptima, subiendo hacia el parque Alameda donde comienza, según Gary, el “corredor de baile de la Alameda”.

Es reconocido por la labor que ha realizado desde el año 1991 con el encuentro de coleccionistas. En ese entonces solo contaba “con una carpa que nos prestaron, dos tornamesas y arrancamos con ochocientos mil pesos y veinte participantes”, cuenta Gary. En veinte años, el evento ha crecido en costo. Ahora son doscientos millones, más de cien participantes y una proyección internacional, porque al fin “Corfecali entendió que era un evento de ciudad”.

Recorrer las calles de la Sultana invita al baile. El corredor en el que se encuentra La Casa Latina es tan solo el comienzo de una ruta de salsotecas y lugares para bailar y disfrutar de un ambiente tranquilo, donde acompañar las canciones con maracas es la alegría de la noche. Y Manolo Vergara, dueño de El Habanero, sabe muy bien lo que las personas buscan cuando van de rumba.

“Cali hoy tiene unos grandes desarrollos musicales alrededor de la salsa, tanto que el 40 % de la clientela de El Habanero son jóvenes. La salsa ha cogido tanta fuerza que salen a preguntarse qué es eso que está desapareciendo, porque en la ciudad estaban metidos el merengue, el vallenato, el crossover y también la bachata”, manifiesta Manolo, que sentado todas las noches en la puerta de su establecimiento observa cómo se mueve la noche en Alameda.

Las salsotecas no morirán, ni siquiera por “los chapuzones musicales”, como dice Gary, porque “la ventaja de los que tenemos las salsotecas en nuestras casas es que nos podemos dar el lujo de aguantar esos chapuzones de bachata, reguetón, lambada y merengue, pero creo que el más fuerte ha sido el reguetón”. Aun así, las nuevas generaciones están siendo atraídas hacia estos establecimientos para rememorar el ayer que cautivó a sus padres. Según Wilmar, “los jóvenes siempre se han involucrado con la salsa. Por ejemplo, en mi caso visité una a los 16 años porque estaba con mis amigos y personas más adultas y ellos me llevaban a estos sitios. Entonces lo de los jóvenes viene desde atrás”.

Sin embargo, el arte de poner la música y conectar a la gente “es como un ritual. Sacar el disco, buscar las carátulas... Y hay un fraccionamiento cultural, porque viene un muchacho y me dice, ‘¿eso suena?’”. De eso se trata ahora, la música ha sido encapsulada en pequeñas memorias USB con una capacidad increíble para albergar el sonido que guardan los vinilos; pero, curiosamente, se ha generado un gusto en los muchachos por coleccionar acetatos a pesar de que existe una brecha generacional amplia.

Felipe, el Chino, Valero es Dj de su propio sello, Solar Latin Club y uno de los más reconocidos (entre los blogueros salseros) por sus presentaciones en el exterior, especialmente en Europa, los fines de año cuando asiste a toques y audiciones de salsa. Siente que “los jóvenes entre los 18 y 23 años están muy metidos en el cuento de la audición, pero también quieren bailar. Sin embargo, está la necesidad de escuchar y no supeditar todo al baile”. En los últimos dos años se ha despertado el “renacer del vinilo”. Los muchachos asisten con ellos a las audiciones y los rumbiaderos, pero admite que coleccionarlos se está convirtiendo en una moda y en una forma de adquirir estatus en sus círculos sociales, que se ha disipado porque “muchos de los coleccionistas han muerto y sus LP han ido a parar al comercio”.

De lo que sí estamos seguros es de que salsotecas hay para rato, porque todas brindan a sus fieles asistentes, y a otros jóvenes curiosos, un viaje a la otrora Cali que degustaba las composiciones de La Fania, así como las pachangas, guateques y mambos, por nombrar solo algunos (Londoño, 2015).

La calle de las salsotecas

En la Calle 44 entre Carrera 5 en el barrio Manzanares y Carrera 23 en el barrio Las Asturias se encontraba la “Calle de las salsotecas”, pero ¿por qué la llamaban así? Porque en ese tramo existían nueve salsotecas: Quinta Avenida, en la Carrera 5 con Calle 44; El Bronx, en la Carrera 8 con Calle 44; Impacto Latino, de Poncho y Deysi, en la Carrera 11 con Calle 44; La Mulenze, de viejo Rama, en la Carrera 13 con Calle 44, de la cual fui su primer discómano; Congo Bongo, de Kike Escobar, en la Carrera 15 con Calle 44 segundo piso; La Ponceña, de doña Fanny Martínez, en la Carrera 15 A con Calle 44; El punto del son, del Sarco, en la Carrera 17 con Calle 44; Impacto Latino (El Comienzo), de Kike y Poncho; y El Verdadero Son, de Richie Bríñez, especializado en videos de salsa, en la Carrera 23 con Calle 44.

Me queda el grato recuerdo de haber sido el fundador de tres de estas nueve salsotecas: La Mulenze, Impacto Latino y Congo Bongo (Anexo 10. Listado musical de salsotecas de Kike Escobar).

Gary Domínguez organizaba los días jueves una chiva salsera y recorría las nueve salsotecas escuchando la exclusividad musical de cada una.



Kike y Poncho. Salsoteca Impacto Latino (1989).

Lise Aerinne Waxer y sus memorias de las salsotecas en Cali

En su recorrido por las salsotecas de Cali, la canadiense Lise Waxer (q.e.p.d.) hizo una investigación exhaustiva en cada rincón de la ciudad en busca de

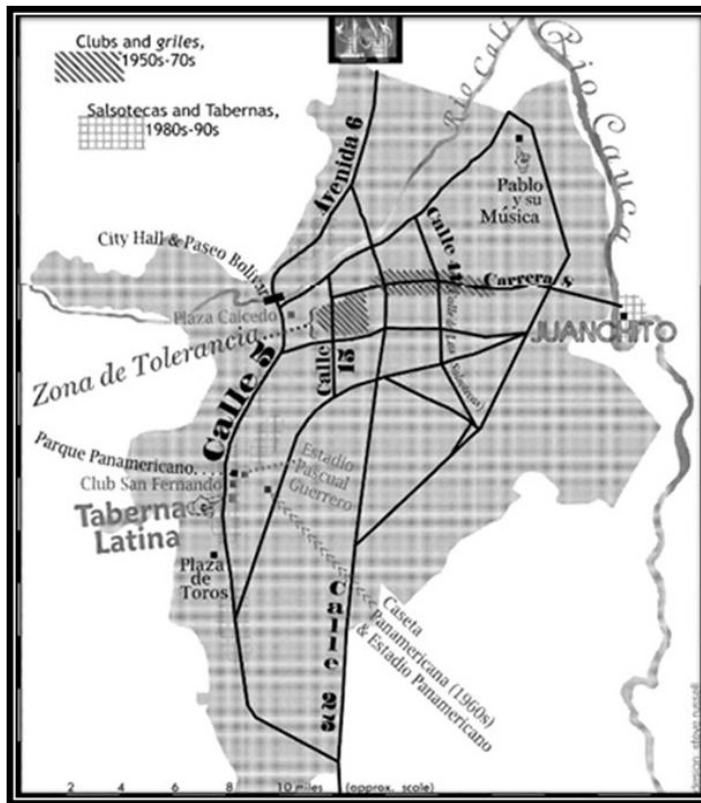
memorias que la llevaran a entender por qué en una zona del Pacífico existe una cultura caribe.

Su libro *The City of Musical Memory*, publicado en 2002, fue ganador del Premio Taylor para Música Popular, de la American Society of Composers, Authors and Publishers (Sociedad Americana de Compositores, Autores y Editores-Ascap [por sus siglas en inglés], 2002); y el año siguiente recibió el Premio Alan P. Merriam otorgado por la Sociedad para la Etnomusicología (SEM).



La salsa es una música de baile popular desarrollada por los puertorriqueños en Nueva York durante la década de 1960 y 1970, basada en formas afrocubanas. Por la década de 1980, la metrópoli de Cali surgió en la escena mundial como un importante centro de consumo de la salsa y el rendimiento. A pesar de su distancia geográfica del Caribe y de los migrantes caribeños hispanos en la ciudad de Nueva York, caleños (gente de Cali) reclama la unidad con los cubanos, puertorriqueños y latinos en Nueva York, en virtud de que tengan la salsa adoptada como propia. La ciudad de la memoria musical explora esta adopción local de salsa y sus antecedentes afrocaribeños en relación con los estilos musicales nacionales y regionales, arrojando luz sobre la propagación de la salsa a otras ciudades de América Latina.

El caso de Cali se opone a la noción académica prevaleciente de que la música en vivo es más “real” o “auténtica” que sus versiones grabadas, ya que en esta ciudad las grabaciones de salsa eran hasta hace poco mucho más importantes que los propios músicos, y continuaron siendo influyentes en la escena en vivo. Este libro hace valiosas contribuciones a los debates en curso sobre el lugar de la tecnología en la cultura de la música y las complejas negociaciones de las identidades culturales locales y transnacionales (Waxer, 2002).



Mapa de los centros de salsa y música antillana en Cali 1950-1990⁷⁷

Uno de mis últimos recuerdos de Lise fue un prendedor con la bandera de Canadá que me regaló para que me lo colocara en el bléiser blanco de Audaz.

Honro su memoria en este escrito y le doy gracias a Dios por sus deferencias hacía mí en su excelente publicación.

En el próximo libro, si Dios me lo permite, haré un recorrido por las orquestas caleñas que lograron impactar la generación de salsa en los años ochenta. Es por ese motivo que en este no menciono el movimiento de las agrupaciones locales, que fueron muchas, por cierto.

77. El mapa de los centros de salsa y música antillana en Cali 1950-1990 se encuentra en el Appendix 1 del libro *The City of Musical Memory* (Waxer, 2002).

Los noventa, la melomanía en escena

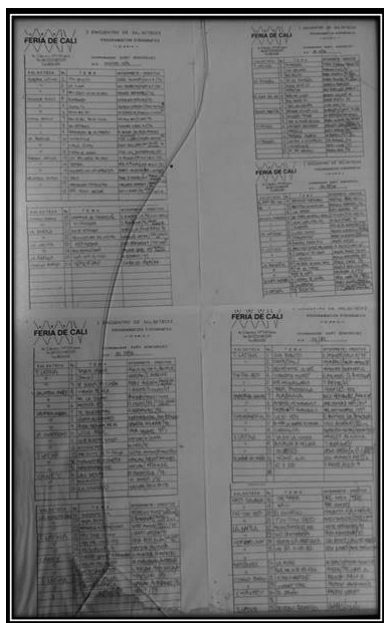
Primer encuentro de salsotecas 1991

Gary se propuso juntar en un mismo espacio a los dueños de las salsotecas de Cali, para que expusieran a la ciudad lo mejor de sus colecciones de discos. Su idea fue apoyada de inmediato por otros dos melómanos de corazón que ponían a andar a la naciente Corfecali: María Eugenia “la Negra, Montoya”, y el periodista y escritor Medardo Arias.

En el móvil de Radio 24, junto a Ossiel Villada y Quique Barona, locutor de esa emisora, cubrimos –como único medio radial– el Primer Encuentro de Salsotecas Feria de Cali 1991.



Noticia diario El País, diciembre 30 de 1991.



Programación discográfica. Primer Encuentro de Salsotecas, 1991. Como detalle artístico, el vidrio quebrado del cuadro y la humedad
(Anexo 11. Listado musical de Las 50 del 1.er Encuentro de Salsotecas, 1991)



Kike Escobar y Gary Domínguez. Casa Latina

Conocí a Gary en el Hospital Universitario del Valle de Cali, en 1981. Gary dirigía el control reloj y yo era mensajero del área de pensionados. Nos conectó

inmediatamente la música y nos volvimos amigos en los eternos diálogos sobre orquestas y músicos en su oficina.

También tuve la oportunidad de visitar su casa, hoy La Casa Latina, donde compartí momentos con doña Estela, madre de Gary, a quien recuerdo bailando la bomba “Esta es la manera”, de Ángel Canales.

Don Édgar Mallarino, padre de Gary, excelso coleccionista de música y amante de la música cubana, fue un fiel compañero de los proyectos de su hijo. Un día en un encuentro de salsotecas se dirigió a mí, me dio la mano y me dijo: “Muy buen tema, hijo”. Acababa de poner “Sabrosito”, de la Banda de Venezuela.

Para terminar estas añoranzas de Gary y su familia, cierto día en su casa Gary y su mamá definían qué regalo darle a don Édgar y se decidieron por el disco “Espumas y arenas”, de Pedro Luis Ferrer.⁷⁸ A partir de ese día quedé enamorado de esa canción. Cosas de la vida.

Es indudable el aporte de Gary Domínguez a la salsa en Cali. Hoy queda un legado maravilloso que pasó por la Latina: Osman Arias, programador de Zaperoko, y Richard Yory, asesor musical de Delirio y coordinador del Primer Encuentro de Salsotecas de Cali.

Mi encuentro con Cuba y su música⁷⁹

Aquel trozo de piano había hecho un largo viaje. Desde la fría Rusia, donde fue fabricado, hasta la calurosa Cuba, donde fue usado, y de allí al bullicioso barrio Alameda de Cali, donde terminó colgado como pieza de museo. Era solo un pedazo de teclado, una pieza oxidada y olvidada. Kike Escobar la encontró en un rincón de la Escuela Nacional de Artes de La Habana, pidió que se la obsequiaran y la convirtió en el ornamento principal de su Bachata. La colgó en una pared, junto a la barra, en medio de los enormes estantes repletos de charangas, pachangas, montunos, sones y danzones atrapados en discos de acetato, que conformaban su gigantesca colección de música. Y ese recuerdo inservible de lo que era un piano fue una de las dos cosas que le llamó la atención al pianista cubano de jazz, Gonzalo González Fonseca, aquella noche de 1995 en la que se apareció sorpresivamente en Bachata.

Situada a dos cuerdas de la galería Alameda, Bachata era un hogar de paso para almas solitarias y antiguos amantes del ritual sonoro de la clave como Carlos Fer-

78. Pedro Luis Ferrer es un guitarrista, compositor y cantante nacido el 17 de septiembre de 1952 en Yaguajay, Cuba. Su formación musical es una suerte de intuición y de empeño autodidacta que le han permitido componer desde canciones y guarachas hasta obras para guitarra y diversos formatos orquestales. Ha compuesto preludios y fugas para piano. Cultivó la décima, el soneto, la redondilla y formas libres de la poesía.

79. Este texto tiene como título original *Ese virtuoso del piano llamado Rubalcaba*, de Ossiel Villada Trejos (2013).

nando Trujillo. Productor artístico con un talento natural para manchar el lienzo gris de la vida cotidiana con coloridas sorpresas, Trujillo iba tres o cuatro veces por semana. Y esa noche llegó con el pianista cubano que 40 minutos antes había concluido un concierto apoteósico en el Teatro Jorge Isaacs. Venía lleno de emoción, pero estaba hambriento. Kike Escobar lo sentó en el mejor lugar de la barra y preparó una mesa para sus tres acompañantes el trompetista Reinaldo Meliam, el baterista Julio Barreto y el bajista Felipe Cabrera, mientras intentaba calmar el corazón que quería escapársele. Después de todo ¡Era el mismísimo Gonzalo González Fonseca sentado en su negocio! Sin duda alguna, Dios existía. Llamó a un restaurante cercano, pidió un pollo asado y destapó una de las botellas de ron que había traído desde La Habana. El pianista hambriento atacó el pollo con sus diez dedos, pero de repente, en algún momento se detuvo y se levantó, fascinado por la música que salía del amplificador. “¿Qué es eso?” “¿De quién es ese piano tan sabroso?”, preguntó. “Se llama ‘Palmas’, maestro Gonzalo; es el último disco de Eddie Palmieri”, respondió Escobar “¡Suenan fantástico!” Durante el resto de la noche, Gonzalo González Fonseca se dedicó a descubrir aquella producción de Palmieri recién salida del horno. Le gustaron especialmente dos temas: “Palmas” y “Slowvisor”, pero también repasó videos de leyendas del latin jazz: Irakere, Steve Turre, Machito.

“Me impactó su sencillez y su humildad, que se parara a preguntar por ese disco. Muchos músicos no preguntan por la obra de otros, porque el orgullo no los deja”, recuerda Escobar. González Fonseca había salido de Cuba años atrás, y ahora residía en República Dominicana, por lo que sus ojos brillaban de felicidad frente a todo aquel que le hablara de la isla amada. Escobar, recién llegado de La Habana, le habló de todo lo que por esos días sonaba en Cuba y en Cali: NG La Banda, Paulito y su Élite, Los Van Van. Y, por supuesto, de ese muchacho que el mismo González Fonseca había recluso para la música: Isaac Delgado. El pianista le contó la historia secreta del “Son de Cuba a Puerto Rico”, ese tema de Pablo Milanés que grabó con Isaac y que los melómanos caleños repetían una y otra vez, solo por el placer de escuchar cómo suena en la salsa un piano jazzado.

Poco antes de las 3:00 a.m. el pianista se levantó para despedirse, pero antes descubrió su conexión emocional con aquel trozo inservible de piano que colgaba en la pared. Oye, yo conozco ese acorde, eso es de un piano ruso; yo toqué muchos de esos cuando era un niño. Se quedó mirándolo en silencio, recuperando por segundos un trozo de la infancia perdida, y luego pidió un bolígrafo. “Con cariño y gratitud para mi amigo Kike: Gonzalo”, escribió antes de irse.

Desde entonces, el pianista no ha regresado a tierra caleña. En la vida, como en los viejos discos, en algún momento se pasa de sonar por el Lado A y se comienzan a recorrer los surcos del Lado B. En el acetato de Kike Escobar estaban rayados y Dios se dio a la tarea de recuperarlos. “Bachata” se acabó y el viejo trozo de piano desapareció, pero hoy Kike Escobar, productor artístico, comunicador y pastor de una iglesia cristiana en Cali, sonríe cuando le dicen que tiene algo en común con el gran Dizzy Gillespie: una noche junto al gran Gonzalo González Fonseca. En 1985 Gillespie tenía motivos más que suficientes para pensar que ya lo había

visto todo. Pero en el Festival Jazz Plaza de La Habana de aquel año descubrió que estaba equivocado. Ese pianista flaco y moreno que le habían presentado tenía algo distinto. Esa forma de tocar, que más allá de un impresionante dominio de la técnica reflejaba una estética equilibrada entre tradición y modernidad, lo había maravillado. Gillespie, por supuesto, lo puso a probar con su banda frente al público de La Habana, que ya lo reconocía como nueva figura revelación de la pianística cubana. Y el muchacho soltó lo que tenía.

