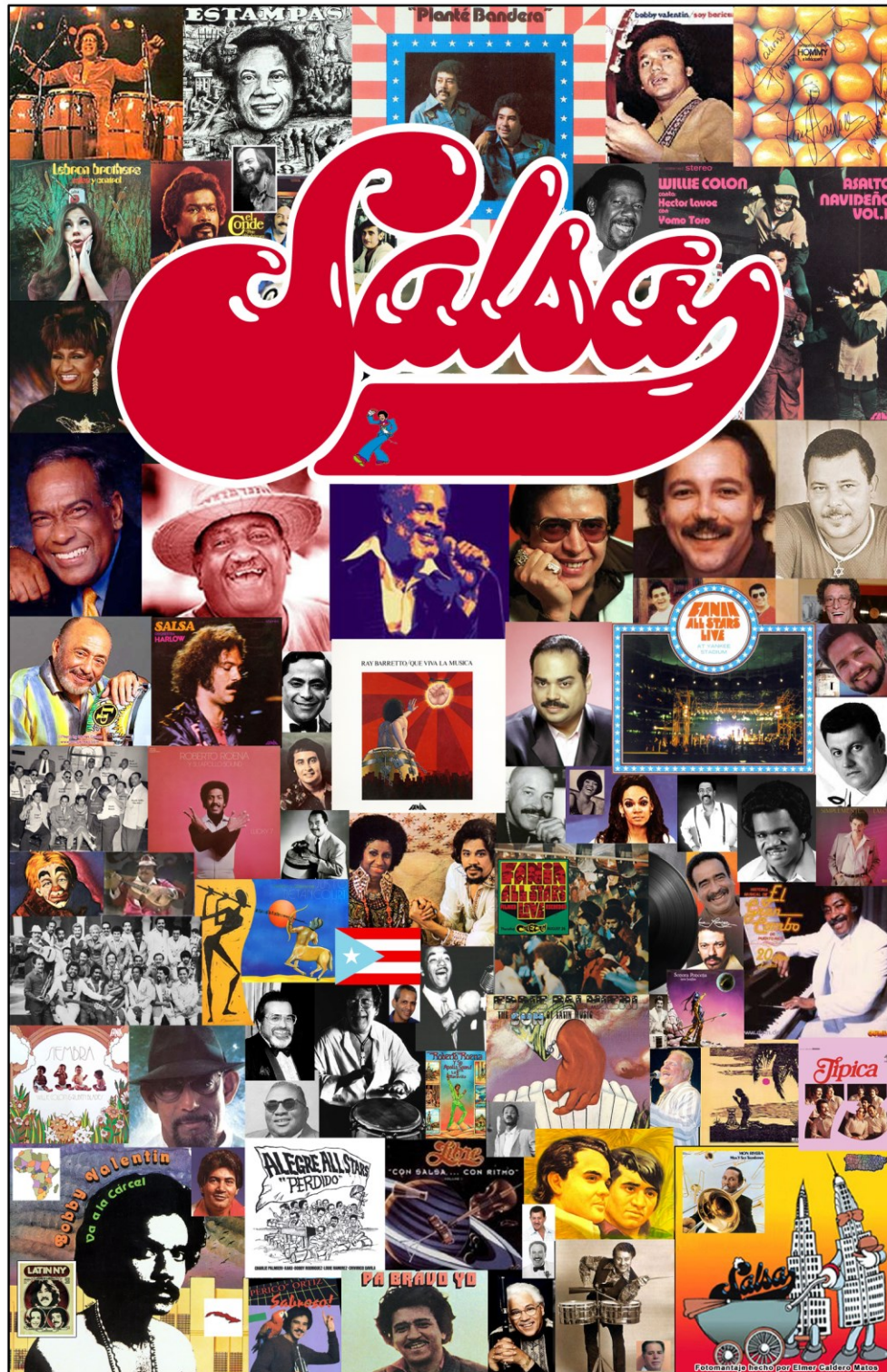


## HISTORIA DE LA SALSA, DESDE LAS RAÍCES HASTA EL 1976 Y UN POCO MÁS ALLÁ



**AUTOR: NICOLÁS RAMOS GANDÍA**

Historia de la Salsa, desde las raíces hasta el 1976 y un poco más allá  
Autor: Nicolás Ramos Gandía

© El **Copyright** del artículo pertenece al autor. Puede ser enlazado o reproducido electrónicamente para fines académicos de docencia o investigación, sin alteraciones e indicando su procedencia. Para su reproducción en publicaciones impresas, debe solicitarse la correspondiente autorización al autor y citar la dirección electrónica de la revista Espacio Abierto (<https://www.arcibo.inter.edu/espacio-abierto/>).



*Foto montaje: Sr. Elmer Caldero & Arte Gráfica: Sr. Roberto Robles*

## Historia de la Salsa, desde las raíces hasta el 1976 y un poco más allá

Prof. Nicolás Ramos Gandía ([niramos@arecibo.inter.edu](mailto:niramos@arecibo.inter.edu))

*Actualizado: 28 de agosto de 2023*

### Resumen

En esta publicación se aborda la evolución histórica de la Salsa y la influencia de los géneros musicales originarios de Cuba, tales como el Son, la Rumba, el Danzón y el Son Montuno con sus respectivas variantes, así como otros movimientos musicales que contribuyeron a su desarrollo. Asimismo, se expone la evolución de dichos géneros que, durante el pasado siglo, forjaron los contornos sonoros de la Salsa. Se examina cómo músicos de diversas nacionalidades adaptaron las diferentes vertientes musicales que nutrieron y popularizaron la Salsa desde Nueva York. Además, se estudia el papel fundamental que desempeñó la compañía Fania Records durante el período decisivo de la gestación y consolidación (*embrionario-expansivo*) de la Salsa, entre las décadas de los sesenta y setenta. Igualmente, se discuten los imprescindibles conciertos de la Fania All Stars y los correspondientes documentales filmicos durante el período *embrionario-expansivo* desde finales de la década de los 60 hasta el año 1976, cuando se estrenó la película Salsa. También, se analiza la aportación musical, entre 1970 y 1976, de cinco de los principales músicos de la Salsa en Nueva York a través de la discografía de Eddie Palmieri, Willie Colón, Ray Barretto, Larry Harlow y Johnny Pacheco. Finalmente, de manera sucinta, se abordan las mutaciones que experimentó la Salsa después de ese período, principalmente con la llamada *salsa erótica*, hasta su encuentro con la nueva música urbana del Reguetón.

## Resumen esquemático del contenido de cada una de las secciones

- **Antecedentes de la Música Cubana** — Describe las influencias africanas, españolas y francesas en el desarrollo de la música cubana y los géneros como la Rumba, el Son y el Danzón.
- **La Rumba** — Explica el origen de la Rumba en los solares de La Habana y sus tres estilos principales: Columbia, Guaguancó y Yambú.
- **El Son** — Discute el surgimiento del Son en el oriente de Cuba y su evolución con agrupaciones como sextetos, septetos y conjuntos que cultivan la variante del Son Montuno.
- **El Danzón y sus variantes** — Analiza el desarrollo del Danzón a partir de la Contradanza cubana y cómo dominó la primera mitad del siglo XX con sus variantes como Danzonete, Mambo y Chachachá.
- **El Mambo** — Examina el Mambo de Arcaño, Pérez Prado y las bandas de NY que lo popularizaron internacionalmente en los años 50.
- **Los años 40 y 50 en Nueva York** — Destaca la aportación musical de Machito y sus Afroclubers y su contribución en el surgimiento del Cubop y el Latín Jazz.
- **Los años 50 en el Caribe** — Resalta la aportación de Benny Moré e Ismael Rivera como cantantes seminales que establecieron la vara con la que se miden los cantantes de Salsa. Cortijo y su Combo se imponen como la agrupación de referencia por la vitalidad de sus presentaciones.
- **La Charanga en Nueva York** — Discute la popularidad de las charangas en los años 50 y 60 con el ritmo de Pachanga y las innovaciones en su dotación instrumental.
- **Los años 60 punto de partida** — Contextualiza el impacto de la revolución cubana en el intercambio y la producción musical. Aquilata la popularización de la Pachanga y otras fusiones rítmicas como el Boogaloo. Puntualiza el desplazamiento de los Big Bands Latinos por agrupaciones pequeñas como el sexteto de Joe Cuba.
- **La Base de la Salsa** — Explica los elementos musicales que conformaron la salsa en Nueva York en los años 60 y 70.
- **La Fania All Stars 1 y 2** — Analiza los conciertos y discos asociados que desde 1968 consolidaron su fama mundial, principalmente en los años 70.
- **Orquestas Fundamentales del 1970 a 1976** — Discute la producción discográfica de algunos de los principales músicos que definieron los contornos de la Salsa en esos años.
- **Y Un Poco Más Allá** — Resume la mutación de la Salsa a fines de los años 80 y los 90 que se mueve de la salsa erótica a la romántica y sintetiza la influencia del *Dancehall music*, el *hip hop* y el reguetón.

---

## **A Don Catalino ("Tite") Curet Alonso**

*Los creadores de la música popular nuestra deben ser reconocidos sin cortapisas y en su justa perspectiva, para así valorar con propiedad sus aportaciones en esta vertiente de la historia social.*

*Tus letras, a través de las vivencias relatadas, otorgaron a la sonoridad y al sabor de la salsa un valor adicional al convertirlas en fuente de aprendizaje; por eso decimos que*

*"Vale Más Un Guaguancó".*

---

# Historia de la Salsa, desde las raíces hasta el 1976

## Introducción

La Salsa, como una manifestación musical que germinó de un entorno social marginado, ha enfrentado múltiples críticas de sus detractores a lo largo de su historia. En sus inicios, la Salsa fue repudiada por ser considerada "*música de barrio de mala muerte*", "*música ligada al mundo de las drogas*" y "*música sin contenido y simplista*". Sin embargo, a pesar de esas diatribas, la Salsa, gracias a su capacidad de apropiación, logró consolidarse como un género musical reconocido y apreciado a nivel internacional y ha sido considerada como una representación cultural de muchos pueblos latinos. Es importante destacar que otros géneros de la música popular, como el Tango, el Jazz y el Rock, también enfrentaron críticas similares en sus orígenes, pero con el tiempo se consolidaron como expresiones musicales dignas de reconocimiento por su valor cultural y con suficientes méritos para ser investigadas desde una perspectiva académica.

La Salsa ha servido como medio de expresión y denuncia social pues ha retratado y documentado la realidad social de muchas comunidades marginadas. La Salsa, como una manifestación musical de la cultura latina, ha resistido y crecido ante la adversidad y sobrevivido en el tiempo.

La Salsa, en su caminar histórico ha vivido hechos fundamentales que la afianzaron en el gusto popular, así como, puntos de inflexión que la llevaron a reinventarse exitosamente como la Salsa social, romántica, pop-R&B y recientemente sus esporádicos acercamientos al Reguetón gracias, en muchos casos, a iniciativas de los jóvenes cultores de este género de colaborar con reconocidos salseros.

Al estudiar la Salsa es importante tener en cuenta que se trata de un género de la música popular urbana, por lo cual necesita ser impulsada por nuevas generaciones de cultores e innovadores para revitalizarla y llevarla a explorar nuevos rumbos creativos. De lo contrario, estará abocada a entrar en un proceso de agonía que la llevará al desvanecimiento, convirtiéndola en una pieza de museo que ilustra una perspectiva de vida de un pasado que ya no existe.

## 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 aquélla forma parte. La música en general, así sus expresiones como sus instrumentos, responden a factores muy complejos; sin el estudio de éstos, aquélla no puede ser comprendida.*

**Fernando Ortiz**

---

España, en el momento del "descubrimiento" de América, era un país de carácter multiétnico debido a las distintas conquistas que sufrió a lo largo de su historia, desde los romanos y visigodos hasta la dominación musulmana. La reunificación política del país bajo los Reyes Católicos en 1479 marcó el inicio de una nueva etapa convirtiéndose en un imperio. Durante los cuatro siglos de dominación española en el Caribe Hispano, en particular en Cuba, República Dominicana y Puerto Rico, España ejerció una influencia abarcadora, profunda y determinante en el carácter sociocultural de la región.

En el ámbito musical, los españoles aportaron 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 caribeños. *"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 cambiadas, 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 colonizan al Caribe y en los primeros 50 años prácticamente exterminaron a los aborígenes. Éste hecho provocó que de las estructuras sociales y culturales de estos pobladores originarios muy poco sobreviviera ante el paso de la colonización. Sólo podemos hacer una referencia limitada a sus *Areítos* que era una manifestación musical de danza y religiosa colectiva, pues los cronistas españoles se circunscribieron a describir la misma 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 Sur América. En el 1510, Diego Velásquez inició la colonización de Cuba y recurrió a traer esclavos africanos –principalmente, de las tribus yoruba (Lúcuma), Bantú (Congo) y Carabalí–, para proveer la fuerza de trabajo. El sistema esclavista,

principalmente en Cuba, permitió a los africanos conservar algunas de sus costumbres, tradiciones y modos de vida, especialmente sus toques de tambores, sus cantos religiosos o profanos, y les proporcionó una organización social de ayuda mutua conocida como el Cabildo. Además, Cuba fue el último país en América en eliminar la transportación de esclavos a su territorio. Estos eventos tuvieron un impacto significativo en la vida cubana pues la cultura africana se mezcló con las influencias españolas para crear una rica tradición musical que todavía se manifiesta en la forma que hacemos música en el Caribe.

Las tribus africanas aportan *el ritmo, la creación de tambores y otros instrumentos percusivos*, así como, la estructura de cantos basados 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, jamaíquinos y mexicanos. No debemos olvidar que otras culturas ejercieron por vía indirecta una fuerte influencia sobre la cultura cubana. Estos fueron los casos en el siglo XIX de la cultura italiana y en el siglo XX de la norteamericana".* (Alén, 1992)

La mayoría de los estudiosos coinciden en que, a fines del siglo XIX, surgen las diferentes manifestaciones culturales de la nacionalidad cubana y en ese crisol de costumbres la música 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, debemos enfatizar que su columna vertebral es, sin duda, el Son y el enfoque ecléctico que se le dio al fusionarlo con los géneros musicales mencionados.

# La Rumba

*Muchos discuten de Rumba y ni siquiera saben  
que cosa es columbia o mi guaguancó señores...*  
**Arsenio Rodríguez**

---

La abolición de la esclavitud en Cuba, en el 1886, propició que muchos esclavos negros se trasladaran de los campos a la periferia de las ciudades más importantes del país dando impulso a los poblados marginales conocidos como los *Solares*. Los Solares de las ciudades ya existían, pero con la inmigración de los libertos su incremento poblacional fue sustancial. En ellos se mezclaban las distintas tribus africanas con los blancos asalariados que trabajaban en los pequeños negocios. Fue en ese entorno marginal surgió la fiesta colectiva y profana llamada *Rumba*, que tuvo un gran impacto en las islas hermanas del Caribe. Incluso hoy día, la palabra la palabra *rumbero* se utiliza para designar a una persona fiestero y *rumbear* se asocia con una actitud festiva o irse de fiesta.

En su inicio, debido a la pobreza extrema de los grupos sociales que vivían en los Solares, 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 tarde, el ritmo de cáscara pasó a ser ejecutado en el instrumento conocido como *cata* (tronco de madera ahuecado y suspendido en el aire). Al inicio del siglo XX, bajo la subordinación americana, es que surge la frase: "*rumba de tiempo de España*", para evocar con nostalgia la forma de ejecutar la Rumba en Cuba bajo la dominación española. La influencia africana en el origen de este género musical se plasmó en el ritmo, la percusión y el canto antifonal.

La Rumba tiene tres estadios musicales diferentes, los cuales podemos agrupar, en términos generales, como sigue:

- *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 donde 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 bailarines o un bailarín (en la columbia); 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, a saber:

- La Columbia*- rumba rápida que baila un hombre solo, con movimientos acrobáticos y compulsivos tomados de los bailes íremes o diablito cubano, frente al quinto al cual reta con sus pasos, al igual que en la bomba puertorriqueña. Se cree que su origen ocurrió en un antiguo caserío de Matanza 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 donde 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 en que 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 con un enfoque en la ejecución de la conga y las descargas correspondientes. Entre los estilos de Rumba el Guaguancó fue el que más se cultivó fuera de Cuba, pero en la industria discográfica hubo muchos temas musicales que se clasificaban o titulaban, incorrectamente, como Guaguancó cuando en realidad eran guarachas o sones montunos. Por ejemplo, el tema de Curet Alonso "*La Esencia del Guaguancó*" que Pacheco grabó y popularizó en el 1970, en realidad era un Son Montuno. La Salsa se apropió de algunos elementos de la Rumba, por ejemplo, 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. Preste atención al tema de Ray Barretto “*Qué Viva la Música*” que presenta algunas de estos giros.

En resumen, la Rumba es un género musical enfocado en el baile que tiene sus raíces en la cultura afrocubana y se caracteriza por su ritmo y percusión. Que todavía es un género muy popular en Cuba. Además, fue reconocido como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO en el año 2016.

## El Son

*El Son es lo más sublime para el alma divertir  
Se debería de morir, quien por bueno no lo estime*  
**Ignacio Piñeiro**

---

El origen del *Son* se ubica en la región oriental de la isla cubana, principalmente, en Santiago y en la cordillera montañosa de la Sierra Maestra. También, se incluye la provincia de Guantánamo y se asocia con las fiestas *Changüí* que allí se celebraban. Este género musical surge a fines 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 del 1892 por un intérprete llamado Nené Manfugás, éste ejecutaba un instrumento rústico de madera con una caja de resonancia con tres cuerdas doble de acero llamado el *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 el *Montuno*, y entre éste 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. 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 sobre el mismo. En fin, el *Son* presentaba un estilo vocal caracterizado por la décima española y el canto antifonal, que tiene su origen en la música africana.

Los instrumentos originales del *Son* fueron: *el tres* y *la guitarra*, brindaban la línea melódica y era una influencia concreta de la cultura hispana; *el bongó* que aportaba la concepción de la interpretación polítmbrica que se desprendía de sus múltiples formas de ejecución; las *maracas* o la *clave*, que era ejecutada por el cantante; y, finalmente, la *marimbula* 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 el año 1909 el *Son* se propagó por todo el territorio cubano gracias, en parte, a la resolución que creaba el 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 y, así, minimizar la posibilidad de revueltas. (Arteaga, 1994; Orovio, 1992) Pero nos parece más razonable que *"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)

Los Cuartetos de *Son* provenían de las zonas rurales y dominaron el marco musical de la ciudad y, en la década del 20, se transformaron en Sextetos. El sexteto Habanero fundado en el 1920, por ejemplo, tuvo su antecedente en el cuarteto Oriental. En el 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 del 30, definió el formato sonero característico de los medios urbanos y fue de gran influencia en el resto del Caribe. Entre los septetos debemos destacar el septeto Nacional de Ignacio Piñeiro, que con *"su poder creador trabajó en los contornos del Son oriental impartándole 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 Ignacio Piñeiro *"Échale Salsita"* referencia primaria, según varios autores (Calvo, 1996; Orovio, 1994; Santana, 1992), de la palabra Salsa en la música del Caribe. Tesis que nos parece aventurada ya que, 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 fines del siglo XIX hasta principios del XX.

La década del 30 representó el período 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 el 1933 y logró un triunfo arrollador.

En el 1940 el tresista Arsenio Rodríguez organizó un *Conjunto* donde decidió ampliar el formato del septeto y le añade la *tumbadora*, una segunda y tercera *trompeta* y *el piano* (que previamente lo había hecho el sexteto Gloria Cubana). Con la inclusión de la tumbadora en su agrupación se superaba la prohibición establecida en la década del 30 por el presidente Machado (debido a su asociación con los ritos santeros), sobre el uso de ese instrumento en las orquestas de música popular. Al 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 elaboraba *tumbaos* de gran vitalidad y las trompetas (que en ocasiones grabó con tres o cuatro) desarrollaban improvisaciones bien 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, principalmente, como conjunto acompañante de las primeras figuras del canto caribeño y el Conjunto Casino por su exquisita sonoridad y sabor.

En la década del 50 el genio de la música cubana Benny Moré creó una escuela aparte en la interpretación del *Son*, él, en sí mismo, acompañado por su banda gigante (*La Tribu*, como él les llamaba), era un estilo sin competencia, un fuera de serie en la historia de 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 varias variantes: el *Son Pregón*, el *Changüí*, el *Son Montuno*, el *Son Habanero*, el *Sucu* y la *Timba*.

A fines de los 60 y principio de los 70 el bajista cubano Juan Formell y su agrupación los Van crean el *Songo*, éste surge 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, amplificó los violines a la vez que daba un mayor énfasis al aspecto rítmico, los cantantes interpretan a tres voces e introdujo los trombones en las Charangas cubanas.

## El Danzón y sus variantes

*Allá en Matanza se creado un nuevo baile de salón  
Con un compás muy bien marcado  
Y una buena armonización ...*

Danzonete, prueba y vete, yo quiero bailar contigo, al compás del Danzonete  
**Aniceto Díaz**

---

Los musicólogos (Carpentier, 1996; Díaz, 1991) coinciden en que el Danzón proviene de la Contradanza Cubana y de la primera expresión vocal autóctona de Cuba, la *Habanera*. Estos le adjudican a la ola migratoria del 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 Lapique (1996), 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 conocida como *la conga*. El segundo se da tras una sedimentación musical de las oleadas de inmigrantes franco-haitianos de más de medio siglo en tierras cubanas tras la abolición de la esclavitud en Haití en el 1793.

La Contradanza Cubana dio pie a la Danza Cubana que, con su tempo lento y melancólico, proveyó espacio a la estrofa cantada y de ahí a la *Habanera*. En ésta 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, 1996)

El desarrollo de la Contradanza Cubana y La *Habanera* llevó a la creación de otros géneros musicales propiamente cubanos, que estuvieron muy vinculados a la transición de la Orquesta Típica a la Charanga Francesa y de ésta en la Charanga. En orden cronológico de origen podemos mencionar a: 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 la Charanga.

