DUKE UNIVERSITY
LIBRARY

Music

Digitized by the Internet Archive
in 2017 with funding from
Duke University Libraries

https://archive.org/details/ellibrodelasalsa01rond

CESAR MIGUEL RONDON

EL LIBRO DE LA SALSA

Salsa

CRONICA DE LA MUSICA DEL CARIBE URBANO

























CRONICA DE LA MUSICA DEL CARIBE URBANO

Depósito Legal, If 80-2.198
Impreso por Editorial Arte, Caracas-Venezuela, 1980

CESAR MIGUEL RONDON

EL LIBRO DE LA SALSA

CRONICA DE LA MUSICA DEL CARIBE URBANO

Portada, Prólogo, Diagramación y Montaje
DOMINGO "FLACO" ALVAREZ

CARACAS - VENEZUELA

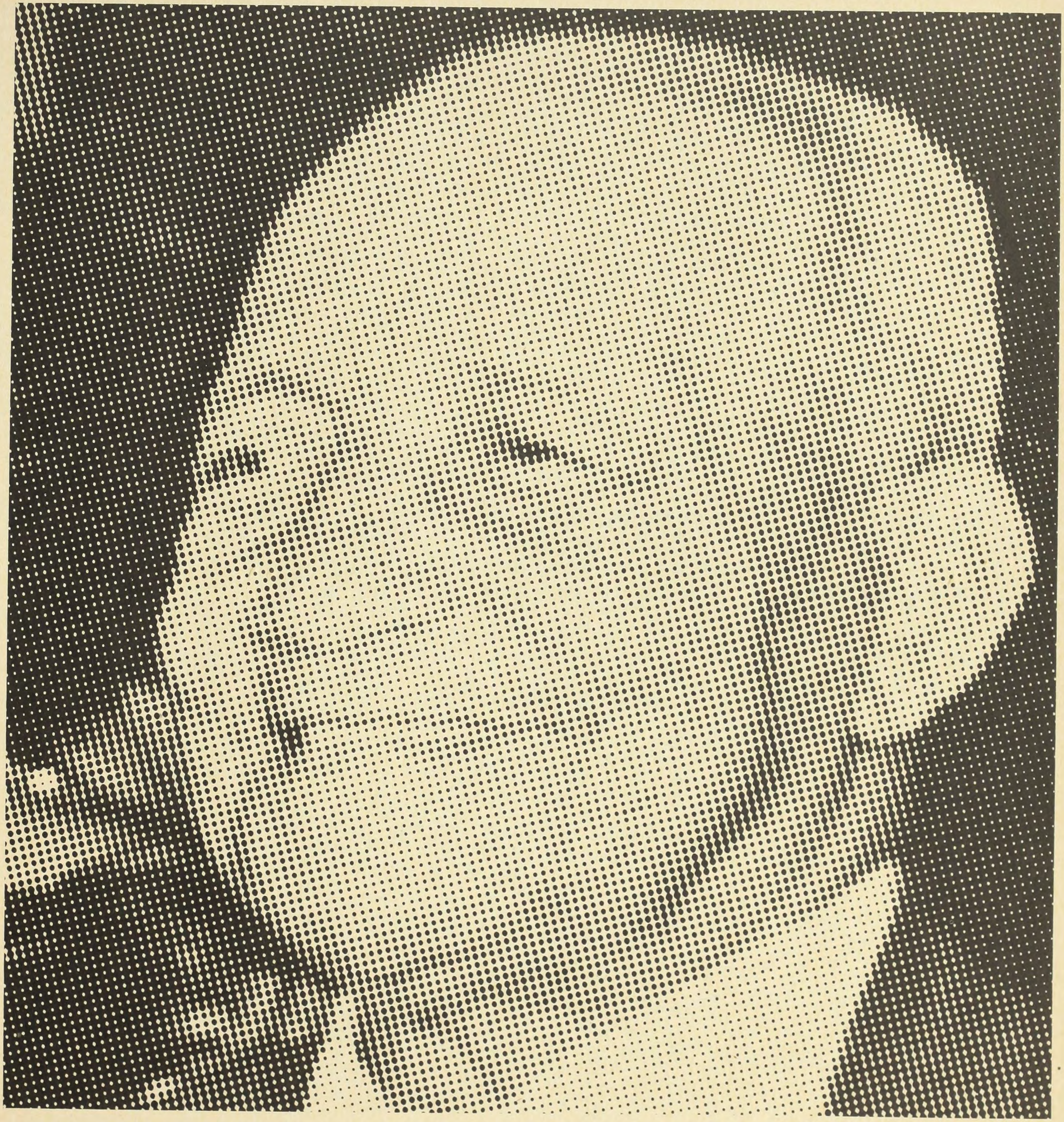
Music
784
.5009182
R771
L697
1980

A Adry, *por demasiadas razones musicales que van más allá de la música; al* Flaco, *por las nociones de una ciudadanía especial, la del Caribe; y a* los músicos, *por todo lo demás.*

Quiero agradecer a Mario Bauzá y René López, por todos los datos y detalles sobre los comienzos de la música caribeña en la ciudad de Nueva York; asimismo agradezco al periodista dominicano Roberto Gerónimo, quien me brindó elementos de importancia a propósito de la evolución del merengue moderno. También quiero agradecer a mis amigos Jean Maninat y William Nazaret, melómanos de primera línea, quienes leyeron parte de los originales, aportando observaciones que sirvieron para definir el sentido definitivo de este libro. Finalmente, mi agradecimiento para Fernando Sánchez, "Fresán", quizá el único "fotógrafo oficial de la salsa", quien gentilmente puso a nuestra disposición la totalidad de su archivo.

Salí de casa una noche aventurera
Buscando ambiente de placer y de alegría
¡Ay mi Dios, cuánto gocé!
En un sopor la noche pasé
Paseaba alegre nuestros lares luminosos
Y llegué al bacanal
En Catalina me encontré lo no pensado
La voz de aquel que pregonaba así:
Echale salsita, échale salsita
Echale salsita, échale salsita

Ignacio Piñeiro.



IGNACIO PIÑEIRO

No creas que porque canto
Es que me he vuelto loco
Yo canto porque el que canta
Dice mucho y sufre poco

Justo Betancourt, *"Pa Bravo Yo"*.

Oyelo que te conviene

Eddie Palmieri.

Venga América Latina,
Vámonos a guarachear

Rubén Blades, *"Los Muchachos de Belén"*

PROLOGO:

—Discurso antepuesto al cuerpo de la obra en un libro de cualquier clase, para dar noticia al lector del fin de la misma obra o para hacerle alguna otra advertencia.

Terminaba el año 1976. La fecha la habíamos fijado para el viernes 3 de diciembre en la noche. No sabía muy bien lo que iba a ser: un Concierto-Conferencia o una Charla musicalizada. El nombre sí se lo había puesto: Son Montuno y Guaguancó. *A pesar de mis 17 años como Profesor en la Facultad de Arquitectura de la U.C.V., nunca había sentido, por lo que tenía que decir, tanta inseguridad, expectativa, incertidumbre. A César Miguel no lo conocía personalmente. El tenía su programa* Montuno y Guaguancó *en la Radio Nacional de Venezuela, que lo transmitía todos los días de 11 a.m. a 12 m. Además, los sábados tenía otro programa, en la misma emisora,* Quiebre de Quintos. *La gran virtud de César —razón del éxito que tenía en ambos programas— era su enorme* erudición *en la materia,* la Salsa. *Poseedor de una memoria brutal, no había nombre de músico, de arreglista, de compositor, de intérprete que se le pasara por alto. En consecuencia, por primera vez se hace justicia, no con las "estrellas" del disco, ni con el "número pegado", sino con todos los que* hacen *la música. Era una especie de reivindicación, y más que eso, el reconocimiento, la fe, el convencimiento, la convicción, el credo en una manifestación —nuestra música— que siendo eminentemente* popular *no es otra cosa que la expresión de una manera de amar, de odiar, de entender, de sentir, de vivir esa cotidiana tarea del seguir existiendo, "a la intemperie", llenos de sol, de viento, y de mar; de horizonte y de un cielo inmenso, maravillosamente azul, que nos arropa haciéndose presencia o evidencia de nuestra más válida y crédula esperanza:* EL CARIBE

Aquel viernes comencé de esta manera:

"He escogido este fragmento de un ensayo titulado Sucesivas o las coordenadas habaneras, *de José Lezama Lima —quizás el más grande de los escritores del Caribe, lamentablemente muerto hace poco en La Habana y para quien, con la venia de ustedes quisiera, con este espectáculo, rendirle culto a su memoria— porque de todo lo que he leído, aún sin él habérselo propuesto, es lo que mejor ilustra, literalmente, literariamente,* cómo nace el Guaguancó: *"¡Qué distintos algunos parques de barrio! La alegría o el cansancio que muestran, tienen la doble marca de una jornada que se vivió con rigor, viven en casas pequeñas, en cuartos imposibles o en pasajes tintos de sol, y al llegar la* benévola, *como los griegos le llaman a la noche, sienten el deseo de comunicarse, de respirar, de rodearse de un paisaje que durante el resto del día se les ausenta. Así se forma el ideal medieval de la vecinería, el orgullo de crecer en un barrio dentro de la ciudad, que a su vez tiene que manifestarse ya en forma universal, en el lenguaje severo* de quien tiene que ser oído".

¡Así nace el Guaguancó!!
. . .así es el Caribe Urbano

De la Rumba, *el Guaguancó es la forma más descriptiva. Dentro de la Rumba está también* la Columbia. "Vamos a llorar Columbia", *se dice frecuentemente y es más bien rural, no* urbana, *como lo es el Guaguancó. El* Yambú *es otra forma de la Rumba y es la más antigua, es de "tiempo España". Ya a principios de siglo se decía que el Yambú sólo lo cantaban los viejos. Y la Rumba, la rumba es una fiesta... No es género, no es un género musical, es una atmósfera...*

De todo esto y de mucho más tuve que hablar esa noche. Después que sonaron los tambores, que se "inspiró", que se "dijo" el Guaguancó. Comencé a hablar de Son, *del Son Montuno.*

"Este Son que hoy prevale
y que de Oriente trajeron
que en Occidente le dieron
todo lo que tiene y vale
¡Qué lindo es mi Son!"

Sonó el Sexteto!
El Tres
El Bajo
La Guitarra

La Clave, las Maracas y el Bongó
inspiró José Rosario... Santiago.

¡Son del Caribe!
¡Qué lindo es mi Son!
...paro el Sexteto.

César Miguel estaba en el público, yo lo había invitado por teléfono —repito: no lo conocía personalmente—. Entonces dije:
"Señoras y señores, como ya hemos hablado de los orígenes, ahora debemos hablar de la continuidad, del desarrollo, de lo que hoy es esta manifestación nuestra, nuestra música. Tenemos que hablar ahora de la SALSA, y para esto voy a llamar a un señor que está entre ustedes...

que es el que más sabe...
que es el que...
el que...
el ERUDITO
César Miguel Rondón

y entonces veo que viene hacia la tarima en que yo estoy, un muchacho con barba, de unos 20 ó 23 años. Cuando se para a mi lado, me doblé un poco (yo mido 1,97 cms.) y le digo bajito: "¿Tú eres César Miguel?", y él me contesta que sí

¿el que habla por la radio?
¡Sí!
¿el de Quiebre de Quintos?
¡Sí!
Bueno, poeta, échele bolas!...
...y el Caribe siguió sonando!

Desde entonces, todo ha sido Caribe, del Caribe, para el Caribe, por el Caribe... no se tenía que hablar o no se podía decir o no queríamos que se dijera, para nada o por nada, "música latina" o "música afrolatina" o "hispanolatina" o qué sé yo... debía ser música del Caribe, sólo del Caribe... la Rumba se hizo del Caribe, el Son se hizo del Caribe y se hizo en el Caribe o del Caribe el Bolero, la Guaracha, el Danzonete, el Cha cha chá, el Mambo, el Merengue, el Tamborito, la Cumbia, el Porro, la Bomba, la Gaita...

Esta es nuestra herencia, mi herencia, tu herencia...
Este es nuestro abolengo
¡abolengo!
¡abolengo Caribe!

Todo sonó en New York, todo sonó en Nueva York, y allí se le puso, se le llamó SALSA, porque lo de ellos era SOUL y lo nuestro, lo nuestro tenía más ¡SABOR!

SALSA *y como tal iba y venía, como el Caribe, que también va y viene. Nació* Bachata, *otro programa en la radio, en Radio Aeropuerto. César Miguel lo mantuvo por casi todo el año '77, en las tardes, de 1 a 3. Después juntos, con Orlando Montiel y con Alberto Naranjo, músico y arreglista, consolidamos al* Sonero Clásico del Caribe, *idea mía, también se organizó en forma el* Trabuco Venezolano. *Formalizamos las conferencias y en agosto de 1977 dimos dos en el Museo de Arte Contemporáneo, ahora se llamaban:*

Son Montuno, Guaguancó *y* el Fenómeno de la Salsa

después las repetimos en el Teatro París y en otros auditoriums. Yo hablaba del Son Montuno y el Sonero Clásico del Caribe, *"sonaba". César Miguel hablaba del Fenómeno de la SALSA y el* Trabuco Venezolano, *hacía todo lo demás.*

Nacen las Cartas a un Ciudadano del *Caribe con el mismo fin, publicadas semanalmente en el periódico Meridiano. César decide irse a Nueva York a continuar sus estudios. Ubicado allí, en el centro del fenómeno, se hace evidente presenciar actuaciones, analizar los hechos, hablar con los* protagonistas, *compartir con ellos, asistir a los ensayos, verificar situaciones y sobre todo, verlos haciendo y actuando en sus propios eventos.*

Las cartas auténticas, entre dos auténticos ciudadanos del Caribe, también comenzaron a ir y a venir (Matamoros diría: "que siga el tren, con su vaivén"*), comentarios, proyectos, ideas, programas para radio, videos posibles para la T.V., filmar una película, el Mapa del Caribe...*

...el 10 de marzo de 1979 y siempre, como un común denominador, dentro de todo esto, la posibilidad de un libro, la necesidad de un libro y así fue...