En el registro fílmico que quedó de aquellas noches se le ve vestido con una camisa de enorme cuello, con una sonrisa leve en los labios mientras saca de las entrañas del piano un ritmo embrujado. El gran Gillespie le pidió grabar un disco al año siguiente y así fue como el mundo descubrió que Gonzalo Rubalcaba era Gonzalo González Fonseca: cubano de entraña, hijo de esa otra gran leyenda del piano llamada Guillermo Rubalcaba, heredero de una enorme tradición musical, genio impresionante desde sus primeras lecciones de piano en el Conservatorio Manuel Saumell a los nueve años.

Desde entonces hasta hoy, el mundo lo ha visto alternar en todos los escenarios del planeta, fusionar una y otra vez, sin repetirse nunca, los complejos esquemas de la música clásica, el jazz, la música norteamericana con las más oscuras raíces de la tradición cubana. Desde entonces hasta hoy, sus seguidores han viajado de disco en disco y de sorpresa en sorpresa, maravillados por un piano que siempre suena distinto. Lo han visto ganarse cuatro Grammy y recibir 15 nominaciones al mismo, además de montones de premios más especializados y difíciles de obtener.

Y desde entonces hasta hoy, todos los que le han conocido y escuchan su obra desde el gran Dizzy Gillespie hasta un melómano como Kike Escobar, se preguntan qué tiene la música de Gonzalo Rubalcaba que es capaz de lacerar el alma con el punzón dulce de la melancolía, alegrarla con el ritmo frenético de la primavera o sacudirla con rugido de tormenta. Y porque resulta imposible hablar de su obra en términos de categorías, clasificaciones o clichés. Evolución. Es una de las palabras preferidas de Rubalcaba. La que explica por qué su obra creativa pasó de la explosividad rítmica de los primeros años a la profundidad melódica de los años recientes. Porque en algunos discos la clave para entenderlo es la sucesión de silencios entre un acorde y otro. Porque puede crear formas desafiantes de interpretar clásicos intocables como "Contigo en la distancia" de Portillo de la Luz o "Agua de beber" de Jobim. Algunos intentan explicarlo. Cuando en Cuba un estudiante de piano logra saltar al reconocimiento, ya lleva 15 años o más de ejecución en el instrumento, por eso es muy difícil sobresalir entre tantos genios.

Pero Rubalcaba siempre demostró que su sonido era progresista, que es un hombre adelantado a su tiempo y ve más allá de lo que ven todos. En 1995, cuando vino a tocar a Cali, todos los que lo oíamos ya sentíamos que lo que sonaba era música del siglo XXI, dice Kike Escobar.

La experimentación constante en su carrera es lo que llevó a Rubalcaba a montar, en el 2012, el proyecto que lanzará en Cali. Volcán, como promete su nombre, es

un concepto que promete erupción. Rubalcaba se reinventa de nuevo dentro de un cráter, acompañado esta vez por tres titanes del jazz latino con los que ha compartido complicidades y sonidos: Horacio “El Negro” Hernández en la batería, Armando Gola en el bajo y Giovanni Hidalgo en la percusión. Después de un largo periplo que muchos llamaron el Gonzalo místico, Rubalcaba refuerza en Volcán el énfasis melódico de sus últimos discos, pero también recuerda la explosión rítmica de sus primeros años. Por supuesto, sonará distinto. Es lo que siempre hace regresar a sus fanáticos, es la promesa que siempre queda en el aire. Es lo que mantendrá expectante la próxima semana a Kike Escobar, el hombre que una noche, hace 18 años, compartió con Gonzalo un extraño menú de pollo, Palmieri y piano (Villada Trejos, 2013).

En 1993 tuve la oportunidad de ir a Cuba, en intercambio cultural con la Escuela Nacional de Arte (ENA) de La Habana, y estudiar “Panorama de la música cubana” durante tres años. Además, con el apoyo del famoso locutor de Radio Progreso, mi amigo Eduardo Rosillo, hice un recorrido por toda Cuba, de La Habana hasta Oriente, especialmente a Santiago de Cuba y Guantánamo, en busca de las raíces de la salsa.



Alain Pérez y su Sincopa. Casa Hotel de Cubanacán en Playa Habana, Cuba.

Foto: Kike Escobar, 1993.

Música molida para enriquecer la cultura⁸⁰

Cuando el visitante llega a la región oriental de Cuba, y en especial a Manzanillo, en la provincia de Granma, varias son las cosas que admira: la limpieza del entorno, la idiosincrasia de su gente, amable y generosa, y la rica vida sociocultural que la caracteriza, además de su historia.

80. Este texto es original de Marina Cortés (2012).

Los manzanilleros viven en una ciudad bañada por las aguas del golfo de Guacanayabo, con un malecón sencillo que sirve de escenario a los jóvenes enamorados y una estatua de “El Bárbaro del Ritmo” (Benny Moré), [honroso] homenaje de ese pueblo al excelente músico.

Un moderno bulevar embellece la zona más céntrica; una glorieta se abre como flor en el parque, justo frente a la iglesia de estilo gótico; el teatro Manzanillo, hermosamente decorado con aires de antigüedad, y diversos espacios recreativos.

Armonizando todo este mapa citadino se encuentra, en la Casa de Cultura manzanillera, un curioso instrumento cuya música atrae la atención de naturales y extranjeros. Nunca antes había disfrutado de esa especie de caja que despide música a través de una manivela. Estaba en presencia del órgano oriental.

El peculiar instrumento, conformado por cilindros que tienen numerosas puntillas que al rotar, y a través de la manivela, produce las notas de cada pieza musical montada en el cilindro, en cartón perforado con la canción que se interpreta.

Los más conocedores explican que el primer órgano fue introducido a fines del siglo XIX en tierra manzanillera, luego de entrar al país por Cienfuegos en 1885, procedente de Francia. Cuentan, además, que fue don Santiago Fornaris el primero en traer este órgano de manigueta a la ciudad granmense, y que la familia Borbolla contribuyó en gran medida a su criollización, siendo la primera en componer música para órgano.

Nacido para formar parte principalmente del folklor campesino cubano, el instrumento “se nacionalizó ciudadano manzanillero”, como dicen los especialistas Icel Falagán y Delio Orozco, y desde allí su simiente inicial se esparció a otras zonas del centro y norte de la región oriental, gracias a que se comenzaron a construir en la Isla.

Pronto llegaron a ser muy conocidos en Holguín los órganos de Varberena, y el de los Hermanos Ajo, en Buenaventura; y en Bayamo, el órgano de Labrada. En el caso de los Hermanos Ajo, cabe destacar que desde 1941 han mantenido un grupo musical basado en este instrumento.

También conocido como órgano oriental de Cuba, llegó a ser célebre en todo el país desde la década de los cincuenta, gracias a la dedicación de José Ajo, que aprendió el manejo del órgano y se dedicó con sus hijos a fabricarlos, afinarlos y tocarlos.

Con todo este antecedente histórico, resulta un paisaje musical inestimable para el público presente la música del órgano manzanillero nombrado Flor de Amor, continuador de una tradición manzanillera que llega a este siglo como autóctona forma de expresión musical cubana, en el oriente del país.

En tiempos en que el panorama musical cubano está permeado de otras ofertas debido al desarrollo tecnológico y el auge de nuevos géneros musicales, que relegan al órgano a un segundo plano en el gusto de la juventud, este instrumento, cual

molino manual, interpreta danzones, sones, guarachas y muchos otros ritmos, todos con formato sonero.

Acompañado por timbales, pailas, tumbadoras, güiro y guayo, en un maravilloso proceso de criollización, la música del Flor de Amor apuesta por mantener todavía la tradición melódica de este popularísimo instrumento musical (Cortés, 2012).

Tuve la oportunidad de vivir la experiencia de los órganos orientales y en especial con la música de los Hermanos Ajo. Considero que en mi colección de música el vinilo más costoso que he tenido es el disco de los Hermanos Ajo, en el que grabaron el famoso tango argentino “El paso de encarnación”, que después haría famoso Larry Harlow.

Pepe Ajo tuvo trece hijos, de los cuales, Alcides, Arnaldo y Arquímedes emprendieron con su padre la misma profesión. El primero se especializó en afinar órganos; el segundo ayudó a su padre en la construcción de estos instrumentos, y el tercero dirigía el grupo musical que llevaría su apellido: “Los Hermanos Ajo y su Órgano Oriental”; además, era responsable de introducir este instrumento en las provincias occidentales, presentándose con su grupo en festivales bailables, en programas radiales, grabaron discos de larga duración para RCA Victor, con números tan populares como “El platanal de Bartolo”, “Pare cochero”, “Fefita”, “El golpe de bibijagua”, “Tres lindas cubanas” y “El manisero”, entre otros temas.

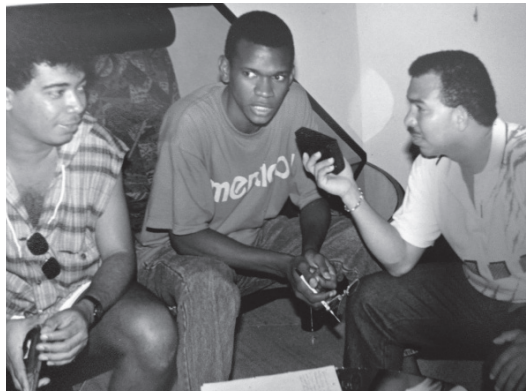
El 12 de agosto de 1965 muere José Ajo Góngora a la edad de 76 años, en el poblado de Buenaventura. Después de su muerte, sus hijos aún mantienen la tradición de la música de órgano en el territorio calixteño, tan es así que han sido invitados a varios eventos de relevante importancia como los Juegos Deportivos Panamericanos, actuando en la Villa Panamericana. Participaron en una actividad político-cultural en presencia del comandante Fidel Castro y el presidente de Chile Salvador Allende, en el hotel Versalles de Santiago de Cuba. En 1978 actuaron en el Festival Internacional de la Juventud y Los Estudiantes en la Playa de Varadero. Desde 1976 hasta 1991, Los Hermanos Ajo y su Órgano Oriental estuvieron presentes en el restaurante El Ancla del complejo turístico de Guardalavaca; y el 12 de enero de 2001, abrieron la Tribuna Abierta de la Revolución en Buenaventura, actividad patriótica transmitida para Cuba y el mundo⁸¹ (Arboláez, s.f.).

81. Texto El Órgano Oriental, su historia, original de Lucía Arboláez.



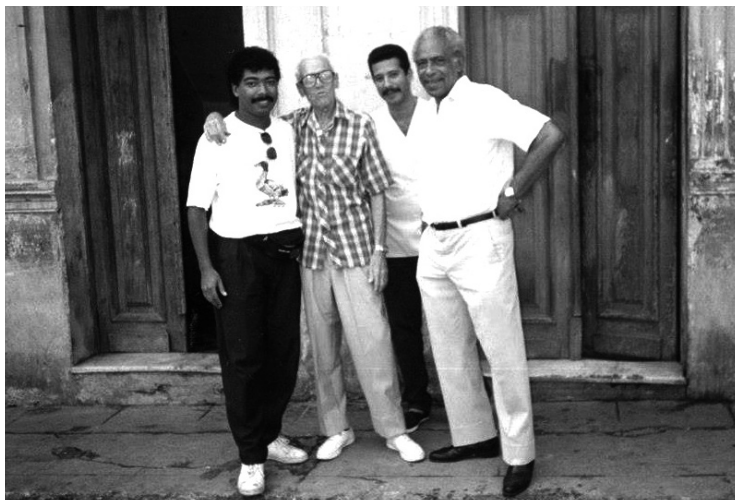
Festival Matamorosón, Santiago de Cuba. Foto: Kike Escobar.

Fui invitado especial al I Festival del Son Matamorosón, organizado por el compositor y músico Adalberto Álvarez, evento en el cual acompañamos a La Charangüita de Luis Carlos Ochoa y a Clásicos Trío. En estos viajes tuve un amigo muy especial, Dorancé Lorza, hoy director del Sexteto Café de Londres. Con Dorané vivimos momentos muy especiales con la música cubana.



Dorancé Lorza y Kike Escobar, Hotel Santiago de Cuba, 1994.

Para el periodo 1994-1995, el maestro Eduardo Rosillo me hizo miembro honorario de la Asociación de Cultores y Defensores del Son Cubano (Acson) en La Habana, Cuba, lo cual me sirvió para llegar a la Casa de las Américas en Santiago de Cuba y presentar mi ponencia “Cali, una cultura Caribe en una zona Pacífica”, durante las Ferias del Fuego en Santiago de Cuba.



Dorané Lorza, Tito Gómez y Eduardo Rosillo. La Habana, Cuba, 1994. Foto: Kike Escobar.

En 1995, la afamada banda cubana de *jazz*, Irakere, vino a Cali a un concierto, y por la amistad con Alain Pérez de la Escuela Nacional de Arte (ENA) de la Habana, se presentó sin Chucho Valdez en la Salsoteca Bachata. Carlos del Puerto, César López, Thompson, Enrique Pla, Alain y mi amigo Miguel Angá⁸² decidieron tocar durante esa semana en Cali, en mi establecimiento.

Bachata era la sede de la orquesta femenina Yerbabuena y allí permanecían sus instrumentos, los que utilizaron junto a los del Grupo Bahía de Hugo Candelario,⁸³ que también tocaba en la taberna, para fusionar los ritmos pací-

82. Miguel Angá Díaz (San Juan y Martínez, 15 de junio de 1961-Barcelona, 9 de agosto de 2006) fue un percusionista cubano. Con sus solos explosivos y la creación de cinco toques de conga, Angá fue ampliamente aclamado como uno de los grandes congueros del mundo. Estaba comprometido con el desarrollo de la conga, rompiendo las barreras tradicionales de la percusión, para introducirlos en ritmos latinos clásicos, jazz, reggae, funk y hip-hop, pero conservando sus raíces netamente cubanas.

83. Hugo Candelario González Sevillano, nació en Guapí, Cauca, el 12 de febrero de 1967. Es un cantante, compositor, arreglista, saxofonista, marimbista, director musical e investigador, con formación académica del Instituto Popular de Cultura, el Conservatorio Antonio María Valencia y la Escuela de Música de la Universidad del Valle. Hugo Candelario y su Grupo Bahía han sido invitados a representar a Colombia en diversos escenarios de carácter artístico, cultural y académico a nivel internacional. Su trabajo se ha centrado principalmente en la investigación, la creación, la producción y la difusión de las músicas de la región del Pacífico colombiano. Ha participado en varios seminarios y talleres musicales

ficos con los cubanos y lograr descargas musicales majestuosas que engalanaron cada noche en Bachata esa semana. Ese momento también fue registrado por Lise Waxer en su libro *The City of Musical Memory* (Anexo 12. Listado musical "Cuba y su música").



Compañeros de la ENA en La Habana. El Curbe, Armandito, Armando Sax, Giovanna Alexandra Delgado Ruiz, Orquesta Yerbabuena (Colombia), Jimmy, Loquito, Pérez y Lester Otero.

A lo que le apuesta "salsa con propósito" en Cali

"Kike" Escobar, un melómano que trabaja por la juventud

La terapia de la "salsa positiva"

Cuando bajó de la tarima del Segundo Encuentro de Salsotecas, fue rodeado por un grupo de jóvenes que querían conocerlo.

El, con el hablar pausado y la sencillez que lo caracterizan, se presentó simplemente como "El Kike" y colocó su música a la orden de quienes estaban allí.

Lo sorprendente fue saber que varios de los jóvenes que lo saludaron eran hasta hace poco integrantes de pandillas juveniles y víctimas potenciales de la drogadicción y la delincuencia.

Es Luis Enrique Escobar, uno de los más destacados melómanos de la "capital de la salsa", quien armado de su amor por la música adelanta una importante labor de beneficio social orientada a erradicar y prevenir la delincuencia juvenil en Cali.

Al término del encuentro, "El Kike" le contó a El PAÍS los por menores de su programa.

«Como surgió la idea de trabajar con pandillas juveniles a través de la música?»

«En mi recorrido por el mundo de las salsotecas caleñas, he logrado conocer el ambiente de

violencia que rodea a los jóvenes de los barrios marginales. Estos se identifican plenamente con la "salsa pesada", que les habla de sus problemas, de su barrio, de su esquina, de sus raíces.

Esa identidad fue la que tomé como punto de partida, tratando de utilizar el deseo de conocimiento musical de los muchachos como una herramienta para mostrarles que existen caminos distintos a la droga y a la agresión para solucionar los problemas.

«¿Cuál es la forma de trabajo?»

«Mi labor consiste en utilizar la música como una terapia.

He logrado comprobar que conociendo y sintiendo a fondo la forma como se interpretan los ritmos afrocaribeños, los muchachos liberan esas cargas de rabia y resentimiento que tienen. Por eso, los he impulsado a comprar maracas, bongos y otros instrumentos, en lugar de vicio.

El amor por la música los ha llevado a cambiar su comportamiento. Ahora se preocupan por cuidar su imagen personal, tratan de vestirse bien y no andan en "galladas". Son más responsables de sus cosas y se preocupan por ser cada vez mejores.

«¿Qué proyectos tiene para el 93 en este campo?»

«Hasta ahora la radio ha sido un gran apoyo para mi trabajo. A través de "Alma Latina", un programa que se emite por Radio Calima de Todelar, el mensaje ha llegado a mucha gente.

El objetivo ahora es realizar audiciones musicales en los barrios e impulsar a los jóvenes a que trabajen por su comunidad, pero se requiere apoyo oficial.

«¿De dónde nació su amor por la música afrocaribeña?»