En el 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.*" (H. Orovio, 1992)

"*En sus primeras etapas, el danzón era interpretado por un conjunto denominado Orquesta Típica que incluía en su formato: cornetín, trombón de pistones, figle, 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 pailas 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 surge la Charanga Francesa. Ese proceso de incorporación se dio paulatinamente durante la primera parte del siglo XX se incluyó la tumbadora cubana, la paila criolla o timbal y el güiro y su nombre se reduce 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 del 60; gracias, en gran medida, a orquestas como el conjunto Cachana de Joe Quijano (agrega trompetas) y la Moderna de Ray Barretto (agrega trompeta y trombón).

El Danzón dominó a su antojo el escenario musical de Cuba desde fines del siglo XIX, luego, en la primera y segunda década del siglo XX, comenzó a perfilar su forma definitiva e incorporar elementos de otros géneros cubanos, principalmente del Son. "*En el 1910, José Urfé, compositor, director y clarinetista, revoluciona 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 del 20 ocasionó que el Danzón declinará en el fervor del pueblo cubano. En el 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 fue "*Rompiendo la Rutina*", cuyo título era, por cierto, muy sugestivo e irónico dentro del contexto socio-musical de esa década. Para contrarrestar al *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, al inicio de los años 30, la necesidad de incorporar un cantante en las Charangas y se destacan: Paulina Álvarez, Barbarito Diez, Pablo Quevedo (primer ídolo de masas en la música popular cubana) y Abelardo Barroso. Debido al limitado número de Danzonetes originales que se componen, los músicos que cultivaban este género tuvieron que adaptar temas del Tango y el Bolero para mantener latente el mismo. Este hecho unido a la muerte de los principales cantantes masculinos del género Quevedo (1936) y de Fernando Collazo (1939), al surgimiento de nuevos formatos orquestales como los Combos y los Conjuntos, la proliferación de otros géneros musicales como el Danzón-Mambo, las nuevas variantes del Son y la Rumba; circunscribieron la popularidad del Danzonete a la década del 30.

En el año 1937 se funda la orquesta de Arcaño y sus Maravillas y en el 1938, gracias al talento creativo de los hermanos Orestes e Israel López, le dan vida a una nueva variante del Danzón y la música cubana llamada el *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 del 30 en la música cubana) en la parte donde 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 fines de los años 30 y principios de los años 40.

En la década del 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 el aspecto bailable del mismo 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 éste tenía una orientación instrumental y hacia los ritmos sincopados; mientras que en el Chachachá la trinidad vocal-instrumental-bailable era fundamental, todos los músicos de la Charanga cantan al unísono y el ritmo se distingue por su sencillez para que el bailarín tenga más soltura en sus pasos y no se cruce.

En la década del 50 la agrupación de charanga más importante fue la orquesta Aragón, fundada en el 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 la impecable interpretación sonora que elaboraban, escuchen como ejemplo el tema "*Noche Azul*". La música cubana en esta década fue dominada por las Charangas y los *Big Band* Latinos, principalmente por *La Tribu* de Benny Moré. Además, las Charangas se convierten en un producto de exportación musical de Cuba hacia la ciudad de Nueva York.

## El Mambo

*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**

---

El Mambo surge 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 del 50, fue popularizado mundialmente por Pérez Prado y su Jazz Band Latino. Este ritmo sincopado surgió en el año 1938 del ingenio de los hermanos Orestes López 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 (refiérase al tema "*A Gozar Mi Mambo*" de Orestes López). El escritor de música popular Cristóbal Díaz (1981) nos 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 no es sólo en la Orquesta de Arcaño donde se experimenta con el *Mambo* en las décadas del 30 y el 40. 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 el 1934 y lo desarrolló a plenitud en el 1938. Es pertinente mencionar que en el 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 de 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 el 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 y, luego, sus apariciones en películas del cine mexicano les permitieron adentrarse en diferentes países de la América Hispana. En el 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 del 50. La orquesta de Pérez Prado en el sonido de los metales respondía al Jazz que cultivaba la orquesta de Stan 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 crea una cinética corporal en los bailarines pocas veces vista que muchos decían que reyna en la locura.

El investigador Cristóbal Díaz (1981) nos explica la diferencia entre Pérez Prado y Arcaño: *"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 tercer 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"*. En Cuba el escritor Alejo Carpentier afirmaba *"Hay mambos detestables"*, escribió, *«pero los hay de una invención extraordinaria, tanto desde el punto de vista instrumental como desde el punto de vista melódico. Pérez Prado, como pianista de baile, tiene un raro sentido de la variación, rompiendo con esto el aburrido mecanismo de repeticiones y estribillos que tanto contribuyó a encartonar ciertos géneros bailables antillanos"*.

Para fines de los años 40 y principios del 50 las orquestas de Machito, José Cúvelo y Pupi Campos, entre otras del circuito de Nueva York, se entregaron a este ritmo y lo convierten en la fiebre de los bailarines de la ciudad hasta mediados de los años 60. Tito Puente y Tito Rodríguez con sus fabulosas orquestas fueron los reyes indiscutibles de los salones de baile en los años 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. El revuelo que causó fue de tal grado que en una edición del 1951 de la revista Dance Magazine, los críticos y maestros de baile de salón americano Byrnes and Alice Swanson plantearon: *"Ahora es responsabilidad del maestro estandarizar, disciplinar y presentar adecuadamente esta emocionante danza para hacerla aceptable."*

La famosa pregunta: *¿Quién inventó el Mambo?* fue contestada, erróneamente, por el célebre cantante cubano Benny Moré en el tema "*Locas por el Mambo*" grabado en el 1950 junto a Pérez Prado en México. Moré en la composición plantea: "*¿Quién inventó el mambo que me sofoca? / ¿Quién inventó el mambo que a las mujeres las vuelve loca? / ¿Quién inventó esa cosa loca? / Un chaparrito con cara de foca*". Entendemos que siempre será polémico contestar la misma, aunque previamente expusimos la aportación de los hermanos López en la orquesta de Arcaño y sus Maravillas con el Danzón de Ritmo Nuevo y la de Arsenio Rodríguez con el Son Montuno. De lo que no hay duda es que Pérez Prado fue quien lo popularizó y puso al mundo a bailar con sus ritmos y sonidos pirotécnicos.

Definitivamente, consideramos que la metodología de investigación basada en la creación artística de un 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. Nos parece 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 creemos que 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 del Mambo.

## Los años 40 y 50 en Nueva York

El Palladium Ballroom era un salón de bailes ubicado en Broadway que para el 1947 estaba en decadencia, pues los Big Bands americanos, 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 era en el destaque de los instrumentistas, *era música para músicos*. La administración del Palladium decide probar con las bandas latinas y se organiza, por sugerencia de Mario Bauzá, el "*Blen, Blen, Blen Club*" que presentaría una matinéailable todos los domingos con la orquesta de Machito y sus Afroclubans. Al año de este experimento músico-comercial el Palladium estaba consagrado exclusivamente a la música afroclubana 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 *Afroclubans*; un sonido pesado y pastoso al estilo de las Big Bands americanas, pero con el sabor del ritmo y la percusión clubana.

Los Afroclubans, gracias a Mario Bauzá (músico y director musical clubano con una considerable experiencia en las bandas de jazz americanas), realizan el matrimonio de los ritmos clubanos 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 Cluban Jazz y hoy lo conocemos como Latín Jazz. Al hablar del Jazz Latino tenemos que comenzar por los Afroclubans que sentaron las bases del mismo a través de su excepcional trabajo musical. Bauzá, era un saxofonista de primera línea en Cuba que se radicó en los Estados Unidos en el 1929 y comenzó su carrera en Nueva York como trompetista del cuarteto de Antonio Machín. Luego pasó 10 años como trompetista y director musical, en algunos casos, de las reconocidas orquestas de jazz de Hy Clark, Chick Webb, Fletcher Henderson y Cab Calloway. Además, Bauzá 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 particular de Gillespie la influencia de Bauzá y su relación con la música latina perduraría hasta sus últimos discos en los años 90. Dizzy incluyó al conguero clubano Chano Pozo en su banda para el concierto que realizó en el afamado Carnegie Hall en el 1947 que dio paso a la integración de los ritmos sincopados clubanos al Jazz.

Respecto a la dimensión latina del Jazz, Salazar (1992) establece que para el 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*, ésta fue la primera composición de *jazz afro cubano*, que hoy conocemos como latín jazz. Luego Machito grabó esta pieza en el 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 podemos mencionar a: Chico O'Farril, Chano Pozo, Tito Puente, René Hernández, Bebo Valdés, George Shearing y Cal Tjader y los cronópios del Jazz Dizzy Gillespie y Charlie Parker; luego, en la década del 60, las variantes del *Cubop* se comenzaron a conocer y promover con el nombre de *Latín Jazz*.

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, una sección rítmica de piano y bajo la batería americana era sustituida por el trío percusivo cubano conformado por la *tumbadora* (conga), el *bongó* y el *timbal* (la variante significativa en la percusión respecto al formato americano del jazz). Este trío percusivo será un componente imprescindible en todas las orquestas de Salsa hasta el día de hoy.

Veamos algunos detalles de este trío percusivo. El *bongó* era un instrumento insustituible en las agrupaciones del *Son* donde, reforzado sólo por el golpe de la clave, era el apoyo rítmico percusivo de dicho género. La *tumbadora* un instrumento que era la columna vertebral de la *Rumba* fue incorporado en el *Son* por Arsenio Rodríguez, a principios de la década del 40, una vez concibió la estructura del *Conjunto*, la agrupación que revolucionó todo el desarrollo posterior de dicho género y trajo a la palestra el *Son Montuno*. 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 fines de los años 40, con el maestro del Jazz Dizzy Gillespie. Incluso al final de su carrera discográfica en el 1991 gana un Grammy con el disco *Live at the Royal Festival Hall* con su orquesta de estrellas *United Nation* que cuenta con el prodigio puertorriqueño de la conga Giovanni Hidalgo.

El *timbal*, un instrumento netamente cubano, surgió de la dificultad que enfrentaban los músicos de las Charangas originales para transportar el *timpani* 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 la misma en las orquestas *Big Bands*. Entonces,

el *timbal*, bajo la influencia de Tito 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 protagonista y solista (lo sacó del fondo de la orquesta y lo ubicó al frente de la misma junto con los cantantes) gracias a sus ejecuciones espectaculares, convirtiéndolo así, 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.

Por su parte la estructura instrumental del Son, desde los Cuartetos hasta las Sonoras y los Conjuntos, prescindió del timbal en la sección de la percusión. A fines de los años 60 y principios de los 70, 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 de su rítmica. Por su parte Johnny *Pacheco*, quien 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*, que era 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 bailarines por el ritmo de la Pachanga.

La influencia de la música cubana seguía con su presencia arrolladora, dominaron en cuestiones de ritmos y orquestas creadoras de nuevas tendencias musicales los años 40 y 50. Nos entregan el Mambo y el Chachachá que fueron los géneros reyes de la música caribeña y de los clubes latinos en Nueva York. Sólo *Cortijo y su Combo* —un grupo modesto, desde el punto de vista de la sonoridad, pero arrollador, desde la perspectiva del ritmo y el sabor, que su zapata musical era la Plena, la Bomba y la Guaracha—, logró triunfos equiparables a los de las mejores bandas de los otros géneros. Cortijo impuso un estilo diferente al de las Charangas y los Big Bands Latinos y estampó de forma perenne su música y sus ritmos en el imaginario sonoro 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  
mango a perico*

Si yo llego a saber, que perico era sordo yo paro el tren  
*Perico, 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**

---

El Combo de Rafael Cortijo con la voz de Ismael Rivera no cultivaban el *Jazz* y ni el *Son*, pero eso sí, estos géneros eran visto a distancia y con respeto. Ellos cultivaban principalmente los géneros puertorriqueños de la Bomba y la Plena y, de la música cubana, la Guaracha. El Combo de Cortijo arrasó 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, como los cantantes más notables e influyentes en la historia de los ritmos afrocaribeños y referencia obligada para la Salsa.

Benny Moré comenzó a cantar profesionalmente en el 1940 en la Habana, en el 1945 se une al *Conjunto Matamoros* para un viaje a México y, al finalizar la gira, se quedó por un tiempo en el país Azteca alcanzado un éxito respetable. Entre los años del 1945 al 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 la de Mariano Merceron. Su trabajo más trascendental en México fue con la orquesta de Pérez Prado (quien comenzaba a experimentar con género desde la perspectiva del *Big Band* americano), pues le proveyó la dimensión vocal al Mambo. En el 1953 regresó definitivamente a Cuba y se convirtió en el principal cantante cubano de la década gracias a su excelente Banda Gigante (*la tribu*, como el la llamaba) y su capacidad creativa sin par en el arte de sonear en los ritmos cubanos. 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 es un cantante fuera de serie, como lo demuestran sus grabaciones de los temas “*Oh Vida*” y sus dúos con Pedro Vargas “*La vida es un sueño*” y “*Perdón*”, que muchos críticos consideran los mejores dúos que se han grabado en la historia de la música popular del Caribe.



Ismael Rivera en el año 1952, luego de regresar del conflicto de Corea y gracias a una recomendación de su compadre Rafael Cortijo, inició como cantante en la orquesta Panamericana en Puerto Rico del maestro Lito Peña. Con esta orquesta Ismael logró varios éxitos, pero el más sonado fue la Plena "El Charlatán". El surgimiento del inigualable combo de Cortijo fue *"El 28 de enero de 1954 es el 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."* (Figueroa, 1992) 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 devastador. Además, lograron significativos éxitos con sus Guarachas y la adaptación de temas conocidos del *pop music* como "Volare" y "El Telegrama".

Ismael era un cantante que tenía virtudes sin igual como: dominio instintivo y absoluto de la clave, uso extenso de la polirítmia y una capacidad para improvisar sin límite. Para apreciar la capacidad creativa de Ismael vasta escuchar los temas "*Perfume de Rosas y Maquino Landera*", en los cuales escuchamos un sonero que no se circunscribe para improvisar, el Montuno, al espacio fijo entre coro y coro, por el contrario, continua su soneo encima del mismo o termina con éste, pero siempre en clave. Esta faceta del soneo de Ismael estará presente a través de toda su carrera de la cual queda, como prueba fehaciente, su discografía inmortal. El musicólogo César Miguel Rondón (1980) nos explica la influencia de Ismael en el soneo salsoso de la manera siguiente: *"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."*

Finalmente, sobre el origen del apelativo el Sonero Mayor, presentamos dos declaraciones hechas por Ismael que se contraponen. La primera fue en una entrevista realizada por Rafael Figueroa (1992), Ismael afirmó que dicho apelativo fue otorgado por Benny Moré luego de escucharlo sonear en su visita a Puerto Rico donde fue acompañado por el combo de Cortijo a mediados de los años 50. La Segunda corresponde a otra entrevista hecha en los años 70, por el locutor radial puertorriqueño Guillo Droing, donde Ismael afirma que fue el productor

cubano Maceda quien comenzó a presentarlo como el Sonero Mayor a fines de los 60. (Grabación difundida, 2 de octubre de 2004, por el locutor Heriberto Sanabria en su programa radial, Tardes Tropicales). Dichas afirmaciones por sus contextos tan diferentes son contradictorias entre sí, pero los aspectos referenciales asociados a cada una de ellas aportan a la posible validez de ambas. En el primer caso, dentro de la tradición musical cubana, se consideraba a Benny como un músico con la jerarquía necesaria para nombrar a otro cantante como *Sonero Mayor*. En el segundo caso, Ismael, en sus grabaciones discográficas de los años 50 y 60, nunca había mencionado el título el Sonero Mayor. Pero en el tema "*El Cumbanchero*", incluido en su disco *Lo Último en la Avenida* del 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, que la evidencia discográfica nos inclina a favorecer la segunda versión.

## La Charanga en Nueva York

En Nueva York las Charangas experimentaron un desarrollo vertiginoso, desde mediados de los 50 hasta principios del 60, que trajo importantes variantes distintivas en el esquema instrumental de las mismas. La primera Charanga fundada en dicha ciudad fue la de Gilberto Valdés en el 1952 y desde el 1953 proliferan debido a la popularidad que logró esta dotación instrumental entre el público latinoamericano radicado en Nueva York. Para fines de los 50 las Charangas ya competían, *de tú a tú*, con los Big Bands de Machito, Tito Puente y Tito Rodríguez, quienes eran los reyes de la música latina en la ciudad. Incluso algunas de las primeras grabaciones de Tito Rodríguez para el sello RCA, entre los años 1953 y 1954, fueron realizadas con el formato instrumental de las Charangas y en el 1961 lanzó el excelente disco *Pachanga y Charanga*.

En el 1958 el destacado pianista puertorriqueño Charlie Palmieri organizó la Charanga Duboney, junto al flautista dominicano Johnny Pacheco y el magnífico cantante puertorriqueño Vitín Avilés, esta agrupación alcanzó inmediatamente un éxito sin precedentes en Nueva York. Al otro año, debido a discrepancias en el enfoque musical de la Duboney. Johnny organizó su propia charanga en 1961, y en su primer álbum como director de orquesta, titulado "Pacheco y su Charanga" lanzado bajo el sello Alegre, logró un gran éxito y registró ventas inigualables en el circuito de Nueva York para esa época, superando las 100 mil copias vendidas.

En Cuba, en el 1959, la Orquesta Sublime le pidió a Eduardo Davidson que compusiera algo nuevo y de impacto musical, éste creó una composición basada en la fusión de la samba brasileña y el bembé africano titulada "*La Pachanga*", que fue orquestada por Richard Egües flautista de la orquesta Aragón. 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 LP le siguieron muchos otros porque el ritmo y el baile asociado (Davidson también fue el creador de la coreografía original), pegó como epidemia, principalmente en Nueva York, donde dominó la primera parte de la década del 60. Cuando Davidson se marchó al exilio en el 1961 la Pachanga fue prohibida en Cuba, esto dejó a Nueva York como el terreno fértil donde se expandirían y popularizarían las Charangas y el ritmo Pachanga.

A principios de los 60 en Nueva York el formato instrumental de las Charangas experimentó cambios radicales cuando le agregan trompetas, trombones y, en ocasiones, el saxofón creando así distintas combinaciones sonoras. Esta nueva dotación instrumental creó un sonido *charanguero* más

poderoso y moderno. Por ejemplo, Joe Quijano en su Conjunto Cachana integra trompetas con violines y Ray Barretto en su Charanga Moderna incluye 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 el 1960 bajo la dirección musical de Charlie Palmieri. En el 1962 bajo el sello Columbia Records 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: "*Hay una discusión en el barrio/ de cómo se baila la pachanga/ Hay una confusión en el barrio/ se creen que una charanga es pachanga/ Una Charanga es la orquesta que está de moda/ una Pachanga es el baile que se baila ahora*".

Durante el período que va desde el 1960 al 1965 surgieron otras excelentes Charangas que impactaron significativamente el mercado latino de Nueva York, podemos mencionar, entre otras, La Charanga Moderna de Ray Barretto en el 1961, Nuevo Ritmo de Mongo Santamaría en el 1962 y La Orquesta Broadway de los hermanos Zervigón en el 1962. Pero la Charanga neoyorquina más influyente en la Salsa fue La Moderna de Barretto, en ésta se integraron los metales, trompeta y trombón, con los violines y una sección rítmica poderosa. Esta orquesta, con su exotérica combinación instrumental, estableció un sonido más agresivo al tradicional de las charangas, a la vez que incorporó elementos de las Descarga cubanas. Además, los temas grabados por Barretto tenían mucha ligadura con el barrio y mucho sabor, podemos mencionar: "*Guaguancó Bonito*", "*Salsa y Dulzura*" y "*Watusi*" entre otras.

A mediados de los años 60 agrupaciones con una exigua cantidad de músicos como el Sexteto de Joe Cuba, la orquesta de trombones y flauta (Trombanga) 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 Boogaloo, el Jala-Jala y otros más de carácter festivo. Las Charangas y el ritmo de la Pachanga comenzaron a perder vigencia en el 1965 y de ahí hasta el 1968 se cocinaría el caldo de cultivo de la coyuntura histórico-musical-social (*período embrionario*) que abriría el camino para el surgimiento de la Salsa en Nueva York.

De este periodo podemos mencionar, por ejemplo, que los Big Bands Latinos 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 está vedada en los Estados Unidos y los músicos puertorriqueños y cubanos de la gran urbe, que desde la década del 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 de la Bossa Nova.

El contexto socio-musical de la década del 60, caracterizado por rápidos y eclécticos cambios, proporcionó el caldo de cultivo necesario para que la salsa mostrara sus primeros repiques distintivos. Tanto los músicos veteranos de la época, como Pacheco, los hermanos Palmieri, y los jóvenes talentos como Larry Harlow, Bobby Valentín y Willie Colón, desempeñaron un papel fundamental en la definición de los ingredientes musicales de la salsa. Estos elementos se consolidaron durante la primera mitad de los años 70.

## Los años 60 punto de partida

El triunfo de la revolución cubana 1959 y la ruptura de relaciones comerciales en el 1961 con la secuela del embargo económico impuesto por los Estados Unidos 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 permea en dicha 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 convierten a la ciudad Neoyorquina en la referencia musical del Caribe desde inicio de los años 60. Durante el periodo del 1960 al 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 New York gracias a que las distintas 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 Bands* fue el marajá de la música caribeña en la primera parte de los 60. La orquesta Rodríguez 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, 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 en adelante tomó la ruta de regrabar importantes *Boleros* del repertorio latinoamericano. En sus grabaciones como solista sería acompañado por una orquesta monumental dominada por las *cuerdas* y dirigida por el maestro Lerroy Holmes. En esa etapa gracias a temas como "*Inolvidable*", que convirtió en un clásico de la música latinoamericana, y a su forma tan particular e impecable de decir 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 el 1972 luego de haber participado en un Mega Concierto 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 fue el instrumento que marcó definitivamente el perfil sonoro de la Salsa en la próxima 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 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; los Big Bands Latinos son vistos como dinosaurios musicales; el Palladium fue herido de muerte cuando le suspendieron la licencia para vender licores y dos años más tarde cierra 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 Masucci 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 Johnny Pacheco y su Nuevo Tumbao – *Cañonazo*; el nombre de la disquera surgió del viejo son cubano de *Reinaldo Bolaño* titulado *Fania*, el cual era uno de los cortes incluidos en dicho disco.