¡aquí está!
lo hicimos...

vivido, gestado y parido, por:

César Miguel Rondón "EL ERUDITO"

Domingo Alvarez

¿y el Caribe?... ¡el Caribe sigue sonando!

SALSA CERO
(o cero salsa)

1. *Años 50*

El Palladium era un inmenso salón capaz de albergar mil parejas en la pista de baile. Estaba ubicado en Broadway con la calle 53, la famosa zona de la música y los teatros de Nueva York. En 1947, sin embargo, el Palladium estaba en decadencia, el local no se llenaba y cada vez eran menos las parejas de blancos americanos que iban allá a bailar fox-trot, tango, algo del viejo swing, el ritmo de moda hecho con cuidado y delicadeza para no herir los pies y los oídos de la audiencia que consumía ahí sus noches. En ese entonces un señor de apellido Moore se encarga de la gerencia del local, y a él se le presenta la necesidad de mover la tuerca, dar el viraje para que los bailadores vuelvan al Palladium. Entra en contacto con Federico Pagani, uno de los principales promotores de la música caribeña en la ciudad, y para aquel tiempo director de su propio conjunto, el Conjunto Ritmo. Ya Moore intuía que la solución podía estar en los latinos, aunque éstos representaran un problema distinto: los negros bajarían a Broadway, traerían todas sus malas mañas, sus puñales y desenfrenos. En aquel año 47 sólo una orquesta (de latinos, de negros latinos) había logrado pasearse con prestigio y comodidad por los predios de Broadway, por los predios de los blancos (especialmente, los blancos judíos), venía de largas temporadas en el Hotel Concord y tenía la habilidad de agradarle a todos los públicos: era Machito y sus Afrocubans, una orquesta que ya en plena explosión del be-bop se había dado el lujo de matrimonear los ritmos de Cuba con las armonías y giros del jazz de vanguardia, el famoso y mal llamado "jazz latino", creación directa de Mario Bauzá, director musical del Afrocuban y, como él mismo lo dice, "padre de la criatura".

Moore conversa con Pagani y con Bauzá, la orquesta de Machito era la alternativa ideal, la solución perfecta para poner lo caribeño en Broadway. Pero los riesgos seguían, la *canalla,* de cualquier manera, sería ahora la que vendría a bailar. Pagani, entendiendo que éste podría ser el gran golpe de la *música latina,* sugiere moverse con cuidado, tomar las precauciones de rigor. Surge entonces la idea de hacer un club, un club especial que se encargaría de organizar unos matinés bailables todos los domingos para la colonia hispana. Y Mario Bauzá da el nombre: el *Blen Blen Club.*

Blen Blen era una exitosa composición de Chano Pozo, extraordinario percusionista cubano que, a través del grupo de Dizzie Gillespie, se había dado el lujo de revolucionar por completo los conceptos rítmicos y percusivos de la avanzada jazzística del be-bop. Pozo guardaba una estrecha amistad con Bauzá, Miguelito Valdez los había presentado en Nueva York, y fue Mario quien puso en contacto al Chano con Gillespie. Por eso, cuando le piden el nombre de su composición para inventar un nuevo club de baile, Pozo no tiene ninguna objeción. Se reunía ahí, en un breve y significativo nombre, lo mejor del jazz con lo mejor de Cuba, y Cuba, muy a pesar de que la colonia fuera básicamente puertorriqueña, era la que imponía y dominaba los ritmos de baile. Se dio la primera matiné y el éxito desbordó todos los cálculos, el Palladium nuevamente se veía abarrotado en su capacidad máxima. Por primera vez las orquestas latinas actuaban como estrellas, no como el incómodo relleno al que las habían reducido los promotores americanos de la época. Ya no había que disimular la música, los bailadores entendían perfectamente bien los trucos y secretos del auténtico baile caribe y los músicos, por fin, podían soltarse a sus anchas. A las pocas semanas los promotores se dieron cuenta de la insuficiencia del matiné dominical, y decidieron extender la experiencia del *Blen Blen Club* a un nuevo baile semanal los miércoles por la noche. Y antes de que transcurriera un año ya el Palladium estaba exclusivamente consagrado a la música afrocubana.

La orquesta de Machito era la que determinaba la pauta, ella representaba una convergencia perfectamente fluida para todas las tendencias que alimentaba la ciudad. La banda la había fundado en 1941 Mario Bauzá, el decano de los músicos cubanos en Nueva York, quien había llegado en el año 30 como integrante de la orquesta de Azpiazu, la misma que tenía como cantante al famosísimo Antonio Machín. Por espacio de diez años Bauzá recorrió las más diversas e importantes orquestas de jazz, madurando estilos y corrientes. En el 41, después de abandonar

la banda de Cabo Calloway, Bauzá llama a su amigo de infancia, Frank Grillo, *Machito,* quien vendría para convertirse en motor e imagen del proyecto: *el matrimonio más lindo que ha existido* —como nos lo definiera el propio Bauzá—, *cada quien va por su lado, uno arriba y el otro abajo*... La orquesta ya desde sus primeras grabaciones se convierte en factor de influencias, no sólo en Estados Unidos sino también en Cuba, donde logran imponer *Sopa de Pichón, La Paila, El Ninche.* En el 43 se incorpora Graciela, la hermana de Machito, quien venía de formar parte de la orquesta Anacaona, una agrupación femenina que ya había cosechado sus éxitos en La Habana. A partir de esta orquesta de Machito, todas las agrupaciones que trabajaran ritmos afrocubanos, dentro y fuera de Nueva York, tratarían de asumir el matrimonio del jazz con el Caribe, matrimonio que encontraría su época dorada en la década de los 50 en los mismos salones del ya importantísimo Palladium.

La primera orquesta que acompaña a Machito en los bailes organizados por el *Blen Blen Club,* es el conjunto *The Picadilly Boys,* una agrupación breve liderizada por Tito Puente, quien para aquella época se desempeñaba también como timbalero del brasileño Fred Martin en el club Copacabana. Puente, egresado ya de la prestigiosa Escuela Julliard, no tardaría en ampliar la dotación de sus *Picadilly.* Tan pronto el Palladium se convirtió en euforia, el ambiente comenzó a exigir orquestas que pudiesen equiparar el sonido y la calidad de los Afrocuban de Machito. Ya había público y, sobre todo, ya había un lugar donde poder desarrollar la buena música. Al poco tiempo los Picadilly se convirtieron en la Orquesta de Tito Puente, una agrupación de sobrada importancia que no tardaría mucho en imponer sus propias influencias y criterios. En plena década de los 50 ya Puente es bautizado como *El Rey del Timbal,* con lo que se reconocía no sólo su especialísimo estilo para ejecutar el instrumento, sino también su manera muy peculiar y efectiva para arreglar y enfrentar la música afrocubana.

El Palladium impondría su imperio a través de tres orquestas, ya hemos mencionado a dos de ellas, Puente y Machito,- nos queda ahora la tercera, la del otro Tito, Tito Rodríguez, un extraordinario vocalista que, rompiendo con todos los patrones e influencias del canto cubano, lograría el privilegio de convertirse en el más famoso de todos los cantores del Caribe. Tito se había iniciado en el trío de su hermano Johnny, a partir de ahí hizo un largo recorrido por todas las diversas tendencias que tuvieron auge y popularidad en las décadas de los 30 y 40. En Estados Unidos su primer trabajo de importancia lo logra con la extraordinaria banda de Noro Morales, un virtuoso pianista que venía de la vieja orquesta de Chiquito Socarrás. Con Noro, Tito empieza a pulir su estilo, esos giros que después se harían clásicos a la hora de decir el son y la guaracha. A finales de 1946, cuando se volvió a abrir el cabaret La Conga en el lugar que hoy ocupa el Casablanca (Broadway con la calle 52), al público le fue anunciado un extraordinario mano a mano entre las orquestas de Machito y José Curbelo, veterano pianista cubano miembro de una larga e importante familia de músicos. Curbelo, entendiendo la importancia del reto, refuerza su agrupación con los dos Tito, Puente y Rodríguez, quienes así, por primera y única vez, se unirían para hacer música juntos. La experiencia, sin embargo, duró poco, cada quien se fue por su lado y Rodríguez consideró que ya era hora de formar él su propia agrupación. Monta así un pequeño septeto que logró subsistencia en los modestos y peligrosos *(donde mora la canalla...)* clubs que quedan en la calle 110 hacia arriba —las zonas de Harlem y el ya llamado *Barrio Latino.* Y este septeto, tal como sucedería con los Picadilly de Puente, recibe la gran oportunidad una vez que el Blen Blen Club se ha apoderado del Palladium. Rodríguez comienza tocando sets breves, rellenos sin mayor importancia. Sin embargo, ya su voz tenía algo, un gancho sutil y punzante que definitivamente cautivaba al público. Teniendo mucho menos dominio de la teoría musical —sobre todo si lo comparamos con Bauzá del Afrocubans y con su tocayo Puente—, Tito Rodríguez siempre se caracterizó por una obsesiva perfección, que todo estuviera en su sitio, sin desafinar, en el tiempo y, sobre todo, con suficiente sabor. Por ello, cuando el septeto da paso a una orquesta grande, el llamado *big-band latino,* Rodríguez se siente en igualdad de condiciones para enfrentar a Puente y a Machito; la banda tenía la fuerza necesaria y su voz siempre sería un ariete insuperable. El Palladium de esa época dorada sería escenario de muchas grabaciones *en vivo,* y Rodríguez fue el protagonista de la mayoría de ellas; los discos todavía están por ahí y no hay uno sólo que no merezca el aplauso del melómano más exigente.

En la década de los 50, Cuba seguía siendo el centro de la música caribeña; es cierto que Nueva York, a partir de los inteligentes *matrimonios jazzísticos,* ya se había apartado un poco de la primera influencia cubana, pero también es cierto que el toque último seguía estando en la isla, Puerto Rico y Venezuela, con las respectivas particularidades de cada caso, serían un buen ejemplo de ello: el norte único era emular el sonido y el sabor cubanos, y la meta definitiva superarlos, cualquier otra alternativa se descartaba de antemano. Y es que Cuba, viviendo de la farra batistiana, permitía el cultivo de las más diversas manifestaciones y estilos. La influencia de las charangas de la década anterior, --Melodía del 40, La

Ideal, Belisario López, pero, fundamentalmente, Antonio Arcaño y sus Maravillas—, se prolongaba ahora en la euforia que había desatado Enrique Jorrín, violinista y director de la Orquesta América, con su nuevo ritmo del cha cha chá, ritmo que encontraría su plenitud en José Fajardo y sus Estrellas y, sobre todo, la extraordinaria e importantísima Orquesta Aragón de Cienfuegos. Asimismo, la rumba blanda y débil, *hecha para los blanquitos,* seguía teniendo sus representantes en los Havana Cuban Boys de Armando Oréfiche y en la menos sofisticada pero más efectiva Casino de la Playa, que ganaba mucho de su virtud en la extraordinaria voz de Miguelito Valdez. Por otra parte, los estilos jazzísticos, ya perfectamente cubanizados (sobre todo porque asumían como primera influencia al Pérez Prado que logró la gloria en el México de los 40, y no al Machito que en los mismos años tocaba para los judíos de Nueva York), se oían en orquestas como las de Armando Romeu y Bebo Valdez, este último creador del ritmo *batanga* que después se le atribuiría al Benny Moré. El bolero, mientras tanto, adquiría niveles de considerable importancia en ese nuevo estilo que se conoció como *feeling,* cultivado con profusión por compositores como César Portillo de la Luz, José Antonio Méndez, Luis Yánez, el dúo de Piloto y Vera, en fin. Y el son, el molde fundamental que dos décadas más tarde alimentaría lo mejor de la salsa caribeña, lograba la difusión necesaria en orquestas como la Sonora Matancera —en pleno reinado de la siempre impresionante Celia Cruz—, Chapotín, que con la voz del gran Miguelito Cuní se encargaba de prolongar lo mejor de las innovaciones y tendencias de Arsenio Rodríguez, y la famosa *Tribu* que serviría de plataforma para que el Benny Moré soltara toda la providencia de su voz y su sabor.

En Venezuela, este espectro cubano era reproducido parcialmente en algunas de sus tendencias. La Casino, por ejemplo, era perfectamente prolongada en la Billo's Caracas Boys, la orquesta del dominicano Luis María Frómeta, que desde los finales de la década de los 30 se encargaba de imponer los criterios de baile para las clases medias de Caracas. Por otra parte, los conceptos vanguardísticos, llenos de experimentos en el ritmo y en la melodía, adelantados por Luis Alfonzo Larrain, eran ahora continuados por dos jóvenes músicos, Jesús *Chucho* Sanoja y Aldemaro Romero, este último con el importante mérito de exportar sus influencias hasta la propia Cuba y también al Nueva York del jazz y los *matrimonios*. Asimismo, el son era cultivado en sus diversos estilos: el del conjunto y el septeto, que era el más tradicional, y el de la *sonora,* como aquella Sonora Caracas que formara Carlos Emilio Landaeta, el famoso *Pan con Queso*. Los boleristas cantaban con las mismas inflexiones que eran características en los exponentes del *feeling,* y la venezolanidad tan sólo se manifestaba en las canciones de Alfredo Sadel (aunque su versión de *El Cumaco de San Juan,* extraordinario merengue caraqueño de Francisco Delfín Pacheco, fuera un éxito de sobradas proporciones en La Habana) y en los joropos de Adilia Castillo que en aquella época era una firme estrella internacional. Caracas gozaba de unos carnavales altamente reputados en toda la región del Caribe, y en ellos sólo los ritmos cubanos (tocados por orquestas del patio o por bandas especialmente contratadas para la ocasión) lograban producir el entusiasmo definitivo entre el público bailador.