«No lo sé. Eso es algo que se lleva en la sangre. Yo empecé a coleccionar música a los trece años y luego me dediqué a estudiar a fondo las raíces de la cultura afrocaribeña con la gente de la Universidad del Valle. Hoy tengo mi propia salsoteca Impacto Afro Latino Congo Bongó, trabajo en la terminación de un libro didáctico con el que la gente pueda aprender a conocer y solicitar en la radio y en las salsotecas la buena música.

«Usted es uno de los melómanos más respetados y queridos. ¿cuál es la razón?»

«Yo siempre he compartido la música con la gente en una forma humilde y sin ningún egoísmo. Esa ha sido "la clave".

Foto: El País, diciembre 27 de 1993.

con renombrados maestros del país, como Blass Emilio Atehortúa, Álvaro Gallego, entre otros, y en muchos lugares, desde las costas Pacífica y Atlántica, hasta La Habana, Cuba, donde tomó un taller de música popular cubana, en la Escuela Nacional de Arte.



Foto: *El País*, revista *Viernes Cultural*, abril 1 de 1995.

La salsa positiva o con propósito surge como una alternativa a la utilización tradicional como elemento para bailar o bailar. Esta música posee un aporte cultural y humano muy importante que muchos dejan pasar, el mensaje de sus letras, acompañado de buenos arreglos y estupendas interpretaciones.

La música afrocaribeña tiene la magia de impregnar con su ritmo al melómano, logrando crear en él movimientos que expresan el reflejo de las ondas musicales percibidas. Pero también las composiciones y su mensaje, que son parte integral del trabajo musical del artista, impactan nuestra conciencia creando inquietudes que llevan a la reflexión. Esto hace que consciente o inconscientemente nos identifiquemos con un tema en especial, y es en ese momento cuando empezamos a aplicar la salsa positiva o con propósito como “terapia ocupacional”, mediante la recopilación de composiciones que encajen y sirvan para aplicarlas en trabajos de grupos o individualmente, con el fin de sensibilizar al oyente y crear así opciones de cambio para beneficio social.

Muchos compositores han querido hacer aportes importantes con sus letras, pero lamentablemente algunos no han aprendido a escuchar. A esto le agregamos el pésimo trabajo de ciertas disqueras, promotores musicales y estaciones radiales, bombardeándonos con una comercialización de temas musicales vacíos (sin mensaje alguno), colmados de simplicidad, sufrimiento, erotismo, dependencia. En fin, no hay una alternativa de reflexión porque han caído en el facilismo.

Hablando de reflexión, la salsa contempla cuatro formas o estilos musicales: canciones de corte social (“Maestra vida” de Rubén Blades), canciones festivas (“Bella Navidad” de Richie Ray), canciones amorosas (“Mamacita” de Orquesta Mundo) y canciones religiosas (“El Todopoderoso” de Héctor Lavoe).



“Salsa con propósito” es una propuesta musical salsera –con un proceso de investigación de más de quince años– que tiene como objetivo demostrar que la salsa también le apuesta a una rumba sana. Un estereotipo musical diferente a lo que hoy se conoce, enfocado en proponer temas musicales con mensajes positivos, con el fin de generar una nueva cultura musical en Santiago de Cali y proyectarla a cualquier lugar del mundo.

En la entrevista “¿A qué le apuesta la salsa con propósito en Cali?”, publicada en la revista *La 14 Salud & Guía Familiar*, y realizada por Mónica Liliana Mora Durán en 2016, explico cómo surgió la salsa en Cali, cómo nació el estilo caleño de bailar salsa, sus características, por qué es tan representativa en la ciudad, de qué formas se muestra hoy la salsa al extranjero, y finalmente, qué es “Salsa con propósito”:

1. ¿Cómo surgió en Cali la salsa y no en otra ciudad?

La salsa en Cali surge del proceso de industrialización de nuestra ciudad. Por eso es parte de nuestra idiosincrasia. Fue su proceso de desarrollo el que nos trajo la música antillana y posteriormente la salsa.

La condición geográfica de nuestro valle es propicia para un desarrollo idéntico al que ha vivido Cuba y especialmente el oriente de Cuba, Santiago. Estas características hacen de Cali una sociedad con una cultura Caribe sin ser Caribe.

Hace algunos años tuve la oportunidad de hablar de este fenómeno en la Casa de las Américas en Santiago de Cuba, lo cual dio paso a una investigación de esta circunstancia que hace de la salsa un género arraigado en nuestra ciudad.

2. ¿Cómo nació el estilo de bailar salsa que identifica a muchos caleños en el mundo?

La primera influencia que tuvo el bailaror caleño fue el cine mexicano, el cual influyó de una manera muy fuerte con sus estilos impuestos por bailarines como “Resortes”, “Tin Tan” y “Cantinflas”, entre otros.

El estilo caleño que lo caracteriza, la velocidad en el movimiento de sus pies, nace en 1966 con la aceleración de los ritmos guajira, *shing a ling*, *latin soul* y el bugalú, que hacían los discómanos de la época. Estos aceleraron la música de 33 RPM a otras velocidades gracias a los tornamesas Lenco L78, los cuales facilitaban acelerar la música sin distorsionarla.

La primera pieza musical acelerada fue “La guajira Josefina” de Bobby Montez; esto llevó al bailaror, y luego al bailarín, a implementar pasos con una velocidad y destreza que han marcado nuestro estilo a nivel internacional.

3. ¿Cuáles son las características del estilo caleño para bailar salsa?

Su característica principal es la velocidad en sus pies. Es un estilo tradicional fusionado con el estilo de Los Ángeles (California). Esta fusión aparece desde 1998 y se mantiene hasta la fecha. Incluye más elementos coreográficos y figuras de espectáculo sin ser cabaret, es decir, las figuras no deben ser superiores al nivel de los hombros. Permitiéndose todas las posibilidades creativas para este parámetro: piso, cintura, pecho, lados, línea, entre otras.

4. ¿Por qué la salsa es tan representativa e importante en la ciudad?

“La capital mundial de la salsa” es un título que se debe a muchos factores. Numerosas investigaciones demuestran que la salsa también es una industria cultural y una de las más grandes a nivel nacional. La salsa es un referente cultural y popular caleño, que invita al turista a conocer los diversos escenarios musicales, como el salsódromo, el Festival Mundial de Salsa, conciertos y demás eventos internos como Delirio, Ensálsate, El Mulato Cabaret y más de 120 escuelas de salsa que promueven este tipo de cultura musical en la ciudad.

Además, Cali es considerada también “la capital mundial de las memorias de la salsa”, y cuenta con agremiaciones, asociaciones, coleccionistas y melómanos, con el fin de mantener una tradición histórica y cultural de la salsa. Para este diciembre [de 2016] celebraremos el vigésimo quinto aniversario

del encuentro de melómanos y coleccionistas. Un año especial para evocar sus inicios hasta la fecha de hoy.

Ya son 25 años de historia y anécdotas de cada feria de Cali. Este es un evento importante, culto y de masiva asistencia de los vallecaucanos, reunidos en un mismo sitio para compartir y encontrar colecciones, libros, música y videos sobre salsa.

5. ¿De qué otra forma se muestra hoy la salsa al extranjero?

Hay una serie de propuestas para invitar a los extranjeros a saber de la salsa, una de estas es “la ruta salsera”. En esta se les lleva a conocer diversos lugares como el Museo de la Salsa, las salsotecas, discotecas, la plazoleta Jairo Varela, entre otros sitios, que promueven la salsa como una cultura urbana, un estilo de vida y un común denominador de lo que es la salsa hoy en día.



Volante Salsa con propósito, 2007.

6. Para usted ¿qué es salsa con propósito?

Salsa con propósito es una alternativa para los amantes de la salsa, un nuevo amanecer para la música latina. Es un proyecto musical con temas que contienen un mensaje positivo para los oyentes. “Uno canta lo que vive y vive lo que canta”.

Los últimos cinco años de los noventa fueron de transformación en mi vida. Mi conversión al cristianismo hizo que comenzara a ver la vida y la música de otra

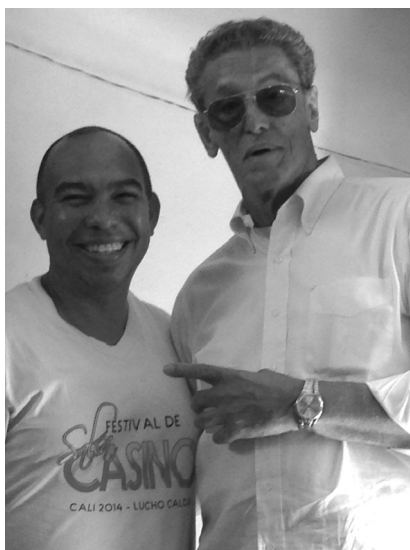
manera. Fueron años de reflexión en los que encontré una vertiente maravillosa para desarrollar mis talentos con la música salsa.

Gracias a los buenos consejos y mentoría de Carlos Fernando Trujillo, empecé a prepararme como productor de eventos y me concentré en los bailarines y sus puestas en escena. Fue maravilloso encontrar un nuevo horizonte para utilizar los conocimientos musicales que había adquirido durante muchos años en las noches caleñas.

Observar los bailarines y analizar su estilo, ver cómo hacen sus mezclas, investigar los temas musicales que más les gusta bailar y hablar con los directores y coreógrafos, fue gran parte del insumo que me llevó a convertirme en un consultor musical. Trabajar asesorando obras musicales, puestas en escena y programar música en festivales de salsa me llevó a ser parte de la producción del salsódromo de Cali en 2014, 2015 y 2016.

Existe un universo musical sin explorar que los bailadores y bailarines caleños y de otras urbes están esperando para poner en escena *shows* que impacten no solamente la sociedad caleña, sino el mundo entero (Anexo 13. Listado musical de “Salsa con propósito”. Escanear código QR al final del libro).

Mr. Salsa en Cali



Kike Escobar e Izzi Sanabria, Plaza de Toros de Cali, 2014.

En medio de la producción del IX Festival Mundial de Salsa 2014, mientras nos disponíamos a almorzar, irrumpió en nuestro camerino de cáterin una figura alta, delgada con lentes oscuros, y con términos muy divertidos nos preguntó: “¿Esto

qué es aquí?”. Cordialmente le explicamos que era la producción del Festival Mundial de Salsa y nos dijo: “¡No! ¿Qué función tiene este lugar en esta plaza de toros, porque me gustan los toros y es la primera vez que estoy dentro de una plaza?”. Le manifestamos que en el lugar donde estábamos se reunía la Junta Directiva de la plaza y con alegría salió hacia la arena a tomarse fotos mientras el montaje del festival continuaba.

Izzy Sanabria, Mr. Salsa, el artista polifacético que acuñó el término “salsa”, bajo el sello de Fania, estaba parado frente a nosotros, narrándonos anécdotas de la salsa con mucha jovialidad. Parecía que había llegado al lugar que estaba esperando para contar sus historias y anécdotas.

A veces la clave es estar en el lugar indicado en el momento justo y eso fue lo que me pasó. No pude asistir a su conversatorio no por ignorancia musical—como quisieron etiquetarnos a los que no asistimos—, sino por cuestiones de trabajo. Pero Mr. Salsa llegó donde yo me encontraba, la persona que estuve esperando por muchos años para hacerle una pregunta sencilla, había llegado y se había parado frente a mí, a hacer bromas y a decirnos: “Yo soy un ‘loco’, ojo, no una ‘loca’”, y mientras sonreíamos, continuaba con sus anécdotas.

En medio de un silencio en la charla, encontré el momento para hacerle la pregunta que por muchos años había querido hacerle a un referente como él, fundamental en el movimiento salsero. ¿Por qué salsa?, y sin titubear me respondió:

En el barrio latino de New York, cuando está pasando algo musical, la gente dice “aquí se está cocinando algo”, y era que la música latina estaba en efervescencia, yo había escuchado “Échale salsita” con Machito y Gabriela y un grupo musical estaba sonando con un tal “Salsa y sabor”. Cuando en NY se hablaba de música latina, la gente entendía que era música mexicana y flamenca, pero no afrolatina, entonces dije pongámosle a este movimiento “Salsa”, y empecé a hacerlo en las carátulas que diseñaba, “Salsa, salsa, lo que viene es salsa”, que en nuestra jerga quiere decir “que tiene sabor, que ellos tienen sabor o que vienen con sabor”. Así fue como yo empecé a llamar la música, por eso salsa.

Mr. Salsa fue el mayor ilustrador de las carátulas de Fania y de la salsa, admirador de la obra de Salvador Dalí y en especial del cuadro expuesto permanentemente en el Museo Metropolitano de Arte de NY, “The Crucifixión”.

Este espigado hombre visitó por primera vez nuestra amada Santiago de Cali y quedó asombrado por el movimiento de la salsa y sus bailarines, reafirmando que somos la capital mundial de la salsa.

La salsa del siglo XXI

El nuevo siglo llegó con nuevas propuestas de parte de los bailadores y los bailarines de Cali. Estos primeros 17 de años se han convertido en una explosión de escuelas y bailarines en la “Sucursal del cielo”.

La llegada de los festivales y congresos de salsa y el nacimiento del salsódromo⁸⁴ de Cali, gracias al apoyo del exalcalde Jorge Iván Ospina, han hecho posible que año tras año la proliferación de escuelas sea mayor.

El proceso vivido con las escuelas de salsa ha sido un factor fundamental en la historia de la salsa en Cali. Es más, cuando muchos esperaban que la salsa en muriera, aparecieron las escuelas de salsa con su asociatividad y lograron darle más vida a la salsa, y en especial a los procesos formativos de bailarines y bailadores.

Es cuando empezamos a ver puestas en escena nuevas como “Una historia llamada Rueda de Casino”, “Orígenes de colección”, “Anacaona”, “Agüelulo”, “Del folclor a la salsa”, entre muchas más. Además del nacimiento de “Delirio hecho en Cali”, “Ensálsate”, “El Mulato Cabaret” y “Cabaret Salsa Show”.

¿Pero qué es un bailarín y qué es un bailador? Para responder esta pregunta, el maestro Alejandro Ulloa (2015) lo explica muy bien en el lanzamiento de

84. Puesta en escena de bailarines y bailadores en un recorrido de casi dos kilómetros, la cual abre la afamada Feria de Cali el 25 de diciembre, que en 2017 cumplió 60 años. En escena se llegan a reunir más de 1200 bailarines y bailadores, junto a carrozas, orquestas y compar-sas, para presentar un espectáculo de más de tres horas. El salsódromo de Cali es considerado uno de los desfiles nocturnos de salsa más importantes del mundo.

su libro *Mi segunda piel: la pinta y el vestuario en el baile de la salsa en Cali*, en la Segunda Bienal Internacional de Danza 2015:

Bailadores: *quienes gustan del baile como una práctica lúdica —el baile social— ligada al ocio y buen uso del tiempo libre, realizada por el placer que provoca y por el deseo o las intenciones que motivan.*

Aunque subyace el interés de trascender las rutinas funcionales de la cotidianidad, el bailador no tiene pretensiones de profesionalismo, ni de participación en el espectáculo del show business, como solista o miembro de una agrupación.

Bailarines: *una clase de bailadores que asumen el baile no solo por el placer que provoca, sino como una práctica profesional formalizada mediante ejercicios de enseñanza-aprendizaje, ensayos, talleres, y otras modalidades pedagógicas, para participar en festivales, concursos y competencias, acogerse a reglamentos y acatar el veredicto de jurados que pueden consagrarlo o descalificarlo.*

El bailarín participa en un mercado del espectáculo en el que exhibe sus habilidades frente a un público que lo reconoce y lo avala en escenarios públicos o privados, bien sea como solista, o como integrante de una escuela, o una compañía artística, ejerciendo una profesión de la cual se puede obtener alguna rentabilidad económica y simbólica.

Los bailarines insertados en una tradición dancística (como el baile de la salsa en Cali) contribuyen con su práctica al desarrollo del baile, a su recreación como un lenguaje artístico altamente elaborado y diferenciado del baile tradicional.

Estilos de baile de la salsa en Cali: la conjugación histórica, entre bailadores, bailarines, y tradición bailable en una ciudad como Cali, dio lugar a diferentes modos corporales de asumir los géneros que integran la salsa (diferentes maneras de bailarla) durante la trayectoria de esta música en la historia moderna de la ciudad. Podemos reconocer e identificar los siguientes estilos:

1. Estilo clásico caleño: *desarrollado por bailarines y bailadores como “baile al piso”, conservando la ley de gravedad, se configuró desde los años cuarenta y cincuenta del siglo pasado, y con él los bailarines han incursionado, desde los años setenta, en concursos, congresos, películas y festivales.*

2. El baile show de la salsa o el baile de la salsa show: *representa una evolución del estilo clásico complementado con vuelos, alzas y acrobacias aéreas que desafían la ley de gravedad. Estilo desarrollado en el siglo XXI en el contexto de la globalización y la industria del entretenimiento.*

3. El cobao: *proveniente de Buenaventura desde mediados del siglo XX, caracterizado por la cercanía de los cuerpos que bailan en la distancia íntima.*

4. El pasito cañandonga: *surgido en Cali en la década de los ochenta en relación con la salsa balada y en pleno auge del narcotráfico.*

5. **El casino y la rueda de casino:** “Importados” desde Cuba y Miami a finales del siglo XX, e incorporados al baile relacionado con la timba cubana.

6. **La salsa choke:** asociada con la música del mismo nombre, producto de la fusión entre el pilón cubano, la música del Pacífico y el reggaetón.

La distinción entre bailadores y bailarines, en tantos roles sociales descritos, es universal y puede analizarse en casos como el baile de salsa, el tango o el samba brasileiro.



Alejandro Ulloa Sanmiguel y Juan Pablo López, director artístico
Segunda Bienal Internacional de Danza Cali 2015. Foto: Kike Escobar.

Salsa libre: “bailando, escuchando y aprendiendo”

Era un espacio musical con una programación dirigida a los bailadores, los bailarines y los melómanos, que buscamos fortalecer nuestra identidad cultural salsera. “Formamos el melómano en el cuerpo del bailarín y el bailarín en el cuerpo del melómano”.

La meta era poner en consideración de la ciudad de Cali y la región, una propuesta cultural formativa que de manera integral brindara alternativas de sano entretenimiento a partir de la difusión musical, danzaria, documental y audiovisual a través de la música salsa en sus diferentes manifestaciones.