Es muy conveniente detenernos un poco en el período embrionario que va desde el 1964 al 1967, pues durante esos años la música caribeña no tiene un rumbo definido e incluso la industria americana del disco disminuye su atención en la misma. La industria discográfica se ubica en el Brasil donde el Bossa Nova, una samba suavizada con elementos del Jazz, despegó en grande y vende millones de discos en Estados Unidos y el resto del mundo. Podemos enumerar varios acontecimientos que demuestran la ambivalencia musical de mediados de los 60, y que resumimos con la frase "*sin ton ni son*". También, aunque parezca contradictorio, la semilla de lo que sería la Salsa germinó en este período. Debemos destacar el punto siguiente: surgen los 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 "Cachao" y otros músicos cubanos para el sello Panart. En Nueva York, al inicio de la década de los 60, Charlie Palmieri dirige Alegre 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 impactaron a los melómanos, sin embargo, el público general no le dio mucha importancia y pasaron "*sin pena ni gloria*" para el mundo musical más amplio. 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, que la Salsa cosecharía plenamente.

El Boogaloo (también conocido en sus inicios como el Latín Boogaloo) fue el primer estilo musical producido por latinos, principalmente puertorriqueños, en Nueva York. En el que se mezclan ritmos afrocubanos con el *Rhythm and Blues* y otras influencias musicales popularizadas por los afroamericanos a principios del 60 como el Rock & Roll. Ray Barretto en el 1963 nos dejó para la historia "*El Watusi*" que definió su trabajo musical en los años 60. Por su parte Joe Cuba fue un triunfador sin igual de este estilo con los temas: "*Bang! Bang!*" (1965) y "*El Pito*" (1966). El Boogaloo alcanzó su cenit gracias al trabajo musical del pianista neoyorquino Pete Rodríguez, cuando en el año 1967 la discográfica Alegre editó un disco de 45 revoluciones que incluía en el lado A esta composición y en el lado B "Micaela". Ambas piezas obtuvieron popularidad con celeridad y representaron la cúspide de la popularidad del Boogaloo, hasta el punto en que "I Like It Like That" entró en las listas de la revista Billboard. Las letras de este estilo musical entrecruzaban con suma liberalidad el español y el inglés y consistían en ritmos afrocubanos influenciados por el Soul. El Boogaloo, asimismo, fue cultivado por las orquestas latinas más notables de aquellos años, sin importar su dotación instrumental, tales como la orquesta Broadway, Cortijo y su Combo, Tito Puente con La Lupe, Eddie Palmieri y el joven Willie Colón. Transcurridos 51 años, el estribillo de la canción estuvo presente en el super éxito de la cantante Cardi B junto a Bad Bunny y James Balwin titulado "I Like It", que logró la primera posición en el Hot 100 de Billboard en el 2018.

En el 1964 se impone el tema "*Jala Jala*" del Gran Combo con su ritmo. Ricardo Ray lo adapta (en el cual el ritmo del campaneó de Roena es llevado por piano), para el tema "*Richie's Jala Jala*" del LP *Jala Jala y Boogaloo* (1967). El éxito del tema y el disco fue tan grande que en 1967 se publica un segundo LP en la onda de este ritmo titulado *Jala Jala y Boogaloo Volumen II*. En el que se



incluye otro exitazo “*Mr. Trumpet Man*”, donde el gran trompetista de Jazz Adolphus Doc Chatham dejó plasmado uno de los solos más eminente en la historia de la música latina. Otros ritmos híbridos que surgen en Nueva York y se propagan por el Caribe son: *El Shin-a-líng*, *El Pata* y *La Mazucamba*. En Puerto Rico el Gran Combo se destaca y logra resonantes éxitos con sus grabaciones de estos ritmos en el país.

Dentro de dicha amalgama de estilos con influencia del “*mainstream*” americano es que surgen los primeros destellos musicales de lo que sería la Salsa. Por ejemplo, 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 la Salsa en los 70. Además, su banda fue la primera en utilizar los trombones como instrumento principal y distintivo por su sonido ronco y agresivo que le dio paso sonido salsoso de los setenta.

Mientras tanto, Tito Puente con su Big Band aportaba la prolongación de la fastuosidad de la música cubana de los Ballroom como el Palladium, el cual cerró sus puertas en el año 1966. Ha mediado de esta década la cantante cubana La Lupe, al igual que Mon Rivera, con su canto estridente, hiriente, lleno de mañanas y giros burlescos da los primeros toques de lo que sería el canto salsoso en los primeros años de los setenta, música irreverente y aguerrida. La Lupe colabora con Puente en cuatro discos esenciales entre 1965 y 1967, en los que interpreta guarachas, bombas, sones, joropos, boleros con un estilo iconoclasta que sirve de avenida entre los viejos y sobrios estilos cubanos y el nuevo enfoque musical ecléctico de enfrentar la música desarrollado 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 están plenamente definidas, La Lupe pierde vigencia pues su función de transición en la estilística sonera ya la había cumplido.

Las agrupaciones pequeñas y flexibles como la de Eddie Palmieri y Joe Cuba escenificaron, por su parte, 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 tales como: la Pachanga, el Mambo y el Boogaloo. Palmieri un músico arriesgado probó suerte con hasta con el Mozambique (ritmo desarrollado en Cuba en el 1962 por Pello el Afrokán) e incursionó en el Jazz al grabar dos discos con el vibrafonista del Jazz Latino Cal Tjader. El sexteto de Joe Cuba, por su popularidad, fue la agrupación que mejor representó este período de experimentación con distintos estilos musicales y de manifestación primaria de

una música caribeña con claros matices americanos, la música de los neoyorican, el Boogaloo. 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

La mezcla y fusión de distintos géneros de la música cubana, principalmente: el Son Montuno, la Rumba, el Danzón con sus variantes como el Mambo y el Chachachá, los elementos de otros géneros del Caribe como la *Bomba*, la *Plena*, la *Cumbia* en ocasiones sazonados con elementos de la *Samba* y de la forma libre de hacer esta fusión es que surge la Salsa. Podemos decir que la Salsa es música, principalmente, 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 respetan las divisiones en las estructuras orquestales y los géneros musicales establecidas en Cuba. Por ejemplo, la redefinición de la estructura instrumental de una Sonora en la que se sustituyen las trompetas por trombones y le agregan 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. El saxofón relegado a un instrumento de tercera importancia en las orquestas que cultivan este movimiento musical. Agrupaciones musicales que 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 mudo latino. Esta estrategia perseguía derrumbar los encasillados musicales que se usaron hasta la década del sesenta en la música caribeña y así proveer espacio para la mezcla de elementos musicales sin las ataduras del pasado. Es sumamente importante, entender que los géneros musicales del Jazz y el Rock no son homogéneos ni monolíticos al momento de clasificar sus creadores, más bien presentan diferentes vertientes y acercamientos musicales bajo su sombrilla. El género de la Salsa y los distintos acercamientos que se han dado en su historia comparte similitudes con los otros dos géneros mencionados.

César Miguel Rondón (1980), en *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 período que va desde el año 1964 (año de incorporación de la disquera Fania, por Jerry Masucci y Johny Pacheco) al 1970 ocurre el asentamiento de las bases comerciales y musicales de la Salsa. La Fania definió el perfil del movimiento musical urbano que se conocería como la Salsa. Entre el 1965 y 1966 la Fania comenzó a contratar nuevos artistas, como Larry Harlow y Bobby Valentín dos personajes que en breve tiempo se convertirían en estrellas en el mundo latino de Nueva York. Para el 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 características de cantar con giros y mañas de la jerga de los barrios neoyorquinos. En ese mismo año la Fania firma a Ray Barretto, quien deja atrás el formato charanguero de su orquesta La Moderna y se adentra en el formato y el sonido de los Conjuntos del 40, pero agrega 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 del respeto y admiración del público neoyorquino.

El año 1967 fue muy productivo para la compañía pues contrató al joven trombonista de 15 años, Willie Colón, quien sería el salsero más atrevido en términos de la experimentación musical como en sus líricas de abundante contenido social y político. El productor y condueño 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 inicio de esta década por Mon Rivera y continuada por Eddie Palmieri con su Trombanga. En sus primeras grabaciones la música de Willie Colon, 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 los *Big Bands* latinos del 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 el 1969 Roberto Roena organizó su orquesta (*el* 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 años 70. El 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 establecidas en Puerto Rico, por ejemplo, Bobby Valentín, Willie Rosario y el Gran Combo.

Al inicio de los 70 la Salsa, como voz musical del Caribe mulato y el barrio neoyorquino, alcanza su primera etapa de madurez musical y trascendencia comercial más allá de los linderos del barrio en Nueva York. La Fania pasa de una primera etapa de grabaciones cercanas a lo amateur de fines del 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*, sin embargo, a pesar de estas críticas su impacto en Nueva York y todo el Caribe, desde fines 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 agregan elementos del folclor boricua y del Jazz. La Salsa implica 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 Panamá y San Juan.

César Miguel Rondón (1980) describe, con extremado acierto, lo que él entiende son 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 profundadas raíces de pueblo y que puede galvanizar espontáneamente el sentido latinoamericano de muchos grupos nacionales en el exilio Neoyorquino o en su patria; la Salsa pudo superar a 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 dimensiónailable.



## La Fania All Stars 1: de un nightclub al Yankee Stadium

El concepto de grabar descargas (*jam session*) de música latina fue iniciado en La Habana por el pianista Julio Gutiérrez con el LP Cuban Jam Session Volumen 1 para el sello Panart. Entre los años 1956 y 1958 se realizaron varias grabaciones que contaron con grandes maestros de la música cubana como los pianistas Bebo Valdés y Peruchín Jústiz, el tresero el Niño Rivera, el flautista José Fajardo y el bajista Israel López "Cachao", por mencionar algunos.

En Nueva York, el productor discográfico y melómano Al Santiago llevó a cabo reuniones musicales con el objetivo de continuar la línea creativa iniciada por la Panart, que consistía en grabar en estudio las descargas de los músicos de su sello discográfico Alegre, conocidos como la Alegre All Stars. Entre los años 1961 y 1966, producto de estas grabaciones, Alegre publicó cuatro volúmenes discográficos históricos. La música grabada mezclaba los ritmos latinos con el Jazz, y los solistas improvisaban con destreza melódica, ya que eran músicos probados que conocían sus instrumentos y sus gustos. Tocaban y cantaban para sí mismos en una auténtica fiesta creativa, creando música especialmente para los músicos. Debemos destacar que las carátulas de los cuatro volúmenes diseñadas por Izzy Zanabria fueron las primeras, en el mercado latino, que presentaban a sus artistas como si fueran personajes de una tira cómica.

Luego, el 23 de mayo de 1966, bajo iniciativa en conjunto del locutor radial Sidney "Symphony Sid" Torin, el presidente de Roulette Records, Morris Levy, y el productor Morris Perlsman (mejor conocido como Pancho Cristal), se reúnen varios de los mejores músicos afrocaribeños de la Gran Urbe en el famoso nightclub Village Gate, templo del jazz, para grabar en directo un encuentro de descargas. La música ejecutada se publicó en tres volúmenes, en 1966 y 1967,

llamados Descargas at the Village Gate Live - Tico All Stars. Entre los músicos que participaron podemos destacar a Tito Puente, Israel López “Cachao”, Charlie y Eddie Palmieri, Víctor Paz, Ray Barretto y Johnny Pacheco.

En los años 1968 y 1969, Fania Records publicó los primeros dos LP de la Fania All Stars, con la música grabada en octubre de 1968 en el club Red Garter situado en el Greenwich Village. Este evento, gracias a la coordinación entre Masucci, Morris Levy de Tico Records y los promotores Jack Hooke y Ralph Mercado, marcó un momento significativo para la Fania, ya que le brindó la oportunidad de reunir, por primera vez, a sus directores de orquesta y músicos principales. Además, la idea del evento estaba alineada con el sueño de Johnny Pacheco de dirigir una agrupación de estrellas latinas haciendo música basada en descargas. Las estrellas de la Fania fueron reforzadas con músicos destacados de otras discográficas como: Tito Puente, Eddie Palmieri y Jimmy Sabater de Tico Records. También se sumaron los talentosos artistas de la disquera Alegre Ricardo Ray y Bobby Cruz. Los discos titulados Live at the Red Garter Vol. 1 y Vol. 2 se orientaron hacia las descargas-jazzísticas y temas del llamado Latin Soul (una mezcla de mambo y pop con tintes de Rhythm and Blues y el Latín Jazz, que enfatiza canciones cortas muy pegadizas y ritmos contagiosos), con muy pocos destellos salsosos pues, en esos años, la compañía Fania no tenía un derrotero musical claramente definido.

Con esta producción la Fania intentó insertarse en el mercado de la música afro del Soul y el Rhythm and Blues con la grabación del tema “*Country Girl-City Man y If This World Were Mine*”, cantado por Joe Battan y La La (Dolores Brooks, quien era conocida por su participación en el grupo vocal The Crystals), que fue contratada especialmente para este evento. El segundo tema había sido grabado en 1967 por el impecable dúo de Motown Records, Marvin Gaye y Tammi Terrell, en el disco United convirtiéndolo en un clásico del Soul. Otros números ensamblados en esa dirección fueron *Kikapoo Joy Jucie*, en la onda de la pachanga con Boogaloo, y *Red Gartner Strut*, que era una mezcla de música soul abordada como un jam de descargas. Hay que entender que el concepto musical que hoy denominamos Salsa no estaba en el escritorio de Masucci. Ahora bien, en esa etapa sí tenía la intención de darle a Fania una línea de acción que, como ya mencionamos, denominaban *latin soul*, bajo la influencia de la música afro que dominaba el ámbito musical americano de esos años en Nueva York.

Los discos no tuvieron mucho impacto entre el público latino, pues no era música para el bailarín por su orientación hacia la música afroamericana y las descargas de los instrumentistas; incluso pasaron sin pena ni gloria entre los

melómanos. Los dos volúmenes tuvieron ventas muy pobres comparadas con las producciones discográficas de Fania All Stars que le siguieron. También debemos entender que estos dos discos eran una intentona de Fania de replicar la pauta llevada a cabo en Nueva York por las disqueras Alegre y Tico en la primera parte de los años sesenta.

En términos generales, al comparar el trabajo musical de Fania All Stars con los de los tres predecesores mencionados, podemos concluir que no estuvo a la misma altura tanto en la calidad musical como en la ejecución de los instrumentistas. Sin embargo, una característica importante de este trabajo discográfico, a diferencia de los de Panart y Alegre, es que, como el de Tico, la grabación fue producto de un concierto en vivo en un club musical.

Pasaron tres años y el jueves 26 de agosto de 1971 Fania volvió a reunir a sus estrellas en el salón de baile El Cheetah para un concierto-baile que sería filmado como parte del documental llamado “Our Latin Thing” (Nuestra Cosa Latina), con una perspectiva social basada en el barrio hispano (el East Harlem) de Nueva York. Ahora existía una considerable diferencia con respecto a la reunión anterior de carácter jazzístico e influenciado por el latin soul, pues la música trabajada en los dos discos, fruto de esta reunión, era definitivamente de raigambre salsera. En esta ocasión, Fania no buscó refuerzos de otras casas discográficas para su proyecto, pues tenía bajo su tutela a artistas con suficiente solvencia musical, aprecio del público neoyorquino y con ventas de discos respetables; en fin, valiosos músicos apuntalados en el mercado latino.

El propósito primordial de Fania, al filmar la película titulada “Our Latin Thing” (Nuestra Cosa Latina) y grabar el evento del concierto en El Cheetah, era llevar su producto a los cines de Nueva York y los pueblos latinos del Caribe y las Américas, y así promover sus artistas y el catálogo discográfico de la compañía. Para la época, una estrategia de mercadeo innovadora en la música latina pues, por primera vez, una disquera de música latina trabajaba una producción musical de forma holística al vincular una película con un disco de vinilo. Esta estrategia iba más allá de la difusión radial, los bailes, las presentaciones públicas y el arte de las carátulas. Este encuentro, con todos los elementos que le acompañaron, convirtieron a la Fania All Stars en una orquesta de trascendencia mundial, como se corroboró con las producciones subsiguientes de sus conciertos y los discos asociados durante esta década.

Las Estrellas de Fania tenían como su director al cerebro musical de la compañía, Johnny Pacheco. También incluía a reconocidos directores de



orquestas como Ray Barretto en la tumbadora, Larry Harlow en el piano, Willie Colón en el trombón, Bobby Valentín en el bajo y Roberto Roena en el bongó. Como invitados especiales estaban Ricardo Ray y Bobby Cruz, músicos que ingresaron a Fania a principios de los años 70 y que gozaban con un considerable prestigio entre el público neoyorquino y de Sur América. Como vemos, las Estrellas de 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. Para este concierto se presentaron las dos nuevas adquisiciones de la Fania, el reconocido y curtido cantante de la orquesta de Tito Puente, Santos Colón y Cheo Feliciano el genial sonero del Sexteto de Joe Cuba y Eddie Palmieri.

Al parear los cantantes podemos establecer ciertas peculiaridades de cada pareja. Adalberto y "el Conde" eran los cantantes identificados con la tradición charanguera y sonera de 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 bailarones. Santos Colón fue cantante de la orquesta de Tito Puente desde fines de los 50 hasta principios de los 70, con todo el bagaje musical que eso significaba. Colón, a pesar de ser un cantante experimentado en los ritmos afrocaribeños, se notó en esta grabación un poco perdido y sin fuerza en sus soneos. Cheo Feliciano fue el imprescindible cantante del fiero Sexteto de Joe Cuba que a mediados de los 60 arrasó en Nueva York, y que luego trabajó magistralmente con la banda de Eddie Palmieri. Feliciano, quien sin duda era el mejor cantante que tenía Fania en ese momento, desplegó soneos arrolladores y elocuentes en el número Anacaona y estuvo impecable en los otros temas que compartió con sus colegas soneros. Por su parte Bobby Cruz, una de las mejores voces en la historia de la Salsa, utilizó todas sus dotes vocales en el tema *Ahora vengo yo* y en uno de sus soneos nos alerta sobre la música que se ejecutaba esa noche: "*mira que en Nueva York la salsa está acabando*".

Es imprescindible analizar la dotación instrumental de las Estrellas de Fania y ver cómo la misma representó los nuevos giros de la música caribeña en los años setenta. Como siempre, piano y bajo, instrumentos imprescindibles; el trío percusivo de timbal, tumbadora 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 latina y que perfilaría el sonido particular de la salsa hasta nuestros días. Es ineludible destacar, en la dotación instrumental, la ausencia notable del saxofón pues, para ese momento, pertenecía a conceptos musicales del pasado y a la fastuosidad de los Big Bands de los años 40 a los 60. El saxofón no era pertinente al estilo musical que buscaba establecer Fania a principios de los 70 basado en la vida del barrio marginado, para nada exuberante. La sustitución del saxofón por el trombón permitía diferenciar, en algo, el sonido salsoso de Nueva York con el sonido cubano tradicional.

Por último, y no menos importante, la presencia del cuatro puertorriqueño ejecutado desde la nueva perspectiva salsera por el maestro Yomo Toro. De este modo, Fania introduce en el ámbito musical urbano la guitarra caribeña representada por el cuatro puertorriqueño y no por el tres cubano. Recordemos que el tres cubano fue un instrumento silenciado y casi olvidado, desde los años 50, debido al auge que tuvieron los Big Bands latinos y las charangas en Cuba y Nueva York. Con esta movida Fania reconoce 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 establecen las diferencias instrumentales y sonoras con la música cubana.

El concierto del Cheetah dio paso a la acertadamente integración de 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 un justo balance, a la vez que el bailarín tenía su espacio para disfrutar y expresarse a través del baile. En resumen, la historia de la Salsa se puede dividir diciendo *antes del Cheetah* (aC) y *después del Cheetah* (dC). La razón es que este evento y su grabación fue el punto de inflexión que validó la forma de hacer música latina con el enfoque moderno que promovía la Fania (*Latin Music*, como se designaba en Nueva York) y, además, la promueve exitosamente en los países Latinoamericanos.

El 23 de agosto de 1973, Fania All Stars se reúne por tercera vez en un concierto masivo en el Yankee Stadium ante más de 40 mil espectadores. El propósito era filmar un segundo documental titulado Salsa y grabar discos con la música del concierto para seguir promocionando a Fania y su grupo estelar. Se buscaba que fuera el concierto más espectacular en la historia de la música latina. Las Estrellas de Fania tocarían dos sets: uno de salsa y otro de soul afroamericano ya que Masucci quería demostrar que sus músicos podían incursionar en este género.

El primer set se dio y se cantaron los temas: *Mi Debilidad*, *Échate Pa' Ila*, *Hermanad Fania*, *Pueblo Latino* y *El Ratón*. El segundo set comenzó con el tema *Congo Bongó*, pero nunca se completó porque en medio del duelo de descargas entre los congueros Ray Barretto y Mongo Santamaría el público enloqueció y se lanzaron al campo en desenfreno, forzando la cancelación del concierto.

La presentación de la Fania All Stars en el Yankee Stadium de Nueva York fue espectacular y Fania logró el reconocimiento de la industria musical estadounidense gracias a la inevitable comparación con el concierto de los Beatles en 1964. En 1976 se estrenó la película *Salsa* y se publicaron cuatro álbumes: *Salsa*, *Latin-Soul-Rock* y *Live at Yankee Stadium Vol. 1 y 2*. Es destacable que estos dos últimos fueron nominados al Grammy Latino y en 2003 ingresaron al Registro Nacional de Grabaciones de la Biblioteca del Congreso. Sin embargo, el concierto tuvo sus sombras, ya que al iniciar el segundo set con el tema "*Congo Bongo*" un duelo de tumbadores entre Barretto y Mongo se generó un caos y la presentación quedó inconclusa por el aluvión de fanáticos que se lanzaron al terreno de juego de forma frenética.