En aquellos días de esa totalizante influencia cubana, tan sólo un modesto pero arrollador grupo boricua logró imponer las características de una sonoridad distinta: el Combo de Rafael Cortijo con la voz de Ismael Rivera. En ellos el jazz no producía ningún tipo de seducción y su música, por lo tanto, no era de ninguna manera *americanizable*. Asimismo, el son cubano era visto con respeto, pero a la distancia, a ellos tan sólo les interesaba la bomba y la plena, ritmos que les fueron suficientes para presentarse con toda la pompa del caso en el Palladium de Nueva York. Al margen de ellos, Puerto Rico asumía sin reparos las diversas influencias que venían de Cuba y los EE.UU. La principal virtud local se reducía tan sólo al viejo bolero tradicional donde Pedro Flórez, Rafael Hernández y Bobby Capó, seguían mostrando su maestría. El resto se lo repartían orquestas en la onda *jazz-band* y conjuntos de son que, tal como sucedería en toda la región, seguían pagando la inmensa e inevitable cuota a Ignacio Piñeiro y su clásico Septeto Nacional.

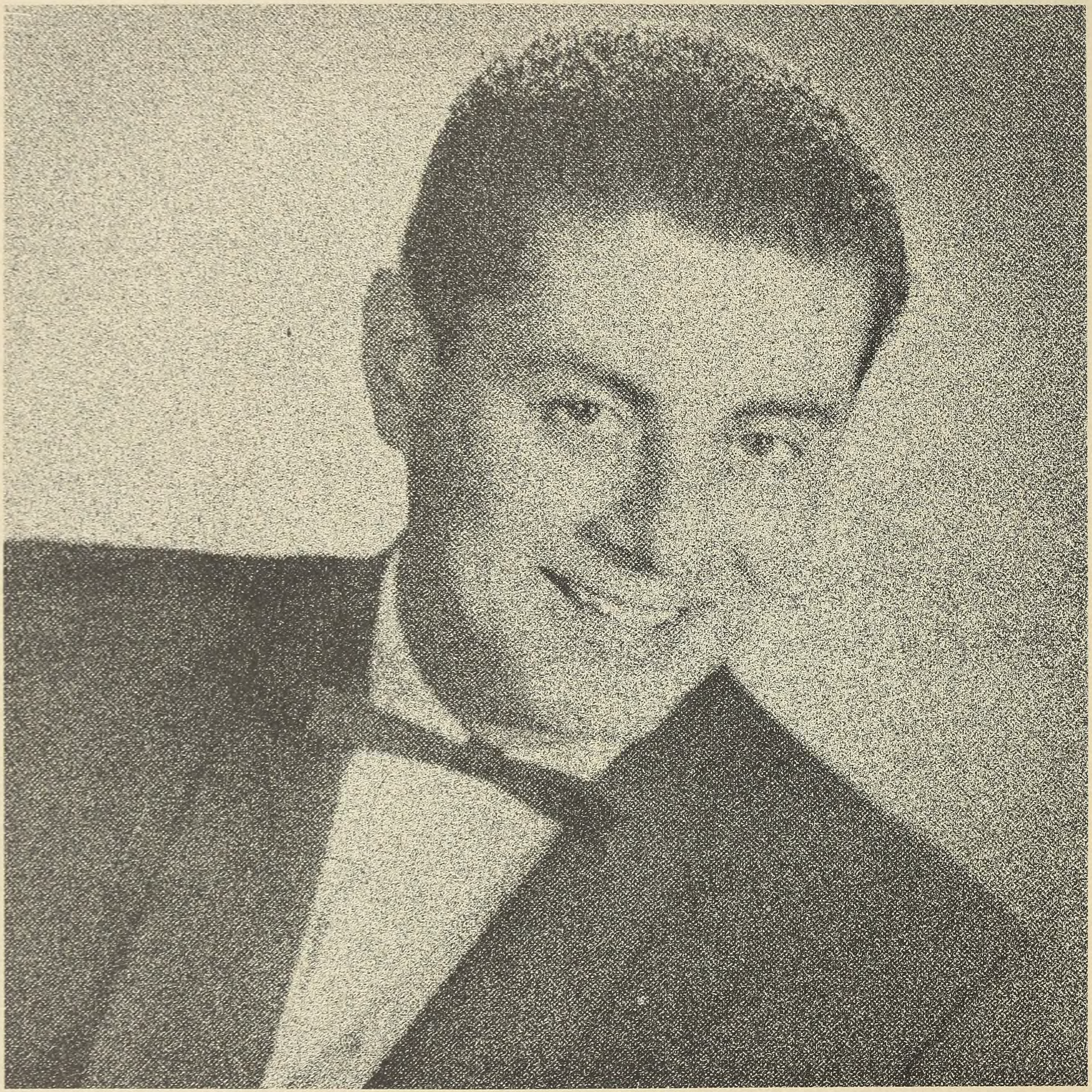
Cuba, pues, era el comienzo y el fin de la música popular del Caribe, de ella salían manifestaciones que posteriormente eran enriquecidas en Nueva York, Caracas, Puerto Rico y hasta México, porque no hay que olvidar que Pérez Prado, Mariano Mercerón y el propio Benny Moré, lograron la grandeza desde el marco que les ofreció la capital azteca. Y no es cuestión de afirmar que sólo Cuba poseía ritmos de valía e interés entre los diversos países de la región, se trata, simplemente, de entender que Cuba logró reunir todas las condiciones necesarias para convertirse en el centro musical del Caribe. Después del arrase del son en la década de los 20 —un son que ya en los 30 era considerado legítimamente caribeño y no exclusivamente cubano—, sería muy difícil desarrollar e imponer internacionalmente ritmos que no tuvieran esta marca. Ya destacamos a Cortijo como la notable excepción que confirma la regla, y aún en este caso, las bombas siempre fueron rematadas con *montunos* donde Ismael Rivera se lució en grande con su muy popular estilo para *sonear*. La cumbia colombiana quedó reducida al folklore, lo mis-

mo pasaría con muchos de los ritmos negros de la costa venezolana; la gaita marabina tan sólo se escuchaba en las navidades del Zulia y el deslumbrante merengue caraqueño, una vez que llegaron los *jazz-bands* con toda su fastuosidad y despliegue, quedó condenado a una virtual muerte prematura. La presencia de la sonoridad cubana, por lo tanto, ya era inevitable.

Años más tarde la definición y sentido de esta influencia daría pie a opiniones de diverso tipo que, en no pocos casos, servirían de bandera para los más funestos intereses. En aras de un mal entendido nacionalismo, por ejemplo, se acusó de *extranjera* a la salsa porque ésta, ni más ni menos, era cubana; y en su lugar se pretendió levantar una manifestación que no por auténtica y folklórica, tenía condiciones para ser plenamente popular, entiéndase, representativa de los gustos y tendencias de las mayorías populares. Música folklórica y música popular no suponen necesariamente la misma cosa, ambas corren en líneas distintas, paralelas quizá pero nunca la misma. Y esta influencia cubana, que virtualmente nace con el siglo, con las primeras grabaciones de discos y con la muy importante difusión de la radio, afecta tan sólo el campo de lo popular, nunca lo folklórico. Lo mismo, por ejemplo, podría decirse del tango sureño que identificaría de manera tal a generaciones de venezolanos que muchos de ellos, a la hora de cantar las circunstancias de la cotidianidad, acudirían tan sólo al tango, nunca al joropo o al galerón. Este fenómeno fue catalogado como traición desde una perspectiva bastante miope y demagoga. Y ello porque el mundo popular del continente, y muy en especial el que impregna al Caribe, tiene demasiados elementos comunes, tantos que entre ellos se establece una semejanza altamente notoria e importante. Si el son rápidamente extralimitó al Oriente de Cuba para apoderarse de La Habana y al poco tiempo de toda la región, es porque él tenía suficientes condiciones para representar y asumir esos mismos elementos comunes. Cosa semejante sucedería cincuenta años más tarde con la salsa, y ello porque el pueblo que habita la región es básicamente el mismo, y la música para cantarlo tiene necesariamente que parecerse e identificarse. No se conoce un solo caso de una música auténticamente popular que no haya sobrepasado las barreras nacionales en la América Latina. Y en este caso no tiene ningún sentido hablar de *transculturización* porque ello supone la relación entre dos o más culturas distintas entre sí, y eso, de ninguna manera sucede en nuestro continente: nuestra cultura popular tiene un mismo origen, se ha mantenido y desarrollado en las mismas condiciones en todos nuestros países, y de cualquier manera desemboca siempre en afluentes comunes, únicos. Es cierto que hay una *cubanidad,* igual que una *venezolanidad* y una *mexicanidad,* pero ellas escasamente pueden ocultar el inmenso lazo que desde siempre nos ha unido; todo lo contrario, lejos de servir como elementos de perturbación y separación, ellas se convierten en extraordinarios instrumentos para el enriquecimiento de esa misma expresión común. Y esa, simplemente, es la virtud fundamental que caracteriza a la fabulosa música del Caribe, una música que, con toda la propiedad del caso, consideramos legítimamente *nuestra,* ni más ni menos.



FRANK GRILLO (Machito)



TITO PUENTE - en los días del Palladium



TITO RODRIGUEZ

CUBAN JAM SESSIONS IN MINIATURE

" DESCARGAS "