Aprovechando el Café Rucafé, junto a Carlos Fernando Trujillo, María Ofelia Mosquera, Diego Echeverry, Israel Escobar, Rodrigo García, Victoria Eugenia Jaramillo, Ana María Cortés y José Antonio Correa, nos propusimos sensibilizar y consolidar a los bailadores y los bailarines de Santiago de Cali y otras ciudades, como una audiencia potencial para nuestro proyecto.

Todos los viernes a partir de las siete de la noche hacíamos un viaje musical por el universo de la salsa y su historia, hacíamos talleres de baile, narrábamos hechos históricos de la salsa, proponíamos temas nuevos de salsa para poner en contacto a los bailadores, los bailarines y los melómanos con lo contemporáneo del género musical salsero. Tertuliábamos de salsa y escuchábamos salsa positiva al estilo “algo diferente”, propuesta de producción que realizaba en ese tiempo.

Salsa libre como proyecto termina por falta de un espacio para continuar llevando a cabo esta clase de ponencias, pero su estructura musical trasciende para convertirse en lo que hoy en día es ArtistiK Kike Escobar Producción & Consultoría Musical.



CREDITOS

Carlos Fernando Trujillo
Presidente Compañía Artística RUCAFE

Kike Escobar
Director, Programador y Asesor
Musical SALSA LIBRE

COMITÉ INVESTIGADOR
María Ofelia Mosquera
Diego Echeverri
Israel Escobar
Rodrigo García
Victoria Eugenia Jaramillo
Anamaria Cortés

ASISTENTE TÉCNICO Y SONIDO
José Antonio Correa

AGRADECIMIENTOS
Maestro Luis Carlos Ochoa
Maestro Alejandro Ulloa
Noticiero 90 Minutos de Telépacifico

Sugerencias y/o aportes a través de nuestros correos:
 Salsaconproposito@hotmail.com
 Cartrujillo@yahoo.com
 Macofemo@hotmail.com

WWW.RUCAFE.COM
 Cra 36 # 8-49
 Tel: 6826705 - 5560300




SALSA LIBRE

**“Bailando, escuchando
y aprendiendo”.**

Volante salsa libre



SANTAGO DE CALI JULIO 4 DE 2003

SALSA LIBRE

BAILANDO, PRACTICANDO Y APRENDIENDO.

SECCION N° 2

TEMA	INTERPRETE	AUTOR
-TODO LO QUE ELLE QUIERE.	ANACONA.	D.R.
-MAMA GUTIA.	SPANISH HARLEM ORQ.	TITO RODRIGUEZ.
-A LITTLE TASTE.	BUMBA CLUB.	BUMBA CLUB.
-CON UN CANTO EN EL PECHO.	RAMBOLLO.	L. LIMONTA.
-UNA CORAZONADA.	KIMAX.	G. PILOTO.
-Y SIEMPRE ME REGO.	DE ALLA PA' CA.	A. AYLEZ.
-LA NOVELA.	ORLANDO MARACA VALLE.	WILFREDO CAMPA.
-MAGDALENA.	GRUPO TIMBA.	BENNY MORE.
-LA VOLADORA.	CINAR PEDROGO.	CESAR PEDROGO.
-CALENTICAMENTE CALIENTE.	MANOLITO Y SU TRABUCCO.	MANOLITO SIMONET.
-SON DE CUBA A PUERTO RICO.	ISAAC DELGADO.	PARLO MILANES.
-BAILA QUE BAILA.	TIPICA 75.	EL CANARIO.
-TITO LE REY.	PUERTO RICO ALL STAR.	FRIEDRICH SANCHEZ.
-PLANTE BANDERA.	TOMMY OLIVENCIA(VIVO).	TITE CURET ALONSO.
-LEY DE VIDA.	MIABALA.	JOSE IVAN.
-LAGRIMAS NEGAS.	RICHIE VALDEZ.	MIGUEL MATA MOROS.
-EURO SALSA.	CONEXION LATINA.	TITE CURET.
-QUE BUENA TE ESTAS PONIENDO.	ZUMBAO.	RAFAEL QUINTERO.
-PORQUE ME ARANDONO.	SALSA 8000.	D.R.
-TAMBORE.	SPANISH HARLEM ORQ.	HECTOR RIVERA.

Y MUCHO MÁS.

PROGRAMACION MUSICAL
RIBE ESCOBAR
kiba@ficafe.com

Programación del viernes 4 de julio de 2003. Salsa libre (Anexo 14. Listado musical salsa libre y Festival Salsa Casino 2013 y 2014).

Brasil en la salsa⁸⁵



85. El autor de este texto es Ossiel Villada Trejos (2014). Su título original es *Esta es la huella que Brasil ha dejado en la historia de la salsa*.

Brasil, ese hermano mayor que habla otra lengua y al que usualmente vemos distante, ha sido durante más de medio siglo una fuente inagotable de inspiración para la salsa. Y los ejemplos abundan: “Cara de payaso”, de Tito Rodríguez, “Mi negrita me espera”, de Ismael Rivera o “Boranda”, de La Ponceña, son clásicos de la rumba en Cali, importados del Samba y el Bossa.

Y de repente, en 1962, un pato se convirtió en la gran estrella de la música en Nueva York.

No se llamaba Donald ni Lucas. Este pato ni siquiera tenía nombre propio. Y tampoco era gringo. Venía de Río de Janeiro y su historia de artista fracasado había sido contada un año atrás por un guitarrista, medio neurótico y medio fantástico, llamado Joao Gilberto.⁸⁶

Según Gilberto, una tarde cualquiera este pato iba cantando samba por la vereda, cuando de repente un improvisado amigo decidió unírsele al coro. Pocos metros después ambos tuvieron la feliz idea de crear un cuarteto.

Convocaron entonces a un ganso y a un cisne a la movida y se fueron a la orilla de la laguna a ensayar. Después de los ejercicios de afinación, y convencidos los cuatro de que lo suyo realmente era la música, acordaron atacar el Tico Tico no fubá.

Tal vez pensaron que si Carmen Miranda⁸⁷ ya había triunfado en Hollywood cantando ese tema con un racimo de bananos sobre la cabeza, el asunto no podía ser tan difícil.

Quizá en ese momento, el cuarteto de emplumados compadres ya se veía en la portada de Playboy. Patos desafían a Sinatra, diría el título. Pero la cosa no resultó. La voz del pato era en sí misma un desacato.

Y el cuarteto no pasaba de ser un auténtico desastre. Aún así, cuenta Gilberto, aquel día terminaron en el agua ensayando un simpático arreglo vocal que decía: “Quém! Quém! Quém! Quém!”. “O pato” fue uno de los grandes sucesos musi-

86. João Gilberto Prado Pereira de Oliveira nació en Juazeiro, Brasil, el 10 de junio de 1931. Es un músico y cantante brasileño, considerado junto a Antônio Carlos Jobim, uno de los creadores de la bossa nova. Aprendió a tocar la guitarra de manera autodidacta. En 1950 emigró a Río de Janeiro, donde tuvo algún éxito cantando en la banda Garotos da Lua. Después de ser expulsado de la banda por rebeldía, pasó algunos años sin trabajo, pero con la idea pertinaz de crear una nueva forma de expresión musical con la guitarra. Su esfuerzo finalmente dio resultado tras conocer a Tom Jobim, pianista y compositor con educación clásica que también gustaba del jazz estadounidense, con quien empieza a madurar el estilo que se conoció como bossa nova. La bossa nova (nueva ola) era una destilación del ritmo de percusión y sincopado del samba, en una forma simplificada que podía ser tocada en una guitarra sin acompañamiento. Se atribuye a João Gilberto la creación de este género. También introdujo una nueva forma de cantar a bajo volumen.

87. María do Carmo Miranda da Cunha, más conocida como Carmen Miranda, nació en Marco de Canaveses, Brasil, el 9 de febrero de 1909, y murió en Beverly Hills, el 5 de agosto de 1955. Fue una cantante de samba y actriz luso-brasileña famosa durante los años 30, 40 y 50.

cales del Brasil en 1961. Los compositores Jaime Silva y Neuza Teixeira la habían bautizado originalmente como “Aves no Samba”.

Y Joao Gilberto la había cantado en sus años de adolescente con un conjunto de barrio llamado los “Garotos da Lua”, pero decidió retomarla y cambiarle el nombre para su segundo disco de larga duración, hecho bajo el sello Odeón.

Ese disco se llamó “O Amor, o Sorriso e a Flor” y no solo es una de las piedras angulares del bossa nova, por cuanto incluyó clásicos como “Samba de uma nota só”, “Outra vez” o “Corcovado”.

También se le puede considerar como uno de los eslabones perdidos del amor, felizmente recuperado para el bien de la humanidad por los siglos de los siglos, amén. Después de todo, gracias a ese disco fue posible llevarse a casa la poesía susurrada del gran Joao Gilberto, la batida inimitable de su guitarra simple, ese sabor triste y dulzón que se queda en el alma y que los brasileños llaman “saudade”.

Para bien o para mal, algo cambió en la historia de los amantes del mundo después de ese disco de Joao. Y algo estaba cambiando en el engranaje de la música latina en Nueva York cuando el bossa nova hizo su aparición por allí.

Los grandes salones de baile, que habían marcado el curso de la rumba desde los años treinta, iniciaban una etapa irremediable de declive, acosados por enormes deudas.

Y las big bands, esos transatlánticos orquestales que dependían de los salones para sobrevivir, entraban en proceso de extinción. El fin de un ciclo era evidente.

Sin embargo, en la esquina de la Calle 53 y Broadway, dentro del mítico Palladium, la rumba se atrincheraba y seguía en la resistencia, impulsada por asuntos tan triviales pero tan apasionantes como la guerra de los titos.

Tito Puente y Tito Rodríguez habían hecho de su rivalidad musical y personal una leyenda, y ninguno estaba dispuesto a dejarse noquear por el otro por dentro o por fuera del escenario.

Y el famoso Pato de Joao Gilberto así como buena parte del repertorio del bossa nova, quedó en medio de ese pugilato.

El timbalero fue el primero en disparar. En 1962, bajo el sello Roulette/Tico, editó el disco “Bossa Nova by Puente”, en el que incluyó, entre otras, sus versiones de “Desafinado”, “Meditação”, “Samba de Uma Nota Só”, y por supuesto, del simpático “O pato”.

Todas con arreglos instrumentales en los que el sonido del vibráfono se desliza suavemente sobre la alfombra de sofisticados vientos. La belleza minimalista del bossa llevada mágicamente a la exuberancia del formato orquestal.

Pero Tito Rodríguez no iba a quedarse atrás y un año después, en 1963, editó para el sello United Artists el disco "Let's Do the Bossa Nova", en el que además del famoso "Pato" incluyó temas emblemáticos como "Doralice" y "Se e tarde me perdoa". Rodríguez, como era previsible en el gran crooner de la música latina, adaptó las letras al español y le imprimió al bossa la sabrosura picaresca de su voz.

Aquello no era un asunto aislado del momento. En realidad, después del 21 de noviembre de 1962, todos los músicos de Nueva York querían experimentar con el pato y en general con toda la nueva música que venía del Brasil. Ese miércoles 21, en el mítico Carnegie Hall, se presentó oficialmente a la sociedad estadounidense el único género musical que durante los años 60 no pudo ser eclipsado por el sol incandescente de The Beatles: el bossa nova.

El concierto del 21 de noviembre, cuya nómina incluía nombres de leyenda como los de Tom Jobim,⁸⁸ Joao Gilberto, Luiz Bonfá, Carlos Lyra y Sergio Mendes, fue presenciado por grandes del jazz. Esa noche, en las primeras filas del Carnegie Hall estaban sentados, entre otros, Dizzy Gillespie, Miles Davis, Tony Bennett, Erroll Garner, Gerry Mulligan, Peggy Lee, Coleman Hawkins. Y también Herbie Mann, un flautista que había hecho de la música cubana su religión, pero que decidió traicionarla cuando conoció el bossa.

A partir de ese momento, la deliciosa y seductora batida del bossa nova se convirtió en el objeto más deseado de todos los músicos de Nueva York, incluidos nuestros maravillosos "titos". Los dos discos que Tito Puente y Tito Rodríguez dedicaron al bossa nova pueden considerarse como el inicio de una larga y prolífica relación entre la música del Brasil y lo que hoy conocemos en términos genéricos e imprecisos como Salsa.

Brasil, ese hermano mayor que habla con una lengua diferente y al que usualmente vemos distante, ha sido durante más de medio siglo un enorme referente y una fuente inagotable de inspiración para la música afrocaribeña.

Y en una ciudad como Cali, donde la banda sonora de la vida cotidiana está marcada por el sonido de la salsa, muchos bailadores han sido tocados por el enorme y exquisito caudal creativo de la música brasileña, quizá sin saberlo.

Algunos melómanos salseros, entre ellos el ingeniero Wilmer Zambrano y el DJ Gary Domínguez, se han dado a la tarea de descubrir esos lazos que conectan la música del Brasil con la salsa, en un ejercicio que bien podría catalogarse bajo el extraño rótulo de arqueología auditiva.

88. Antônio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim, nació en Río de Janeiro el 25 de enero de 1927, y murió en Nueva York, el 8 de diciembre de 1994. Fue un compositor, arreglista, cantante, guitarrista y pianista de bossa nova, música popular brasileña y música clásica. Su guitarra está limitada principalmente a un acompañamiento apacible a los ritmos sincopados del jazz. Su voz, suave, sencilla y ligeramente ronca subraya los aspectos emocionales de las letras. Está considerado uno de los grandes exponentes de la música brasileña y de la música popular del siglo XX. Jobim es el artista que internacionalizó la bossa nova y, con la ayuda de importantes artistas estadounidenses, la fusionó con el jazz para estandarizar en los años sesenta un nuevo sonido cuyo éxito popular fue muy destacable.

Con el apoyo de otros melómanos residentes en Brasil, este grupo ha clasificado más de medio centenar de grabaciones que reflejan los lazos históricos y melódicos que hermanan las músicas de Brasil con las músicas agrupadas comercialmente bajo el nombre de salsa.

Y los ejemplos y las historias alrededor de ellos, abundan. En 1962, por ejemplo, el mismo Tito Rodríguez grabó “Cara de payaso”, un tema que sigue siendo emblema de la rumba de la vieja guardia en Cali.

Pero pocos saben que esa versión está hecha sobre la base de “Palhaçada”, tema escrito por los compositores Haroldo Barbosa y Luis Reis, y cantado inicialmente por la diva carioca Elizeth Cardoso en 1961.

El mismo año en que lo grabó Tito también lo hizo en Brasil Miltinho,⁸⁹ un hombre que se convirtió en leyenda el día en que decidió cantar boleros en español.

Gary Domínguez asegura que muy pocos bailadores y melómanos de Cali conocen “Menino de Braçanã”, una canción compuesta en 1953 por Luis Vieira y Arnaldo Passos, aunque regularmente la bailan y la cantan en su versión salsera.

Porque ese tema fue popularizado en la salsa por Ismael Rivera bajo el título de “Mi negrita me espera”. El pianista invidente Carlos Suárez fue el responsable de llevarla a Puerto Rico, donde el gran compositor Tite Curet Alonso⁹⁰ se encargó después de adaptarla al español para el soneo del gran Maelo.

89. Milton Santos de Almeida nació el 31 de enero de 1928 y murió el 7 de septiembre de 2014. Fue un cantante brasileiro de samba y boleros, mejor conocido como Miltinho, en Latinoamérica, y Miltinho, en Brasil. Inició su carrera en los años cuarenta como miembro de agrupaciones como Namorados da Lua, Quatro Ases e Um Curinga, Milionários do Ritmo y Cançãoiros do Luar. En 1960 publicó su primer álbum como solista, Um Novo Astro, lo que dio inicio a una exitosa carrera que le valió reconocimiento internacional y lo llevó a grabar también en idioma español. Falleció en 2014 debido a problemas respiratorios.
90. Catalino, Tite, Curet Alonso nació en Guayama, Puerto Rico, el 12 de febrero de 1926 y murió el 5 de agosto de 2003. Fue un reconocido compositor de más de 2000 canciones de salsa. Después de que se graduara en la secundaria, ingresó a la Universidad de Puerto Rico en donde estudió periodismo y sociología. Trabajó para el Servicio Postal de los Estados Unidos por más de veinte años. Mientras tanto también estuvo componiendo canciones. En 1960 se trasladó a Nueva York y trabajó para el periódico La Prensa como periodista de deportes. En 1965 encontró al percusionista y cantante de salsa Joe Quijano, quien incluyó por primera vez en su disco una composición suya, titulada “Efectivamente”. Desarrolló un estilo único que se conoce como “salsa con una conciencia”. Escribió canciones sobre temas sociales y románticos que hablaban de los negros pobres y de las dificultades a las que se enfrentan. También centró muchas de sus canciones en lo que él llamó “la belleza de los negros caribeños”. En 1974 grabó con su voz el álbum “Aquí estoy con un poco de algo”, para el sello WS Latino. Algunos artistas que interpretaron sus canciones son: Joe Quijano, Wilkins, Cheo Feliciano, Celia Cruz, La Lupe, Willie Colón, Tito Rodríguez, Olga Guillot, Héctor Lavoe, Ray Barretto, Tony Croatto, Tito Puente, Ismael Miranda, Roberto Roena, Bobby Valentín, Marvin Santiago, Willie Rosario, Chucho Avellanet, Andy Montañez, Rafael Cortijo, Tommy Olivencia, Frankie Ruiz y Rubén Blades. Su canción “Las caras lindas” (de mi gente negra), registrada por Ismael Rivera, es considerada por muchos una obra clásica.

Papo Lucca, director de La Sonora Ponceña, reconoce que Brasil ha sido una de sus grandes fuentes de investigación e inspiración.

Y así lo evidencian temas que los salseros caleños recitan de memoria. Boranda, ese clásico de la rumba que la Ponceña grabó en 1977 con la voz del sonero Luigi Texidor, y que en años recientes tuvo otra versión exitosa en la voz de Cano Estremera, es creación del compositor Edu Lobo,⁹¹ otra de las figuras del bossa nova.

Papo Lucca también tomó “Você Passa, eu acho graça”, un samba delicioso grabado en 1968 por la desaparecida Clara Nunez, y lo convirtió diez años después en “Ahora yo me río”, versión cantada por el sonero Miguelito Ortiz.