## Fania All Stars 2: se oficializa el término Salsa y otros derroteros

Abundando, en el concierto del Yankee Stadium del 1973 se reunieron los músicos de la Fania All Stars y compartieron tarima con las orquestas Típica 73 (con su sonido típico de perspectiva neoyorquina), El Gran Combo (con su impecable afinque) y Mongo Santamaría (con su orientación hacia el Latín Jazz). También, participó el cantante y saxofonista de Camerún Manu Dibango con su famoso éxito Soul Makossa. Luego de la participación de los artistas antes mencionados le correspondía a las Estrellas de la Fania cerrar el concierto. En la película, los músicos (instrumentistas, cantantes y directores de orquesta) fueron presentados uno por uno como se hace en el juego de estrellas de béisbol, pero con las luces del estadio apagadas y seguidos por una luz en su entrada a la tarima. La filmación del concierto comienza con el arrollador estreno del tema “Congo Bongó” —descarga en la cual rivalizarían Barretto y Mongo en sus tumbadoras— donde Pacheco comienza cantando “*Saludando señores/ con un ritmo tropical/...*”, entonces, cuando arranca el duelo de los tumbadores el público enloqueció y se desbordó en el terreno de juego como si hubieran ganado la Serie Mundial del béisbol. En medio del pandemónium que se formó los músicos abandonan el escenario y los fanáticos se roban algunos de los instrumentos que quedaban en la tarima. La policía intervino con fuerza para controlar al público, la tarima quedó desolada y el locutor de radio, Polito Vega, anuncia: “*Okey, amigos. Se acabó, ¡se acabó el concierto!*”

La idea de Masucci de realizar un magno concierto de la Fania All Stars en el Yankee Stadium que sería llevado al cine como parte de una segunda película titulada Salsa (dirigida otra vez por Leon Gast y narrada por Gerardo Rivera), quedó inconclusa. A pesar del contratiempo del concierto en el Yankee Stadium la película se realizó y sólo se utilizó algunos de los temas presentados y 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 noviembre de 1973.

En la película *Salsa* los productores intentaron, implícitamente, desvincular el origen de esta música del Caribe multiétnico y asociarla solamente a los negros esclavos traídos a América (Estados Unidos). Según el libreto de la película los negros del Caribe con el tiempo emigraron principalmente a Nueva York y allí fue que 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 como un término genérico para englobar la música afrocaribeña que cultivaba la Fania y así vender la misma como una moda de masas.

Lo que llamamos la americanización (Estados Unidos) de la Salsa se intensificó en el año 1974 cuando la Fania lanzó el disco de la Fania All Stars, *Latin-Soul-Rock*. El título en sí mismo era una confusión, sin embargo, desde la perspectiva comercial era un acomodaticio enjambre de términos musicales inconexos que no eran propios de la Salsa. Esto nos 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 sólo dos años, la Fania All Stars pasó de ser una orquesta con profundas raíces caribeñas 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*”, tema compuesto y cantado por el maestro del soneo Cheo Feliciano y que previamente había grabado con Joe Cuba. A pesar que este tema tenía un arreglo con orientación al Rock Latino (al incorporar a *Jorge “Él Malo” Santana* en la guitarra eléctrica), Cheo trascendió con sus soneos ese giro anodino y poco salsoso y nos dejó plasmada en sus soneos una magistral interpretación.

En el año 1975 la disquera Fania lanzó dos discos con el título *Live at Yankee Stadium Vol. 1* y *Vol. 2*, los cuales recogen parte de los temas grabados en el inconcluso concierto del Yankee Stadium en el año 1973 y la presentación en el Roberto Clemente en ese mismo año. El tema que provocó el pandemónium, *Congo Bongo*, se incluyó como el último tema del volumen 2 y es la versión grabada en Puerto Rico. En el año 1976, junto con la película *Salsa*, la Fania publica un set de cuatro LP de la banda sonora de la película del mismo título. Es

por esto es que afirmáramos que en el 1976 la Fania se proclamó como la compañía disquera de la Salsa.

En los discos *Live at Yankee Stadium* la Fania falsea 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 de la ,mayoría de los temas correspondía al concierto en el Coliseo Roberto Clemente en Puerto Rico. 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 a seguir por los soneros de la Salsa en el resto de la década, se convirtió en uno de los temas obligado de la orquesta y carta de presentación de Lavoe como solista. El otro tema que pegó fuertemente fue "*Bemba Colorá*" (tema que Celia había grabado previamente en el disco *Son con Guaguancó* en el 1966 bajo el sello Tico), en esta ocasión se utilizó para coronar a Celia Cruz como la reina musical de la compañía Fania y la vocalista principal de la Fania All Stars en sus presentaciones.

En el año 1976, la Fania tratando de repetir la fórmula de *Our Latin Thing* y los dos LP *Live at Cheetah*, se proyecta en los cines la película *Salsa*, y se publica el álbum de la banda sonora con el mismo título. Con esta estrategia se consolida la Salsa como la música popular más importante de los pueblos latinos en los años 70, sin embargo, el trabajo del *Cheetah* tuvo un mayor arraigo y trascendencia en la historia de este género.

Como hemos podido apreciar es en esta primera etapa de la década de los setenta que se coagula el movimiento de las fichas para la masificación y venta del producto musical llamado Salsa, que hemos denominado el periodo expansivo. Se oficializa dicho término a través de la película *Salsa* (1976) para agrupar bajo un mismo término la música cultivada por la Fania. Se impulsa el saqueo de la música producida en Cuba en los años 40 y 50 detrás de las letras D.R. (Derechos Reservados). Celia Cruz, quien venía de la vieja escuela cubana de los años 50, será tratada como la diosa musical de la Salsa. Los cantantes toman preeminencia como solistas, entre los que podemos mencionar los siguientes: Héctor Lavoe, Cheo Feliciano, Ismael Miranda, Ismael Quintana y, él manda más, Ismael Rivera. Estos grandes soneros dictarán la pauta en el gusto popular y desarrollarán sus carreras musicales al margen de las orquestas que los hicieron famosos. La Fania All Stars, cada vez más, se orientará al público estadounidense e internacional. Esta agrupación se transmuta de una orquesta

concepto que promovía, por igual, el destaque de los instrumentistas y los soneros, a una banda de acompañamiento para cantantes solistas.

Vernon Boggs (1992) expone sobre el origen del término Salsa 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 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."* Rondón (1980) expone con suma claridad sobre el término Salsa como sigue: *"...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 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."*

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 afirmó Willie Colón: *"la Salsa no es un ritmo ni un género que se pueda identificar y clasificar: la salsa es una idea, concepto, un modo de asumir la música desde la perspectiva de la cultura latinoamericana"*. (Colón, 1987 citado en Santana, 1992) En su origen la Salsa fue una manifestación musical marginal principalmente de puertorriqueños y cubanos del barrio neoyorquino con rasgos nostálgicos. Luego fue promovida inteligentemente por empresarios disqueros para responder a la necesidad sociocultural de los latinos de poseer alguna identificación cultural con sus raíces desde la perspectiva de Nueva York. Fue entonces que la Salsa se convirtió en un artículo de exportación y consumo para el Caribe urbano. Finalmente, se expandió a mercados tan diversos como África, Europa y Japón con éxito gracias a sus discos, viajes y a las presentaciones en vivo de la Fania All Stars.

En el 1974 la Fania All Stars fue invitada a viajar a Zaire en África para formar parte del evento "Zaire 74" efectuado desde el 22 al 24 de septiembre como parte de los eventos asociados a la famosa pelea de boxeo "*Rumble in the Jungle*" entre Muhammad Ali y George Foreman, realizada el 30 de octubre. El festival musical realizado con un mes de anticipación a la famosa pelea contó con la participación de artistas del género R&B y soul como James Brown, Bill Withers, BB King y las estrellas de la Fania que a la sazón fue la primera orquesta de música tropical que se presentó en un país africano. La Fania se presentó ante más de 80.000 personas en el Estadio Statu Hai (ahora llamado Estadio Tata Raphaël) de Kinshasa. El concierto de la Fania fue un éxito indiscutible como se puede corroborar a través de la película Fania All Stars Live In África, el disco de esa presentación salió al mercado tardíamente en el 1986.

También en el 1974 la Fania se consolida como compañía discográfica cuando adquiere el sello Tico y consecuentemente las disqueras Alegre y Mardi Grass, con ello incrementa la calidad de su catálogo al tener bajo su sombrilla reputados músicos como Tito Puente, Ismael Rivera, Eddie Palmieri y Joe Cuba por mencionar algunos. Sin embargo, también a mediados de los años 70, explota el movimiento de la música *Disco* que se apoderaría de la radio y los bailadores, en el año 1977 se publica la película Saturday Night Fever que retrata la vida en las discotecas de Nueva York, el programa de televisión Soul Train lleva el baile basado en la música afroamericana del del R&B y el Soul a la teleaudiencia del mainstream. Todos esos episodios de la música popular americana debilitarían las oportunidades de la *Salsa* en ese mercado.

Entonces, en el año 1976 se publica el primer disco de estudio de la Fania All Stars, Tribute To Tito Rodríguez, en el cual se le rinde homenaje a ese gran cantante puertorriqueño y precursor de la música latina en Nueva York. Rodríguez había fallecido en el 1973 luego de haber realizado un extenso concierto con la Orquesta de Machito en el Madison Square Garden. También, en ese año, se presentan y graban la presentación en Japón que fue publicada luego en el 1986 en el disco Fania All Stars in Japan 1976. Además, las estrellas de la Fania realizan conciertos en Europa Francia e Inglaterra.

Por otro lado, ese mismo año se inicia la colaboración con la disquera multinacional Columbia con el LP Delicate and Jumpy, producido y grabado, en California (donde siempre los sonidos latinos tienden a ser edulcorados), por Billy and Gene Page, este último reconocido arreglista de los principales artistas de la música americana de esos años, y por mencionar dos: Barbra Streisand y Barry White. Sin embargo, los artistas de la Fania que participaron en la producción fueron la sección de percusión, bajo, piano y la flauta de Johnny Pacheco ninguno



de los soneros principales de la Fania participó en la grabación. De los nueve temas grabados solo Picadillo de Tito Puente estaba en la onda salsera, aunque el sabor del tema fue asfixiado. El primer tema del Lado A, Desafío (*Challenge*), fue tratado como si fuera un tema con el sonido de la orquesta The Love Unlimited de Barry White, nada de Salsa pura música Disco sin ningún desafío instrumental. Este disco pasó sin pena ni gloria tanto para el mercado anglo como en el latino. Roberto Roena fue lapidario cuando aseveró que el disco era “*música para ascensores*”.

En el 1977 y entendiendo lo irrelevante que fue musicalmente el disco Delicate and Jumpy se nombra al excelente músico americano Jay Chattaway como arreglista y productor del nuevo LP Rhythm Machine. Se trae a Louie Ramírez en el vibráfono y para complementar los arreglos y darle un giro salsoso a la producción. El primer tema del lado A era “*Ella Fue*” (*She Was The One*), primero note como se invirtió en el primer tema el orden de las palabras ahora era *español (inglés)* no “*Desafío*” (*Challenge*). Con él se intentaba hacer el crossover para el mercado americano. El segundo tema “*En Órbita*” se orientaba hacia las descargas que era parte del ADN de la Fania. El último tema del disco Juan Pachanga escrito y cantado por Rubén Blades fue el palo musical y sin ambages acogido por el público latino. Este tema desde su introducción musical llevó al sonido salsoso a otro nivel manteniendo los elementos fundamentales en su sitio, sin desvíos absurdos.

En enero de 1978 se lanza al mercado el LP Live, sin embargo, las canciones que contiene fueron grabadas durante el concierto que se escenificó el 11 de julio de 1977 en el Madison Square Garden. En el concierto Puente vuelve a trabajar con la Fania All Stars, Ismael Rivera se unió a la plantilla de soneros, estos eternos músicos se incorporaron a la Fania All Stars gracias a la adquisición de Tico Records por parte de la Fania. Los maestros Ismael Rivera y Celia Cruz presentan los temas “*El Nazareno*” y “*Toro Mata*”. Además, Ismael graba a dúo con Celia el tema Cucala que, en el pasado, habían grabado por su cuenta y realizan una demostración magistral del arte del soneo.

También en el 1978, pero bajo Columbia Records la Fania All Stars publica el álbum de estudio Spanish Fever que era el título del primer tema del Lado A compuesto por productor Jay Chattaway. Con este título se busca establecer un vínculo con la exitosa película Saturday Night Fever y la música que dominaba el mercado americano en esa época. A diferencia de los dos discos anteriores bajo el sello Columbia, en este los temas del Lado A fueron compuestos en su mayoría por músicos americanos, mientras que los del Lado B fueron escritos por los

músicos de la Fania. Ahora la calidad de los músicos invitados era indiscutible: Maynard Ferguson, Hubert Laws, David Sanborn y Eric Gale. Podemos destacar los temas con mayor éxito en el mundo salsero: “*Te Parece a Judas*” (cantado aguerrida por Ismael Miranda) y “*Sin tu Cariño*” (interpretado de forma cabal por Rubén Blades) y “*Coro Miyare*” (que por un tiempo fue el tema de cierre en los conciertos de la Fania, donde se destacaba Roberto Roena por sus dotes innegables de bailarín).

Luego en el año 1979, también bajo Columbia Records, se publica el LP *Cross Over*, producido por Jerry Masucci y Vince Montana, quien compuso cuatro de los siete temas grabados. Ahora, para esta grabación, se traen a los músicos e instrumentistas latinos de la Fania. El tema trascendental de este disco fue *Isadora* cantado de forma insuperable por Celia Cruz y compuesto por Tite Curet. El tema es un homenaje a la innovadora bailarina americana de Ballet, conocida como Isadora Duncan, de inicios del Siglo XX. También, en este año, la Fania publica el disco *Habana Jam*, que era el resultado de su visita a La Habana como parte del encuentro musical auspiciado por Columbia Records llamado con el mismo nombre. Interesantemente, entre los temas grabados está el mega famoso merengue de Wilfrido Vargas “*El Barbaraso*” y “*Nací Moreno*” interpretado por Luigi Texidor.

En el año 1980, luego de culminar el contrato con Columbia, la Fania All Stars publica el LP *Commitment* donde trabajan su enfoque de salsa dura y realizan una gira por toda Latinoamérica y parte de Europa. También, lanzan *California Jam* enfocado en el Latín Jazz que se basó en la agrupación reducida de la Fania, Los Seis de la Fania, configuración creada en 1976 por Columbia Records que estaba compuesta por Pacheco, Papo Lucca, Nicky Marrero, Ray Barretto, Roberto Roena y Bobby Valentin. En los próximos años la Fania All Stars siguió en la búsqueda de diferentes derroteros con sus producciones discográficas. En el año 1981 publican dos grabaciones *Social Change*, donde fungen más bien como acompañante de Gato Barbieri y Latin Connection en la que regresan a sus cantantes tradicionales e incluyen el famoso tema *Bilongo* interpretado magistralmente por Ismael Rivera.

En el año 1984 sale al mercado el LP *Lo que Pide la Gente* con orientación salsosa. En este disco incorporan como cantante de la Fania All Stars al nicaragüense Cali Alemán quien en ese mismo año había grabado en el disco *Todo Se Va Poder* de Ray Barretto. Luego, en el 1986 con el disco *Viva la Charanga* evocan el sonido charangueros de fines de los años 50 y 60, los temas grabados eran de la vieja tradición cubana. En el 1988 toman otro giro y graban

el disco Bamboleo donde interpretan los éxitos del grupo español Gypsy King en la onda salsosa donde la guitarra española es ejecutada por Francisco Navarro. El próximo año publican el disco Guasasa el último álbum de estudio realizado por Los Seis de la Fania. Aunque el conjunto estaba pensado para el jazz latino la música grabada tiene un estilo más orientado al baile.

Para celebrar los 30 años de la fundación de la disquera Fania los músicos estrellas de la compañía se reúnen en Puerto Rico y filman y graban el concierto celebrado en el Estadio Hiram Bithorn, Live Puerto Rico June 1994, publicado en el 1995. Culminan su discografía en el 1997 con el disco compacto Bravo donde toman la música del grupo Los Van Van de Juan Formell. Por primera vez, participa como cantante de la Fania el histórico sonero de mil batallas Andy Montañez. También, participaron los cantantes cubanos Pedro Dikan, Paulito F. G. y Pedro Jesús, quienes estaban contratados por el nuevo sello discográfico Nueva Fania de Masucci. La Fania All Stars cerró la publicación de discos con el CD San Juan 73. La música corresponde al concierto que se realizó en 1973 en la capital de Puerto Rico. Las cintas originales fueron halladas en los archivos de la disquera casi 40 años después e incluían temas que fueron incluidos en los discos asociados al concierto del Yankee Stadium.

Así culminó el periplo discográfico de la Fania All Stars y su histórica aportación musical latina y del mundo. En esa travesía la Fania legó a los melómanos y coleccionistas una obra extraordinaria, que podemos calificar como “*sine qua non*” dentro de lo que es el género de la Salsa.

## Orquestas Fundamentales del 1970 a 1976

En las próximas páginas de esta sección, discutiremos la producción discográfica de cinco (sin ser exhaustivo) de los principales directores de orquestas de Salsa que, durante la primera parte de la década de los setenta, en el llamado periodo expansivo del género, le imprimieron su carácter distintivo dentro de la música latina. Estos músicos y su discografía, sin duda, deben estar presentes en cualquier colección discográfica de Salsa que se respete.

Utilizamos el año 1976 como delimitante temporal porque en ese año la discográfica Fania publicó la película Salsa, lo que marcó la oficialización de ese término para englobar la producción musical latina en Nueva York y el Caribe. La Fania dominaba el mercado musical gracias a la consolidación lograda mediante las ventas de sus discos, los programas de radio y televisión en los que se auspiciaban sus artistas, y a la creación de una narrativa sobre sus músicos principales en la revista mensual especializada en Salsa "Latin New York". Para rematar, se organizaban los magnos conciertos de la Fania All Stars en todo el mundo basados y conceptuados por una logística de mercadeo global.

No pretendemos, con la delimitación temporal establecida, insinuar que la producción discográfica posterior de los músicos aquí analizados, al igual que la de otros grandes artistas de la Salsa, haya perdido valor en términos creativos y de calidad musical después del año 1976. Sin embargo, es en este periodo creativo del género donde se establece el *branding* con el cual se reconocerá esta música ecléctica que nace y se alimenta, en gran medida, de lo que se vive en la gran urbe de Nueva York y el Caribe.



## El Malo, Willie Colón

Willie Colón, según nuestra opinión, fue el músico más importante de este período, tanto por la calidad de sus discos como por el impacto que tuvo su música en el ambiente salsoso de este período y luego del mismo. Colón comienza este periodo con el LP del 1970 *The Big Break — La Gran Fuga*, del cual se puede destacar su carátula pues rompió con el esquema tradicional de la foto aséptica del director acompañado con su banda. Ahora, a través de ella, se vende toda una narrativa gansteril donde el director y su banda aparecen con uniforme de preso y desaliñados. La carátula contiene una descripción donde se le considera peligroso al músico pues está armado con su trombón y se indica que quizás esté acompañado por un tal Héctor Lavoe, de ocupación cantante, muy peligroso por su voz. En su récord criminal se destaca que es buscado por el público bailador por sus éxitos musicales (hits, que trae dos sentidos el musical y el criminal asociado al *hitman*). La advertencia expone que los dos músicos son conocidos por matar personas sin ninguna provocación con su excitante ritmo. El tema principal y de mayor éxito fue “Ghana' E” estructurado en la misma onda africana del tema Che Che Colé, grabado en el álbum anterior, con elementos de la Bomba Sica puertorriqueña. Otro tema que podemos destacar fue Panameña, que fue un canto de admiración a las mujeres caribeñas de Panamá, República Dominicana y Puerto Rico. El tema finaliza con una introducción de un aguinaldo donde Héctor establece que éste es la Salsa de Puerto Rico y le canta a la mujer borinqueña (“Oye *borinqueña* cómo yo te quiero/ oye *borinqueña* sin ti yo me muero”).

A finales del 1970 para la Navidad Willie lanzó el que, sin lugar a dudas, fue el mejor disco navideño grabado por la compañía Fania en toda su historia,

Asalto Navideño. En este disco Willie comienza a experimentar con los sonidos y ritmos del folclor boricua como la Bomba, la Plena y el Aguinaldo. El cuatro, instrumento que domina la música campesina puertorriqueña desde el siglo pasado, fue incorporado a la banda de Colón y a la Salsa, por primera vez, de una manera muy inteligente y creativa. Desde esa fecha en adelante el cuatro rivalizaría con el tres cubano como instrumento que imprimía el sabor criollo (típico) en los temas salsosos. En dicho disco la banda no dejó de sonar salsosa y el cuatro no dejó de sonar campesino, pero logrando una armonía sonora única dentro del ambiente sonoro de la época. Esto se debió, en su justa medida, a la habilidad singular de Colón para fusionar diferentes géneros musicales y al talento guitarrístico de Yomo Toro en la ejecución del cuatro con un sabor típico inigualable. Estos elementos unidos al timbre de la voz de Héctor Lavoe, que siempre sonó jíbara (de campo) sin embargo con una perspectiva salsosa incuestionable, hicieron de este disco una pieza de colección. El disco Asalto Navideño sigue sonando en la Navidad luego de más de 50 años de haber salido al mercado, lo que demuestra la gran visión musical de Willie Colón.

Una aportación tangencial de este disco fue que, desde esa grabación, el cuatro se convirtió en un instrumento bandera de la Salsa, principalmente de la Fania All Stars, como lo es el tres en el Son. El segundo volumen de Asalto Navideño se publicó en el 1973; el mismo no tuvo la acogida del disco anterior, pero su valor musical es incuestionable. Incluso la experimentación con el folclor fue superior al anterior en algunos números, como, por ejemplo, Doña Santo tema en el que la presencia del aguinaldo puertorriqueño era sumamente fuerte, no obstante, con un sabor salsoso impresionante.