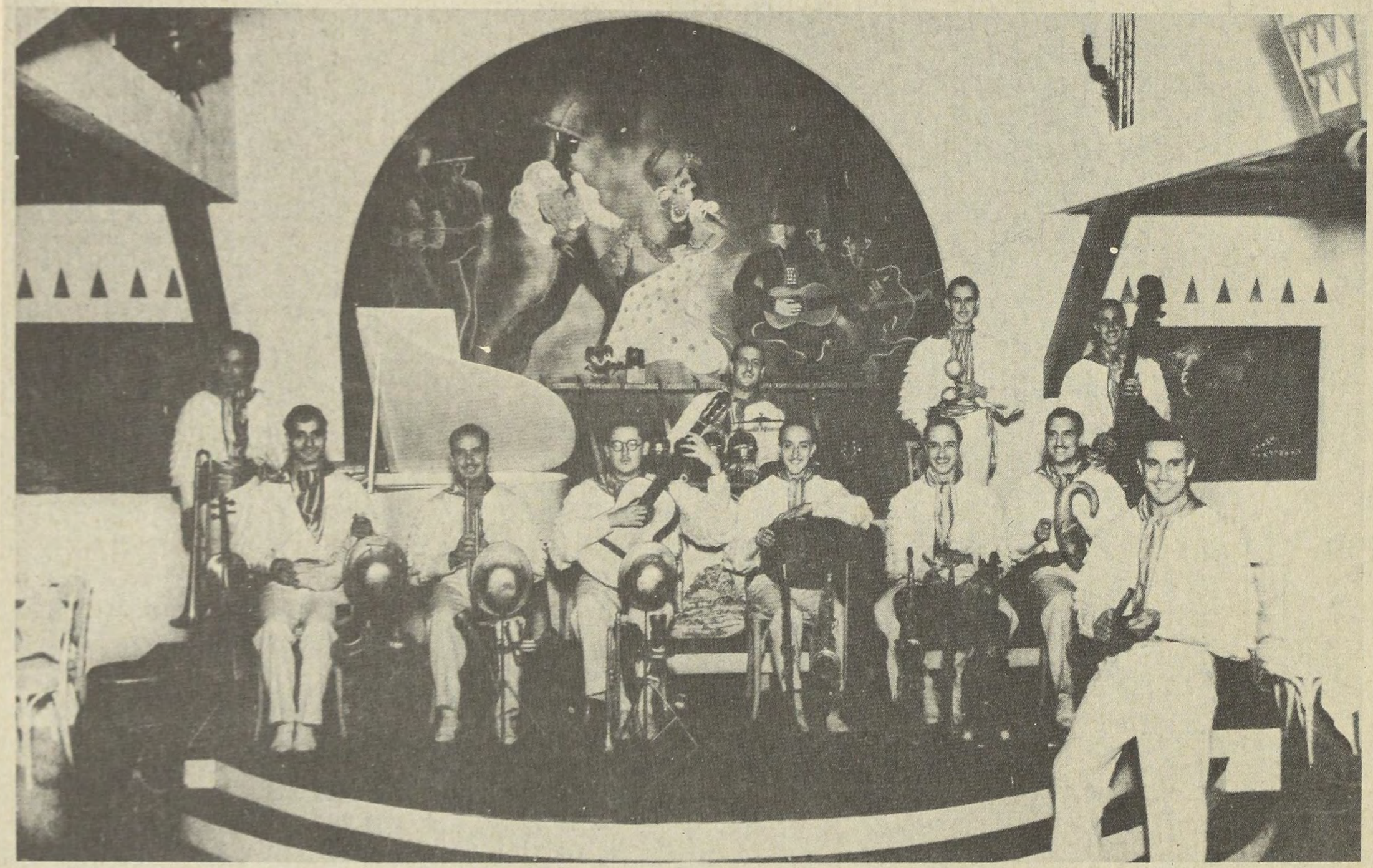


ISRAEL LOPEZ "CACHAO' - GUSTAVO TAMAYO - TATA GUINES - "EL NEGRO" VIVAR - ROGELIO "YEYO" IGLESIAS - GUILLERMO BARRETO



DAMASO PEREZ PRADO

The Lecuona Cuban Boys



El *jazz-band latino,* como su nombre lo indica, era una orquesta de jazz dedicada a tocar ritmos caribeños. Constaba de las tradicionales secciones de saxos, trombones y trompetas (aunque Tito Rodríguez, por ejemplo, suprimiera de lleno los segundos), y una sección rítmica en la que eran imprescindibles el piano y el bajo. La única variante ocurría en la percusión donde la tradicional batería americana era sustituida por un trío conformado por la tumbadora, el bongó y la timbaleta. El bongó era un instrumento que se había hecho insustituible desde aquellos primarios septetos de son, donde él sólo, reforzado por el golpe de las claves, se convertía en el único soporte del ritmo. La tumba, que en un comienzo nada tuvo que ver con el son, fue incorporada por Arsenio Rodríguez a finales de la década de los 30, una vez que el tresista ciego concibe la estructura del *conjunto,* la agrupación que revolucionaría todo el posterior desarrollo del son. La tumba, en lo que concierne al *jazz-band,* llega por una vía única y directa: Chano Pozo, no sólo un virtuoso ejecutante sino también un auténtico creador de sobradas cualidades. Y el tercer elemento, el timbal, una vez que Tito Puente establece su orquesta, sería utilizado como un simple instrumento para unir a la banda con la sección aislada de la tumba y el bongó. El timbal netamente cubano, que ejercía a cabalidad todas sus funciones en la música de danzón, fue transformado en esta nueva expresión de cortes americanizados, en una mera prolongación de la batería tradicional. En México, Pérez Prado utilizaba un músico que indistintamente iba del timbal a la batería mientras el tumbador se quedaba responsabilizado de todo el peso del ritmo. Y en la misma Cuba, cuando la *descarga* asumió todas las características del *jam* jazzístico, músicos como Guillermo Barreto comenzaron a utilizar los timbales ya no con el criterio *cubano* del danzón, sino con el *americano* del jazz. Pero es en Nueva York, donde el jazz-band adquiere su verdadero perfil, que el timbal es definitivamente modificado, y esto corre por la iniciativa directa de Puente, sin duda, el más influyente de todos los timbaleros para toda la música que en las décadas posteriores conocería la región.

El conjunto de son —desde la estructura del *septeto* al de la *sonora*—, seguía prescindiendo del uso del timbal, y esta tendencia se mantendría sin mayores modificaciones en el desarrollo salsoso de los 70. El timbal básicamente se utilizaría en las charangas u orquestas típicas, donde la combinación se mantuvo invariable: *tumba y paila.* Y fue la charanga, ante las nuevas tendencias que eran impuestas por el jazz-band, la únca que logró mantener el estilo tradicional del timbal cubano. La charanga, con todo el oxígeno que recibió del cha cha chá se mantuvo imbatible. La Aragón, con sus voces al unísono perfectamente afinadas, y su estilo meloso, algo delicado pero siempre efectivo, permaneció como favorita insustituible. Más allá, en Nueva York, ya Gilberto Valdez había fundado su propia charanga, la primera que se formara en Estados Unidos, que serviría de influencia fundamental para el dominicano Johnny Pacheco y el boricua Charlie Palmieri, personajes que en pocos años se encargarían de liderizar una fiebre por la charanga que arrasaría con la ciudad.

En 1958, en noviembre, viaja a Nueva York José Fajardo con sus Estrellas (entre las que se contaban Ulpiano Díaz, timbal; Tata Güines, tumba; Pedro Hernández, violín; Elio Valdez, violín; Chocolate Armenteros, trompeta, etc.) Lo habían contratado para que amenizara un baile privado en el hotel Waldorf Astoria. El entonces senador John F. Kennedy hacía campaña, y la sabrosa y exótica música de una flauta con unos violines sería un excelente atractivo para toda la concurrencia. Pero la visita de Fajardo, como era lógico suponer, causó mucho más interés en la colonia hispana que en los políticos del partido Demócrata. Catalino Rolón, para ese entonces gerente del Palladium —promotor habilidoso que estaba en el ambiente desde los comienzos del mediocre catalán Xavier Cugat, y que también había trabajado con el buen comediante, pero pésimo cantante Desi Arnaz—, se le acerca a Fajardo para ofrecerle una sesión informal en la famosa pista de Broadway. El flautista cubano accede y logra tocar con sus estrellas justo la noche antes de su regreso a Cuba. Aníbal Vásquez, melómano de primera y extraordinario bailarín, grabó parte de la música que sonó esa noche, y yo guardo una copia de esa cinta como uno de los tesoros más preciados de mi discoteca. Todo el ambiente musical se reunió esa noche en el Palladium, la música nada tenía que ver con el jazz de las grandes orquestas, hacían son pero éste poco se asemejaba al acostumbrado por los conjuntos de la ciudad, y la misma charanga era radicalmente distinta a la Duboney de Palmieri y Pacheco y a su antecesora directa, la de Gilberto Valdez. Fajardo tocó danzones (*Fefita*, en una versión magistral), también hizo el cha cha chá (el clásico *Bodeguero* de la Aragón, composición de Richard Egües, el rival tradicional que siempre tuvo Fajardo en la flauta), y como cierre dejó ahí el *Bilongo* de Rodríguez Fiffe, un tema que, a partir de este momento, se haría imprescindible en el repertorio de todas las orquestas, inclusive aquellas que vivirían en la salsosa década de los 70.

Según cuentan los testigos de aquella velada, fue ahí donde arrancó definitivamente la euforia neoyorkina por la charanga, la misma que en pocos años se convertiría en bandeja ideal para la pachanga que arrasaría en los primeros años de la próxima década, una década que, curiosamente, comenzaría a dos meses escasos de aquel baile

en Nueva York: el primero de enero de 1959, entra en La Habana Fidel Castro, después de derrotar con sus guerrilleros del Movimiento 26 de Julio, la dictadura de Fulgencio Batista. Castro implantaría el primer gobierno comunista del continente, un hecho político que habría de dividir radicalmente la situación global de la América Latina. Y la música, que como arte al fin no es más que un reflejo o prolongación de los hechos sociales, también viviría la plenitud e importancia de este suceso. Las cosas, musicalmente hablando, de ninguna manera podrían seguir iguales.



ARSENIO RODRIGUEZ ANTONIO ARCAÑO



RAFAEL CORTIJO



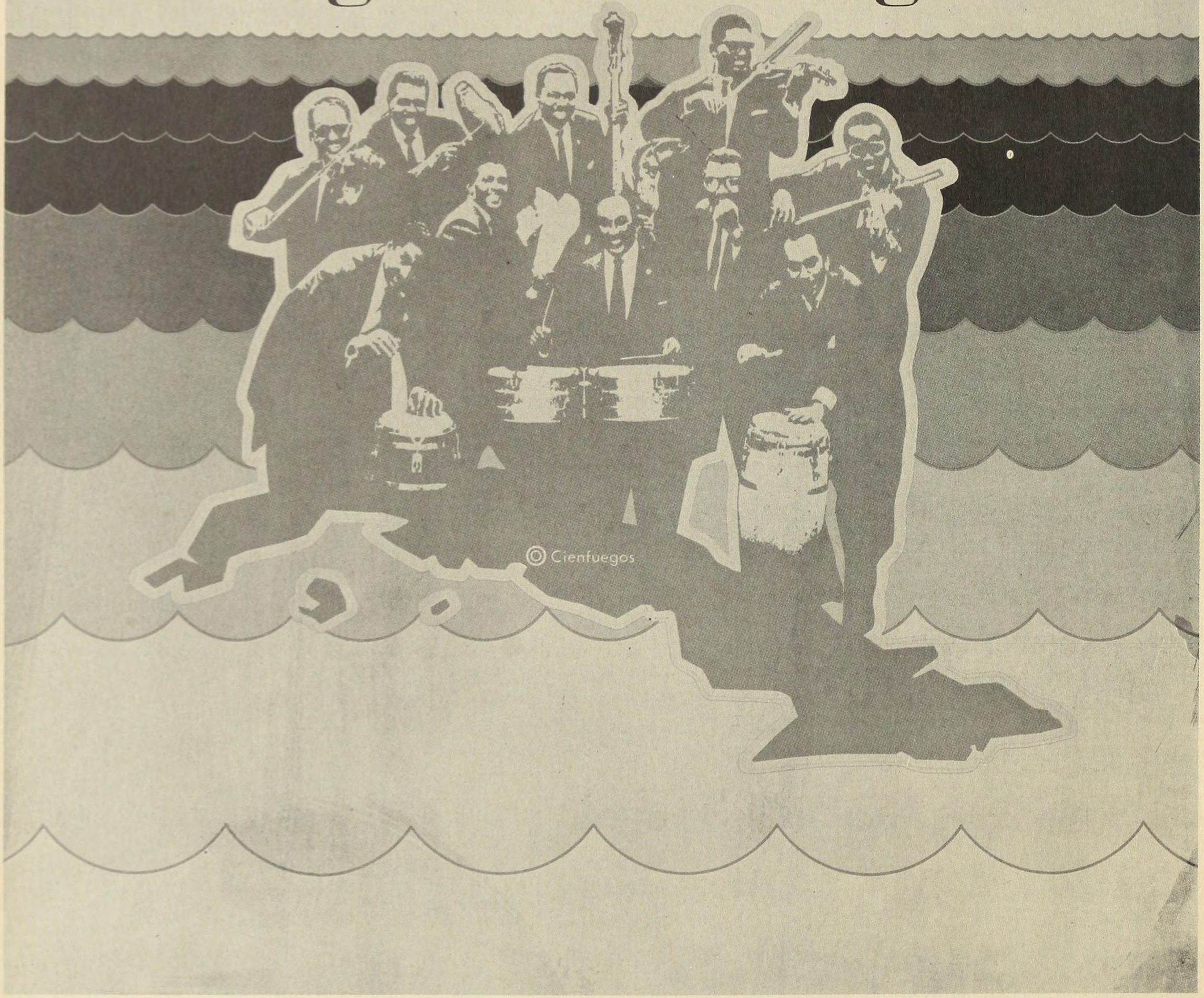
BENNY MORE

Efecto estereofónico
logrado electronicamente

Cariño

DBL1-5011

ARAGON
Original de Cienfuegos



© Cienfuegos

2. *Años 60*

La revolución cubana determinó dos factores importantísimos en la posterior evolución de la música popular del Caribe. Por una parte, el bloqueo impuesto por Estados Unidos y la OEA cerró las puertas de la isla que durante años había servido de convergencia ideal para todas las tendencias. La música, de ahora en adelante, tendría que funcionar al margen de Cuba. Y por otra parte, la numerosa migración de músicos cubanos, especialmente a Nueva York, supondría un cambio considerable en los esquemas que ya previamente se habían manejado. La Sonora Matancera se fue con Celia Cruz, lo mismo Fajardo aunque la mayoría de sus estrellas originales se quedara en la isla, Arsenio Rodríguez también se estableció en la ciudad, Vicentico Valdez, Rolando Valdez, Miguelito Valdez, en fin, la lista se extiende y multiplica en todo el primer lustro de la década.

Nueva York, con todas las big-bands en su apogeo, logró asimilar la reciente avalancha de músicos e influencias que llegaba de la isla. *La pachanga,* creación de Eduardo Davison, sería inteligentemente asumida por aquéllas y así toda la música desarrollada entre 1960 y 1963, llevó impreso el sello de este ritmo, el último que saliera de Cuba. Tito Rodríguez, ya por encima de Machito y de Puente, logra establecer aquí su reinado definitivo; su orquesta seguía dominando el matrimonio jazzístico, mientras que él, con suficiente elocuencia y habilidad, lograría convertirse en el mejor exponente de la pachanga. En un momento lleno de confusiones, expectativas y temores, con miles de músicos cubanos que salían de la isla, con Venezuela, Puerto Rico y Santo Domingo a la zaga, incapaces de tomar la batuta vacante, Tito Rodríguez logra convertirse en el líder absoluto de toda la expresión caribeña. Utilizando la moda de la pachanga como el gancho comercial que le garantizaba los públicos mayoritarios, Rodríguez enriquece notablemente su música, refuerza su repertorio con clásicos cubanos que ahora, después del bloqueo, cobraban un valor evocativo y sentimental siempre importante; asimismo, el mambo, en una modificación interesante del formato estelar que impusiera Pérez Prado, también se convirtió en uno de sus fuertes. Y, por encima de todo ello, su voz, una voz con la suavidad necesaria para lucir novedosa, pero con todo el vigor y la picardía requeridos para incitar la inevitable guapería del baile. El ambiente, en estos primeros momentos de la transición, necesitaba un ídolo, y Tito Rodríguez fue el único capaz de asumir plenamente todas las responsabilidades.