El bongosero Roberto Roena, creador y director de la legendaria orquesta Apollo Sound, le debe varios de sus grandes éxitos salseros a la “despensa” musical de Brasil. En su primer trabajo, grabado en 1969, Roena incluyó “Consolación”, interpretado por el sonero Piro Mantilla, que de inmediato se convirtió en uno de los éxitos del disco. Pero este no es más que la versión salsera de la canción que, con el mismo nombre, hicieron años antes dos de las grandes leyendas del bossa: el guitarrista Baden Powell⁹² y el gran poeta y compositor Vinicius de Moraes⁹³

91. Edu Lobo nació en Río de Janeiro, el 29 de agosto de 1943. Es un compositor, arreglista, guitarrista y cantante brasileño, considerado uno de los más importantes referentes de la segunda generación del bossa nova. “Meia-noite” recibió el premio Sharp al mejor disco de música popular brasileña en 1995. Así mismo, el disco “Cambaio”, grabado con Chico Buarque, recibió el Grammy Latino al mejor álbum de MPB en 2002. Durante su carrera, Edu ha trabajado con los grandes de la música brasileña como Tom Jobim, Chico Buarque, João Gilberto, Maria Bethânia, Milton Nascimento, Gal Costa, Simone, Gilberto Gil, Zizi Possi, entre muchos otros.
92. Baden Powell de Aquino nació el 6 de agosto de 1937 y falleció el 26 de septiembre de 2000, en Río de Janeiro. Fue un guitarrista brasileño, ampliamente conocido como Baden Powell. Interpretó muchos estilos de música brasileña tales como bossa nova, samba, jazz brasileiro, pop brasileiro, jazz latino y música popular brasileña. Visitó y recorrió Europa con frecuencia en la década de los sesenta y se radicó en Francia en 1968. En la década de los setenta lanzó muchas grabaciones con diferentes sellos en Europa y Brasil. Su fama se fue atenuando en cierta medida debido a problemas de salud. Pasó la década de los ochenta en semirretiro en Francia y Alemania. Por último, en la década de los noventa, él y su familia regresaron a Brasil donde continuó creando y grabando. El reconocimiento público de su trabajo llegó en ese momento en el Brasil. A finales de los noventa se convirtió a la fe evangélica. También superó su larga adicción al alcohol y al tabaco; sin embargo, su salud estaba muy deteriorada después de muchos años de abusos. Baden Powell murió de neumonía, provocada por la diabetes.
93. Marcus Vinicius da Cruz de Melo Moraes nació en Río de Janeiro, el 19 de octubre de 1913, y falleció en Río de Janeiro, el 9 de julio de 1980. Fue una figura capital en la música popular brasileña contemporánea. Es el compositor de la famosa canción de bossa nova “Garota de Ipanema” (en español, “La chica de Ipanema”). Como poeta, escribió la letra de un gran número de canciones que se han convertido en clásicas. Como intérprete, participó en muchos discos. También fue diplomático de Brasil. La primera bossa nova fue “Loura ou Morena”. En los años sesenta, Vinicius colaboró con muchos cantantes y músicos reconocidos en Brasil, en particular con Toquinho (el colaborador más frecuente de De Moraes y uno de sus grandes amigos). Sus canciones “Para uma menina com uma flor” y “Samba da bênção” (con música de Baden Powell) fueron incluidas en la banda sonora de “Un homme et une femme” (de Claude Lelouch, 1966), película ganadora del Festival de Cannes.

Ocho años después, en 1977, Roena grabó el álbum “Apollo Sound 9”, en el que además del superéxito “Marejada feliz” incluyó “Que me lo den en vida”, ambos en la voz del sonero Papo Sánchez.

Este último tema, que reclama el reconocimiento oportuno de los méritos a las personas que amamos, es obra del gran compositor brasileño Nelson Cavaquinho.⁹⁴

Lo escribió en 1973 en compañía de Guilherme de Brito, y cuando lo grabó le dio el título de “Quando Eu Me Chamar Saudade”.

Paradójicamente, en el álbum de Roena no se le da el crédito a Cavaquinho, hecho que resulta una profunda contradicción a la luz de lo que expresa la letra traducida al español: “Lo que me vayan a dar, que me lo den en vida”.

Bobby Valentin, el gran bajista de Fania All Stars, tampoco fue ajeno a la exploración del universo musical del Brasil. En 1982 el “Rey del bajo” presentó al nuevo cantante de su orquesta, el polémico sonero Cano Estremera, quien debutó cantando una serie de éxitos que aún hoy marcan el paisaje y la historia de la rumba caleña.

Aparte de sus compañeros brasileños, cientos de intérpretes de muchas nacionalidades y estilos han grabado alguna de sus más de 400 canciones. Entre ellas sobresale “Garota de Ipanema” (con música de Tom Jobim) por la incontable cantidad de interpretaciones, versiones, adaptaciones, traducciones y grabaciones de las cuales ha sido objeto. Se estima que es una de las tres canciones más versionadas en la historia de la música contemporánea, junto con “Bésame mucho”, de la mexicana Consuelo Velázquez, y “Yesterday”, de Paul McCartney. Tal vez sea debido a la circunstancia de que la poesía de Vinícius está íntimamente ligada a la bossa nova y a la música popular brasileña, aunado a su estilo de vida, que su obra no goza de la consideración que merece dentro de los círculos intelectuales y el mundo de las letras. Sin embargo, existen varios poetas, escritores, críticos y ensayistas dentro y fuera de Brasil que lo consideran uno de los tres mayores exponentes de la poesía en lengua portuguesa. Sus poemas logran una armonía y una belleza estética sumamente apreciadas, y el fondo filosófico-romántico en ellos es interpretado como verdaderos atajos para la felicidad. Quizás el mejor ejemplo de lo anterior sea el poema “Para viver um grande amor”, en el cual quedan sintetizadas toda la filosofía y la forma poética preferidas por este gran bohemio. Mención aparte merece su enorme atracción hacia las mujeres. Todo parece indicar que contrajo matrimonio en siete ocasiones y procreó diez hijos. Vinícius de Moraes murió a la edad de 66 años.

94. Nelson Antônio da Silva nació en Río de Janeiro, el 29 de octubre de 1911, y falleció el 18 de febrero de 1986. Fue un sambista carioca, compositor y cavaquinista brasileño. Su primera grabación fue “Não Faça Vontade a Ela”, en 1939, por Alcides Gerardi, pero no tuvo mucha repercusión. Años más tarde fue descubierto por Ciro Monteiro, quien grabó gran parte de su música. Comenzó a hacer presentaciones en público recién en la década de los sesenta, en Zicartola, bar de Cartola y Dona Zica en el centro de la ciudad de Río. En 1970 lanzó su primer LP, “Depoimento de poeta”, en conjunto con Guilherme de Brito, con quien compuso siempre. Respecto a sus composiciones señaló: “Hago música para sacar los sentimientos de dentro de mi corazón y fue así desde mi primera composición”. Eran, además, canciones simples, con letras que casi siempre hablaban de la guitarra, las mujeres, el bar y de la muerte, como en “Rugas”, “Quando Eu me Chamar Saudade”, “Luto”, “Eu e as Flores” y “Juízo Final”. Compuso alrededor de 600 canciones. Con más de 50 años de edad conoció a Durvalina, treinta años más joven que él, su compañera para el resto de su vida. Murió a la edad de 74 años, por un enfisema pulmonar.

“Buen corazón” uno de los temas de la orquesta de Bobby Valentín que se considera indispensable en la programación de las discotecas de Cali, también es importado de la música brasileña. Durante años Wilmer Zambrano⁹⁵ hizo una exhaustiva cacería para encontrar su origen. En el disco original de Bobby Valentín la canción aparecía con el rótulo de DRA (Derechos Reservados de Autor), lo que usualmente indica la existencia de una versión anterior, de la que no se quiere dejar huella.

Mucho después, relata Zambrano, supe que se trataba de un tema brasileño que fue traducido y arreglado en español por Tite Curet Alonso para la orquesta del Bobby. Pero tuve que hacer una cuidadosa búsqueda con un DJ brasileño para encontrar de dónde venía.

Y es que el “Buen corazón” que bailan los caleños es del Brasil pero originalmente lleva el título de “Face a Face”. Fue grabado en 1977 por Simone Bittencourt de Oliveira,⁹⁶ más conocida en su país simplemente como Simone.

Pero quizá el músico salsero que más ha bebido de las fuentes de Brasil es Willie Colón. A lo largo de su obra es posible encontrar canciones que fueron llevadas magistralmente a los arreglos de la salsa y que terminaron teniendo un éxito tan grande en la música latina como el que tuvieron en portugués.

En 1977 Willie toma el “Vocé abusou” de los compositores Antonio Carlos y Jocafr y lo lleva a la salsa con un sabroso arreglo para la voz de Celia Cruz. El “Usted abusó” de la guarachera se convirtió en el mayor éxito de aquel álbum, titulado “Cruz y Colón”.

Willie, con un contundente arreglo que pone el acento en los trombones, y Celia, con su soneo inconfundible, llevaron a otro nivel una canción que ya había sido convertida en éxito en Brasil por María Creuza, Gal Costa y Sergio Mendes.

Pero el mayor éxito de la experimentación de Willie con la música del Brasil fue “Oh qué será”, incluido en su icónico álbum “Fantasmas”, de 1981. El tema se convirtió de inmediato en el mayor éxito salsero de aquel año y en uno de los grandes sucesos de la Salsa, en momentos en que ya la fuerza creativa del género entraba en una profunda crisis por falta de nuevos creadores.

La canción, que en portugués se conoce con dos nombres (“Oh que será” y “A flor da pele”), fue grabada originalmente en 1976 y es quizá la más emblemática composición del poeta, escritor y músico Chico Buarque de Hollanda,⁹⁷ el letrista más profundo del Tropicalismo, movimiento que surgiría de las cenizas del bossa nova.

95. Wilmer Zambrano, Vanvancito, creador del maravilloso blog Acálibre (<http://www.acalibre.co/>), que a propósito es considerado el más cultural que tenemos de Cali para el mundo.

96. Simone Bittencourt de Oliveira, más conocida como Simone, nació en Bahía, el 25 de diciembre de 1949. Es una famosa cantante brasileña. Ha cantado tanto en su idioma materno, el portugués, como en español, obteniendo un éxito similar al de su compatriota Roberto Carlos, siendo también reconocida en el mundo de habla hispana.

97. Francisco Buarque de Hollanda nació en Río de Janeiro, el 19 de junio de 1944. Más conocido como Chico Buarque, es un poeta, cantante, guitarrista, compositor, dramaturgo y novelista brasileño. Se le conoce principalmente por sus canciones de refinada armonía, deudoras en parte de Antônio Carlos Jobim, y por sus letras, que van desde una temática

Colón, quien en la salsa se destaca más por su faceta de genial arreglista y productor que por su calidad en la ejecución del trombón, no solo respetó el espíritu profundo y trascendente de la letra, sino que hizo un bellissimo arreglo que incluye una oración personal: “Yo creo en muchas cosas que no he visto. Y ustedes también, lo sé...”.

En ese mismo álbum Willie Colón incluyó un tema titulado “Mi sueño”, hermosa recreación de otro de los grandes himnos de la música brasileña: “Disritmia”, composición del legendario sambista Martinho da Vila.⁹⁸

La versión de Colón se destaca por incluir uno de los más bellos solos de cuatro en la historia de la salsa, ejecutado por el maestro Yomo Toro.

Un año después Colón repitió su acercamiento al Brasil, cuando produjo el álbum “Caribe”, de la trovadora venezolana Soledad Bravo.⁹⁹ Allí incluyó versiones de otros dos temas de Chico Buarque: “Essa moça tá diferente”, al que llamó en versión salsera “Ese negro”, y “Deixa a menina”, grabado con el título “Déjala bailar”.

También en 1981 Colón produce y graba su segundo álbum en dúo con “la guarachera de Cuba”, al que titula esta vez “Celia y Willie”. El disco incluye una extraordinaria versión de “Berimbau”, quizá el más conocido de todos los afrosambas escritos y musicalizados por Baden Powell y Vinicius de Moraes. Pero esta versión de Willie Colón, en la que se destaca el extraordinario bajo de Salvador Cuevas¹⁰⁰ al inicio del tema, es simplemente una recreación de lo que ya

de carácter intimista hasta cuestiones como la situación cultural, económica y social de Brasil. Su dos últimas novelas, Budapest (2005) y Leite derramado (2009), han sido muy aclamadas y merecedoras del importante Premio Jabuti.

98. Martinho José Ferreira, nacido en Duas Barras, el 12 de febrero de 1938. Conocido como Martinho da Vila, es un cantante y compositor brasileño. Su fama se amplió en 1974 con “Canta, canta, minha gente”, disco que incluía la samba “Disritmia”, que fue muy pinchada por las emisoras de radio. En 1981, mirando a un público que buscaba un repertorio más romántico, grabó el disco “Sentimentos”, que incluye el tema “Ex amor”. En 1988, la escuela de samba de Vila Isabel fue la campeona con el samba-enredo “Kizomba, festa da raça”, escrita por Martinho. El mismo año lanzó el disco “Festa da raça”, con CBS, y al año siguiente explotó con la samba “Dancei”, popularizado por la telenovela “Tieta”, de la cadena de televisión Globo.
99. Soledad Bravo nació en Logroño, España, el 1 de enero de 1943. Es una cantante venezolana dueña de una potente voz y conocedora del vasto repertorio musical hispanoamericano. Ha abordado con solvencia los más variados géneros musicales. Sus comienzos están asociados a la canción folclórica y de protesta, géneros en los que alcanzó gran popularidad, sirviendo de vehículo, junto a Mercedes Sosa, para dar a conocer a los compositores más representativos de la llamada Nueva Trova Cubana y la Nueva Canción Latinoamericana. En los años ochenta dio un giro a su carrera artística incursionando en la salsa y grabó tres álbumes en Nueva York, junto a Willie Colón y otros grandes exponentes del género. En su repertorio discográfico, que rebasa los 30 álbumes y más de 40 años de carrera artística, están presentes los más prolíficos compositores de habla hispana y géneros tan variados como la canción protesta, el folclore, la salsa, el jazz, el bolero, la ranchera y la canción urbana.
100. Salvador Cuevas nació en Manhattan, en 1955, y se crió en el Bronx en Nueva York. A la edad de cinco años, su padre empezó a ayudarlo a desarrollar su profundo amor por la música y como resultado fue capaz de mantenerse alejado de las influencias negativas que en esas calles hay que soportar. Para sus años de secundaria asistió a la Fiorello H. La Guardia High School of Music & Art. De 1978 a 1985 fue miembro de La Fania All Stars,

había hecho tiempo atrás el gran Sonero Mayor, Ismael Rivera. En 1973 Rivera había incluido el “Berimbau” en su álbum “Vengo por la maceta”, grabado con su agrupación Los Cachimbos.

Durante los años noventa, el timbalero Willie Rosario, reconocido por haber creado un estilo único en la salsa a partir de los complejos elementos melódicos, armónicos y rítmicos del swing, también acudió a las fuentes musicales del Brasil para expandir su obra creativa. Temas emblemáticos del bossa, como “Wave” o “Doralice”, entre otros, fueron reinterpretados por Rosario con los arreglos elegantes, complejos y afincados que caracterizan a su orquesta. Hoy, golpeada por la carencia de músicos y cantantes dispuestos a desarrollar experimentos arriesgados como el que hicieron los Titos con el Bossa, la salsa sobrevive gracias a su pasado, que en Cali es un presente continuo. Y en el gigantesco universo musical del Brasil la música de Joao Gilberto no es más que un paisaje lejano, del que saben poco las nuevas generaciones (Villada, 2014).

(Anexo 15. Listado musical “Brasil en la salsa”. Escanear código QR al final del libro).

Latin jazz



El *latin jazz* o *jazz latino* es una rama del *jazz* que se nutre de los ritmos africanos y caribeños. El *jazz latino* se originó a finales de los años 40, cuando Dizzy

así como de otros grupos de salsa de renombre, tales como Johnny Pacheco, Héctor Lavoe, Willie Colón / Rubén Blades, entre otros. Durante este tiempo fue uno de los cinco mejores bajistas de la ciudad de Nueva York, y registró muchos de los jingles para televisión y radio. También fue director musical de la orquesta de Willie Colón durante la participación del famoso cantante, compositor y actor panameño Rubén Blades. En una presentación de La Fania All Stars en Cuba interpretaron “Nací moreno” en la voz del negrito del sabor, Luigi Texidor. En este tema, Papo Luca realizó un magistral solo de piano, mientras que Salvador Cuevas hizo un espectacular solo de bajo que no fue reconocido en el momento, pero sí en la historia de este clásico de la salsa. El 10 de mayo de 2017 falleció en Miami después de un episodio neurológico.

Gillespie¹⁰¹ y Stan Kenton¹⁰² comenzaron a combinar el ritmo y la estructura de la música afrocubana, ejemplificada por Machito¹⁰³ y sus Afroclubans, con instrumentos de *jazz*.

A diferencia del *jazz* americano, el *jazz* latino emplea un ritmo fijo usando a la vez una forma de clave. La conga, el timbal, el güiro y las claves son instrumentos de percusión que contribuyen al sonido latino.

Vertientes del jazz latino

Las dos principales ramas del *jazz* latino son la brasileña y la afrocubana. El *jazz* latino brasileño incluye la *bossa nova* y la samba. El *jazz* afrocubano se nutre de la salsa, el merengue, el songo, el son, el mambo, el bolero, la charanga y el chachachá. Otras no menos importantes corrientes del género son la onda nueva venezolana y el tango contemporáneo argentino.