El próximo disco que publicó Willie Colón fue El Juicio, imprescindible en cualquier discoteca de Salsa. En este se destacan los temas siguientes. Timbalero: al comienzo de este tema el coro le indica al timbalero con aire español sí es gallego (que toca con poca fuerza o sabor) en su ejecución, de ahí el tema rompe con fuerza bajo la influencia afrocubana donde el timbalero Luis Romero y el conguero Milton Cardona se enfrascan en una descarga pimentosa y de mucha fuerza. “*Aguanilé*”: este tema, donde Willie logró una acertada mezcla de estilos musicales, comienza con raigambre africana, pasa a una rumba cubana y de ahí va a un montuno impetuoso que termina en descarga. Piraña: uno de los mejores trabajos de Colón en un tema netamente salsoso, presenta a Lavoe en un trabajo sonero en el montuno de alcance antológico. *Ah Ah Oh No y Si la Ven*: temas de corte amoroso en los que por primera vez Colón experimenta con la onda brasileña saliendo airoso. Este disco, arreglado totalmente por Willie Colón, fue

una constancia de sus dotes creativas y de su capacidad para fusionar inteligentemente distintas influencias musicales en su trabajo salsoso.

En el 1973 Colón produce el excelente disco *Lo Mato Si No Compra Este LP*, del cual podemos destacar los temas siguientes. "*Calle Luna, Calle Sol*": tema en el cual Colón saca al guapetón del Barrio Latino de Nueva York y lo ubica en las calles del Viejo San Juan. Este tema provocó muchas reacciones de protesta entre los elementos conservadores del país que alegaban que la violencia del *gueto* neoyorquino no estaba presente en Puerto Rico y que afectaba la imagen del país en el exterior. "*El Día de mi Suerte*": fue uno de los temas importantes de este disco entre el público salsero, en él la fatalidad domina la existencia del personaje, quien espera por un golpe de suerte que cambie su situación, al igual que el hombre marginado en los pueblos de Latino América. El tema termina con dos expresiones contradictorias: entre la esperanza y la incertidumbre - "*y estoy seguro que mi suerte cambiará*", "*pero, ¿cuándo será?*"- las cuales resumen todo el desarrollo ambivalente del tema entre la fatalidad y la esperanza, con una dosis de incertidumbre insuperable por el protagonista. "*Todo Tiene su Final*": tema puramente salsoso que pegó bien fuerte, con claros matices existencialistas. Se pide lo mejor para el día que se vive pues tanto la dicha en las relaciones amorosas como el éxito personal tienen su final "nada dura para siempre", incluye un solo de piano bien logrado por Joe Torres. En términos musicales y de producción este fue el mejor trabajo de Willie Colón en este período, la agresividad de su carátula encuentra su complemento en la música brava, agresiva y pegajosa que está presente en los surcos del disco.

En el 1975 Willie Colón sorprende al mundo salsoso con el disco *The Good the Bad and the Ugly*, en el que se presentó como cantante y su banda tomó un sonido orquestal totalmente desconocido por sus seguidores. Willie se aventuró como cantante en los temas: "*Toma*", de aire español que sonó con poco sabor salsero; "*Cua Cua Ra, Cua Cua*" con fuerte aire brasileño y de sonido un poco extraño para la Salsa de esos días; "*Guaracha*" tema amoroso con marcada influencia del Son al inicio, que luego se transporta a la música campesina puertorriqueña para terminar en un Montuno, este fue el tema mejor interpretado por Colón. En dichos temas Willie se alejó de la estructura de dos trombones e incorporó trompetas, saxofones y guitarra eléctrica creando un sonido nada común para aquella época en la Salsa, que luego, cuando se lanzó como solista en la década del 80, se convertiría en su sonido distintivo.

Por su parte, Héctor Lavoe trabajó dos temas de ondas raíces boricuas: "*Potpurri III*" en el que la Bomba se llevó al ambiente salsoso como una alternativa

refrescante y de contrapeso a la fuerte influencia de los géneros cubanos. En la primera parte del tema, "*Qué bien te ves*", Lavoe imitó impecablemente al maestro de la música campesina de Puerto Rico Chuito el de Bayamón, para luego enfrascarse en un soneo indiscutiblemente salsoso. Este tema fue la referencia más evidente de que Lavoe era un sonero de primera línea y que podía enfrentar los giros del cantar campesino puertorriqueño de manera auténtica e ingeniosa.

En ese disco se presentó al gran público de la Salsa (ya había trabajado en el disco De Panamá a Nueva York con Pete Rodríguez en el 1970), al sonero panameño Rubén Blades con su tema El Cazangero, con este tema de corte social en la tónica brasileña que también evoca el sonido de los Big Bands se anuncia lo que sería el trabajo músico social de Blades con Willie Colón, lo que se denominó la Salsa Social.

Willie Colón finalizó este período con el álbum Se Chavó el Vecindario junto a Mon Rivera, el cantante más importante y creativo de la Bomba y la Plena puertorriqueña en los 60. Este cantante estremeció a la ciudad de Nueva York a fines de los 50 e inicios de los 60 con su estilo picaresco e imaginativo, con el que patentizó el famoso trabalenguas y la agrupación musical basada en trombones. El único tema salasoso del disco fue Se te quemó la casa, donde Rivera realizó un trabajo aceptable en el aspecto del soneo característico de la época. Los demás temas se enmarcan en el dominio interpretativo de Mon Rivera los ritmos de Bomba y Plena, cultivados intensamente por él desde la década del 50 empero desconocidos, en alguna medida, por la juventud salsera de los setenta. El disco era una burla y un reto para las demás orquestas del momento; en el mismo se descartó la influencia cubana para sumergirse en la música afro puertorriqueña, como nunca antes nadie lo había hecho en historia de la salsa. Hasta la carátula del disco es una ironía, pues la comodidad con que vivían los superhéroes se chavó ("se jodió") con la llegada de dos puertorros, uno de la isla y el otro de la metrópolis, cambiando el esquema musical que daba fama y fortuna en el barrio.

Podemos concluir que el estilo musical de Willie Colón, en este período, se movió desde el barrio en Nueva York a el barrio en Puerto Rico con perspectiva panamericana y que la influencia afrocubana fue secundaria frente los ritmos puertorriqueños y de otras regiones de Latinoamérica.





## Las Manos Duras, Ray Barretto

Ray Barretto, músico innovador desde principios del 60 y cultor del Jazz, también se dio el lujo de contar con músicos virtuosos en todos los instrumentos de su orquesta, tres (3) trompetas y ritmo completo. La música de Barretto se caracterizó por estar en el justo medio entre la dependencia de la vieja música cubana como Pacheco y Harlow y la Salsa de composiciones propias e innovadoras como Colón y Palmieri.

En el 1970 Ray publica el LP Barretto Power con ocho temas de los cuales podemos destacar *Oye la Noticia* y *Quítate la Máscara*. En el primer tema escrito por Barretto se destaca un poderoso coro que incluye a Justo Betancourt y Yayo. El tema el coro argumenta que: “*El envidioso que quiere verme en el piso/ le doy noticia una vez más que aquí estoy yo!*” “*Y el que quiera controlarme el destino/ mi destino lo controla solo Dios*”, para darle paso a el tema un largo coro que dice: “*Porque este ritmo que está sabroso sé que te tengo envidioso le doy noticia una vez más que aquí estoy yo envidioso*” En el solo de piano se escucha a Adalberto diciendo “*salsa*”, luego entra Ray a descargar de forma agresiva para mandar su mensaje y moverse a la entrada de un corto solo de trompeta. Nos parece que los soneos del excelente cantante Adalberto Santiago han sido uno de los más logrado en su discografía. El tema “*Quítate la Máscara*” es uno de sus grandes éxitos de Barretto en el que se cuenta el engaño perpetrado por una mujer que no tomó consideración la bondad del hombre por eso el coro le pide “quítate la máscara” en el montuno el coro pregona “*Eres mala y bandolera*”, solamente incluyó un solo de trompeta.

El LP incluye dos temas enmarcados en el Funk: *Right On* y *Power*. El primer tema muy cerca de un *Rock* con giros del Boogaloo es guiado por un coro

Ingles y el acompañamiento orquestal de la banda comandado por las trompetas. En el segundo se destacan los de la orquesta teniendo su espacio para demostrar la calidad de sus músicos en los solos de las trompetas, el timbal, el piano, las congas y el bajo que realizaron en el tema.

La carátula de este LP es una de la mejores logradas para la Fania por Izzy Sanabria, como indica el diseñador Ray quería incluir a sus músicos en la misma y se trabajaron varias opciones quedando finalmente en la portada que fue aprobada por Masucci. En la misma aparece flotando el rostro de Barretto de perfil con sus inseparables lentes de esos años y en su melena afro entre sus cabellos aparece el rostro dibujado de seis de sus músicos. Al fondo aparecen una especie de cielo con nubes y los rayos del Sol detrás de la sombra oscura de una persona para en una escalera o podio. El mensaje era que la fuerza musical de Barretto, como la de Sansón, estaba en su cabello en el que se entrelazaban los músicos de su banda.

El próximo año sale al mercado con ocho números el disco *The Message*, del que podemos distinguir *Se Traba y Arrepiéntete*. El primero era un son montuno donde se juega con el fin de trabar a los bailadores ya que para bailarlo hay que guillarse de guapetón. Entonces llega el solo de trompeta y empiezan a jugar con la entrada al mambo y trabarse en el montuno en el final se repite ad nauseam se “*se traba, se traba, se traba, se traba ...*”. Hay que resaltar el Bolero “*Alma con Alma*” interpretado magistralmente por Adalberto Santiago con unas matizaciones *al decir el bolero*, no cantarlo, que le imprimieron un sabor especial al tema con el que tuvo un éxito inesperado entre los salseros. A eso debemos sumarle el acompañamiento brindado por la orquesta de Barretto, que precisamente fue eso un acompañante que fungió como un lienzo donde la interpretación de Adalberto quedó plasmada.

La orquesta de Barretto podía enfrentar la influencia del Jazz en toda su extensión como lo demostró en el tema “*Cocinando*” un clásico indiscutible del Jazz Latino ejecutado con maestría simpár por su orquesta. Con igual pericia trabajaron el viejo Son Montuno “*Bruca Maniguá*” del famoso Arsenio Rodríguez. Estas excelentes grabaciones quedaron plasmadas en los surcos del LP *Que Viva la Música*. El tema que le dio el título al disco es uno propiamente salsoso en el que la influencia de la Rumba cubana, específicamente el Guaguancó, está patente en su introducción. Este disco del 1972 fue el último trabajo discográfico de Barretto con la plantilla original de sus músicos que lo acompañaban desde sus inicios en la Fania. Por otro lado, la carátula del disco fue una de avanzada

En el 1973, cinco integrantes de su orquesta pasan a formar la banda Típica 73: Adalberto Santiago, Orestes Vilató, Johnny "Dandy" Rodríguez, René López y Dave Pérez. La Típica 73, como su nombre lo decía trabajan la Salsa a base de la típica música cubana, pero con la perspectiva contemporánea neoyorquina en cuanto al uso de la trompeta y el trombón. La Típica 73, en su primer trabajo discográfico, demostró su calidad en la ejecución de las distintas vertientes de la música cubana cultivadas desde la gran urbe.

En ese mismo año Barretto lanzó el disco *The Other Road* en el cual toma *el otro camino*, la experimentación con el Jazz Latino su gran pasión musical. El disco se grabó en una noche regañadientes de Jerry Masucci y no lo apoyó comercialmente. La dotación instrumental de su banda se reforzó con el baterista Billy Cobham, quien era un destacado músico de Jazz y el flautista Artie Webb. Este trabajo no fue bien recibido por los salsómanos pues les parecía extraño, fuera de contexto en la Salsa, con respecto al sonido de Barretto que conocían bajo la Fania. La mayoría de los salseros jóvenes de esa época desconocían que, en sus inicios, a fines de la década del 50 y en los años 60, Barretto fue percusionista en varios discos de grandes músicos Jazz como Art Blakey el baterista y director de la banda *Jazz Messengers* descrita como la escuela de músicos y del saxofonista Lou Donaldson's. El tema que tuvo mayor aceptación fue "*Lucretia The Cat*", con una magnífica introducción seguida de los consabidos solos de trompeta, flauta, piano y para cerrar una descarga de batería,

Para finales del 1973, luego de la disolución de su banda original y que varios de sus músicos formaron la agrupación Típica 73, Barretto publicó el LP *Indestructible* en el cual incorpora al flautista Artie Web dándole un toque diferente a su ya acostumbrado sonido de tres trompetas. La banda presentó ese sonido pesado y sabroso que caracterizaba la música del conguero boricua. Podemos destacar el trabajo del cantante Tito Allen, sonero de grandes quilates que no era muy conocido por salseros. El sonido de la banda fue impecable, además Barretto incorporó una flauta al formato de conjunto rememorando el sonido de los 60 de su Charanga la Moderna en los temas "*La Familia*" y "*Yo Tengo un Amor*".

En el 1975 Barretto grabó el que quizás fue su mejor trabajo musical en este periodo de referencia, el disco titulado simplemente Barretto. En éste Barretto contaba con dos cantantes de primera línea Tito Gómez proveniente de la Sonora Ponceña de Puerto Rico y el gran sonero y compositor panameño Rubén Blades. Con este disco Blades entró a la Salsa por la puerta principal y no dejó dudas de sus dotes musicales tanto como sonero en los temas que trabajó y como compositor en el tema Canto Abacúa. Los temas más importantes en este

disco fueron: “*Guararé*”, el éxito más aclamado de la Salsa en el 1975, y “*Ban Ban Quere*” número en el cual Blades dejó plasmado sus dotes de gran sonero. También, el disco incluyó dos (2) de las mejores composiciones salsosas de Tite Curet Alonso, *Testigo Fui* y *Vale más un Guaguancó*. En el primer número la Salsa se inserta en los primeros siglos de la historia de Puerto Rico. En él se exalta el valor del pueblo boricua (argumento bastante arriesgado hablar de la existencia de una nacionalidad boricua/puertorriqueña a principios del siglo XVII y de armonía entre africanos y españoles bajo un sistema esclavista), durante la invasión de los holandeses en el 1625 a la ciudad de San Juan, dirigida por Balduino Enrico. Este, luego de casi un mes de dominación, tuvo que abandonar la ciudad debido a la resistencia que enfrentó, no sin antes quemarla. El dato histórico de la invasión era cierto, pero el enfoque de la relación armoniosa entre los habitantes de la isla es bastante arriesgado. En “*Vale más un Guaguancó*”, se cuestiona el amor que lo abandonó desde un punto de vista realista, nada de romanticismo melancólico, y se ofrece como alivio sentimental la fidelidad de un buen tambor, esta salida a la desilusión rompe con las alternativas tradicionales que ofrecía la música caribeña al desamor y el despecho.

En el 1976 bajo el sello Atlantic presenta el LP doble Tomorrow: Barretto Live grabado en vivo en el New York's Beacon Theater. Aquí reformula su banda para incluir saxofones y trombones y darle otro sonido a su música. También hay varios artistas invitados como Tito Puente, Orestes Vilató y el insigne trompetista cubano El Negro Vivar. El primer tema “*Vaya*” es casi un funk al estilo de James Brown de los 60 en su primera parte, luego integra una parte que intenta ser salsosa sin el sabor necesario y se regresa al funk para cerrar el número. Los temas restantes era música grabada previamente por Barretto donde se enfatiza en las descargas de los instrumentistas y dos números *Night Flowers* y *Sio Flo* enfocados en puro Jazz. De este espectacular concierto podemos destacar el último tema del segundo LP Que Viva la Música, con una duración de 14 minutos y medio. El número contó con la participación del eterno cantante de la banda de Barretto Adalberto Santiago y los tres soneros que habían grabado con Ray luego de la partida de Adalberto. El tema incluye un duelo de timbal entre Puente y Vilató que puede describirse como choque de titanes de ese fundamental instrumento en la Salsa. Esta publicación de Atlantic no contenía todos los números grabados esa noche por Barretto y su orquesta, por eso en el 1978 la Fania publica el disco Gracias donde se incluyen otros seis temas de pura Salsa.

Sin duda Ray Barretto fue uno de los músicos más valioso del período de referencia tanto por sus aportaciones musicales como por la estela de éxitos que dejó para la historia.



## El Rumbero del Piano, Eddie Palmieri

Eddie Palmieri se puede clasificar como el gran gurú de la Salsa, la referencia primaria a la hora de buscar sus creadores de vanguardia. Palmieri tuvo durante este período la banda de Salsa más poderosa y completa tanto por la calidad de sus músicos como por el sabor de su ejecución. Rondón en *El Libro de la Salsa* nos describe claramente la influencia de Palmieri en las palabras siguientes: "Eddie desarrolló las dos tendencias que años más tarde darían perfil y propiedad a la Salsa que sobrevivió a los estragos del boom industrial: el afinque de los temas sociales, y la experimentación continua e insistente de nuevas combinaciones sonoras y rítmicas". ..."Sin embargo, lo interesante e importante es que Palmieri jamás separó estos dos aspectos. En ningún momento él sacrificó el mensaje de las letras en la proposición musical y viceversa". ..."Así las letras rebeldes eran dichas de una manera musical que también sonaba rebelde".

El primer disco de Palmieri en los años setenta fue *Superimposition*, que era su décima segunda grabación con el sello Tico. De este trabajo podemos destacar el clásico de Arsenio Rodríguez *Dame Un Cachito Pa' Huele* que Palmieri tituló simplemente Pa' Huele. El tema un son montuno compuesto por Arsenio Rodríguez que arranca con una introducción del piano y el coro: "*Ahora que mama que no está aquí/ Dame un cachito pa' huele*". Los soneos de Ismael Quintana como siempre impecables, musicalmente se destacan el solo de piano con elementos jazzístico y el solo en la trompeta de Alfredo "Chocolate" Armenteros (quien se había incorporado a la banda de Eddie en el disco previo del 1969 *Justicia*), a la usanza de la grabación original de Arsenio y su Conjunto. Otros temas que podemos destacar son un *Bilongo* y *La Malanga* temas de la vieja escuela cubana donde se aprovecha de la calidad del trompetista cubano Chocolate y de los trombonistas José Rodríguez y Lewis Khan (quien remplazó al

gran Barry Rogers). Quintana demuestra sus quilates como sonero de altos vuelos a través del tema y, claro está, el solo de piano. Esta grabación se puede catalogar como una de las más sabrosas grabadas en este periodo de expansión de la Salsa. Finalmente, no podemos ignorar el número instrumental que compusieron Armenteros y Palmieri *Chocolate Ice Cream* donde incorpora elementos del Funk y el Soul con el Jazz y le provee una plataforma a Chocolate para que despliegue sus quilates como trompetista de vanguardia.

En el año 1971 sale al mercado el LP *Vámonos Pa' l Monte* (que sería su último disco de estudio para el sello Tico), en el cual se incluyeron dos temas que se convirtieron en clásicos en el repertorio de Palmieri *Vamos Pa'l Monte* y *La Libertad-Lógico*. En el primer tema Palmieri incorpora el órgano de su hermano Charlie, lo cual de partida le imprime una dimensión distinta al número. Además, la estructura del tema rompe con el esquema salsoso: introducción-soneo-montuno-mambo-cierre; pues comienza montuneando con un sabroso solo de trompeta de Alfredo "Chocolate" Armenteros. El cantante sólo aporta tres soneos y el coro domina desde el principio hasta el final del número. Se da paso a una descarga del órgano (algo totalmente ajeno al sonido salsoso de la época) que luego es seguida por la del bongó y de ahí el tema se embarca en una endiablada descarga de los metales en la cual se destacan dos de los mejores trompetistas de la música latina Víctor Paz y Chocolate.

En el tema "*La Libertad-Lógico*" el músico fija su posición política como neoyorican frente al americano de manera radical e imaginativa, fue un tema que se adelantó al movimiento de Salsa Social, comandado por Willie Colón y Rubén Blades desde el 1977. Este se fundamenta en una descarga de congas al estilo de las comparsas y de ahí a un montuno agresivo y poderoso con el coro "*No no no, no me trates así*" enfrentado a una ristra de acelerados soneos de Ismael Quintana. En el mambo entra el timbalero Nicky Marrero ejecutando un solo de timbal que complementa con una caja de batería americana, algo nunca antes hecho en la Salsa. Para cerrar las trompetas entran en solos contestatarios y finalmente Ismael regresa con sus soneos avasalladores.

El próximo año Palmieri sale al mercado con el disco *Harlem River Drive* se monta en la onda del *jazz-funk* y el *rhythm and blues*. Este trabajo, sumamente experimental, no tuvo trascendencia en el mundo de la Salsa. Palmieri como artista socialmente consciente lideró junto con su hermano Charlie, llamado *Harlem River Drive*. La banda tomó su nombre de una autopista que atraviesa el Harlem, permitiendo que los automóviles evitaran completamente las calles locales del vecindario donde se vivía la realidad social del gueto. Para

Palmieri, esta autopista era un símbolo de las desigualdades de la sociedad moderna de esa época. Al presentar su grupo como una combinación de música *latina, soul y free jazz* era una manera de unificar a todo el Harlem bajo una orquesta compuesta por diferentes perspectivas musicales. Palmieri incorporó el grupo de jazz-funk Harlem River Drive varios de sus miembros pertenecían a la banda de Aretha Franklin, junto con los músicos de su banda. En el Harlem de fines de los 60 surgió la organización radical llamada *The Young Lords*, una especie de Panteras Negras, fundada por puertorriqueños, ahí es que se manifiesta la música y temática que cultiva Eddie con su banda. Este disco grabado bajo el sello Roulette se puede calificar como un fiasco sin embargo musicalmente se puede adjetivar como una joya escondida del Latin Soul.