1964 quizá sea la fecha que mejor nos indique la decadencia de la pachanga y con ella las big-bands que la habían apoyado. El poderoso Palladium, que había servido de trampolín para todos los éxitos y las modas, había recibido un golpe feroz que le costaría la muerte un par de años más tarde: se le suspendía la licencia para vender licores, y esto, lo entiende cualquiera, es tan grave como tener un automóvil sin ruedas. Pero éste es tan sólo un factor de la decadencia, la destrucción del escenario no necesariamente suponía la destrucción del espectáculo. Los Afrocubans de Machito, que habían sido los pioneros de todo el movimiento, decidieron replegarse a sitio seguro: el mundo americano del jazz que siempre les había garantizado subsistencia. Tito Puente, por su parte, que nunca había sido netamente jazzista, decidió quedarse a medio camino, tratando de amoldar su orquesta a los nuevos gustos que ahora caían de manera forzada. El público, ante la crisis de los clubs grandes, tuvo que volver a los modestos locales donde una orquesta de más de doce músicos resultaba no sólo incómoda, sino también considerablemente onerosa. Las charangas, entonces, ven el camino abierto; eran agrupaciones pequeñas, sin mayor exigencia ni de sonido ni de espacio. Se da así la mayor proliferación de orquestas de charanga, bandas que de alguna manera asumían el estilo múltiple impuesto por Fajardo, aunque difícilmente se repitiera el vigor y la calidad de las Estrellas originales. Y esta fiebre, que surge apenas para tapar la decadencia de la música latina de la ciudad que hasta la década anterior había brillado en todo su esplendor, dura escasos dos años: *1966* es la fecha definitiva, ahí culmina la crisis y es a partir de este momento cuando podemos empezar a hablar del surgimiento de las nuevas sonoridades que en la próxima década ya darían paso a la plenitud salsosa. Sin embargo, antes de entrar definitivamente en el tema que sirve de objetivo funda-

mental para este libro, es prudente que destaquemos algunos elementos, musicales o no, que serían factores decisivos para esta ruptura.

En 1964 llegan a Nueva York los *Beatles,* un cuarteto inglés que en menos de un año había revolucionado totalmente el mundo de la música popular internacional. Ellos, asumiendo el rock negro de los años 50, habían desarrollado una expresión considerablemente atractiva que en mucho superaba todos los esquemas precedentes. Pero la importancia de los Beatles, ya en este año 64, extralimitaba el simple marco de la música. Apoyados por la más inteligente y ambiciosa campaña publicitaria que se conociera hasta ese momento, los Beatles ya eran representantes de un nuevo movimiento internacional, un movimiento juvenil que en Europa y los Estados Unidos llegaría a adquirir todos los niveles de una contracultura poderosa y efectiva. El año anterior había sido asesinado el presidente Kennedy, Johnson comenzaba a incrementar los efectivos militares en Vietnam, y ya en las costas de California el movimiento *beatnik* se revestía con los matices de la protesta y la rebelión. En el otro extremo del país, en los estados del sureste, los negros bajo la inspiración de Malcom X se reunían en grupos de choque dispuestos, con toda la violencia del caso, a hacer sentir sus derechos: surgía el temible y admirado *Black Power.* Mientras esto sucedía, las comunidades latinas en los Estados Unidos incrementaban considerablemente su cuantía, incremento que de alguna manera también los convertiría en factores de decisión política y social. En el suroeste César Chávez organiza a los campesinos mexicanos, y en el noreste, los jóvenes boricuas se organizan en el movimiento de los *Young Lords,* una agrupación demasiado semejante a las Panteras Negras.

En el Caribe, Santo Domingo recibía la feroz invasión de los marines norteamericanos; Venezuela todavía estrenaba la democracia peleando guerrillas de izquierda y sabotajes económicos de la derecha. Y la música, en un período de inestabilidad y cambios, cedió sin condiciones ante la influencia del poderoso *pop* internacional. En la radio los Beatles desplazaron a las guarachas y cierta juventud prefirió abandonar el español para balbucear un inglés que jamás se entendió. La década comenzaba a cobrar sus turbulencias y el precio se pagaba con todas las monedas al alcance. Las grandes orquestas venezolanas se disolvieron; cosa semejante sucedía con Puerto Rico donde el importante combo de Rafael Cortijo era forzado a abandonar el ambiente, y Nueva York, que había sustituido a La Habana como centro de cultivo de toda la música caribeña, se veía ahora sometida a miles de cambios bruscos donde todo lo que había sonado antes carecía ahora de sentido. Si la década de los 50 había sido un período de gloria y plenitud, ésta de los 60 era todo lo contrario: la confusión era el carácter dominante y ni siquiera la nostalgia tenía cabida.

Las grandes casas disqueras americanas, que por lo general forman parte de inmensos monopolios comunicacionales con agencias noticiosas, empresas de cine y cadenas de televisión, decidieron cortar bruscamente todo lazo que pudiera evocar la antigua presencia cubana. No debemos pasar por alto que Cuba, en los días de Batista, era el paraíso ideal para todo el turismo medio de los Estados Unidos que iba allá a hacer de las suyas. Esta circunstancia obligaba a que los grandes imperios comunicacionales crearan ciertas imágenes cubanas que suficientemente alentaran ese paraíso antillano. Cuba era una maravilla, eso lo decía Ricky Ricardo (Desi Arnaz) en la popularísima serie de televisión *Yo Amo a Lucy;* y el msmo espíritu se extendía a todos los *ballrooms* donde la clase media americana bailaba una rumba de cartón disfrazada por orquestas de calidad cuestionable. Los americanos siempre se han caracterizado por ver el mundo que queda más allá de sus fronteras a su propio antojo, nunca como ese mismo mundo es realmente. Cuba, entonces, no era más que una palmera bajo la cual una hermosísima mulata le ofrecía ron a un blanco americano que gozaba de la vida y también —¿por qué no?—, de la misma mulata. Cuba era el Tropicana y los casinos. Pero más nada. Por eso, cuando la revolución se declara comunista, y Kennedy, después de Bahía de Cochinos, la considera el primer enemigo de los Estados Unidos, la imagen de ese paraíso turístico tiene que ser volteada de manera radical. Y para sustituir a Cuba —y a su música—, acude al Brasil, un país que ahora modificaba la samba en la *bossa nova,* un estilo complaciente para que los cantantes americanos dijeran las mismas cosas de siempre. ¿Por qué la industria norteamericana no se volcó antes sobre la música brasileña? ¿Por qué hubo que esperar el cierre de Cuba? Las respuestas, en ningún caso, están en la música, y mucho menos en los artistas que la producen; la única respuesta está en esa inmensa maquinaria que controla los gustos del público, una maquinaria que funciona como pulpo indicando dónde está el paraíso y dónde el infierno. Vetada, pues, la música cubana, a los músicos caribeños, en Nueva Yórk y en todos los países de la región, no les quedó más remedio que rendirse ante formas mixtas que les permitieran alguna subsistencia. Si lo que mandaba en el mundo era el *pop,* y el viejo Caribe estaba prohibido, la música se vio lanzada a un despeñadero, una muerte lenta decretada por los magnates de la gran cultura de masas.