Aunque algunas tendencias actuales son proclives a afirmar que para entender el *latin jazz* es fundamental la canción “Manteca”, de Chano Pozo —en la que se aplicaba la clave de salsa y patrones rítmicos asincopados¹⁰⁴ propios de las formas tradicionales del *jazz* norteamericano— asociándolo casi preferentemente con ritmos afrocaribeños, también es conveniente considerar otras corrientes

101. John Birks Gillespie, nació en Cheraw, Carolina del Sur, Estados Unidos, el 21 de octubre de 1917. Murió en Englewood, Nueva Jersey, el 6 de enero de 1993). Más conocido como Dizzy Gillespie, fue un trompetista, cantante y compositor de jazz. Gillespie, junto con Charlie Parker, fue una de las figuras más relevantes en el desarrollo del bebop y del jazz moderno. Durante toda su vida fue un incansable experimentador de la música afroamericana, lo que le llevó a probar con el jazz afrocubano, colaborando con percusionistas como Chano Pozo. También experimentó en otros géneros como el calipso, la bossa nova y colaboró con músicos externos al mundo del jazz como Stevie Wonder. Sus composiciones incluyen estándares de jazz como “Anthropology”, compuesto por Gillespie y Parker, “A Night in Tunisia”, “Manteca”, “Groovin’ High”, “Salt Peanuts”, “Woody ‘n’ You”. Por otra parte, el también estándar “Hot House”, estrechamente asociado con Gillespie y Charlie Parker, es una composición de Cab Calloway.

102. Stan Kenton nació en Wichita, el 15 de diciembre de 1911, y murió en Los Ángeles, el 25 de agosto de 1979. Fue un músico estadounidense de jazz que ejerció como director de big bands, arreglista, compositor y pianista. Dirigió varias orquestas sumamente originales que a menudo acentuaban la emoción y la fuerza, privilegiando novedosas armonías sobre el característico swing de otras bandas, llegando a convertirse en un representante avanzado del estilo cool del jazz.

103. Francisco Raúl Gutiérrez Grillo, también conocido como Machito, nació en La Habana, el 3 de diciembre de 1908, y murió en Londres, el 15 de abril de 1984. Fue un músico y cantante cubano que desempeñó un papel fundamental en la historia y creación del jazz afrocubano. Machito fundó los Afroclubans junto a Mario Bauzá en 1940, de la cual Bauzá fue su director musical, cargo en el que permanecería por treinta y cinco años. El hijo de Machito, Mario Grillo, sustituyó a Bauzá en el puesto. Machito murió durante un concierto en Londres, en 1984, a causa de un ataque al corazón mientras tocaba en el club Ronnie Scott’s.

104. La síncope en música es la estrategia compositiva destinada a romper la regularidad del ritmo, por medio de la acentuación de una nota en un lugar débil o semifuerte de un compás.

como las antes mencionadas, que surgieron más o menos en la misma época, tal vez como manifestación latina del llamado *crossover jazz*.

Mitos del Latin Jazz

Entre los intérpretes más importantes de jazz latino se pueden mencionar a Gato Barbieri,¹⁰⁵ Bebo Valdés, Rubén González Cachao, Chucho Valdés,¹⁰⁶ Tito Puente, Puntilla, Chico O'Farrill,¹⁰⁷ Carlos, Patato, Valdés, Michel Camilo,¹⁰⁸

105. Leandro, Gato, Barbieri nació en Rosario Argentina, el 28 de noviembre de 1932, y murió en Nueva York, el 2 de abril de 2016). Representante destacado del jazz latino, participó en su juventud en la banda de otro destacado jazzista argentino, Lalo Schiffrin. Grabó con su saxo la marcha oficial del club Newell's Old Boys de Rosario, del cual era un reconocido hinch. Abordó en su carrera el jazz de vanguardia, sobre todo en los sesenta, y el pop y la fusión a finales de los 70. Fue influido por John Coltrane, Pharoah Sanders y Carlos Santana. Su música tiene frecuentemente un tono desgarrado, a base de notas largas y con un volumen elevado. Es considerado uno de los mejores saxofonistas latinoamericanos de la historia. Entre sus mayores éxitos se encuentran "Europa", "I want you" y "Last tango in Paris".

106. Dionisio Jesús Valdés Rodríguez, más conocido como Chucho Valdés, nació en Quivicán, Cuba, el 9 de octubre de 1941. Es un pianista de jazz afrocubano, compositor, profesor de música, arreglista musical y fundador del grupo Irakere. Su padre fue el también pianista de jazz afrocubano, Bebo Valdés (1918-2013). Ganador de nueve premios Grammy: seis Grammy Awards y tres Grammy latinos, y acreedor de muchos doctorados. Comenzó su formación musical en la infancia, en su casa, bajo la influencia de su padre, el gran Bebo Valdés, y su madre, Pilar Rodríguez, profesora de piano y cantante. A la edad de tres años ya tocaba al piano las melodías que escuchaba en la radio, de oído, con las dos manos, en cualquier tono. El ambiente musical de la familia le permitió adentrarse con soltura en el conocimiento de los más diversos estilos y géneros de la música.

107. Arturo O'Farrill nació en La Habana, el 28 de octubre de 1921, y murió en Nueva York, el 27 de junio de 2001. Fue un trompetista, arreglista y director de orquesta de jazz afrocubano.

108. Michel Camilo, pianista de jazz latino, nació el 4 de abril de 1954 en Santo Domingo, República Dominicana. Sus influencias son amplias, desde Art Tatum, Oscar Peterson y McCoy Tyner —cuya música le llevó al jazz— hasta Chick Corea, Bill Evans, Ahmad Jamal, Sonny Clark, Keith Jarrett y Erroll Garner. Y también la música clásica, desde Beethoven a Chopin, Debussy o el compositor cubano Ernesto Lecuona. En 2008, la Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña (UNPHU) le otorgó el título de doctor honoris causa de la Facultad de Humanidades y Educación, junto con Juan Luis Guerra Seijas y José Antonio Molina Miniño. En 2010, la Universidad Autónoma de Santo Domingo (UASD) le otorgó el título honoris causa por su excelente trayectoria musical. Pertenece a la época de grandes autores, con los que coincidió en la universidad de su tierra natal. Destacan principalmente los conciertos que se rodaron en España y Argentina.

Gonzalo Rubalcaba,¹⁰⁹ Paquito D'Rivera, Cal Tjader,¹¹⁰ Poncho Sánchez, Jerry González, Pepe Rivero, Arturo Sandoval,¹¹¹ Eliane Elías, Jorge Pardo, Chano Domínguez, Horacio Hernández y Luis Salinas (Anexo16. Listado musical de latin jazz. Escanear código QR al final del libro).

La timba cubana¹¹²

Hay una tendencia musical dentro de la salsa que ha enloquecido a los cubanos a lo largo de estos últimos años: la timba. En estas líneas intentaremos dar algunos datos para entender y conocer mejor este fenómeno musical de finales de siglo.

El surgimiento de la timba responde, entre otras razones, al natural desarrollo musical que Cuba ha experimentado en las últimas décadas del siglo XX, a la influencia que la salsa de Nueva York ejerció sobre la música de la isla, a las

109. Julio Gonzalo González Fonseca, también conocido como Rubalcaba, nació en La Habana, el 27 de mayo de 1963. Es un pianista y compositor de jazz. Encuadrado en la era posbop, Rubalcaba es un virtuoso instrumentista considerado una de las principales figuras del jazz afrocubano. Desde 1992 fijó su residencia en República Dominicana, incrementando desde entonces sus giras por el mundo y sus grabaciones discográficas. Para el sello Blue Note ha grabado más de 10 discos, entre ellos "Discovery" (1990), "The Blessing" (1991), "Suite 4 y 20" (1992), "Live in the USA" (1994-96), "Antiguo" (1997), "The Trío" (1998) y "Supernova" (2002), varios de ellos nominados al Grammy. Con el disco "Supernova" obtuvo el Grammy Latino 2002, y en 2006 obtuvo nuevamente ese galardón con el disco "Solo". En estos últimos años ha continuado sus presentaciones junto a su trío y con otras importantes figuras y agrupaciones de salsa, jazz y otros géneros. Ha participado en discos de Isaac Delgado, Juan Luis Guerra ("Bachata rosa"), Francisco Céspedes ("Con permiso de Bola") y Charlie Haden ("Nocturno"). Actualmente reside en Fort Lauderdale (Florida).

110. Callen Radcliffe Tjader, hijo. Nació en San Luis, Misuri, Estados Unidos, el 16 de julio de 1925, y murió en Manila, Filipinas, el 5 de mayo de 1982. Conocido como Cal Tjader, fue un vibrafonista y compositor que llegó a ser el más famoso líder de una banda de jazz afrocubano que no era de origen latino. Intérprete inicialmente de bop y de cool, su evolución musical lo llevó a especializarse en la fusión del jazz con la música cubana. Tocaba también la batería y los bongós.

111. Arturo Sandoval nació en Artemisa provincia de La Habana, el 6 de noviembre de 1949. Es un trompetista y pianista cubano de jazz. Sandoval ha recibido 9 premios Grammy y ha sido nominado 17 veces. Ha ganado 6 premios Billboard y un premio Emmy. Su gran talento musical ha sido asociado con muchos músicos, pero sin duda el más importante sería Dizzy Gillespie, a quien considera su padre espiritual. Gillespie es uno de los grandes difusores de la música afrocubana, y fue determinante en la posterior carrera de Sandoval. Los dos músicos se conocieron en Cuba en 1977, cuando Gillespie hacía actuaciones improvisadas por el Caribe con el saxofonista Stan Getz. Debido a la situación política, Cuba había estado aislada de los músicos americanos durante varios años. Gillespie quería saber qué clase de música se hacía allí, entre otras, su guaguancó. Sandoval se ofreció de particular cicero musical, y posteriormente le confesaría que él mismo también era músico. Con su sobrino Juan Pablo Vásquez Gordillo, otro grande de la música, han interpretado los más grandes éxitos del momento. Jamás ha tenido inclinación hacia el licor y los cigarrillos, siempre se ha dedicado al estudio.

112. El autor de este texto es Alejandro Calzadilla (s.f.). Su título original es "Apuntes sobre la timba".

propuestas musicales de Adalberto Álvarez¹¹³ y Juan Formell¹¹⁴ y sus Van Van (especialmente con el desarrollo del songo), al repunte que la música cubana ha tenido en escenarios como Miami y Europa; y por último, a la reiterada necesidad que tienen los cubanos de producir nuevos ritmos para crear nuevos bailes.

Para los cubanos, históricamente la música y el baile han ocupado un lugar preponderante dentro de la sociedad, y de ello queda constancia en innumerables ensayos, artículos y tratados que estudian acuciosamente el tema.

La importancia del baile en América no es ninguna novedad y desde la llegada de los españoles todos los textos de cronistas y viajeros están repletos de referencias a nuestra cultura festiva y bailadora. Sin embargo podemos considerar la segunda mitad del siglo XIX como la etapa crucial en el proceso de entrecruce y criollización de los géneros musicales y dancísticos provenientes tanto de África como de Europa.

En este mismo período y como producto de la hegemonía ejercida por la danza, el vals, la polca y la contradanza, el baile de pareja se había consolidado como el estilo más difundido sobre todo en los ambientes de salón. Es así como Cuba entra al siglo XX bailando danzón, hijo directo de la habanera y la contradanza. A partir de allí el asunto no ha parado, al punto de que en Cuba cada cierto tiempo parece que se aburren de una música y se buscan otra que los entretenga y ponga a bailar nuevamente.

-
113. Adalberto Cecilio Álvarez Zayas, compositor, escritor, arreglista, cantante, pianista y director de orquesta. Nació el 22 de noviembre de 1948, de manera accidental en La Habana, ya que su madre se encontraba de visita en la capital, no obstante, es hijo Ilustre de Camagüey, donde tuvo sus primeros aciertos musicales desde la temprana edad de tres años. Caballero del son es el título que se ha ganado por las antológicas innovaciones y aportes realizados a ese género tradicional y contemporáneo. Es el sonero cubano más versionado en el ámbito latino de los últimos 30 años.
114. Juan Clímaco Formell nació en La Habana, el 2 de agosto de 1942, y falleció el 1 de mayo de 2014. Fue un músico, bajista, compositor y arreglista cubano. A finales de 1969 creó Los Van Van, con la cual continuó y amplió su labor creativa llena de búsquedas y experimentación apoyándose fundamentalmente en el aprovechamiento máximo de los recursos expresivos del son. De esta orientación surgió el songo, denominación que él y José Luis Quintana (Changuito) dieron a un nuevo ritmo que resultó determinante en su creación posterior. En 1981 incluyó los trombones en su charanga para reforzar el registro central de su orquesta. De esta etapa con Los Van Van se encuentran muchas de sus más famosas creaciones como “Te traigo”, “Chirrrín chirrán”, “Llegué, llegué”, “Que no, que no”, “El baile del buey cansao”, “Por encima del nivel”, “La Habana no aguanta más”, “Anda, ven y muévete”, “Artesanos del espacio”, “La titimanía”, “El negro no tiene na”, entre otras muchas. Conjuntamente con su trabajo creativo en la música bailable, Formell musicalizó poemas de Nicolás Guillén, como “Cuando yo vine a este mundo”, pertenecientes a la serie “Mi son entero”. Escribió música para obras de teatro, entre las que se encuentran “La barbacoa” (1984, dirigida por Abraham Rodríguez) y “Vivir en Santa Fe” (1986, del dramaturgo Nicolás Dorr). Para el cine compuso la banda sonora de “Los pájaros tirándole a la escopeta” (1984) del cineasta Rolando Díaz; y para la televisión, “La rueda de casino” (1992, de José Milián). Además, realizó innumerables presentaciones como autor e intérprete en eventos nacionales promovidos por instituciones culturales y giras internacionales. Sus creaciones y resultados artísticos con su orquesta han devenido modelos para otras agrupaciones musicales en Cuba y el mundo.

Primero, como dijimos, fue el danzón y luego cuando ya se les puso pesado y monótono, le incorporaron el danzonete al final del tema para hacerlo menos cuadrado y más alegre y suelto para los bailadores. Luego llegó el son oriental, que arrebató por allá por los treinta. Pero una vez más surgió el mentado agotamiento de los bailadores y fue necesario que los músicos ensayaran nuevos ritmos. Este fue, sin entrar en detalles, el caso del mambo en los cuarenta, el chachachá en los cincuenta, la pachanga en los sesenta, y así sucesivamente hasta llegar al songo en los ochenta y por supuesto a la timba en los noventa.

Entre los materiales que hemos consultado no encontramos una explicación precisa acerca de qué es la timba. Alguna vez la denominamos “salsa progresiva” intentando denotar el carácter acelerado e intenso de esta vertiente cubana de la salsa. A mi juicio y como he venido comentando, es música hecha fundamentalmente para el bailar. Hecho que por demás se confirma en cosas como la pobre calidad de muchas de las letras de las canciones, las cuales, en muchos casos, sirven tan solo de pretexto para justificar los temas.

El permanente ataque rítmico del piano, la batería, la tumbadora y los timbales se apoya sobre el instrumento que destacamos como el gran protagonista de este asunto: el bajo. El mismo desarrolla un tumbao con una cadencia tan particular que sin darse cuenta se le mete a la gente en el cuerpo. Esta suerte de frenético pulso interior les permite a los bailadores más resabiados desarrollar vistosas coreografías con sobredosis de giros y piruetas, acabando con un meneo de caderas del que las cubanas son especialistas y practican con absoluta desfachatez. Todos los temas timberos tiene como característica casi obligada, al menos, una pausa en la que bajo, piano y güiro se quedan solos provocando el meneo en cuestión.

Hoy en día todos los grupos cubanos, tanto de la Isla como los de la diáspora, hacen timba, desde NG la Banda,¹¹⁵ para muchos los creadores del género, hasta Albita. El resto del Caribe, que suele ser altamente permeable a lo cubano, evidencia su influencia en trabajos como el de Gilberto Santa Rosa en Puerto Rico o Guaco¹¹⁶ en Venezuela (...).

115. NG La Banda es un grupo musical cubano fundado por el flautista José Luis Cortés, el Tosco. NG significa nueva generación. Esta agrupación es considerada por muchos la inventora y promotora del estilo musical denominado timba, el cual es motivo de controversias y críticas por parte de algunos sectores de la sociedad e intelectualidad cubana. Este flautista cubano, licenciado de la Escuela Nacional de Arte (ENA) de La Habana, formó parte de varias orquestas del país, como Los Van Van e Irakere, aportando a estas una nueva sonoridad y conocimientos. A finales de los 80 fundó NG La Banda, con músicos como Elpidio Chapottin (trompeta), Feliciano Arango (bajo), Rodolfo Argudín-Peruchín (piano), Tony Calá (voz), Issac Delgado (voz), Germán Velazco (saxo), Giraldo Piloto (tambores), entre otros, y su sección de metales, más conocida como los metales del terror. NG le dio un gran giro a la música popular cubana, con éxitos como “El trágico”, “La expresiva”, “Murakami mambo”, “Échale limón”, “La cachimba”, entre otros, y se ha convertido en una de las mejores bandas cubanas.

116. Guaco es una orquesta venezolana nacida en la ciudad de Maracaibo. Comenzó como un conjunto tradicional de gaita zuliana y tras un largo proceso de evolución y modernización enriqueció su propuesta musical convirtiéndose en una orquesta conocida como Super Banda de Venezuela. Ha recibido influencia de ritmos como salsa, pop, funk, jazz y gaita

Si ya conocen la timba, saben de qué les estamos hablando. Pero si ese no fuera el caso, les recomendamos tres discos para que se empapen y opinen con propiedad sobre el asunto: Los éxitos de NG La Banda, el volumen X de la Antología de la música cubana y Cuba New del sello Hemisphere (EMI). Estos dos últimos dedicados en su totalidad a la timba con una selección de temas de los grupos cubanos más conocidos (Calzadilla, s.f.)

Una leyenda oculta de la timba cubana



Kike Escobar y Humberto Casanova, Mérida (México), septiembre de 2017.

Tuve la oportunidad de hablar personalmente en Mérida (México) con el músico cubano, arreglista y compositor, pionero de la timba, Humberto Casanova, director de los grupos A pleno son y Raíces nuevas. Compositor y arreglista del famoso tema “Todo barato” (1987) que popularizara en 1993 Ric y su Conjunto Sazón. Responsable del éxito “Me da me da” que Aramis Galindo sacó al mercado con el nombre “Esto tiene cohombre”.