En el año 1972 Palmieri y la Harlem River Drive publican el disco Recorded Live at Sing Sing y en el 1974 Recorded Live at Sing Sing Vol 2, los cuales fueron grabados en vivo en la cárcel de Sing Sing. Estos dos LP fueron el producto del concierto que realizó en la famosa cárcel de Nueva York, donde alrededor del 80% de los reclusos eran afroamericanos por lo que la música latina no les era atractiva. Se debe destacar que eso dos LP registran, por primera vez, un trabajo musical de un artista latino en una penitenciaría americana. En la introducción del concierto el locutor Paquito Navarro expresó: "*Para toda la humanidad, nunca debería haber muros, nunca debería haber miedos, solo una cosa en la vida: la libertad en los años venideros*". Luego el poeta Felipe Luciano presentó su poema titulado *Jibaro / My Pretty Niger*. Las primeras dos estrofas del poema manifiestan cómo un puertorriqueño en Nueva York se hermana con los afroamericanos por su convivencia en el Harlem. Las primeras dos estrofas "*Jíbaro, mi negro lindo/ De los bosques de caña/ Caciques de luz/ Tiempo es una cosa cómica*". "*Jíbaro, my pretty nigga. / Father of my yearning for the soil, / The land, /The earth of my people.*"

El LP incluye temas conocidos como *Pa' La Ocha Tambó, Muñeca, Azúcar y V.P. Blue* (compuesto por Víctor Venegas y Palmieri, por eso V.P. es una referencia a los autores). Este número se adentra en el movimiento del Jazz experimental de fines de los 60 y principio de los 70 cultivado por artistas como Miles Davis (Bitches Brew). En el tema se destacan las descargas endemoniadas del órgano, la trompeta (con unos solos icónico de Raymond Maldonado), piano eléctrico, guitarra eléctrica y el trombón. Por otro lado, el tema Azúcar Pa' Ti es modificado para al inicio convertirlo prácticamente en *Funk* cantado en inglés con el coro en español, luego se cambia totalmente a español con una descarga (esto es una versión bilingüe). El volumen dos del concierto se publicó por Tico en el 1974, para competir con Eddie quien ya era parte de Coco Records. Los temas

incluidos fueron: *Vámonos Pa'l Monte*, *Somebody*, *Mi Mujer Espiritual* del LP Justicia; *Diecisiete Punto Uno* que había sido grabado en el disco Superimpostion y dos poemas: *Calle de la Vera Cruz*, recitado por Paquito Navarro y *Un rifle oración*, a cargo de Felipe Luciano, quien en 1969 cofundó el capítulo de Nueva York de los Young Lords, una organización nacionalista puertorriqueña fundada en 1968 en la ciudad de Chicagoño. Estos dos LP son una manifestación musical y temática del llamado Latin Music Power de los setenta.

Luego en el 1973, Palmieri se unió al sello Mango Records y publicó el LP Sentido en el cual continuó con su trabajo experimental en los dos temas siguientes: "*Puerto Rico*" y "*Adoración*". El segundo número comienza con una larga introducción de un solo de piano (nunca antes grabada en un disco de Salsa) para luego entra en el esquema de Son Montuno donde queda plasmado el sabor y el poderoso sonido de su banda. En este disco Palmieri incluyó dos boleros arreglados en su forma particular y poco convencional: No pienses Así y Cosas del Alma. En el tema Condiciones que Existen Palmieri utilizó inteligentemente el sonido del Rock en la Salsa para protestar con ironía por la intención de la Fania de imponer el sonido americano en la Salsa, recuerden el disco Latin-Soul-Rock. Palmieri utilizó el coro: "*Condiciones que existe no me deja guarachar, no*", eliminando los soneos, la guitarra eléctrica en el fondo acompañando al coro y una descarga de saxofón al final. Todos estos elementos eran sumamente extraños en el mundo de la Salsa, otra vez Palmieri se expresa en su temática sin ataduras, nada de cortapisas y con gran ironía.

En ese mismo año Coco Records publicó el LP doble Live in Concert at University of Puerto Rico, que fue un concierto realizado y grabado en el 1971. Los diez temas incluidos en los dos discos tenían la firma de Eddie Palmieri, ocho de ellos eran música de salsa dura y dos en el ineludible Latín Jazz, todos eran temas que habían sido grabados previamente por su orquesta.

En el 1974 Palmieri culminó su onda experimental con el disco El Sol de la Música Latina. Palmieri trabajó los arreglos más osados en toda la historia de la Salsa con la colaboración del insigne arreglista René Hernández de los Big Bands Latinos (Machito y Tito Rodríguez). El LP fue la puesta en escena del cantante Lalo Rodríguez quien con solo 16 años era un adolescente ya estaba en las Grandes Ligas de la Salsa. Lalo interpreta sus soneos en unos registros agudos de manera innovadora y en la dimensión del bolero su interpretación su era sobresaliente. Es menester destacar la dimensión sonera de Lalo Rodríguez que, a pesar de su corta edad, fue impresionante y fuera de serie. En el mundo de la Salsa no ha existido un paralelo discográfico comparable con el desempeño



musical de este joven tanto en la fase sonera como de composición. Sus soneos e interpretaciones bolerísticas, a tan corta edad, son supremas y que, con el transcurrir de los años, se han validado como inigualables, por eso muchos críticos y concedores del movimiento musical de la Salsa.

Este disco fue, sin duda, la obra maestra de Palmieri en el periodo de estudio, e incluyó quizás el mejor número grabado por el maestro en su sinigual carrera, *“Un Día Bonito”* con una duración de 14:20 minutos. La introducción del tema es casi una experimentación de las capacidades armónicas del piano. Otro tema que no podemos dejar de mencionar es Una Rosa Española este tema inicia como un Danzón al estilo de la Charanga e incluye instrumentos totalmente foráneos en la salsa como el Corno Francés y la Tuba, para luego enfrascarse en un montuno bien bravo donde se destaca la rica instrumentación que utilizó Palmieri en esta grabación. Lo grabado en el disco El Sol de la Música Latina tiene que estar entre los mejores cinco trabajos discográficos en la historia de la Salsa. Además, este LP ganó el primer Latin Grammy en la historia de ese premio en la industria de la música grabada de los Estados Unidos.

En el próximo año se publica Unfinished Masterpiece que fue producto de las grabaciones de prueba de los temas que se habían preparado para este LP. Como lo indica la música publicada estaba incompleta y Palmieri nunca estuvo de acuerdo con esa burla a los fanáticos de la Salsa. La carátula muestra ese hecho al mostrar una foto de la cara de Palmieri mirando hacia abajo y con un pedazo de la parte de la frente y la ceja sin ubicar en su sitio. Lalo cantó dos temas: *“Un Puesto Vacante”* y *“Óyelo Que Te Conviene”*, los otros cuatro temas eran del Latín Jazz. No hay que despreciar esta grabación ya que la calidad y dirección que llevaba la música de Eddie en ese momento estaban presente. Sin embargo, queda la interrogante de cómo sería la estimación de ella una vez el pianista entendiera que estaba entregando una pieza maestra culminada.

Entendemos que en la década de los setenta la música cultivada por Palmieri y Willie Colón, en medio del estallido de la Salsa como el género dominante de la música latina, fue la más ecléctica entre los principales músicos de dicho género. Palmieri siempre mantuvo su experimentación dentro de los parámetros cubanos. Por su parte Colón se orientó hacia la música puertorriqueña, la brasileña y la influencia tangencial de diferentes sonidos panhispánicos.



## El Judío Maravillosos, Larry Harlow

Larry Harlow fue uno de los directores de orquesta más influyentes en este período musical, este pianista judío-norteamericano tomó la vertiente del Son típico definida por Arsenio en la década del 40. Harlow, que había vivido un tiempo en Cuba a finales del 50, toma una línea parecida a la de Pacheco con el Son típico cubano del 40 y 50 y su referencia primaria fue el gran tresista y compositor cubano Arsenio Rodríguez. Su orquesta no seguiría el formato de un Conjunto pues, además de las trompetas, estarían presentes los trombones, con lo cual le dio un giro más salsoso a su música y a la vez manifiesta el sincretismo instrumental característico de la Salsa.

A inicio de la década de los 70 Larry Harlow publicó el LP *Electric Harlow* con la participación de Ismael Miranda. Entre los ocho números grabados se debe destacar "*La Revolución*" un Son Montuno donde se critica la revolución pues entiende que "*tenemos que dar las manos el odio no deja ná/ revolución mi hermano con nosotros va acabar.*" El coro replica "*Vamos acabar con la revolución*", Ismael insiste que *es el cantante del amor que suelten las armas y vámonos para el guaguancó*. No olvidemos que la Guerra de Vietnam está en pleno apogeo, además, fue considerada la primera guerra televisada y, también, en ese año Estados Unidos y Vietnam invaden a Camboya.

En el 1971 Harlow presentó dos (2) discos sumamente importantes en el mundo de la Salsa *Abran Paso* y *Tributo a Arsenio Rodríguez*. En el primero el Son fue moldeado a los nuevos enfoques del sonido salsoso; el tema que le dio título al disco sería uno de los primeros éxitos de esta nueva expresión caribeña. En la música de Harlow se da la dualidad interesante de que su sonido respondía más a los nuevos aires musicales que soplaban de Nueva York para el Caribe,

Sin embargo, sus temas estaban más identificados con la música típica caribeña, principalmente la cubana de los años 40 y 50.

El segundo disco Tributo a Arsenio Rodríguez fue el primer trabajo discográfico en el que se reconocía la influencia del "Ciego Maravilloso" de Cuba en la Salsa. Además, en este disco se da un destaque, como nunca antes, a los coros graves y poderosos integrados por Yayo El Indio, Marcelino Guerra y Justo Betancourt. En el disco Abran Paso estaban presente estos coros, y luego en el disco Tributo a Arsenio Rodríguez fueron traídos prácticamente a nivel protagónico. Este tipo de coro sería una de las características que distinguiría la música de Harlow. En esta grabación el tres tuvo un papel protagónico como parte del homenaje a Arsenio, rol que mantendría a través de los años en la Orquesta Harlow.

En el 72 Harlow publicó un disco que marcó la despedida de Ismael Miranda como cantante de la orquesta titulado, con toda la intención, Ismael Miranda con la Orchestra Harlow Oportunidad. Ismael, además de cantante, se presentó como director de grabación y compositor de los temas: Sin Ti de clara tendencia hacia el Son en el que deja constancia de su calidad como sonero, Señor Sereno fue el palo musical del disco con el sonido distintivo de Harlow y El número "Las Mujeres Son" es uno claro corte machista con un trabajo discreto de Ismael en los soneos. El disco, además, incluyó tres boleros: "*Estoy solo*", "*Todo de Mi*" y "*Confidencia*", en los que Ismael realizó una interpretación de altura por su forma de "decir los boleros". La Oportunidad, tema que le dio título al disco, era un agradecimiento a Harlow por la oportunidad brindada para que Ismael se lanzara como solista y trazara su propio rumbo en la Salsa.

Para el 73 Harlow grabó, "con todos los hierros y sin miseria", un disco inesperado y novedoso para el mundo de la Salsa, Hommy a Latin Opera. El disco de Hommy fue una adaptación de la ópera de rock Tommy del grupo británico The Who que había sido publicada en el 1969. Se contrató a Heny Alvarez para que escribiera la obra y Harlow conceptualizó la música para el mercado de la salsa. El tema más importante del disco lo fue Gracia Divina con el cual Celia Cruz se incorporó a la Salsa de forma arrolladora e impactante. Hay una anécdota interesante con respecto a esta grabación, Harlow envió a México, donde Celia se encontraba trabajando en ese momento, un "cassette" con el número que interpretaría en el disco. Celia se lo aprendió y lo grabó de "*un sólo tiro*" de arriba a abajo sin fallar en los estudios de la Fania en Nueva York. Luego de esta grabación la Fania promovería a Celia como la reina de la Salsa.

Este disco contó con la participación de otros grandes soneros de la Fania como Cheo Feliciano, Adalberto Santiago, Justo Betancourt, Pete "Conde" Rodríguez y Jenaro "Heny" Alvarez quien además de cantar trabajo junto a Harlow las letras y la música del disco. El arreglista Marty Sheller realizó excelentes arreglos para los interludios musicales del disco estableciendo un hilo conductor e introductorio entre los temas de mucho sentido salsoso que cautivan nuestra atención.

La Opera Hommy sirvió para introducir al nuevo cantante de la Orquesta Harlow, el puertorriqueño Junior González, en el papel de Hommy. González poseía una voz con un timbre más agudo que el de Ismael, sin embargo, no dominaba, con igual maestría, los giros soneros que éste le imprimía a sus temas, sin embargo, su trabajo fue de calidad y aceptado por los salsómanos.

Los temas mejor logrados del disco fueron "*El Mantecadito*", cantado por Heny Alvarez, inicia en la onda de un guaguancó para luego moverse a un fiero montuno llevado por el coro, el cantante y la percusión de manera ejemplar. Soy Sensacional, fue el tema más salsoso del disco Harlow integró por primera vez los violines y la flauta de las Charangas cubanas en una orquesta de Salsa, esta tendencia seguirá presente en sus próximos discos. "*Caridad*", tema para agradecer a los santos de las religiones afrocubanas y "*Hommy*" se convierte en el mensajero de Amor y Paz. "*No Queremos Sermón*", el bonche rechaza el mensaje de Hommy pues prefieren la fiesta y las drogas este tema tuvo mucho arraigo entre los salsómanos pues llamaba las cosas por su nombre (marihuana y ácido), en la radio el tema fue olvidado. Este tema culmina con un Montuno lento en el cual Hommy expresa sus palabras finales y cierra en forma operística con el coro mírame.

Luego del éxito de Hommy Larry lanzó dos LP interesantes. El primero Live in Quad que fue grabado en la cárcel de Sing Sign siguiendo el ejemplo de Palmieri, los confinados vivieron el sonido de la Salsa otra vez. Este trabajo fue el único disco grabado por la Fania utilizando la tecnología de cuadrafonía. Las grabaciones cuadrafónicas, precursora del actual *surround sound*, se diferenciaba del sonido estéreo (dos bocinas) pues ahora se consideraban cuatro bocinas acomodadas en un cuadrado y para apreciarlo el oyente se tenía que sentar en el medio de ellas para escuchar los diferentes efectos sonoros de la grabación que se producían a través de las cuatro bocinas. Los temas incluidos eran ya conocidos del repertorio de Harlow principalmente tres temas de su ídolo Arsenio Rodríguez. En esta grabación participaron como cantantes Junior González y Justo Betancourt. González interpretó impecablemente los primeros dos temas

de la grabación Señor Senero grabado por Ismael Miranda y Gracia Divina cantado por Celia Cruz, en otras palabras, se enfrasó en dos temas cantados por dos genuinos íconos de la Salsa y como el mismo lo dijo en uno de sus soneos “*este humilde jibarito que canta guajira*”. Como dato interesante, la carátula fue diseñada por Gary Mason y Charlie Rosario la cara de Harlow fue tallada sobre la cabeza del diablo en láminas de cobre y aluminio.

El trabajo musical de Harlow, para este período, se asienta con el disco *Salsa* del 1974, con el cual se destaca el término Salsa en la industria musical. Otro aspecto importante que aportó este disco, al mundo de la Salsa, fue el renacer de las Charangas como opción musical dentro de una estructura de dos trompetas y dos trombones, que de por sí era innovador. Harlow adaptó los metales de su orquesta a la estructura de las Charangas al incorporar el violín Lewis Khan y la flauta de Johnny Pacheco brindándole un peculiar sonido a su música. Basta con escuchar los temas “*La Cartera*” y “*El Paso de Encarnación*”. Luego de este disco las Charangas volverían a convertirse en protagonistas dentro de la Salsa, y serían un componente importante del Boom comercial que caracterizaría esta música en la segunda parte de la década del 70.

En el 1975, cuando Larry cumplió 10 años de producción musical bajo el sello Fania, sale el LP *El Judío Maravilloso* que seguía con el enfoque temático orientado a la música cubana y en términos musicales seguía con el definido en el disco previo y como siempre los coros poderosos comandados por Yayo el Indio, Marcelino Guerra y Adalberto Santiago a los que se le une el joven Rubén Blades. Los temas se mueven del enfoque charanguero al de conjunto. En la tradición afrocubana presenta el número “*El Dolorcito de Mi China*” que incluye un solo exquisito de Harlow. Los temas *El Lugar* y *Agonía* eran boleros donde el primero se trabajó a la usanza de la Orquesta Aragón y el segundo en el enfoque clásico. En el tema “*Saca Tu Mujer*” fue escrito y grabado por Tito Puente con su Big Band en su perene LP *Dance Mania* del 1958, sin embargo, Harlow lo transforma al llevarlo al estilo charanguero.

Finalmente, en el 76 Harlow publica dos discos *Con Mi Viejo Amigo* donde regresa Ismael Miranda a cantar con Larry y *El Jardinero del Amor* con Junior González. El primero era un reencuentro entre esos dos grandes de la Salsa. Ismael ya era un solista establecido en el mercado de Nueva York y de Latinoamérica. Entre los números grabados podemos destacar *Señor Botánico* de Rubén Blades y *Con Mi Viejo Amigo* compuesto por Tite Curet Alonso. El primer tema seguía el estilo afrocubano que Harlow cultivaba con gran pasión en esa época, como siempre los soneos de Ismael fueron de alta calidad. El trabajo

musical Con Mi Viejo Amigo sigue dentro de la misma sonoridad y enfoque que caracterizaba la orquesta Harlow. En sus soneos Ismael invita a brindar y rumbear a Larry, el coro se basa en “*es un placer volverme contigo*” mientras Ismael festeja su encuentro con su buen amigo y de volver a cantar con él. El tema que más éxito y difusión radial tuvo fue “Qué Será Lo Que Pelean” de Rafael Lay, que arranca con Ismael guapeando: “*Bueno damas y caballeros/ aquí ha llegado Aragón, Harlow y Miranda/ Y dice así/ quitate de la vía perico*”. La orquesta vuelve a entremezclar el sonido de las bandas de Nueva York basado en metales de dos trompetas y dos trombones los cuales complementa con violines al estilo de Charanga. El doble sentido que establece el coro fue lo que pegó en esos años: “*Porque Manuela no me pelea*”. En definitiva, esta LP fue un trabajo excelente por el trabajo de Ismael como cantante de primera línea,

Del segundo LP, el primer tema lleva el mismo título del LP era uno charanguero con los coros (Adalberto, Yayo y Blades) “*hora en mi jardín no hay una rosa para tí*” emulando al de la Aragón (que lo había grabado esta orquesta en Cuba), hay un destaque de los violines e incluye un solo de violín de Lewis Khan y detrás la fuerza de los metales. Otro tema destacado fue “*Dumdunbanza*” (“*diablillo*”) un son montuno del músico más apreciado por Harlow Arsenio Rodríguez. El tema incluye un solo de tres y la fuerza de los metales de la orquesta y no aparecen los violines.



## El Maestro, Johnny Pacheco

No se puede hablar de la Fania ni la Salsa sin aquilatar la aportación del maestro Johnny Pacheco. Él fue la bujía de lo que se llama Salsa, por su trabajo como productor y director de grabación de innumerables LP de la Fania. Su labor como director musical de la Fania All Stars (tal vez la tarea más difícil que haya enfrentado un músico latino en términos de egos), sus aportaciones como instrumentista de la flauta y la conga y del soberbio corista de incontables temas.

Pacheco era, desde fines de los años 50, un flautista y percusionista de mucha fama en Nueva York gracias a su trabajo junto a Charlie Palmieri en la Charanga Dubonney. En la primera parte de los años 60 formó su propia Charanga y logró un éxito sin precedente bajo el sello Alegre con temas como: *“El Güiro de Macorina”*, *“El Chivo”* y *“El Agua del Clavelito”*, por mencionar algunos. También, formó parte de los discos de descargas de la Alegre All Stars.

A fines del 1963 junto a su abogado, Jerry Masucci, comenzó las gestiones para organizar su propia compañía de discos la Fania que fue incorporada en el 1964. Pacheco había cultivado el sonido de las charangas, pero en la Fania se enfocó en el sonido de los conjuntos a través de su Nuevo Tumbao estructurado según la pauta de la Sonora Matancera. Su música fue la manifestación más clara de la influencia del sonido cubano en la Salsa.

A principios de la década de los 70 Pacheco grabó dos discos Los Compadres, con su eterno cantante Pete "El Conde" Rodríguez, y Los Dinámicos con el sonero cubano Justo Betancourt. Estos discos darían la pauta del tipo de música que Pacheco grabaría hasta fines del 80; sonido similar al de la famosa Sonora Matancera, con el sabor típico cubano de los años cuarenta y cincuenta,

coros con matizaciones de la voz como si fuera un cantante viejo que eran comandados por el propio Pacheco. Su orquesta presentaba el esquema instrumental tradicional de las Sonoras con la diferencia que incorporaba la flauta en ciertos pasajes del Montuno. Los Dinámicos fue la única grabación donde utilizó el timbal en su dotación instrumental, algo que no hacía la Matancera. Justo se lució con sus sólidos soneos en los temas salsosos y en los cuatro boleros incluidos sobre todo en el clásico “*Corazón Herido*” que había sido grabado magistralmente por Roberto Ledesma. En los temas “*Con los Pies Camino*” (el más sonado del LP) y “*Mango Piña y Marañón*” (un son lento de una sabor como pocos), Betancourt dejó impreso en los surcos de este disco un trabajo memorable.

En el 1971 Pacheco grabó Los Compadres, con su cantante predilecto Pete “El Conde” Rodríguez, entre los temas grabados podemos mencionar “*Yolanda*” y “*Dulce con Dulce*”. Pete era un sonero probado con dotes vocales que se ajustaban al sonido de Pacheco de forma natural. El segundo tema fue enmarcado en el sonido de Pacheco regido por el tres y el sabroso dúo de Pacheco, voz principal del coro, y El Conde que anda suelto con sus soneos.

En el 1973 sale el LP Tres de Café y Dos de Azúcar en el cual se destaca el número Primoroso Cantar de Tite Curet donde se narra la travesía de las tribus africanas y cómo la música de los barracones le dio paso al guaguancó por eso el coro expresa “*Así empezó el guaguancó*”, entra un solo de piano para dar paso al despliegue de las trompetas. Este tema está clara la estructura matancera que utilizaba Pacheco al grabar con su conjunto. En el tema Piro de Farra se continúa con la orientación en el sonido de la Matancera, la voz del Conde suena diáfana y a sus anchas con el acompañamiento del conjunto.