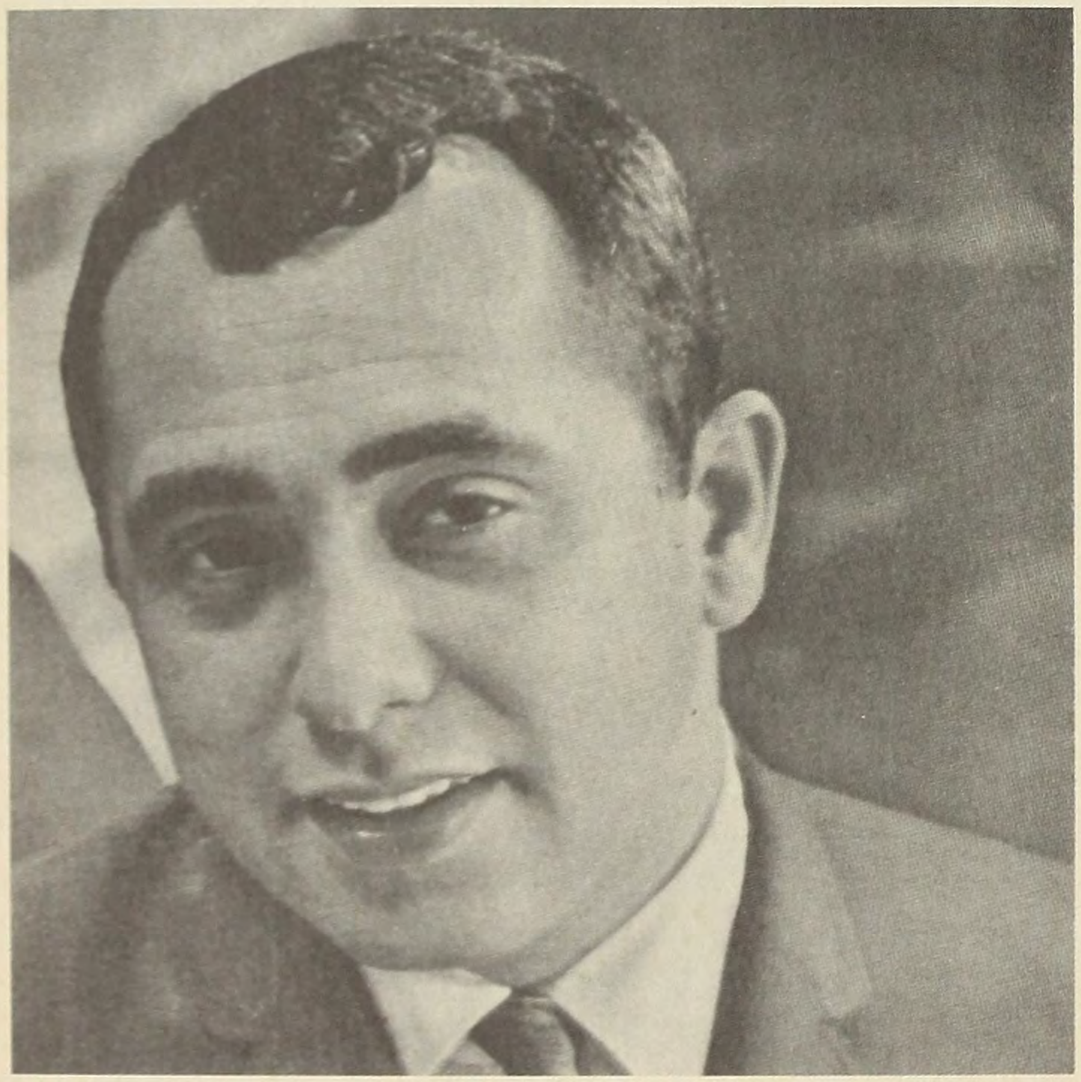


JOSE FAJARDO

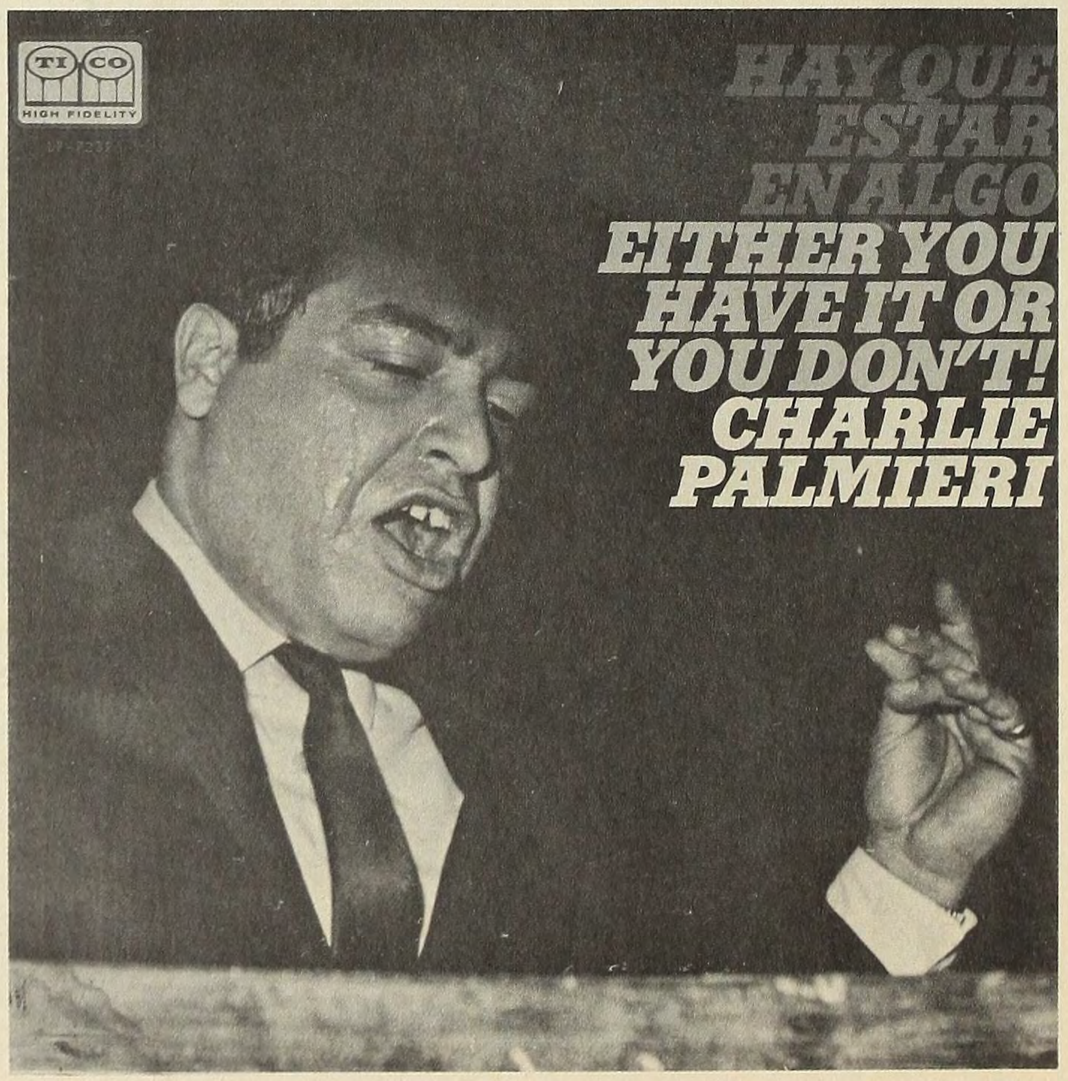


JOSE FAJARDO





EDDIE PALMIERI



CHARLIE PALMIERI

Palacio

MONAURAL UAL - 3308

TITO RODRIGUEZ
Y SU ORQUESTA




LLEGÓ LA
SALSA
Palacio
LP-6171
FEDERICO
y su combo latino

En 1963 Tito Rodríguez va con su orquesta a Venezuela, nuevamente arrasan en los carnavales y publican un disco titulado *En Puerto Azul,* donde se incluía una sabrosa versión de *La Pollera Colorá.* Meses más tarde regresaron al país y ahí tocó por última vez esta orquesta que se dio el lujo de reunir, entre otros, músicos como Israel *Cachao* López (bajo), Marcelino Valdez (tumba), René Hernández (piano), Bobby Porcelli y Mario Rivera (saxos), Tony Cofresí y el maestro panameño Víctor Paz (trompetas). Después de unos bailes en la ciudad (posiblemente en el Hotel Tamanaco, que era el gran escenario de sus éxitos locales), se disolvió la orquesta; Tito entendió perfectamente bien que una banda de esas características y pretensiones no seguiría encontrando el apoyo necesario en un ambiente fuertemente golpeado desde el exterior. Rodríguez, ya de regreso en Nueva York, decide dedicarse a cantar exclusivamente boleros; monta así una orquesta de violines y graba el *Inolvidable,* que se convertiría en el mayor de todos sus éxitos disqueros. Para un público totalmente rendido ante la invasión de la música europea y norteamericana, Rodríguez representó la salida cómoda para cierto canto tenue y amoroso que necesariamente tiene que ser dicho en español. Los jóvenes compartían los discos de los Beatles con los de Tito, y los segundos siempre eran efectivos para sustituir a los primeros en las fiestas sabatinas. Pero este Tito Rodríguez, que en el bolero volvía a evidenciar su sobrada calidad musical, ya era otro, un personaje que difícilmente evocaba la antigua gloria del Palladium, los días de oro de la música neoyorkina en la que él fue protagonista de primer orden. Es cierto que el Tito bolerista pudo llegar hasta cerrados sectores de nuestras clases medias que, por culpa de complejos y de una ridícula sofisticación, jamás se volcaron sobre los ritmos caribeños. Pero también es cierto que el Tito que a la larga cobra verdadera importancia y se convierte en factor determinante en el gusto popular, es el Tito del baile y la pachanga, el Tito de la *Mamagüela* y los mambos, el Tito, pues, que no aceptaba condiciones. Y este cambio de rumbo en el líder no hacía más que confirmar la crisis; Tito supo moverse a tiempo, la pachanga ya estaba muerta y no había más nada qué hacer.

El sello *Alegre,* instrumento de una muy modesta empresa de discos latinos, había logrado publicar algo de la música que todavía flotaba en el ambiente de Nueva York. Básicamente se grababan charangas, en especial la de Johnny Pacheco, y una que otra producción que con cierta lástima trataba de montarse en el remanente del matrimonio jazzístico. Aunque había cierto éxito, éste nunca se equiparaba al de unos cuantos años atrás, donde todo, al parecer, resultaba extremadamente fácil. En estos días, cuando la charanga sobrevivía a costillas de coletazos, y cuando los big-bands acusaban el duro golpe de los cambios, la Alegre publica un disco particularmente extraño: *La Perfecta,* una orquesta modesta estructurada con base en dos trombones, piano y bajo, tumba y bongó. La banda la dirigía Eduardo Palmieri, el hermano menor de Charlie, pianista que se encargaba de componer y arreglar la mayor parte del repertorio. Por primera vez los trombones, utilizados como sección aislada y definida, entraban a sonar en el mundo latino de Nueva York. Palmieri, sin embargo, no inauguraba el estilo, tan sólo lo amoldaba; en Puerto Rico ya *Mon Rivera,* cantando la bomba con giros pícaros y humorísticos no exentos de suficiente ironía social, había establecido los trombones como elementos únicos para acompañar el ritmo. La variante palmeriana, no obstante, sería la que determinaría todo el posterior sonido de la salsa. Eddie los arreglaba de tal manera que siempre sonaban agrios, con una ronquera peculiarmente agresiva. En ningún momento ellos respondían a las funciones convencionales establecidas por las jazz-band; eran tan sólo una escuálida sección de apenas dos trombones, y ellos por ninguna circunstancia podrían reproducir aquellos edificios sonoros que hacían las grandes orquestas a la hora del mambo. Y esta diferencia ya afectó con fuerza el oído del melómano: la música dejaba de ser ostentosa para volverse aguerrida, ya no había pompa sino violencia; la cosa, definitivamente, era distinta.

Eddie Palmieri era un músico criado en Nueva York, venía de las zonas del Bronx donde ya los boricuas formaban numerosas colonias. Sus primeras influencias son más jazzísticas que caribeñas, y estas últimas, en cualquier caso, venían en el molde del *afrocuban jazz* de Bauzá, con lo que la presencia americana seguía siendo mucho más fuerte e importante que la otra. Las primeras posibilidades que se le ofrecen a Palmieri están reducidas a dos únicos formatos: el conjunto de son (donde el matiz distintivo son las trompetas, nunca los trombones), o la charanga de flauta y violines; el *big-band* ya era un sueño inútil. Eddie descarta ambas posibilidades, las dos eran tan sólo una tímida prolongación de lo que había sonado, no la plataforma ideal para lo que de ahora en adelante debería sonar. La comunidad latina de la ciudad ya se movía por intereses distintos, el espíritu festivo del Palladium ya sería sustituido por la violencia social y política de los Young Lords, y la música, de cualquier manera, tendría que reflejar ese cambio. Ya no existía una referencia cubana a ser seguida, y el resto del Caribe estaba completamente mediatizado en insulsas versiones en español del poderoso pop en inglés. Todavía faltarían unos cuantos años para que la salsa como tal anunciara su despegue; sin embargo, ya Eddie Palmieri, funcionando como

un pionero aislado, marcaba los rumbos definitivos: antes de que terminara la década, ya el Caribe —y con él las comunidades caribeñas que viven en Nueva York—, estaba lleno de trombones, de una música todavía incipiente y desesperada, pero novedosa, que tenía tres características fundamentales: 1) el uso del son como la base principal de desarrollo (sobre todo por unos montunos largos e hirientes), 2) el manejo de unos arreglos no muy ambiciosos en lo que a armonías e innovaciones se refiere, pero sí definitivamente agrios y violentos, y 3) el toque último del barrio marginal: la música ya no se determinaba en función de los lujosos salones de baile, sino 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 abría de concebir, alimentar y desarrollar la salsa; aquí arranca la cosa.

SALSA UNO
(o una salsa)

3. *Es La Cosa . . .*

Para la gran mayoría de los músicos caribeños que ya habían logrado nombre y prestigio en la década de los 50, la salsa no existe, es tan sólo música cubana vieja tocada con ciertos arreglos novedosos. Los cubanos, que ya en el segundo lustro de los 70 volvían a establecer contacto con la comunidad del Caribe, sintieron la avalancha salsosa como una trampa y una agresión. Para ellos, por supuesto, la salsa también era mentira. Y como agravante final, muchos de los músicos que vivían a costillas de la salsa también la descartaron en tanto expresión propia y definida. Se dijo que la salsa era tan sólo un nombre comercial, una mera etiqueta para vender mejor un producto. A todo ello súmese la actitud de los enemigos gratuitos de la salsa que siempre la consideraron una moda *importada,* y como tal, un simple fenómeno pasajero. Mientras esa *etiqueta,* duramente cuestionada desde todos los flancos, vendía inmensas cantidades de discos, producía movimientos que plenaban los más inesperados escenarios, y obligaba a las más diversas posturas y comentarios. Evidentemente, algo de importancia estaba sucediendo: el fantasma de la salsa invadía el Caribe, y la invasión era fuerte, innegable, contundente.

La música popular, difundida y producida a través de la industria del disco, siempre ha sido encasillada en categorías que, por obedecer a meros intereses comerciales, jamás han logrado definir con propiedad el objeto que se goza y escucha. La industria, apoyada por todos los mecanismos de la publicidad, siempre ha trabajado con base en la creación de ciertos gustos artificiales, de modas y euforias que se van sucediendo unas a otras en una larga cadena de discos. De esta manera, una historia de la música popular latinoamericana en el presente siglo, no haría más que hilvanar esa prolongación de modas: en la década de los 30 el tango, en la década de los 40 el mambo y los boleros, en los 50 el cha cha chá, en los 60 el twist y la bossanova, en los 70 el rock y las canciones románticas, después el *discomusic,* y así continúa una lista que con toda la tranquilidad del caso seguirá incorporando nombres y casillas. La industria vive de eso, y la música popular, que de ninguna manera puede funcionar al margen de las innovaciones tecnológicas, tiene que depender necesariamente de esa misma industria. Ahora bien, una cosa no supone la otra: el disco es tan sólo un instrumento, nunca el objeto último y definitivo. Por ello, si bien una historia de la música popular tiene que depender en una medida considerable de la producción disquera, en ningún momento puede confundir los discos en tanto producto industrial con la música que ellos recogen. Las modas afectan a la industria, no a la música que cuando es realmente popular, siempre funciona libre de casillas. La música popular supone un proceso continuo de evolución. Y esto, de cualquier manera, obedece a una tendencia natural: las evoluciones dentro de la música popular —que no la folklórica—, son tan necesarias como inevitables. Por supuesto, si esa misma música se desarrolla y difunde a través de los discos, y éstos obedecen a una industria, las innovaciones por lo general terminan convirtiéndose en moda, un alarde que le permite a la industria incrementar las ventas. Una sociedad de consumo tiene que garantizar la demanda, y de esto se encarga la publicidad. Todos los pares de zapatos reúnen siempre las mismas características, si no existieran modas que periódicamente justificaran el cambio de modelos, la demanda se mantendría a un nivel incapaz de ser soportado por una industria que vive tan sólo para el consumo masivo. Cosa semejante sucede con la industria del disco, sólo que ella trabaja con arte y esa diferencia cobra una importancia radical y determinante.

En el caso de la salsa, entonces, se nos hace necesario distinguir entre la moda que crea la industria y los valores y significados reales que supone la música en sí. Lo primero —la existencia de una moda vigorosa y avasallante—, es evidente; lo segundo es lo que amerita discusión y estudio: ¿de verdad la salsa es una etapa evolutiva dentro del desarrollo de la música popular del Caribe, o ella no es más que un invento publicitario? Si es cierto eso de que la salsa es tan sólo música cubana vieja levemente remodelada en cierto tipo de arreglos, los valores artísticos de la expresión son entonces nulos. Si la salsa no es más que una etiqueta comercial, entonces ella importa muy poco, su condición de auténtica música popular sería inexisten-

te. Este libro, concebido fundamentalmente en torno a la producción disquera, trata de dejar constancia de los valores que encierra la salsa, porque estamos convencidos que, al margen de la moda y la euforia publicitaria, hay algo de verdadera importancia cultural que corre en el fondo. La salsa, pues, es algo más que música cubana vieja, es mucho más que una simple etiqueta y que un prescindible estilo para arreglar la música.

La salsa nace en los barrios latinos de Nueva York. Ahí los jóvenes, que viven al vaivén de la cultura popular internacional, oyendo música de rock, recibiendo todos los valores que difunde la publicidad americana, moviéndose con desespero entre la autenticidad y el desarraigo, comenzaron a utilizar la salsa como la única manifestación capaz de cantar sus vivencias cotidianas. Ese barrio, incrustado en el centro de la capital cultural de nuestro tiempo, funciona como un mundo cerrado, un mundo que se reviste de claves y modos propios que de alguna manera son enfrentados a toda la avalancha que viene del mundo exterior. Los latinos de Nueva York vienen del Caribe, básicamente de Puerto Rico, aunque ya en los años 60 empezó a acentuarse la migración de dominicanos, panameños, colombianos y cubanos. Todos ellos forman una sola comunidad, una comunidad hermanada por una raíz cultural que es común e idéntica en todos estos pueblos. La música que produce el barrio latino de Nueva York, por lo tanto, es una música netamente caribeña, y el son, que desde las primeras décadas del siglo ya había logrado identificar y caracterizar a toda la región, es su principal forma expresiva.

Es cierto que toda la música popular que conoce y desarrolla el Caribe en la primera mitad de nuestro siglo tiene su origen fundamental en los barrios, sin embargo, éstos guardan algunas diferencias importantes con ese barrio específico que en los 60 produce la salsa. Aquéllos pertenecían a ciudades pequeñas, ciudades que todavía vivían a un ritmo provinciano, sin el vértigo económico y social que caracterizaría años más tarde a nuestros principales centros urbanos. Para aquellas ciudades, todavía apacibles, la distancia con el campo y sus pueblos era mínima, de escasa significación. Y por ello, la música que gozaban estos barrios se impregnaba de un carácter capaz de representar por igual el mundo urbano y el mundo rural. En efecto, se trataba de un barrio, pero éste no perdía mucho de la placidez del modesto pueblo escondido y feliz. La Caracas que bailaba con la Billo's, por ejemplo, bailaba al compás de un tema como *La Burrita de Petare*, con una letra más campesina que citadina; y cosa semejante sucedió con La Habana, que consagró al Trío Matamoros que cantaba *el que siembra su maíz que se coma su pinol*. . .