Dice Humberto Casanova:

zuliana, pero su ritmo es único y conforma un estilo en sí mismo. Se han distinguido por su andar en la música durante cinco décadas, lo que les ha permitido grabar cerca de 40 álbumes de estudio, siendo uno de los grupos más prolíficos del país. Ha realizado innumerables giras en Venezuela y en ocasiones se han extendido a Estados Unidos, Europa y Japón. De los integrantes originales del grupo, es Gustavo Aguado quien continúa en la agrupación manteniendo la vigencia del grupo.

Con el debido respeto y porque fui pionero como arreglista, compositor y orquestador de la llamada timba, pero sin material que lo avale, pues nada puedo confirmar al respecto, más que los que conocieron mi piquete “A pleno Son”, con el cual alternamos precisamente muchas veces con La 440, en tiempos de Carlitos, y el mismo Opus 13, de Miguel Angá y Paulito Fernández.

Muchos músicos, como Changuito, asiduos visitantes de nuestros ensayos en Zapata y 29 en El Vedado, pueden dar fe de nuestros arreglos progresivos para la época. Changuito fue maestro de mi baterista David Ortega y era en su casa precisamente donde ensayábamos.

A Germán Velazco y a José Luis Cortés, el Tosco, músicos de NG La Banda, estando en el Pabellón Cuba, los recordamos siempre juntos, en ocasiones, escuchando a aquellos chamacos, nosotros, A pleno son, con una onda cubana diferente.

Hasta donde recuerdo, ese coro de “Hay que desmayar al que se pase de rosca”, del tema “Son para un chabacano” interpretado por Luis de Armas, lo popularizó la banda Meteoro del gran trombonista y excelente persona, ya fallecido, Hipólito Abreu. Tema que retumbó en los años del boom de la timba, donde NG La Banda estaba en la punta y los otros grupos mencionados, donde nunca apareceremos nosotros.

Ya para ese tiempo, como saxofonista, pasé a suplir a Rubén González Jr, como pianista de Los Yakos, banda que debía ser incluida en la historia de la buena o buenísima músicaailable cubana. En Los Yakos militó y se dio a conocer el cantante Israel Sardiñas, antes de cantar en Los Van Van. Las tumbadoras las tocaba Tato, hermano de los Valdés del Grupo Irakere, el Greco como trompeta, y completando la cuerda de vientos, Los Tortolo, que dirigía el maestro Rafle Tortolo.

De Los Yakos me llevaron para Santa Clara a dirigir la fantástica banda Raíces nuevas, de Pucho López, donde tocaba el piano. Aunque casi a principios de los noventa pude entrar a NG La Banda como saxo tenor, al salir Averoff para Irakere, preferí quedarme en la comodidad de Varadero, tocando el piano en la Orquesta del Show Cabaret Internacional, bajo la dirección de Carlos Tarafa.

Un concepto personal sobre la timba, ya que me encontraba estudiando en esa época en La Habana, es que este ritmo se consolida paralelamente al surgimiento del periodo especial en Cuba por la crisis financiera posterior a la caída de la Unión Soviética. Muchos la llaman “la salsa del periodo especial”, ya que una música lenta en tremendo periodo habría sucumbido.

Como referencia de esta entrevista anexo las fotografías de las partituras donde se escribe mucho antes de los noventa en título o nombre “timba”.

Partitura original de “No te queda bien”

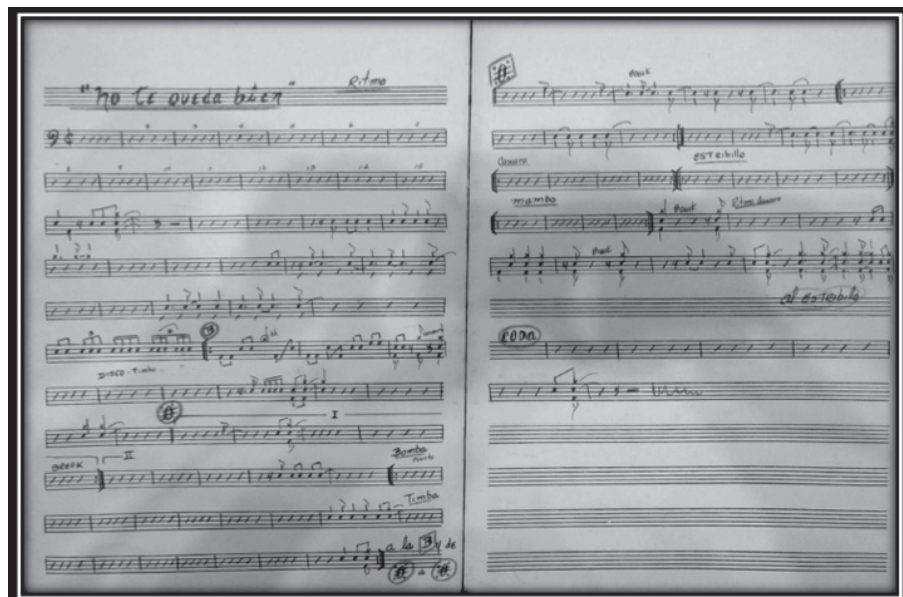


Foto: Kike Escobar.

Partitura original de “Todo barato” (1987)

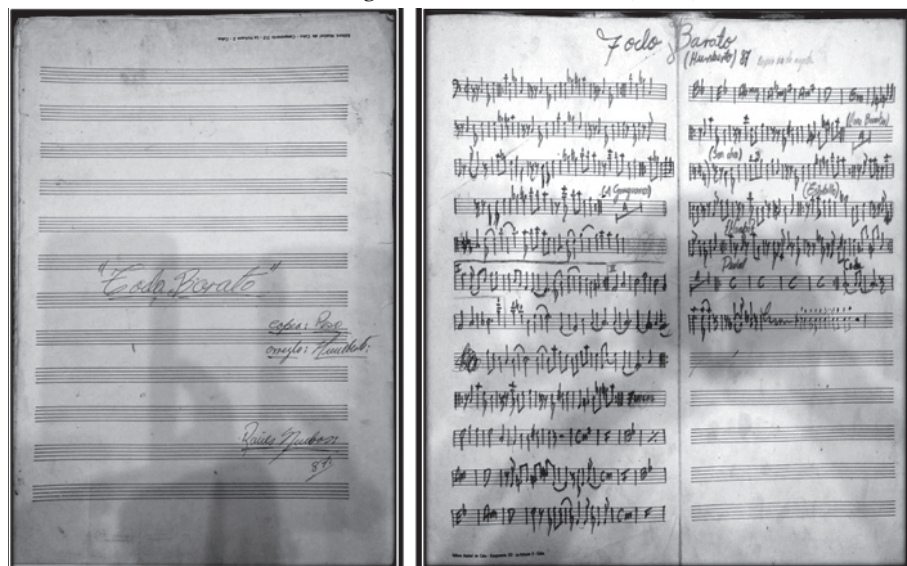


Foto: Kike Escobar. (Anexo 17. Listado musical de timba. Escanear código QR al final del libro).

Salsa africana¹¹⁷

*Ya lo dijo quien lo dijo, el que no sabe, es como el que no ve. Así de miope estaba este curita en cuanto a la música popular africana. Bifocales, lentes ano'e botella con él, que el que busca encuentra. Y falta que me hacía, llevaba un par de días dando palos a ciegas tratando de entender cómo había llegado la canción "El buen Borincano", de Rafael Hernández, a las manos de este grupo de músicos africanos que escuché por primera vez de la mano del profesor de matemáticas y creador del programa Rumba Africana, Errol Montes Pizarro.*¹¹⁸

La audición de la canción formó parte de la excelente ponencia del profesor Montes Pizarro en el Primer Simposio Académico sobre la bomba y la rumba. Don Errol presentó tantas ideas interesantes sobre la influencia de la música caribeña en la música africana y viceversa en un período de tiempo tan corto, que salí de aquella charla como Adán el día de las madres, hambriento de respuestas. El gusanito de la curiosidad que me ha mantenido entregando estas cuartillas por tres años se ha convertido en un dragón sediento de datos e información de calidad. ¡Óigame, y cómo pica!

Lo primero que tuve que hacer fue deshacerme de la idea de que la música africana es solamente música de tambores. La idea no está del todo mal fundada si tomamos en cuenta la gran variedad de instrumentos de percusión que pululan en las naciones africanas. Pero qué me diría si le cuento que encontré una variedad similar de instrumentos de cuerdas y de vientos que acabaron con la percepción tamborilera que por siglos le hemos comprado al imaginario occidental. De similar factura es la percepción generalizada de que África es un país cuando es un extenso continente. Tan grande es, que los Estados Unidos cabrían completos con Canadá y México y todavía sobraría espacio para repartirle al mundo.

La diáspora africana que llegó al Nuevo Mundo con la colonización y la trata de esclavos estuvo compuesta principalmente por gente proveniente de esta tercera demarcación, especialmente de las naciones de África occidental. Acá estos negros de Nigeria, del Congo, de Senegal, Ghana, Cabo Verde, Mali y de Costa de Marfil, entre otros vecinitos, cocinaron el saoco de todos los ritmos de la música latina y de la única música original estadounidense, el jazz.

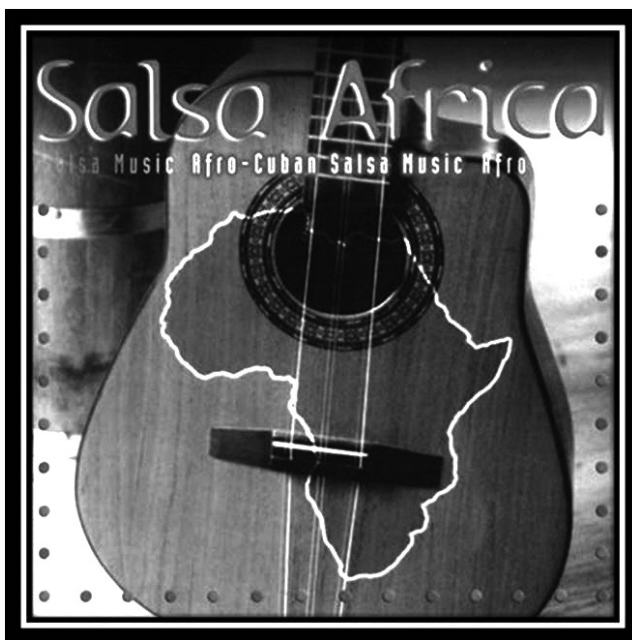
La música de esta tercera región se hace en la actualidad alrededor de las fuertes tradiciones musicales subsaharianas, con una fuerte influencia de la música norteamericana y del Caribe.

117. Este texto es original de Gerardo Jiménez (2011).

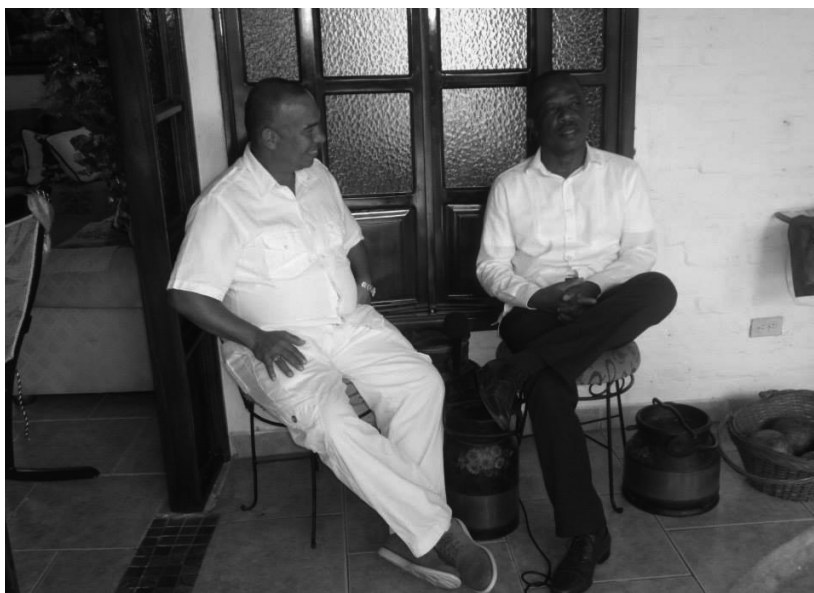
118. Errol Montes Pizarro nació en Puerto Rico. Doctorado en matemáticas en Cornell University, disciplina en la que es catedrático de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Cayey, donde también forma parte del Instituto de Investigaciones Interdisciplinarias. Además de matemático es investigador de historia de la música africana y caribeña, con estudios hechos en la Séptima Fábrica de Ideas del Centro de Estudios Afro-Orientales de la Universidad Federal de Bahía, San Salvador, Brasil. Desde octubre de 2001 produce el programa Rumba Africana para Radio Universidad de Puerto Rico.

Mire como es el tumbao, esta gente llega a este lado del océano en contra de su voluntad y con las manos vacías. Sobreviven a un proceso de transculturación brutal e impactan el imaginario cultural que los colonizadores europeos pretendían imponer con una manifestación artística y cultural propia, que el mundo europeo no comprenderá y tendrá que conformarse con admirar. Esta manifestación cultural y musical, una vez madura y con identidad propia, se va a sonar a las costas de las naciones del África occidental y allí se encuentra con unas músicas que le reciben como se recibe a un familiar ausente. Se abrazan, se fusionan y crean nuevos estilos en la música popular africana. En ese tirijala es que se tiene que haber colado “El Buen Borincano” de Rafael Hernández.

Lo interesante es que este proceso se convierte en uno de polinización mutua, especialmente durante la segunda mitad del Siglo XX. Es en el final de la Segunda Guerra Mundial que surgen las Naciones Unidas y el reclamo internacional de terminar con las colonias en el planeta. El continente africano es uno de los primeros en sacarse el coloniaje de encima. Como resultado, las naciones africanas se abren al mundo y a la infinidad de influencias culturales y musicales. Hoy día la música de las naciones africanas es una de las más interesantes fusiones con identidad propia que existen en el mundo. Para deleite nuestro en África occidental se hace rumba, son, chachachá, reggae, calypso y hasta salsa, eso sí, a la manera que dictan sus tradiciones musicales. En sus costas estos géneros toman nombre propio, pues aunque es más o menos lo mismo, no es igual, es otra cosa (Jiménez, 2011). (Anexo 18. Listado musical “África en la salsa”. Escanear código QR al final del libro).



Taller de salsa. Universidad de San Buenaventura Cali



Kike Escobar y Harold Viafara Sandoval, director de la Maestría en Alta Dirección de Servicios Educativos (Madse) y del Grupo de Estudios sobre Cuerpos y Educación (Gesce) de la Universidad de San Buenaventura Cali

Propósito del taller

La comprensión de la música es el punto de partida de un buen equilibrio en la puesta en escena. Si no hay una buena comprensión de la propuesta musical

que se baila, lo que observaremos es un concepto musical girando por un lado diferente a su concepto original, e interpretado por un bailarín que carece de su conocimiento. Por lo tanto, la puesta en escena va a estar desbalanceada, generando un desequilibrio en el espectáculo.

Debe existir un estudio exacto de la música que se va a utilizar en el espectáculo; comprender sus antecedentes, sus fusiones, su estructura, la cadencia, el mensaje que plantea y analizar sus tendencias en el contexto contemporáneo.

En algunos grupos de baile es más importante el sentido de la física (velocidad) que el de la estética (cadencia). Su prioridad es más la rapidez que identifica el estilo de baile caleño, y no la puesta en escena, lo que ocasiona un desbalance y la falta de un concepto que se recrea a través del baile. En muchos casos se sacrifica la música haciendo aceleraciones indebidas que desequilibran totalmente el espectáculo.

Los dos elementos son esenciales (velocidad y estética), pero es importante imprimirle a cada espectáculo un concepto a través de una puesta en escena a partir de una buena investigación y consultoría musical.

Hacia este horizonte está diseñado este taller de salsa, en el que se recorren lugares, ritmos y sonoridades de la salsa por varios de sus escenarios a lo largo del tiempo.



Mónica Gutiérrez profesional de apoyo y Claudia Montoya coordinadora general Proyecto Fortalecimiento de La Salsa en Cali – Universidad de San Buenaventura Cali.

Dos tendencias del taller

Investigación musical

Actividad orientada a la obtención de nuevos conocimientos. En este perfil es clave el conocimiento previo de la música que se va a investigar.

Panorama de la música cubana. Investigación realizada en la Escuela Nacional de Arte (ENA) de La Habana, Cuba.

Ejemplos específicos: El changüí de Guantánamo, los Cañanbuceros de Oriente, El Valle del Yumurí Matanzas, Los Hermanos Ajo y la música molida, entre otros.

Consultoría musical

La consultoría es un servicio profesional prestado por empresas o por profesionales en forma individual, conocidos como consultores, con experiencia o conocimiento específico en un área. En este caso, el conocimiento y la colección musical de la salsa se exponen al servicio de compañías artísticas, espectáculos y organizaciones en general, con el propósito de fortalecer la puesta en escena. En este servicio es de suma importancia una buena base musical completa en discos duros o computadores para la búsqueda fácil de los registros sonoros. Contamos con una base musical propia que tiene más de quinientos mil registros codificados.

- Duración: 8 horas.
- Horario: 8:00 am a 12:00 m.
- Grupos: 50 personas.
- Dirigido a productores, directores, bailarines y coreógrafos de las escuelas de baile.