En el 1974 Pacheco grabó con la gran cantante cubana de sones y guarachas Celia Cruz el disco Celia y Johnny, que incluye viejos sones cubanos, el tema del folclor negro del Perú “*Toro Mata*” y el único tema propiamente salsoso del disco “*Quimbara*”. En este último, el trabajo de Celia estuvo fuera de serie al enfrentar el Montuno impetuosamente y meterse en el coro irreverentemente, además el número tenía un arreglo agresivo de incuestionable calidad.

Para el 75 Pacheco y Celia grabaron el disco Tremendo Caché el cual estaba lleno de viejos sones cubanos y de arreglos simples con lo cual se quería revivir la gloria pasada de Celia con la Sonora Matancera. Como siempre, Celia salió airosa y dejó constancia de sus capacidades vocales en el canto caribeño al estilo cubano. Esta estrategia comercial, de recurrir a temas que se consideraban



estándar en la música caribeña, estaba enlazada con el propósito de convertir a Celia en la reina de la Salsa y de la Fania All Stars.

En este mismo año se publica el LP *El Maestro* (que fue nominado el próximo año para un Grammy Latino), con su nuevo cantante el cubano Héctor Casanova. Casanova era un cantante con una peculiar y potente voz donde algunos de sus giros vocales se asemejaban a la voz del Conde. En este año el conjunto de Pacheco que se conocía como el Nuevo Tumbao comenzó a conocerse como el Tumbao Añejo. El repertorio grabado en el disco verdaderamente fue de primera tenía una, la sección rítmica con su y el brillante sonido de las trompetas (Héctor "Bomberito" Zarzuela y Luis "Perico" Ortiz). Uno de los temas más interesantes del LP fue el "*Faisán*" donde se destaca unas descargas de las trompetas que llegan ser una pirotecnia sonora e interpretativa; el tres deja un solo impecable para de ahí pasar otra vez a las dos trompetas para. Otro tema exquisito de este disco fue la versión de *Mango Mangué* del cubano radicado en México Francisco Fellove que había grabado en el año 1956 y que fue popularizado por Miguelito Valdez. El desempeño del Tumbao Añejo en el tema fue de primera y Casanova volvió a patentizar su calidad vocal. Entre los otros temas podemos destacar el Bolero "*Hoy Como Ayer*" (un bolero interpretado por El Benny de forma sinigual). Este trabajo se puede calificar como una obra maestra dentro del mundo de la Salsa por su sabor y afinque.

Cerrando este ciclo en el 1976 apareció el disco *Recordando el Ayer*, en el que reúne como cantantes a Celia y a Justo a la vez que destaca la presencia de su pianista favorito Papo Luca. El LP es lleno de temas de la vieja escuela con arreglos dinámicos donde Celia y Justo se sintieron a sus anchas y nos regalaron una excelente grabación para evocar esos viejos temas.

En resumen, los discos de Pacheco siempre se vendieron bien, él empujó una moda dentro de la Salsa con su gran aportación en la conceptualización y desarrollo de la Fania y de una gran parte de la música que se produjo por dicha compañía. Su discografía, como sabemos, siempre ha sido de alta estima entre los salsómanos. La música de Pacheco no traía nuevos giros al trabajo de la Matancera, es más, grabaría una gran cantidad de temas que esta orquesta había publicado en Cuba. Esta orientación llevó su música a un callejón sin salida en términos creativos y de aportación musical trascendente. La música de Pacheco, que el escritor César Miguel Rondón llamó la "matancerización" de la Salsa, sería una moda dentro de la Salsa que lamentablemente dominaría el Boom comercial de la Salsa; gracias al empuje que le daría la Fania a este estilo y a la búsqueda de un sonido uniforme para sus producciones discográficas.

## Y Un Poco Más Allá

### De la Salsa Erótica a la Romántica

En la década de los 80 la música de la Fania comienza a experimentar un agotamiento, aparece el Merengue como una contraoferta principalmente bailable y a mediados de los ochenta surge el subgénero de la Salsa adjetivado de varias formas como *Salsa erótica*, *Salsa sensual*, *Salsa romántica* e incluso, de forma despectiva, *Salsa monga*. Surgen nuevos cantantes y algunas de las voces de los años 60 y 70 se montan en la ola de ese movimiento con discos y temas emblemáticos como Andy Montañez, Paquito Guzmán y Tito Rojas.

Esta corriente la inicia el gran músico, arreglista y productor Louie Ramírez quien desde principios de los años 60 se había destacado como arreglista y productor musical cuando se dio a conocer por el éxito de la charanga de Pacheco en el 1961 “El Güiro de Macorina”. En el 1978 publica bajo el sello Fania el LP Louie Ramírez y sus Amigos deja plasmado varios temas románticos para la historia, entre los que destacamos: “Paula C” con Rubén Blades y el “Poeta Lloró” con el también panameño Azuquita. Entonces, en el 1984 lanza al mercado el disco Con Caché con el cantante Ray de la Paz y pegan el tema “Yo soy Aquel” del baladista español Raphael, y lo demás es historia en términos de incorporar temas de baladistas conocidos en la Salsa.

Hacemos una digresión para apuntar que temas románticos y baladas habían sido grabados previamente con sonidos de la música brava del Caribe. Por ejemplo, en el 1959 Cortijo y su Combo grabó la balada más famosa en historia de la música popular italiana “Volare” de Doménico Modugno. En el LP Bueno, Y Qué ...? del 1960 Cortijo incluye el tema de los Hermanos García Segura “Un Telegrama”, canción que ganó el Primer Festival de la Canción de Benidom en el 1959 cantado por la chilena Mona Bell. En el 1962 Tito Rodríguez grabó otra balada italiana “Cuando Cuando”. Claro está estos ejemplos para nada son un movimiento musical deliberado y estructurado para atender un mercado particular.

Ahora bien, la Salsa toma como dirección el uso de esta estrategia comercial y se incorporan nuevas voces en la esfera salsosa para convertir los temas románticos y la baladas en éxitos radiales. Entre los cultores de ese movimiento podemos destacar los siguientes.

- Frankie Ruiz, quien ya tenía un bagaje musical por su experiencia con La Solución y Tommy Olivencia con quien grabó temas como: "Lo Dudo", un exitazo de José José, "Que se Mueran de Envidia" y "Como una Estrella" por mencionar tres. Luego en el 1985 grabó su primer álbum en solitario "Solista... Pero No Solo", que incluyó temas arrolladores entre el público como "Ahora me toca a mí", "Esta cobardía", "Tú con él", "El camionero", y "La cura", escrita a la medida por Tite Curet Alonso. Frankie se convirtió en la cantante principal de la Salsa en esos años pues era una máquina de crear éxitos tras éxitos, le llamaban el "Papá de la Salsa".
- El álbum Atrevido y Diferente (1986) de Eddie Santiago considerado un punto de inflexión en la salsa con los temas "Tú Me Quemas" y "Que Locura Enamorarme de Ti". Luego llegan otros dos batazos con los temas "Lluvia" y "Tú me quemas". Todos los discos de Santiago entre el 1986 y el 1991 ocuparon la primera posición en Billboard Tropical/Salsa.
- Lalo Rodríguez con su disco Un Nuevo Despertar (1988) se volvió a establecer en la cima de la Salsa y el super éxito mundial "Ven Devórame Otra Vez" al igual que "Después De Hacer El Amor", como podemos ver los títulos lo dicen todo. La revista "Billboard": Cantante del Año en música tropical, Canción del Año "Ven, devórame otra vez", y Mejor Producción Discográfica del Año por este trabajo musical.
- El músico y cantante nicaragüense Luis Enrique se radica en Puerto Rico y bajo el sello CBS graba parte del excelente disco Amor Y Alegría (1988) con temas de primera línea como "Desesperado", "Tú No Le Amas Le Temes" y "Amor y Alegría". Le decían el "Príncipe de la Salsa". Sus próximos dos discos fueron un éxito rotundo en ventas. Luego del LP Una Historia Diferente su popularidad fue amainando y tuvo un resurgir en el 2011 con el tema "Yo No Se Mañana".
- En el 1988 Jerry Rivera con tan solo 16 años la CBS lo contrata para para cultivar el mercado adolescente Su primera producción fue Empezando a Vivir y en el 1990 publican su segundo álbum Abriendo Puertas que incluyó los temas "Dime", "Esa Niña y "Más Que Tú". Además, el disco alcanzó el puesto número uno en el

*Billboard Tropical Albums*. En esos años se le conocía como el "Bebé de la Salsa".

- El Sonero de la Juventud, como bautizaron a Víctor Manuelle, fue descubierto por Santa Rosa y es recomendado por este a Don Perignon con quien colaboró por un tiempo al igual que con Domingo Quiñones y Eddie Santiago entre otros. Luego de firmar con CBS en el año 1993 publica el disco *Justo a Tiempo*, pero es en 1994 cuando lanza su segundo álbum *Solo Contigo* que se destaca en el fervor del público joven con temas como "Apiadate de Mi" y "Voy a Prometerme".
- Tito Rojas, quien en los 70 había participado en la orquesta Borincuba del gran sonero cubano Justo Betancourt, era un cantante de la salsa dura que se mueve a la salsa romántica con indiscutible éxito. El disco que lo catapultó tenía como título su nombre *Tito Rojas* (1992) y contenía los superéxitos "Porque Este Amor" y "Condename A Tu Amor", entre otros. Se conoció como el "Gallo Salsero".
- El sonero, por mérito propio, Gilberto Santa Rosa tenía una trayectoria de excelencia en la Salsa por su participación como sonero de primera línea en las orquestas de Tommy Olivencia y Willie Rosario. Desde el 1986, con su propia orquesta, venía trabajando el lado romántico de la salsa. En el 1990 lanza al mercado el disco *Punto de Vista* bajo el sello internacional CBS con varios temas como "Vivir sin ella", "Impaciencia" y "Perdóname". Gilberto le dio un giro a la lírica de la salsa erótica y la movió claramente de lo puramente erótico a la línea romántica lo que le ganó el apelativo del "Caballero de la Salsa".

Los apelativos por los que se conocían a estos cantantes dejan claro que la presencia de la palabra salsa persistía. Ahora bien, el énfasis en las grabaciones estaba en los cantantes (que algunos de ellos no podían ser catalogados como soneros), no en los instrumentistas y las descargas. Era una música edulcorada con efectos de la balada que pretendía penetrar un público más amplio. Esta etapa mantuvo viva la Salsa en el gusto musical del público joven, aunque los salseros de los setenta no la vieron con buenos ojos y la empequeñecían llamándola "salsa monga".

## El Sello RMM - La Nueva Fania

Entre el año 1987 hasta el 2000 la compañía disquera y de promoción artística RMM comandada por Ralph Mercado el legendario productor de la Salsa en Nueva York dominó el panorama salsero de ese periodo gracias a que contaba con productores musicales de primera línea como Louie Ramírez, Sergio George e Isidro Infante. Esta compañía, gracias a la calidad de sus músicos, a sus ventas sin precedentes, a la vasta difusión radial y a los conciertos colmados de público; le brindó a la Salsa lo que aparentemente fue su último aliento en el gusto musical de los jóvenes. Mercado supo incorporar artistas latinos novicios provenientes del “*Hip Hop*” en influenciados por el “*Dancehall Music*” de Nueva York, como Marc Anthony, La India y el grupo DLG, con artistas jóvenes establecidos, como Tito Nieves, José Alberto “El Canario” y Domingo Quiñones. Además, para rematar, contaba con los maestros históricos de la música en Nueva York y el Caribe como Tito Puente, Eddie Palmieri, Oscar D’ León y la eterna Celia Cruz.

El éxito de la compañía RMM representó para la Salsa en los años noventa lo que la Fania fue para los setenta. La Fania se basaba en Salsaailable con referencia social, mientras que RMM era un punto intermedio entre la Salsa con “swing” de los 70 y la romántica de los 80, a la vez que la tejían sus temas con elementos del “*Hip Hop*”. Además, dicha compañía creó un espacio importante para el Latín Jazz con el sello afiliado Tropijazz el cual tenía a los maestros de ese género Tito Puente y Eddie Palmieri e incorporaron a dos excelentes músicos cubanos como el saxofonista Paquito D’ Rivera y el trombonista Juan Pablo Torres, los puertorriqueños Hilton Ruíz pianista, Giovanni Hidalgo conguero, por mencionar algunos. En esta subsidiaria de RMM cultivaron principalmente las formas tradicionales del Jazz Latino.

Por otro lado, en la primera parte de los 90, la Salsa contó con la aceptación y el cultivo de toda una nueva generación de músicos cubanos como Issac Delgado, Paulito FG y agrupaciones como NG La Banda, La Dan Den y La Charanga Habanera, que se basaban en la Timba cubana. Además, agrupaciones de la vieja escuela como Los Van Van, Elio Revé y Son 14 experimentaron un éxito relativo en la difusión discográfica. 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 vistaailable, donde personas con distintas raíces étnicas, culturales y

económicas disfrutaban en congresos de baile alrededor del mundo. 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 sólo interesa a los salsomaníacos. En un artículo publicado en el periódico El Nuevo Día a preguntas del periodista Jaime Torres (2004), Gilberto Santa Rosa, como dicen los salseros, *la puso en china* con el comentario siguiente: "*Se necesita tolerancia, porque ha sido un género popular elitista. Tenemos como una sociedad secreta en la que nadie puede entrar y necesitamos abrirlo para que evolucione con la llegada de gente nueva.*"

La historia de la música popular del siglo XX está forjada por el hecho recurrente siguiente. 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 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 —sí es que queda tiempo todavía— sus cultores tendrán que 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 retrograda y nostálgica de glorias ya idas, para entrar en una esfera de experimentación y creación prospectiva. Cabe mencionar, por ejemplo, al grupo DLG bajo la batuta de Sergio George que en su momento alcanzó un éxito significativo con su enfoque de una Salsa matizada por las mezclas de los sonidos y ritmos urbanos de Nueva York.

## ¿RIP Salsa?

La historia de la música popular está plasmada por 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 y en la memoria colectiva. Debemos entender que la música popular del siglo XX, y en particular la Salsa, es un movimiento social con hondas raíces en el fenómeno social del urbanismo, por eso para analizar y entender mejor su situación actual la debemos llamar música del Caribe urbano. Hágase unas preguntas sencillas. ¿Qué Tríos conoce su hijo de 20 años? ¿Cuántos temas de Tango tiene su lista de música *streaming* para escucharlos en cualquier momento? Sospecho que ninguno, ¿verdad?

Por otro lado, a qué se debe que el Rock sea tan popular entre los jóvenes, luego de 60 años. Intente darles explicación a estas manifestaciones culturales y verá que los Beatles y Coldplay representan manifestaciones culturales de rebeldía parecidas, pero con muchos años de diferencia. Por eso un artista, con tanto tino social para la creación musical, como Willie Colón colaboró con el reguetonero colombiano Reycon en la ceremonia de Premios Lo Nuestro del 2020 en el tema “*Perriando (La Murga Remix)*”, para tratar de recuperar su vieja gloria desde una nueva perspectiva generacional y sonora.

César Miguel Rondón, el gran estudioso de la música popular caribeña, lo expresó de manera contundente y definitiva: “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”. Cambie la palabra Salsa por Reguetón o Trap y entenderá porque se han apoderado del gusto musical de nuestros jóvenes, a pesar de nuestros resquemores. Cuántos de ustedes, padres o abuelos de hoy, recuerdan como eran criticados por sus parientes cuando escuchaban Salsa en la casa o en la calle. Alguna vez escuchó, *qué porquería es esa, no es afinado como el sonido de Machito*. Usted, ¿qué les comenta a sus hijos sobre la música que oyen actualmente?

Para no naufragar —sí es que todavía le queda tiempo— la Salsa tendrá que abrirse a los nuevos ritmos juveniles y, los pocos cultores de los años 70, 80 o 90 del siglo pasado que quedan con la vitalidad musical necesaria, tendrán que dejar a un lado su perspectiva retrograda y nostálgica para entrar en una esfera de experimentación creativa sin preconcepciones. El matrimonio musical entre la Salsa y el Reguetón está documentado en varias grabaciones que pasamos a mencionar a continuación.

Recuerden el último gran éxito de Celia Cruz fue el tema La Negra Tiene Tumbao publicado en el año 2001 junto al reguetonero neoyorican Mikey Perfecto. No olviden el arriesgado disco “*Salsatón*” *Salsa con Reggaetón* de Andy Montañez en el año 2006 producido por Sergio George en el que comparte los temas con varias de las estrellas del Reguetón boricua de esos años. En el tema principal se deja claro el propósito: “*Yo quiero unir a la Salsa con ritmo de Reguetón. Pa’ que la genta de ahora sepa de mi vacilón*”.

También en el 2006 se publica el disco Los Cocorocos que presenta la colaboración entre de artistas del Reguetón como: Don Omar, Tego Calderón, Zion, La Sista y Julio Voltio, entre otros y cantantes de Salsa como: Gilberto Santa Rosa, Domingo Quiñones, Tito Nieves, Junior González por mencionar algunos que grabaron en esta producción musical. Entre los temas grabados se encontraba el clásico de Willie Colón “Che Che Colé” cantado por Tego y Domingo. El tema principal “*Los Hombres Tienen la Culpa*” cantado por Gilberto y el Don.

En el 2015 Ivy Queen publica el álbum Vendetta: The Project el cual consiste de cuatro discos con ocho temas cada uno en los cuales trabaja temas de Salsa, Bachata, música urbana y Hip Hop. En el disco de Salsa cuenta con la colaboración de soneros de primera línea como Andy Montañez, Tito Rojas y Luisito Carrión e incluye un tributo a Celia Cruz. Ya en el 2008 Ivy (La Caballota) se había presentado con la Sonora Ponceña en la Vigésimo Quinta edición del Día Nacional de la Salsa en Puerto Rico saliendo airoso ante ese reto musical, por lo que el amarre salsoso no le era extraño.

Esos acercamientos entre músicos de los dos géneros han seguido y en el año 2020 se da una colaboración musical interesante entre dos de los principales representantes del Reguetón y la Salsa, Daddy Yankee y Marc Anthony, en el tema “*De vuelta pa’ la vuelta*”. En este tema, si escucha con cuidado, notará que los soneos vocalizados por Yankee están matizados en la onda del fraseo del reguetón, no en la tradición de los soneros de Salsa. En este mismo año se publica el vídeo del tema “Boogaloo Supreme” de Víctor Manuelle con Wisin, lo que representa una vuelta a este ritmo que surgió en Nueva York y dominó a mediados de los años sesenta el mercado latino.

Recientemente, en una entrevista en Perú, Bobby Cruz reconoció que a medida en que se vayan muriendo los intérpretes de la Fania, la Salsa irá menguando. A pesar de ese pesimismo se mostró optimista en que el género podría ir evolucionando y cambiando con el aporte de la gente joven. Sobre el



Reguetón opinó que *“Musicalmente el reggaeton es más simple que la música latina, que la salsa; pero también es la música de la juventud”*.

No sabemos si estas colaboraciones entre músicos de Salsa y el Reguetón continuarán y sí es así cuál será su resultado, sin embargo, esos acercamientos han sido más bien intentos de satisfacción personal que proyectos deliberados para llevar esos dos géneros a nuevos horizontes.

Finalmente, reconocemos que hay muchos aspectos que se han quedado en el tintero, ya que el estudio de la historia del género musical de la Salsa no puede agotarse con esta publicación. Esperamos que este trabajo sirva como una puerta abierta hacia la investigación y el debate sobre la Salsa y su futuro. Sin embargo, coincidimos en gran medida con muchos melómanos en que la mejor Salsa ya se ha hecho, lo cual se puede validar a través de las grabaciones que han pasado a la historia, como icónicas.

Queremos cerrar nuestra labor con la analogía siguiente.

*Para hacer una buena Salsa, al igual que una buena salsa en la cocina, se deben mezclar y agregar ingredientes con habilidad. Se prefiere que sean calientes y preparadas a base de una salsa oscura. Cuanto más condimento se agregue, más sabor tendrá.*

*Algunas salsas, como la española y la criolla, requieren más ingredientes que otras. En definitiva, aquel que sabe mezclar los ingredientes con maestría obtiene un mejor sabor tanto en la Salsa como en las salsas culinarias.*

## Apéndice

## Apéndice 1: Discografía de Vinilos (LP) para comenzar

---

Los 25 LP son una muestra del trabajo discográfico de varios de los artistas principales de la Salsa en la década de los años setenta imprescindibles en una colección de esta música. La selección no pretende ser exhaustiva en términos de su relevancia en la historia de la Salsa.

1. Barretto, Ray. (1972). *Que Viva la Música*. Fania Records, SLP-00427.
2. Barretto, Ray. (1975). *Barretto*. Fania Records, SLP-00486.
3. Betancourt, Justo. (1972). *Pa Bravo Yo*. Fania Records, SLP 00426.
4. Colón, Willie. (1971). *Asalto navideño*. Fania Records, SLP-00484.
5. Colón, Willie. (1974). *The Good, the Bad, and the Ugly*. Fania Records, SLP-00399.
6. Colón, Willie y Blades, Rubén. (1977). *Siembra*. Fania Records, FACD 537.
7. Colón, Willie y Blades, Rubén. (1980). *Maestra Vida Primera Parte y Segunda Parte*. Fania Records JM 576 & JM 577.
8. D'León, Oscar. (1978). *Oscar D'León y su Salsa Mayor*. Top Hits Record, THS-2036.
9. Fania All Stars. (1972). *Live at the Cheetah Vol. I y Vol. II*. Fania Record, SLP 00416.
10. Fania All Stars. (1975). *Tribute to Tito Rodríguez*. Fania Record, SLP 00493.
11. Feliciano, Cheo. (1972). *José "Cheo" Feliciano*. Vaya Records, VS 5.
12. Harlow, Larry. (1973). *Hommy a Latin Opera*. Fania Records, LPS 8836.
13. Harlow, Larry. (1974). *Salsa*. Fania, SLP 00460.
14. Lavóe, Héctor. (1975). *La Voz*. Fania Records, XS LP 00461.
15. Miranda, Ismael. (1973). *Así se Compone un Son*. Fania Records, SLP-00437.
16. Pacheco, Johnny y Cruz, Celia. (1974). *Celia y Johnny*. Vaya Records, SLP-00312.
17. Palmieri, Eddie. (1973). *Sentido*. Mango Records, MS-103.
18. Palmieri, Eddie. (1974). *The Sun Of Latin Music*. Coco Records, CLP-109XX.
19. Grillo, Frank (Machito). (1977). *Machito Orchestra Fireworks*. Coco Records, CLP-131X.
20. Puerto Rico All Stars. (1978). *Los Profesionales*. Fama.
21. Ramírez, Louie. (1978). *Louie Ramírez y sus Amigos*. Cotique Records, JMCS-1094.
22. Ray Richie y Cruz Bobby. (1971). *El Sonido Bestial de...* Vaya Records, VS-1.
23. Rivera, Ismael. (1974). *Traigo de Todo*. Tico Record, CLP-1319.
24. Roena, Roberto. (1976). *Roberto Roena y Apollo Sound Lucky 7*. International Record, INT-907.
25. Típica 73. (1979). *Intercambio Cultural*. Fania Records, JM-00542.