Las primeras manifestaciones que comienzan a brindar un sonido exclusivamente urbano se escuchan de manera aislada ya en la década de los 40. Y este sonido, le debía en demasía su carácter a las orquestaciones del jazz americano de la época. De cualquier manera se funcionaba al margen del barrio. El Pérez Prado que logra éxito en México tiene su primer público en las clases medias que sintieron su música suficientemente sofisticada y *elevada*. En Cuba, las orquestas *de avanzada* tampoco trabajaron en función del barrio. La Casino de la Playa, por ejemplo, una orquesta considerablemente americanizada, siempre actuó en los predios de "los blanquitos", animándoles con toda la sobriedad del caso sus fiestas y bailes. Mario Bauzá, inclusive, nos comentó esa penosa tendencia que imperaba en las orquestas de la época, que obligaba a los directores a tener músicos "blancos y bonitos" en lugar de "negros feos". El bongocero de la Casino —nos sigue informando Bauzá—, siempre se colocaba detrás de la banda, fuera de la vista del público, muy a pesar de las protestas de Miguelito Valdez que no concebía una orquesta de baile sin ritmo fuerte. En Nueva York, los Afrocubans de Machito tocaban básicamente para las audiencias blancas judías, y de ahí el prestigio que lograron acumular en la década de los 40; lo mismo ocurrió con el también reputado Noro Morales. El barrio podía dar fuerza y autenticidad, nunca prestigio.

Nuestra música popular escasamente ha sido estudiada con la propiedad y profundidad debidas. Los críticos y los expertos generalmente son periodistas de farándula más preocupados por los amores del cantante que por los valores reales de su música. Mientras el jazz, y junto con él las diversas manifestaciones de la música popular americana, es entendido como la culminación definitiva de la música de nuestro siglo, nuestra expresión popular es siempre relegada a un segundo o tercer plano. Se entiende que el único valor está en Estados Unidos, y así, la música latinoamericana sólo adquiere importancia si ella se asemeja a la producida en el norte. Y los periodistas son los responsables de este criterio torcido e infeliz. Tito Rodríguez ganó el aplauso de todos los *críticos* porque él, a diferencia de la mayoría de los cantantes de música caribeña, era *sobrio y elegante, sabía hablar y comportarse en escena*, pero también, sobre todo, porque él había sido reconocido por los públicos americanos, porque lo presentaban en la televisión y su nombre se incluía al lado de las grandes figuras de la música internacional. Y esto, a la hora de la verdad, importa bastante poco en los valores reales de Tito como cantor popular. Que él haya sido el primer cantante perfectamente admitido por las clases medias venezolanas (*privilegio* que veinte años más tarde también recibiría Rubén Blades), es tan sólo una

variante menor a la hora de analizar su arraigo en los mayoritarios públicos populares. Pero a los que escriben de música sólo les interesa la *clase* de Tito Rodríguez, nunca su sabor popular.

Por otra parte, los musicólogos oficiales siempre han visto la música popular con un insoportable desdén. Para ellos tan sólo importa la música culta y, en su defecto, la música folklórica, refugio último en el que siempre se encuentra la supuesta pureza de las cosas. Así por ejemplo, en lo que al caso venezolano se refiere, se establece una relación entre la *Cantata Criolla* de Antonio Esteves y los cantos de ordeño que con mucho celo grabara un antropólogo en pleno llano, mientras se descarta de plano la gaita zuliana porque ella es de escaso valor musical, vulgar y chabacana, y tan sólo sirve para que las gentes beban cervezas en las discotecas de Maracaibo. La música culta, por definición, tiene poco o nada que ver con el sentir popular, y la música folklórica, que representa las tradiciones más ancestrales de determinado pueblo, difícilmente puede reflejar el sentir colectivo actual so pena de negarse y desvirtuarse. Ningún músico puede convertirse, por mero decreto, en un creador de folklore, porque éste tan sólo supone exponentes, más o menos auténticos, pero nunca creadores aislados. Un músico popular o un músico culto pueden trabajar en base al folklore, y los valores de la obra lograda serán medidos exclusivamente en tanto ésta sea realmente popular (que no folklórica), o suficientemente lograda en tanto obra culta, más nada. Las evoluciones y transformaciones del folklore son procesos lentos, exigen el paso de diversas generaciones, la maduración de ciertas costumbres y circunstancias. La música popular, por el contrario, funciona con el paso de los días, obedece a los factores y presiones de la inmediatez, y aunque ella bien puede alimentarse del folklore siempre funcionará en un campo distinto y a un ritmo de cambio radicalmente diferente.

La música popular, pues, está ahí, a la deriva de los criterios, yendo de los comentarios del cronista que se preocupa por el tipo de rosas que regaló Cheo Feliciano en un concierto, a las opiniones del experto que afirma que Ismael Rivera es más auténtico que Tito Puente, porque aquél es más negro que éste, y la música de tambores es música de negros y mientras más negros sean los intérpretes mucho mejor. Todo ello aderezado con ese criterio lastimero que somete toda nuestra música a la referencia americana, y así Machito es mejor que Cortijo tan sólo porque aquél trabaja con arreglos más ricos e interesantes que los de éste, porque aquél tiene algo de jazz y éste no, y porque aquél, simplemente, es mucho menos balurdo que éste. Y en ningún momento se estudia por qué Felipe Pirela tiene un arraigo mayor al de José Luis Rodríguez, por qué la orquesta de Aldemaro Romero, musicalmente extraordinaria, representante fidedigna de la mejor vanguardia de su tiempo jamás pudo competir en respaldo popular con los escuálidos trombones que más o menos por la misma época soplaba Eddie Palmieri en los sucios callejones del South Bronx. La música popular tiene que ser analizada en el contexto global que ella supone, mal se le pueden medir valores desde una estricta perspectiva musical sin tomar en cuenta los marcos de la comunidad que la produce y disfruta. Y ella, a la larga, es la que importa: la música puede tener una calidad extraordinaria, pero si el público que la justifica no se identifica plenamente en ella, esta música, entonces, carece de verdadera importancia y trascendencia. Por lo tanto, entender a la salsa supone entender también todo el espectro social y cultural para el cual ella fue creada. No reparar en este aspecto nos lleva a elaborar un estudio de la salsa totalmente frágil y prescindible. Si no nos ocupamos del barrio marginal que explota musicalmente en la década de los 60, no podremos entender entonces la distancia que separa a Tito Rodríguez de Willie Colón, por qué este último adquiere tanta validez e importancia si su obra, analizándola con rigurosos lentes musicales, es de una calidad notoriamente inferior a la producida con anterioridad por su compatriota. Salsa implica barrio, y es esta la diferencia, los valores definitivos tan sólo los brinda el barrio, el resto apenas afecta superficialmente.

La música producida en la década de los 50 estuvo determinada básicamente por su espectacularidad. La Habana de aquellos años era una ciudad caracterizada por la fiesta fácil, llena de clubs y cabarets donde los turistas americanos gastaban cualquier cantidad de dólares. La música, ciertamente, tenía raíz popular, aunque el frenesí de una ciudad que tan sólo vivía para la fiesta obligaba a que esa misma música no terminara en los mismos sitios que la originaron. Los que pagaban eran otros y para ellos en definitiva se cantaba. Las letras eran inofensivas, repletas de una negritud disfrazada para su venta turística al estilo de *Juancito Trucupey*. En el Tropicana todo era "glamour", y ahí el auténtico barrio jamás se hizo presente; el prestigioso Palladium de Nueva York también pagaría el mismo precio y en mucha menor escala el Casablanca que se saturaba de bailadores bien vestidos en el carnaval caraqueño. Había buena música, es cierto, pero el carácter definitivamente popular estaba mediatizado.

Esta tónica desaparece en los 60, una vez que las grandes orquestas caen en decadencia, y una vez que el inmenso cabaret que representaba La Habana es cerrado a todo tipo de público. Ahora surgían orquestas modestas, llenas de músicos jóvenes carentes de mayor estudio y

experiencia. El lujo y la ostentación desaparecían por completo y en su lugar se colocaba ahora la violencia y agriedad de determinado tipo de vida: la del barrio marginal. En efecto, la calidad musical decayó, ya no existía la vigorosa sonoridad de la década anterior. Sin embargo, ahora había mucha mayor autenticidad en lo que se cantaba. Los ruidos desesperados e hirientes del barrio, se traducían en trombones que desafinaban y en montunos donde la violencia musical era el sello distintivo. Y no podía ser de otra manera, la vida en esa parte de la ciudad no es plácida, y la música que ahí se produce tampoco. Cantar el meloso cha cha cha cubano, por lo tanto, ya no tenía sentido; la música de ninguna manera podía seguir siendo "delicada", fina y elegante.

Todo el proceso comprendido entre 1965 y 1970 nos evidencia suficientemente la presencia del barrio. Es un período confuso, lleno de búsquedas y de no pocos intentos fallidos. Ya veremos en el próximo capítulo cómo la influencia del pop internacional obligó a híbridos como el booga loo, cómo el viejo matrimonio jazzístico se convertía ahora en descargas llenas de sonidos desordenados que hurgaban desesperadamente nuevas formas de expresión; asimismo veremos cómo el primario son va progresivamente absorbiendo todos los experimentos hasta llegar a convertirse en la forma por excelencia de la nueva música. Y en todo el proceso, el barrio es el hilo conductor. Las letras vuelven a cobrar la autenticidad que se había perdido por culpa del *glamour*. Los arreglos, lejos de imbuirse en alardes esteticistas, tratan cada vez más de reproducir los sonidos de la calle, ruidos estrepitosos que conforman la cotidianidad. Y los músicos, que ya no son ni artistas ni estrellas, surgen ahora como simples personajes populares, elementos comunes que van de la calle a la tarima, sin poses ni fanfarronerías; no siempre lo hicieron bien, es cierto, pero también es innegable que ellos jamás dejaron de representar plenamente a todos esos ciudadanos que compartían con ellos la vida del barrio.

Por supuesto, todo este proceso es difuso, y como todo período de transición está sometido a las más diversas variantes. Todavía la salsa no era definida como tal, y para la mayoría de los *expertos*, ésta era tan sólo la última etapa de la decadencia después de toda aquella gloria de los *big-bands* y la fastuosidad de los cabarets. Sin embargo, en estos años ocurre un fenómeno interesantísimo y de una importancia capital: la expresión que nace de manera rudimentaria en Nueva York es rápidamente asumida por los barrios de las grandes ciudades del Caribe; es un proceso bastante espontáneo, hecho al margen de los alardes publicitarios y las modas. Y esta identificación ocurre, simplemente, porque el barrio latino de Nueva York es demasiado semejante al barrio de la ciudad caribeña. En ambos casos hay miseria y marginalidad, en ambos la violencia y la agriedad de la vida son una constante. La necesidad de identificación cultural que siente el latino de Nueva York frente a toda esa avalancha que está más allá del barrio, es básicamente la misma que siente el ciudadano del barrio caraqueño carente de una expresión que lo represente mientras la radio transmite música de los Rolling Stones y la televsión presenta series americanas donde Joe siempre quiere matar a Billy. La situación es la misma y la salida, por lo tanto, puede ser idéntica en cualquier caso. No importaba, entonces, que la música no fuera cualitativamente solvente, importaba tan sólo que ella fuera consecuente con la cotidianidad. Y es aquí donde Willie Colón le gana a Machito, y donde Los Dementes le ganan a la Billo's. Resulta sorprendente observar cómo mientras los grandes medios de comunicación eran la simple caja de resonancia de las modas, gustos y criterios que imponía el pop internacional, un pianista veinteañero como Ricardo Ray se daba el lujo de hacer una música modesta que sin mayor apoyo de la industria publicitaria lograba penetrar y asumir los más diversos barrios de la comunidad caribeña. Y este hecho, dado contra la corriente del imperio comunicacional de nuestro tiempo, ya nos da una idea de ese valor definitivo que implica la salsa. Mientras Sandro necesitó de todo un aparato publicitario para popularizar sus movimientos epilépticos y su voz de serenatero amanecido, a Joe Cuba le bastó tocar eso de *La calle está durísima*, para convertirse en un personaje suficientemente aplaudido y respetado por todo el barrio; y eso que Cuba, en aquel entonces, era apenas *un tumbador de mal gusto* que jamás recibió el beneficio de los grandes medios comunicacionales y mucho menos de la especializadísima prensa de farándula. Resulta evidente, pues, que la expresión que recién nacía, todavía sin el nombre oficial de salsa, ya era algo más que mera música cubana vieja. Que el son que hermana al Caribe fuera su instrumento es una virtud, nunca un defecto; afortunadamente, la música ya no era alentada por fanfarronerías y chauvinismos, el barrio que une e identifica era el escenario y aquí los desplantes inútiles siempre se pagan caro.

Cuando arranca la década de los 70, ya esta expresión que había nacido en Nueva York alcanza su primer grado de madurez. Todas las experiencias de los cinco años anteriores convergían ahora en una manifestación perfectamente definida, con sonidos y características específicos. Cuando esto ocurre, la industria disquera de la música caribeña establecida en Nueva York ya ha logrado ciertos niveles mínimos de efectividad. De aquellas primeras producciones demasiado cercanas al carácter amateur, se pasaba en este comienzo de la década, a un disco mucho más acabado, a un producto netamente profesional. Y este hecho ya habría de marcar sus influencias en el desarrollo de la salsa: existía ahora una industria de cierta importancia y ésta necesariamente impondría sus condiciones: para el año de 1975 ya la salsa existe como tal, y en torno a ella se crea una moda que se traduce en fabulosas ventas disqueras. Surge entonces el famoso *boom* de la salsa, el fenómeno que difundió la música a gran escala, pero que también la desvirtuó en una medida considerable creando todo ese cúmulo de confusiones que ahora flota en el ambiente.