Temario

1. Antecedentes de la salsa/la evolución de la salsa (video)
El nengón y el changüí (video)
Santiago de Cuba “La cuna del son y el bolero” (música y video)
2. La música afrocubana y su fusión con el jazz (las jazz bands) (música y video)
Las big bands (música)
3. La fusión de ritmos/Nueva York (música y video)
Cocinando salsa Arsenio Rodríguez
La estructura de la salsa
4. Los ritmos de la salsa (música y video)
Son

Danzón
Rumba, yambú, columbia y guaguancó
Mambo
Chachachá
Bomba y plena
Guaracha
Pachanga y charanga
Bugalú

5. Y llegó la salsa/Nueva York y el barrio latino (video *El País*) Izzy Sanabria y la palabra salsa (fotografía y video)
6. Salsa Caribe (música y video)
Puerto Rico
Venezuela
Panamá
Brasil y su legado
7. El *latin jazz* “La salsa instrumental” (música y video)
8. La timba “La salsa del periodo especial” (música y video)
9. El ritmo caleño; la aceleración de la música (música y video opus)
10. Lo contemporáneo, un sonido que llega de Europa (música y video)
11. La salsa africana, conquistando el Caribe (música y video)
12. “Salsa con propósito”. Proyecto (música y video). Lo festivo, lo social, lo romántico y lo religioso (salsa cristiana)
13. Salsa libre (música)
14. La salsa social, el social (música para bailar)
15. La salsa del bailarín (repertorio)
16. La salsa casino (repertorio)
17. Nuevas tendencias (música y video)

Apoyos

- Hipermedia Salsa Barrio Cultura. Universidad del Valle.
- Chico y Rita, Cuba (película de dibujos animados).
- Documentales de salsa. Cuba, Nueva York, Puerto Rico y Santiago de Cali
- La evolución de la salsa (diario *El País*)
- La salsa contemporánea (consultor musical)
- “Salsa con propósito”. Kike Escobar
- Salsa libre “Bailando, practicando y aprendiendo”. Kike Escobar

Galería fotográfica de Kike Escobar



Ossiel Villada, Los Hermanos Lebrón y Kike Escobar. Salsódromo 2014 (Cali).



Carlos Fernando Trujillo, José Fernando Rosas, Ángel Méndez (Venezuela), Diego Echeverri, Kike Escobar y Álex Daza. Festival de Salsa Casino 2013.



Guaracho, Kike Escobar y el Indio. Festival Mundial de Salsa 2014 (Cali).



Kike Escobar, Alejandro Ulloa, Alfredo Caicedo y Andrés Rivas. Homenaje al maestro Alejandro Ulloa, Universidad de San Buenaventura Cali.



Harold Viafara Sandoval, Édgar y Yolanda, Kike Escobar, Jefferson y Adriana, el Mulato, Giovanni Gallego y Adriana Molina. Lanzamiento Segunda Bienal Internacional de Danza Cali 2015.



El Mulato, John Díez, Alex D'Castro, Kike Escobar, Luis Carlos Caicedo
y Carlos Estacio.



Ossiel Villada, Kike Escobar y Wilmer Zambrano.
Encuentro de Melómanos 2015 (Cali).



Rubén Darío Gálvez, Kike Escobar y Luz Angelly Rodríguez. Set de Telepacifico - Salsódromo 2014 (Cali).



Camilo Zamora y Kike Escobar. Lanzamiento Feria de Cali 2014.



Kike Escobar y la figura alegórica del maestro Jairo Varela, fundador del Grupo Niche. Desfile de Cali Viejo Feria de Cali, 2013.



Kike Escobar y Hugo Candelario, director del Grupo Bahía



Kike Escobar y Puchi Colón

Sobre el autor

Kike Escobar Patiño

Hizo sus estudios de bachillerato en el Colegio Nuestra Señora de la Asunción (Cali).

Realizó estudios sobre panorama de la música cubana en la Escuela Nacional de Arte (ENA), La Habana, Cuba (1991-1995).

Se formó en la Escuela de Líderes de la Iglesia Misión Carismática al Mundo (Santiago de Cali, 1997-2004).

Ha sido columnista en varios medios de comunicación escritos y conductor de programas de radio.

Propietario de Artistik Kike Escobar - Producción y consultoría musical.

Ha participado en los siguientes proyectos:

Productor general del Encuentro de Melómanos y Coleccionistas - Feria de Cali (Corfecali, 2017).

Productor general de apertura de la Tercera Bienal Internacional de Danza (Proartes, 2017).

Productor general de la final Intercomunas de Danza (Proartes, 2017).

Productor escénico del Salsódromo de Cali (Corfecali, 2014, 2015 y 2016).

Productor general de las eliminatorias Intercomunas de Danza - Folclor Pacífico, Danza Urbana y Salsa Estilo Caleño (Proartes, 2016).

Productor general del Festival de Salsa y Verano (Corfecali, 2015 y 2016).

Productor general de apertura de la Segunda Bienal Internacional de Danza (Corfecali, 2015).

Asesor de investigación en Delirio en los proyectos “Agúzate” (2013), “La Pinta” (2013), “Mullier” (2014) y “Vaivén” (2015).

Director de escena del Cumpleaños de Cali 479 años (Corfecali, 2015).

Productor general de apertura de la 1.a Bienal Internacional de Danza (Corfecali, 2013).

Productor general de la gira de Marcos Vidal (España) por Colombia (Armenia, Cali y Bogotá, 2011).

Productor de eventos del Plan Talentos - Alcaldía de Cali (2011).

Productor general de la gira del Grupo Rojo de México por Colombia (Armenia, Pasto, Medellín y Cali, 2010).

Coordinador y productor general del Encuentro Profético y Apostólico (Santander de Quilichao, Cauca, 2010).

Productor general del Desfile de Modas Reversika, Colegio Colombo Británico (Centro de Convenciones Alférez Real, Santiago de Cali, 2009).

Productor general de la Campaña Evangelística “Noches de Salvación” - Pastor Steve Hill de Dallas, Texas (Palmira, 2009).

e-mail: salsaconproposito@hotmail.com - artisticakikeescobar@gmail.com

Referencias bibliográficas

- Acosta, L. (1982). *Música y descolonización*. México: Presencia Latinoamerica.
- _____. (2001). *Raíces del jazz latino: un siglo de jazz en Cuba*. Barranquilla: La Iguana Ciega.
- Alén, O. (1992). *De lo afrocubano a la salsa*. San Juan: Cubanacán.
- Aragú, D. (1995). *Los instrumentos de percusión*. La Habana: Editora Musical de Cuba.
- Arboláez, L. (s.f.). El Órgano Oriental, su historia [Mensaje en un blog]. Nación y emigración. Recuperado de <http://www.nacionyemigracion.cu/content/musica-3>
- Arteaga, J. (1990). *La salsa*. Bogotá: Intermedio.
- _____. (1994). *Música del Caribe*. Bogotá: Voluntad.
- Arteaga, J. (2010, 28 de diciembre). Historias salseras. La hora faniática [Mensaje en un blog]. Recuperado de <http://lahorafaniatica.gladyspalmera.com/richie-ray-bobby-cruz-aguzate/>
- _____. (2014, 11 de marzo). La salsa es un circo. La hora faniática [Mensaje en un blog]. Recuperado de <http://lahorafaniatica.gladyspalmera.com/la-salsa-es-un-circo/>
- Blanco, J. (1992). *80 años del son y soneros en el Caribe 1909-1989*. Caracas: Tropikos.
- Boggs, V. (1992, December/January). Salsa's Origins: Voices from Abroad. *Latin Beat Magazine*, 1 (11), 26-31.

- Caicedo, A. (1977). ¡Que viva la música! Cali: Penguin Books.
- _____. (2012). *La sucursal del cielo en su salsa. Crónicas urbanas*. Cali: Secretaría de Cultura y Turismo de Cali.
- Cali. (2014, 19 de julio). 'Barrio Ballet', 28 años de laurear a Cali. *El Tiempo*. Recuperado de <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-14269797>
- Calvo, H. (1996). *Salsa. Esa irreverente alegría*. Navarra: Txalaparta.
- Calzadilla, A. (s.f.). Apuntes sobre la timba. Anapapaya. Recuperado de http://www.anapapaya.com/especial/e_apuntes.html
- Carpentier, A. (1946). *La música en Cuba*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Catony, L. y Blanco, E. (1994). El mambo más allá de su creador. *La Canción Popular*, 9, 102-103.
- Corfecali - Alcaldía de Santiago de Cali. (2016). Documental Melómanos y Coleccionistas. Recuperado de <http://feriadecali.tv/channel/?channelId=9-documentales.html>
- Cortés, M. (2012, 3 de diciembre). Música molida para enriquecer la cultura. Cubahora. Recuperado de <http://www.cubahora.cu/cultura/musica-molida-para-enriquecer-la-cultura>
- Dallal, A. (1984). *El dancing mexicano*. México: Oasis.
- Danza en red. (2014). Somos Danza en Red. Recuperado de www.danzaenred.com
- Dávila, E. (1993). Nicolás Gillén. *El libro de los sones*. La Habana: Letras Cubanas.
- Díaz, C. (1981). *Música cubana del areyto a la nueva trova*. Segunda edición. San Juan, Puerto Rico: Editorial Cubanacán.
- _____. (1998). *La marcha de los jíbaros 1898-1997*. San Juan: Plaza Mayor.
- El boogaloo se toma a Cali. (1968, diciembre). *El Tiempo*.
- El País. (2009). La evolución de la salsa [Video]. El País.com.co. Recuperado de <http://www.elpais.com.co/reportaje360/ediciones/industria-salsera/#historia-evolucion>
- Escobar, K. (2015). Taller de salsa. Universidad de San Buenaventura Cali.
- Figueroa, F. (1994). *Encyclopedia of Latin American music in New York*. St. Petersburg: Pillar Publication.
- Figueroa, R. (1992). *Ismael Rivera: el sonero mayor*. San Juan: Editorial del Instituto de Cultura Puertorriqueña.

García, G. (1993). El mambo. En R. Giro (Comp.), *El mambo* (pp. 19-20). La Habana: Letras Cubanas.

García M., G. (1951). Tres de García Marquez en tiempo de mambo. *El Heraldito*.

Giro, R. (1996). Los motivos del son. En R. Giro (Ed.), *Panorama de la música popular cubana* (pp. 219-230). Cali: Editorial Facultad de Humanidades Universidad del Valle.

Gloari. (2012, 25 de marzo). El día en que los caleños bailaron salsa en puntas. *El Tiempo*. Recuperado de <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-5307963>

Gómez, J. (1995). *Guía esencial de la salsa*. Valencia: La Máscara.

Guadalupe, H. (2005). *La historia de la salsa*. San Juan: Primera Hora.

Incolballet. (2017). Barrio Ballet. Recuperado de <http://incolballet.com/inicio/>

Jiménez, G. (2011, 19 de mayo). Salsa africana [Mensaje en un blog]. *Mimundomusical.com*. Recuperado de <http://mimundomusical.com/?p=4592>

La Voz de Cali - Todelar. (1980, 9 de agosto). Únicas en el Coliseo del Pueblo, presentan Fania All Stars. *El País*. Recuperado de http://hdl.handle.net/11522/4520_

Lapique, Z. (1979). *Música colonial cubana*. La Habana: Letras Cubanas.

_____. (1996a). Aportes franco-haitianos a la contradanza cubana. En R. Giro (Ed.), *Panorama de la música popular cubana* (pp. 153-172). Cali: Editorial Facultad de Humanidades Universidad del Valle.

_____. (1996b). Presencia de la Habanera. En R. Giro (Ed.), *Panorama de la música popular cubana* (pp. 173-191). Cali: Editorial Facultad de Humanidades Universidad del Valle.

Libreros, L. (2015, 3 de octubre). La eterna campeona de la rumba caleña. *El País*. Recuperado de <http://www.elpais.com.co/cali/la-eterna-campeona-de-la-rumba-calena.html>

Livia D., E. (2017, 27 de junio). El fin de un ciclo radial cubano: se va Alegrías de Sobremesa [Mensaje en un blog]. *El Salsero*. Recuperado de <http://www.radioelsalsero.com/search/label/Cuba>

Londoño R., N. (2015, 10 de junio). Las salsotecas: el legado de la vieja guardia salsera [Mensaje en un blog]. Natalia Londoño R. Social media y fotografía. Recuperado de <http://natalialondonor.com/publicaciones/las-salsotecas-el-legado-de-la-vieja-guardia-salsera/>

López, M. J. (1995). *Guía para conocer la salsa*. Barcelona: Tikal.

- Loyola, J. (1996). *En ritmo de bolero. El bolero en la músicaailable cubana*. Río Piedras: Huracán.
- Malavet, P. (1988). *Del bolero a la nueva canción*. Santo Domingo: Corripio.
- Mora, M. (2016). ¿A qué le apuesta la Salsa con Propósito en Cali? *La 14 Salud & Guía Familiar*. Separata especial de Navidad, 122-126.
- Naser, A. (1984). *Benny Moré*. La Habana: Unión.
- Orovio, H. (1992). *Diccionario de la música cubana* (2.^a ed.). La Habana: Letras Cubanas.
- _____. (1994). *Música por el Caribe*. Santiago de Cuba: Oriente.
- Ortiz, F. (1952-1955). *Los instrumentos de la música afrocubana* (5 volúmenes). La Habana: Música Mundana.
- _____. (1975). *La música afrocubana*. Madrid: Jaguar.
- Otero, J. (2000). *Nación y ritmo: “descargas” desde el Caribe*. San Juan: Callejón.
- Paz, J. D. (2012, 17 de mayo). La salsa prevalece aún en cali como ritmo musical característico de la ciudad y como uno de los patrimonios culturales y económicos más importantes de la misma, conservando el título de “capital mundial de la salsa” [Mensaje en un blog]. Historia de la salsa en Cali. Recuperado de salsaencaliporjdp.blogspot.com/2012
- Quintero, R. (2004). Una cultura: La salsa en Cali. *Revista Anaconda*, 60, 53-60 (Edición especial de Navidad).
- _____. (2008). *El Mulato* [Cortometraje]. Colombia: Herencia Latina.
- Quintero Tello, G. (2014, 21 de diciembre). Tras las huellas de Larry Landa. *El País*. Recuperado de <http://www.elpais.com.co/entretenimiento/cultura/tras-las-huellas-de-larry-landa.html>
- Ramos, N. (s.f.). Historia de la salsa, desde las raíces hasta el 1995. Recuperado de <http://www.arecibo.inter.edu/biblioteca/pdf/salsa.pdf>
- Rondón, C. (1980). *El libro de la salsa*. Caracas: Editorial Nato.
- Saavedra, K. (2012). *Historia de la radio en Cali. Experiencia y memorias de algunos locutores caleños (1930-1971)* (Tesis de grado). Universidad Autónoma de Occidente, Cali.
- Salazar, M. (1992, August). Latin Jazz Cuba and Beyond - Part I. *Latin Beat Magazine*, 2(6), 9-15.
- _____. (1992, September). Latin Jazz Cuba and Beyond - Part II. *Latin Beat Magazine*, 2(7), 10-15.

_____. (1992, October). Who Invented the Mambo? *Latin Beat Magazine*, 2(8), 9-14.

_____. (1992, November). Who Invented the Mambo - Part II. *Latin Beat Magazine*, 2(9), 9-12.

Santana, S. (1992). *¿Qué es la salsa? Buscando la melodía*. Medellín: Salsa y Cultura.

Storm, J. (1999). *Latin Jazz. The first of the fusions 1880's to today*. New York: Schirmer Books.

Tamargo, L. (1997). Desarrollo y evolución de la charanga en los Estados Unidos. *Latin Beat Magazine*, 6(10), 34-38.

Torres, J. (2004, 18 de julio). Contra la pared la salsa tradicional. *El Nuevo Día*, 4-5.

Ulloa, A. (1992). *La salsa en Cali*. Cali: Universidad del Valle.

_____. (2005). *El baile*. Cali: Secretaría de Cultura y Turismo.

_____. (2015). *Mi segunda piel: la pinta y el vestuario en el baile de la salsa en Cali*. Cali: Asociación para la Promoción de las Artes (Proartes).

Universidad del Valle. (2014). Hipermedia Barrio Salsa Cultura. Recuperado de <http://cms.univalle.edu.co/caliculturasalsera/multimedia/bootstrap/#>

Valverde, U. (1997). *Memorias de La Sonora Matancera*. Cali: Caimán Records.

Viáfara, H. (2012). Nueve experiencias desde el cine: un pretexto para ampliar el campo de visión en la investigación. *Revista Colombiana de Educación*, 63, 153-172.

_____. (2014). Una historia bien bailada... En V. Jaramillo *et al.* (2014), *Una historia bien bailada. La técnica del baile caleño*. Cali: Editorial Universidad de San Buenaventura Cali y Alcaldía de Cali.

_____. (2015). Configuraciones de fuentes documentales en estudios sobre cuerpos, consumos y educación. En E. Muñiz (Coord.), *Heurísticas del cuerpo. Una mirada desde América Latina*. Ciudad de México: La Cifra y Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco.

Villada, O. (2013). Ese virtuoso del piano llamado Rubalcaba. *El País* (especial para *Gaceta*). Recuperado de <http://www.elpais.com.co/entretenimiento/cultura/es-e-virtuoso-del-piano-llamado-rubalcaba.html>

_____. (2014). Esta es la huella que Brasil ha dejado en la historia de la salsa. *El País*. Recuperado de <http://www.elpais.com.co/entretenimiento/cultura/esta-es-la-huella-que-brasil-ha-dejado-en-la-historia-de-la-salsa.html>

Villada, O. y Libreros, L. (2012, 6 de mayo). ¿Por qué la Salsa está tan arraigada en la cultura de los caleños? Entérese. *El País*. Recuperado de <http://www.elpais.com.co/calipor-que-la-salsa-esta-tan-arraigada-en-la-cultura-de-los-calenos-enterese.html>

Waxer, L. (1982, 31 de diciembre). Homenaje a la rumba. The city of musical memory. *Diario Occidente Nota* N° 20.

_____. (2002). *The City of Musical Memory*. Middletown: Wesleyan University Press.

Anexos



Escanea este código QR para acceder a los anexos del libro

La salsa y sus raíces antillanas están alojadas en cada casa, en cada andén, en cada calle, en cada cuadra, en cada barrio, en cada salón comunal, en cada parque, en cada escuela, en cada iglesia, en cada evento social; en fin, se encuentra en el diario vivir de nuestra Sucursal del Cielo. Por eso, hablar de Cali y no hablar de su músicaailable es dejar una brecha en la historia de una ciudad que evolucionó bailando.

"Santiago de Cali es un rincón del Caribe en la costa Pacífica", tal como lo expresara Jairo Varela, razón por la cual la música antillana ha hecho cuna en esta región gracias a sus melómanos y coleccionistas, y especialmente a sus bailadores y bailarines. Pa' bailar es, precisamente, eso: un recorrido musical por una ciudad que asumió una cultura Caribe en una zona del Pacífico que los llevará a disfrutar de las diferentes épocas y sucesos musicales que han formado parte de la historia del público caleño que le gusta la salsa y, en especial, bailarla.