## Apéndice 2: Temas musicales de la Salsa para complementar la lectura

---

Esta lista (Playlist) de 115 temas salsosos, concebida para ofrecer al lector una referencia musical no agotada, no pretende ser exhaustiva ni estar en estricto orden cronológico. Su objetivo es complementar y enriquecer la lectura y análisis de este trabajo mediante una experiencia auditiva. Los temas fueron seleccionados en función de su consabido impacto e influencia en el origen, consolidación y ramificaciones de la Salsa en su historia. Asimismo, se incluyen por su carácter seminal en la definición de este género en la década de los setenta y las variaciones que ha experimentado en su prolongación hasta el presente.

1. **Soy Salsero:** *Machito y su Orquesta.*
2. **Son Montuno:** *Cuba Música Campesina, Auvidis Ethnic Francia.*
3. **Soneros Mayores/El Son y Sus Instrumentos:** *Carlos Embale y el Septeto Nacional.*
4. **Échale Salsita:** *Septeto Nacional de Ignacio Piñero.*
5. **Son al Son:** *Orquesta Aragón y Elena Burke.*
6. **Tumba Palo Cucuyé:** *Arsenio Rodríguez y su Conjunto.*
7. **Centinela Alerta:** *Grupo de Rumba Lomydé de Cienfuegos.*
8. **Rumba de los Rumberos:** *Carlos Embale y los Roncos Chiquitos.*
9. **Yambú:** *Tata Güines.*
10. **Las Alturas de Simpson:** *Piquete Típico.*
11. **Tres Lindas Cubanas:** *Charanga Típica Cubana de Gonzalo Rubalcaba.*
12. **Rompiendo la Rutina:** *Charanga Típica Cubana de Gonzalo Rubalcaba.*
13. **Goza Mi Mambo:** *Arcaño y sus Maravillas.*
14. **Que Rico Mambo:** *Pérez Prado y su Orquesta.*
15. **Locas por el Mambo:** *Pérez Prado y su Orquesta con Benny Moré.*
16. **La Engañadora:** *Orquesta América.*
17. **El Bodeguero:** *Orquesta Aragón.*
18. **Repica el Timbal:** *José Cúvelo y su Orquesta con Tito Rodríguez y Tito Puente.*
19. **Rumbero de Ayer:** *Benny Moré y su Banda Gigante.*
20. **Que Bueno Baila Usted:** *Benny Moré y su Banda Gigante.*
21. **Cha Cha Chá in Blue:** *Quinteto de José Cúvelo y Mon Rivera.*
22. **La Pachanga se Baila Así:** *Joe Quijano y el Conjunto Cachana.*
23. **Tanga:** *Machito y los Afroclubans.*
24. **Complicación:** *Tito Puente y Santos Colón.*
25. **Porque Tu Sufres:** *Chano Pozo con la Orquesta de Machito, canta Tito Rodríguez y Timbal Tito Puente.*
26. **Descarga Cubana:** *Cachao y su Descarga.*

27. **Perico:** *Rafael Cortijo y su Combo canta Ismael Rivera.*
28. **Te He Venido a Buscar:** *Machito y los Afroclubans canta Graciela.*
29. **Quitate de la Vía Perico:** *Cortijo y su Combo canta Ismael Rivera.*
30. **Qué Bonito es Puerto Rico:** *Machito y sus Afroclubans.*
31. **Cara de Payaso:** *Tito Rodríguez y su Orquesta.*
32. **El Güiro de Macorina:** *Johnny Pacheco y su Charanga.*
33. **Sonó Sonó:** *Alegre All Stars canta Cheo Feliciano.*
34. **Mi Mambo:** *Joe Cotto con Chivirico Dávila y Món Rivera.*
35. **La Pachanga se baila así:** *Joe Quijano y su Conjunto Cachana.*
36. **Watusi '65 (Watusi):** *Ray Barretto y su Orquesta.*
37. **El Pito ("I'LL Never Go Back to Georgia"):** *Joe Cuba y su Sexteto.*
38. **I Like It Like That:** *Pete Rodríguez y su Orquesta.*
39. **Mr. Trumpet Man:** *Richie Ray y Bobby Cruz.*
40. **Jala Jala:** *El Gran Combo.*
41. **Salsa y Dulzura:** *Ray Barretto y su Charanga Moderna.*
42. **Yo No Lloro Más:** *Tito Puente y La Lupe.*
43. **Muñeca:** *Eddie Palmieri y Ismael Quintana.*
44. **La Esencia del Guaguancó:** *Johnny Pacheco y Pete "El Conde" Rodríguez.*
45. **La Revolución:** *Larry Harlow y Ismael Miranda.*
46. **Un Verano en Nueva York:** *El Gran Combo y Andy Montañez.*
47. **Vámonos Pa'l Monte:** *Eddie Palmieri y Ismael Quintana.*
48. **Salsa y Control:** *Lebrón Brothers canta Pablo Lebrón*
49. **Huracán:** *Bobby Valentín y Frankie Hernández.*
50. **Hay Fuego en el 23:** *La Sonora Ponceña.*
51. **Aguanilé:** *Willie Colón y Héctor Lavoe.*
52. **Invitación al Son:** *Ray Barretto y Adalberto Santiago.*
53. **El Diferente:** *Richie Ray y Bobby Cruz.*
54. **Tu Loco Loco y Yo Tranquilo:** *Roberto Roena y su Apollo Sound con Piro Mantilla.*
55. **El Cumbanchero:** *Ismael Rivera, Kako y su Orquesta.*
56. **Pa' que Afinquen:** *Cheo Feliciano.*
57. **Amparo Arrebato:** *Richie Ray y Bobby Cruz.*
58. **La Hija de Lola:** *Charlie Palmieri con Vitín Avilés.*
59. **Piraña:** *Willie Colón y Héctor Lavoe.*
60. **Estrellas de Fania:** *Fania All Stars.*
61. **Changó:** *La Lupe y Tito Puente.*
62. **Qué Viva la Música:** *Ray Barretto y Adalberto Santiago.*
63. **El Ratón:** *Fania All Stars canta Cheo Feliciano.*
64. **Incomprendido:** *Ismael Rivera y sus Cachimbos.*
65. **Calle Luna, Calle Sol:** *Willie Colón y Héctor Lavoe.*
66. **Arsenio:** *Larry Harlow con Ismael Miranda.*
67. **Gracia Divina:** *Larry Harlow y Celia Cruz.*
68. **Quimbara:** *Johnny Pacheco y Celia Cruz.*
69. **Planté Bandera:** *Tommy Olivencia y Chamaco Ramírez.*
70. **Calle Luna calle Sol:** *Willie Colón y Héctor Lavoe.*

71. **Señor Sereno:** *Ismael Miranda y Orquesta Harlow.*
72. **Bilongo:** *Fania All Stars e Ismael Rivera.*
73. **Indestructible:** *Ray Barretto y Tito Allen.*
74. **Guararé:** *Ray Barretto con Tito Gómez y Rubén Blades.*
75. **Así se Compone un Son:** *Ismael Miranda y Su Orquesta Revelación*
76. **La Cartera:** *Larry Harlow y Júnior González.*
77. **Mi Gente:** *Fania All Stars y Héctor Lavoe.*
78. **Pa' Bravo Yo:** *Justo Betancourt.*
79. **Sonido Bestial:** *Richie Ray y Bobby Cruz.*
80. **Un Día Bonito:** *Eddie Palmieri y Lalo Rodríguez.*
81. **Rompe Saragüey:** *Héctor Lavoe.*
82. **Mi Desengaño:** *Roberto Roena y Su Apollo Sound y Papo Sánchez.*
83. **Pedro Navaja:** *Willie Colón y Rubén Blades.*
84. **Plástico:** *Willie Colón y Rubén Blades.*
85. **El Faisán:** *Johnny Pacheco y Héctor Casanova.*
86. **Majestad Antillana:** *Típica 73 y Adalberto El Canario.*
87. **Mi Bajo y Yo:** *Oscar D' León.*
88. **Maestra Vida:** *Rubén Blades y Willie Colón.*
89. **Alianza de Generales:** *Puerto Rico All Stars y Lalo Rodríguez.*
90. **El Cantante:** *Héctor Lavoe.*
91. **Juan Pachanga:** *Fania All Stars y Rubén Blades.*
92. **Paula C:** *Louie Ramírez y Rubén Blades.*
93. **Decidete:** *Conjunto Libre y Hernán Olivera.*
94. **Ojalá que Te Vaya Bonito:** *Willie Rosario y Junior Toledo.*
95. **Timbalero:** *El Gran Combo y Charlie Aponte.*
96. **No Hay Vuelta Atrás:** *Salsa Fever y Papo Sanchez.*
97. **Usted Abusó:** *Celia Cruz y Willie Colón.*
98. **Tiburón:** *Rubén Blades y Willie Colón.*
99. **Te Estoy Buscando América:** *Rubén Blades y Seis el Solar.*
100. **Ella Hablaba de Amor:** *Rafael Cortijo con Ismael Rivera Hijo y Fe Cortijo.*
101. **Salsa Rap:** *Tito Allen*
102. **Botaron la Pelota:** *Willie Rosario y Gilberto Santa Rosa.*
103. **Ven Devórame Otra Vez:** *Lalo Rodríguez.*
104. **Tú Me Vuelves Loco:** *Frankie Ruíz.*
105. **Perdóname:** *Gilberto Santa Rosa.*
106. **Amor y Control:** *Rubén Blades y Seis el Solar.*
107. **Idilio:** *Willie Colón.*
108. **Salsumba:** *Tito Puente y Domingo Quiñones.*
109. **La Negra Tiene Tumbao:** *Celia Cruz.*
110. **Vivir lo Nuestro:** *India y Marc Anthony.*
111. **Se me Sigue Olvidando:** *Marc Anthony.*
112. **Volveré:** *DLG*
113. **Dicen que Soy:** *India.*
114. **Los Hombres Tienen la Culpa:** *Gilberto Santa Rosa y Don Omar.*
115. **De Vuelta pa' la Vuelta:** *Daddy Yankee y Marc Anthony.*

### Apéndice 3: Catálogo de los discos de la Fania All Stars

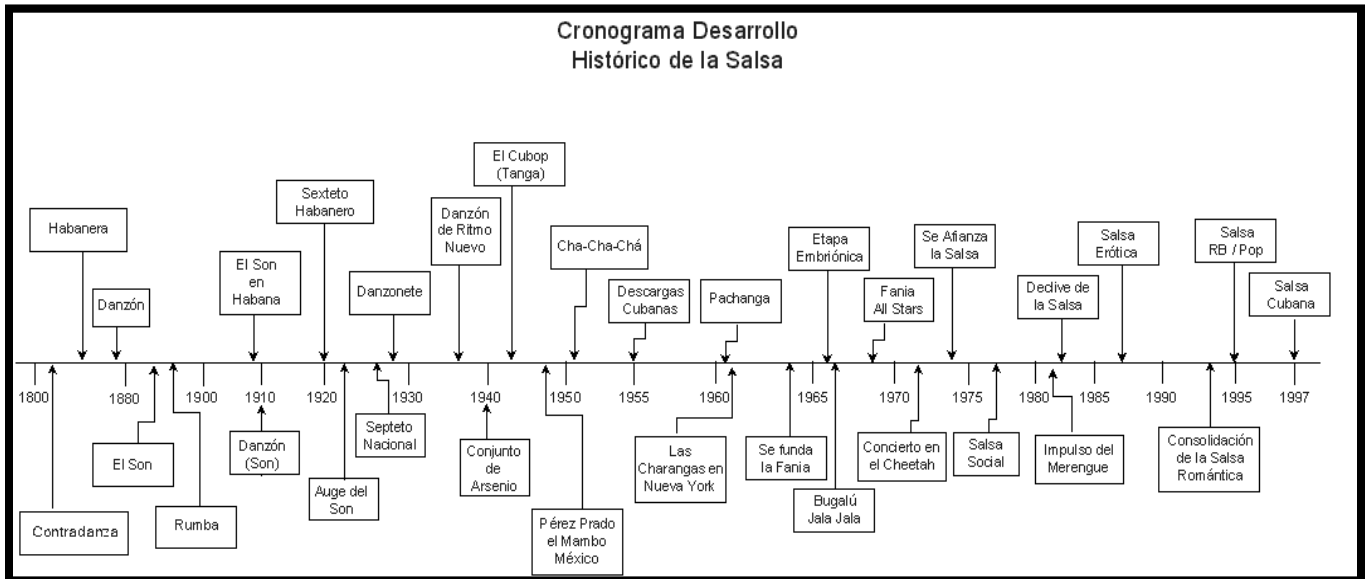
La tabla a continuación presenta los títulos de los discos grabados por la Fania All Stars desde el 1968 con el correspondiente número de catálogo.

LP Número de Catálogo y Título del Disco - Fania All Stars
SLP-355 Fania All Stars : Live at the Red Garter Vol. 1
SLP-364 Fania All Stars : Live at the Red Garter Vol. 2
SLP-415 Fania All Stars : Live at the Cheetah Vol. 1
SLP-416 Fania All Stars : Live at the Cheetah Vol. 2
SLP-470 Fania All Stars : Latin-Soul-Rock
SLP-476 Fania All Stars : Live at Yankee Stadium Vol. 1
SLP-477 Fania All Stars : Live at Yankee Stadium Vol. 2
SLP-481 Fania All Stars : Salsa
Columbia: PC-34283 Fania All Stars : Delicate and Jumpy
SLP-493 Fania All Stars : Tribute to Tito Rodriguez
FAS 15 Fania All Stars, Live in África (Fania 15)
463. Fania All Stars, Fania All Stars In Japan (Fania FA 16)
Columbia PC 34711 Fania All Stars, Rhythm Machine (Fania 34)
Columbia JC-35336 Fania All Stars, Spanish Fever (Fania 35)
Fania 511 Fania All Stars - Greatest Hits 1977
Fania 515 Fania All Stars - Live 1978
Fania 554 Fania All Stars - Habana Jam 1979
Fania 564 Fania All Stars - Commitment 1980
Fania 583 Fania All Stars - California Jam 1980
Fania 594 Fania All Stars - Social Change 1981
Fania 595 Fania All Stars - Latin Connection 1981
Fania 629 Fania All Stars - Lo Que Pide La Gente 1984
Fania 640 Fania All Stars - Viva La Charanga 1986
Fania 650 Fania All Stars - Bamboleo 1988
JM-660 Fania All Stars Guasasa (89)
JM-684 Fania All Stars "live" June 11, 1994 Puerto Rico (95)
JM-711 Fania All Stars Bravo (97)
JM-721 Fania All Stars, Cross Over



## Apéndice 4: Cronograma del desarrollo histórico de la Salsa

El cronograma indica, a lo largo de un lapso histórico de dos siglos (hasta fines de los años noventa), los principales acontecimientos musicales ocurridos en el Caribe y Nueva York que definieron los diferentes géneros que influyeron y perfilaron los distintos contornos que ha exhibido la Salsa como un género musical heterogéneo.



## Obras Citadas o Consultadas

- Acosta, L. (1982). *Música y Descolonización*. México: Presencia Latinoamericana, S. A.
- Acosta, L. (2001). *Raíces del Jazz Latino un siglo de Jazz en Cuba*. Barranquilla: Editorial la Iguana Ciega.
- Acosta, L. (2001). La realidad sobre la Descarga, el Mambo y el gran Cachao. Herencia Latina. Recuperado de [http://www.herencialatina.com/Cachao\\_Acosta/Cachao\\_Acosta.htm](http://www.herencialatina.com/Cachao_Acosta/Cachao_Acosta.htm)
- Alén, O. (1992). *De lo afrocubano a la Salsa*. San Juan: Editorial Cubanacán.
- Aragú, D. (1995). *Los instrumentos de percusión*. La Habana: Editorial Música Mundana.
- Arteaga, J. (1990). *La Salsa*. Bogotá: Intermedio Editores.
- Arteaga, J. (1994). *Música del Caribe*. Bogotá: Editorial Voluntad S.A.
- Blanco, J. (1992). *80 años del Son y soneros en el Caribe*. Caracas: Fondo Editorial Tropycos.
- Boggs, V. (1992, December/January). Salsa`s Origins: Voices from Abroad. *Latin Beat Magazine*, 1 (11), 26-31.
- Calvo, H. (1996). *Salsa. Esa irreverente alegría*. Navarra: Editorial Txalaparta.
- Carpentier, A. (1946). *La música en Cuba*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Catony, L., & Blanco E. (1994). El Mambo más allá de su Creador. *La Canción Popular*, 9, 102-103.
- Dávila, E. (1993). *Nicolás Gillén el libro de los sones*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Díaz, C. (1981). *Música cubana del areyto a la nueva trova* (2da ed.). San Juan: Editorial Cubanacán.
- Díaz, C. (1998). *La Marcha de los jíbaros 1898-1997: Cien años de música puertorriqueña por el mundo*. San Juan: Editorial Plaza Mayor.
- Figuroa, F. (1994). *Encyclopedia of Latin American music in New York*. St. Peterburg: Pillar Publication.

- Figueroa, R. (1992). *Ismael Rivera: El sonero mayor*. San Juan: Editorial del Instituto de Cultura Puertorriqueña.
- David F. García. (2006). Going primitive to the movements and sounds of mambo. *The Musical Quarterly*, 89(4), 505–523.  
<https://doi.org/10.1093/musqtl/gdm006>
- García, G. (1993). El Mambo, En Radamés Giro (Comp.), *El Mambo* (pp.19-20). La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Giro, R. (1996). Los motivos del Son. En Radamés Giro (Ed.), *Panorama de la música popular cubana*. (pp.219-230). Cali: Editorial Facultad de Humanidades Universidad del Valle.
- Gómez, J. (1995). *Guía Esencial de la Salsa*. Valencia: Editorial La Máscara.
- Guadalupe, H. (2005). *La Historia de la Salsa*. San Juan: Editorial Primera Hora.
- Lapique, Z. (1979). *Música colonial cubana*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Lapique, Z. (1996). Aportes franco-haitianos a la Contradanza cubana: mitos y realidad. En Radamés Giro (Ed.), *Panorama de la Música Popular Cubana*. (pp.153-172). Cali: Editorial Facultad de Humanidades Universidad del Valle.
- Lapique, Z. (1996). Presencia de la Habanera. En Radamés Giro (Ed.), *Panorama de la Música Popular Cubana*. (pp.173-191). Cali: Editorial Facultad de Humanidades Universidad del Valle.
- Loyola, J. (1996). *En ritmo de Bolero. El Bolero en la música bailable cubana*. Río Piedras: Ediciones Huracán.
- Malavet, P. (1988). *Del Bolero a La Nueva Canción*. Santo Domingo: Editora Corripio.
- Muriel, T. (s.f.). *Biografía de la Fania*. Proyecto Salón Hogar. Recuperado de [http://www.proyectosalohogar.com/enciclopedia\\_ilustrada/Fania1.htm](http://www.proyectosalohogar.com/enciclopedia_ilustrada/Fania1.htm)
- Naser, A. (1984). *Benny Moré*. La Habana: Ediciones Unión.
- Otero, J. (2000). *Nación y Ritmo: “descargas” desde el Caribe*. San Juan: Ediciones Callejón.
- Orovio, H. (1992). *Diccionario de la música cubana* (2da ed.). La Habana: Editorial Letras Cubanas.

- Orovio, H. (1994). *Música por el Caribe*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.
- Ortiz, F. (1975). *La música afrocubana*. Madrid: Ediciones Jaguar.
- Quintero, A. (1998). *¡Salsa, sabor y control! sociología de la música "tropical"*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Rivera, Raúl. (2016, diciembre 13). *Cien años del señor del mambo*. El Mundo. Recuperado de <https://www.elmundo.es/cultura/2016/12/13/584fb41ee2704e00198b45d2.html>
- Rondón, C. (1980). *El libro de la Salsa*. Caracas: Editorial Nato.
- Salazar, M. (1992, August). Latin Jazz Cuba and Beyond Part I. *Latin Beat Magazine*, 2 (6), 9-15.
- Salazar, M. (1992, September). Latin Jazz Cuba and Beyond Part II. *Latin Beat Magazine*, 2 (7), 10-15.
- Salazar, M. (1992, October). Who Invented the Mambo? *Latin Beat Magazine*, 2 (8), 9-14.
- Salazar, M. (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: Ediciones Salsa y Cultura.
- Storm, J. (1999). *Latin Jazz. The first of the fusions 1880s to today*. New York: Schirmer Books.
- Tamargo, L. (1997, December/January). Desarrollo y evolución de la Charanga en los Estados Unidos. *Latin Beat Magazine*, 6 (10), 34-38.
- Torres, J. (2004, Julio 18). Contra la pared la Salsa tradicional. *El Nuevo Día*, pp. 4-5.