La primera gran característica que impone el boom es la utilización del término *salsa*. Hay que vender el producto, y una de las primeras reglas que obliga la publicidad es la utilización de un término conciso y efectivo que identifique plenamente ese mismo producto. El término, por lo tanto, es lo de menos, y aquí tienen razón parcial los detractores de la salsa: la palabra en cuestión es tan sólo una etiqueta; sin embargo, mal podemos caer en la trampa publicitaria e identificar todo el contenido en el nombre que arbitrariamente la representa. Como bien apunta el estudioso venezolano Eleazar López Contreras: "...hay que tomar en cuenta que mucho ayudó al vals o al jazz el contar con un nombre, aunque reconocemos que estos y otros ritmos o estilos musicales existirían por sí solos sin necesidad de un nombre que los identifique. El nombre es pura conveniencia (aunque hoy día puede constituir una necesidad comercial). En cuanto al uso de *salsa* como expresión, podemos decir que este es uno de tantos términos como *fuego, sabor, azúcar*, y que al igual que el *olé* en el flamenco, expresan un vivo estado de ánimo, de modo que bien pudo esta música haber sido llamada con cualquiera de estos términos". [1]

Sin embargo, la publicidad que avasalla y crea modas gana momentáneamente la batalla: el nombre llegó a importar más que la música. Se da entonces una discusión bastante prescindible sobre el origen del término. Los cubanos, que torpemente entendieron la expresión como una simple moda pasajera que vilmente les usurpaba su patrimonio musical, alegaron que ya Ignacio Piñeiro había utilizado la palabra *salsa* en su clásico son *Echale Salsita,* publicado a finales de la década de los 20. En Nueva York, unos cuantos oportunistas comenzaron a jactarse de haber parido de la nada el fulano término. Sin embargo, comercialmente hablando, el nombre fue utilizado por primera vez en Venezuela cuando Federico y su Combo publica su disco *Llegó la Salsa,* en junio del año 66. Asimismo, el disck-jockey Phidias Danilo Escalona ya había popularizado por Radiodifusora Venezuela su programa *La hora del sabor, la salsa y el bembé,* primer espacio radial dedicado exclusivamente a la música que ya revolucionaba al barrio caraqueño. En Nueva York, Pupi Legarreta con su charanga también fue de los primeros en utilizar el término en un disco, y ya más en la onda que se imponía, los Hermanos Lebrón con su disco *Salsa y Control.* El término, sin embargo, cobra definitiva importancia en 1975 cuando la compañía Fania, el imperio disquero que aupó y controló el boom comercial, publica su película *Salsa.* Pero esto, es bueno repetirlo una vez más, tan sólo importa si vemos a la salsa desde su exclusiva perspectiva industrial obviando todos sus valores y significados artísticos y culturales. Es reparar exclusivamente en el felpudo que se nos brinda a la entrada, ignorando tristemente todo el inmenso caserón que se nos pone por delante. El color y la forma del felpudo no interesan en absoluto, tan sólo interesa la casa que él antecede. La expresión se llamó *salsa* y no *bembé,* y hacer problema de eso es perder el tiempo.

De cuestionar el nombre, aceptando siempre todo el chantaje publicitario, se pasó entonces a sus posibles definiciones. Recuerdo a muchos músicos cubanos indignados reclamando la substancia del ritmo salsa. *Para que exista un ritmo tiene que haber una nomenclatura, y la salsa no tiene ninguna* —se argumentó en más de una oportunidad. Sin embargo, el problema está en que la salsa jamás pretendió erigirse como un ritmo específico, todo lo contrario: 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 ritmos que acudan 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.

En este sentido, la salsa no puede partir de una música rigurosamente nueva, eso es absurdo. El barrio implica una amalgama de tradiciones, un amplio espectro donde igual puede aparecer un tango que una ranchera mexica-

1. Revista RESUMEN, Nº 200, 4 de setiembre de 1977; "El Boom de la Salsa", por Eleazar López C.

na, una gaita o una cumbia, un son o un guaguancó. Por supuesto, todas esas expresiones mantienen su especificidad: José Alfredo Jiménez jamás podría ser entendido como un cantor de salsa; sin embargo, la versión que hizo Joe Quijano de su *Echame a mí la culpa,* es rigurosamente salsosa. Lo mismo sucede con los viejos tangos argentinos una vez que fueron cantados por Ismael Miranda. Gardel no hizo salsa, pero la salsa sí puede asumir a Gardel. Entiéndase que en el fondo se trata de música popular, una expresión que responde básicamente a las mismas características y exigencias a todo lo largo del continente; en esto no existen abismos insalvables, la unión es estrecha, el puente es único, es permanente y, sobre todo, es inmenso.

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. Por supuesto, se nos hace obligatoria la distinción entre la salsa que empieza a desarrollarse espontáneamente en los barrios, y la expresión salsosa que posteriormente es industrializada y convertida en moda. Cuando esto ocurrió el ambiente musical se encontraba incapacitado para satisfacer todas las exigencias que indicaba la industria. Cada vez había que vender más, y no había suficientes orquestas, suficientes músicos, suficientes arreglitas y, básicamente, suficientes compositores. Además, el carácter radicalmente arrabalero de la salsa le impedía ese toque frívolo, fácil y *glamoroso* que supone toda moda comercial. Y es entonces cuando la expresión original se desvirtúa.

Para cubrir la moda, los empresarios disqueros optan por una salida bastante fácil: si la salsa obedece originariamente a la forma del son, ellos entonces acuden al son que ya se había hecho famoso en las décadas anteriores, sobre todo ahora que Cuba tenía todas las puertas cerradas y nadie iba a reclamar derechos de autor. Y así todo el viejo repertorio de la isla comienza a ser saqueado, y la salsa que es vendida a gran escala gracias a las facilidades que brindaba la moda en su apogeo, empezó a limitarse a la referencia cubana de las décadas de los 40 y 50. Se crea lo que nosotros hemos definido como la moda *matancerizante* dentro de la salsa, una variante que por ningún concepto puede ser confundida con la expresión auténtica: la que nació en el barrio del presente con los ojos puestos en el futuro, no en el pasado. Nunca estuvo demás grabar algún tema clásico, sin embargo, para la moda matancerizante tan sólo lo viejo tuvo sentido, y ello, por más de sus beneficios comerciales, terminó siendo una virtual negación de la verdadera salsa. Fue por esto que los cubanos, que no entendieron la diferencia fundamental entre la moda y la música, se sintieron descaradamente burlados; y en lo que a la matancerización se refiere, no les faltó razón.

Pero observemos un detalle que es importante: antes del boom, la salsa se movió libremente por los predios del barrio, los grandes medios de comunicación no repararon mayormente en ella, los periodistas y los expertos la descartaron impunemente, y todo el resto de la población —ese que de ninguna manera asume el sentir de los sectores populares—, la ignoró con toda la infelicidad del caso. En este momento la salsa no tenía que obedecer a definiciones y a clasificaciones: no era moda, y por lo tanto no era digna de la industria cultural. Igual se cantaba un son nuevo o un bolero viejo, se iba de un extremo a otro sin reparar en esas torpes barreras que serían impuestas después. Ni siquiera existía el nombre de salsa y la autenticidad era el carácter que definía. La llegada del boom acabó con esta situación, los cantantes se convirtieron en estrellas y la música hubo de repartirse en modas y en supuestos estilos que eran inventados de la noche a la mañana. La industria, entonces, comienza a ocuparse con todos sus mecanismos de la salsa, pero se ocupa no de la auténtica expresión sino del formato de moda con que ella ha sido vestida momentáneamente. Así Tito Puente, Machito y Celia Cruz empiezan a ser parte de la salsa, y junto con ellos Billo, Los Melódicos y Los Corraleros del Majagual también. Toda la música del Caribe empezó a ser denominada como salsa, y hasta se dijeron disparates al estilo de *Pérez Prado es la salsa vieja* y *Daniel Santos es el profeta de la salsa.* El mercader había entrado en el cuarto y había dejado todos los muebles patas arriba: Eddie Palmieri y Oscar D'León, por ejemplo, terminaron confundidos en el mismo marco de Damirón y Leo Marini; se había montado un bazar árabe y todas las cosas, gracias a la rebaja, tenían ahora el mismo precio.

La marejada del boom comercial por más de ocultar buena parte de la esencia de la salsa, nunca pudo arrasar con ella. El boom permitió una difusión extraordinaria de la música, y a pesar de las trampas, ahí también estuvo presente la verdadera expresión del barrio. Después del vértigo sólo quedó en pie lo que tenía un sustento firme y permanente. Este libro se ocupa de ese vértigo, y sobre todo de la maravillosa música popular que ha sonado feliz antes, durante y después de todas las modas posibles.

4. *El Sonido Nueva York*

Una de las grandes virtudes del son es su inmensa permeabilidad, por él pueden pasar diversos tipos de música popular, y el son permanece definido, firme, aupando un abierto proceso de enriquecimiento. Esta virtud la captaron rápidamente los jóvenes músicos neoyorkinos: la música pop que invadía el ambiente tenía que ser asumida en una expresión propia, y el son fue el mejor de todos los instrumentos para esta mezcla. Del pop al son, pues surge el boogaloo, el primer híbrido que habría de marcar la diferencia entre la vieja música del Caribe y la nueva expresión marginal. Para 1966, Pete Rodríguez, un pianista hasta ese entonces desconocido, ya había impuesto el primer gran éxito del boogaloo: *Micaela,* un son lleno de giros raros y novedosos, particularmente alegre y estridente, con una letra que iba por igual del inglés al español. Al lado de este boogaloo de Rodríguez, surge otra orquesta también breve y modesta igualmente caracterizada por el sonido de dos trompetas brillantes: Ricardo Ray quien impone el *Jala Jala.* Ya el año anterior, Ray Barretto había publicado, extralimitando los convencionales mercados latinos, su famosísimo *Watusi 65,* un son que sin ser presentado como boogaloo ya aceptaba plenamente todas las reglas y características del ritmo: el sacrificio de la rígida clave tradicional en una nueva forma mucho más cercana al rock que al son, aunque en ningún momento perdiera el importantísimo montuno. Se seguía trabajando con ritmos pares con base en el 4, sólo que ahora faltaba esa malicia oculta que siempre ha supuesto la clave caribeña. El son, de esta manera, se convertía en una expresión plana, capaz de ser admitida plenamente por los oídos americanos; ejemplo de ello fueron los dos *Watusi* de Barreto (*Watusi 65* no es más que la prolongación de un tema similar que el propio músico ya había publicado el año anterior), el *Bang Bang Bang* de Joe Cuba que también fuera colocado en el Hit Parade nacional de los Estados Unidos, y todos los temas de *rock latino* que, dos años más tarde desde la costa de California, impusiera el guitarrista Carlos Santana.

Ya anotamos que fue éste un período de transición, un momento en el que la necesidad de cambio se tradujo no pocas veces en desespero: había que parir un rumbo distinto al que ya había marcado la tradición y, a simple vista, todas las alternativas lucieron buenas. Por eso tenemos que ser cuidadosos a la hora de medir la importancia del boogaloo (y su posterior derivación en el *rock latino*) en la gestación real de la expresión salsosa. El boogaloo nos vale tan sólo como referencia, él, en tanto un ritmo aislado y definido, carece de mayor perfil y trascendencia.

Cuando Pete Rodríguez cortaba en su *Micaela* para arrancar con esa famosa frase de *I like it like that,* no hacía más que tender puentes hacia los públicos (latinos y americanos) que sólo eran capaces de volcarse sobre las formas hegemónicas del pop. Esta tendencia, que años más tarde sería utilizada por los empresarios disqueros como un *crossover* que permitiría abarcar mercados distintos y antagónicos, fue entendida por Rodríguez con mucha mayor modestia: el joven del barrio, en esos momentos de turbulencia ante la nueva moda, estaba mucho más atraído por el pop que por el Caribe, y lo de Rodríguez fue tan sólo hacer una música en el barrio que asumiera todas las características del pop sin perder algunos importantes matices caribeños. Por eso el pianista jamás alcanzó suficiente popularidad entre el público americano, tan sólo entre la juventud latina de los barrios que lo convirtió en su primer ídolo. Y su principal virtud fue esa, no perder la perspectiva de la gente que realmente interesa.

Con Ray Barretto sucedía lo contrario, él, a pesar de haber nacido en el barrio latino de Nueva York, se había hecho músico en Alemania mientras cumplía el servicio militar. De ahí en adelante Barretto comienza un proceso que arrancaría en el jazz y terminaría en el Caribe, nunca al revés como sucedería con muchos de sus colegas. En los primeros años de los 60 Barretto grabó discos para la UA Latin (sección latina del poderoso sello americano United Artists), y ahí su principal función fue grabar los grandes éxitos de la música internacional en versiones de cierto corte y estilo caribeño. Sin embargo, cuando se desata la gran euforia por las charangas, Barretto decide olvidarse por completo de los públicos americanos para entrar de lleno en el ambiente latino. Alcanza así su primer gran logro como músico: la creación de la *Charanga Moderna,*

una charanga que se adelantaría en diez años al posterior estilo salsoso. Lo de Barretto fue simplemente asumir el patrón de los violines y la flauta, incorporándole dos instrumentos sobradamente importantes: el ya definitorio par de trombones, los mismos que ya trabajaban Mon Rivera y Eddie Palmieri, y los mismos que con el correr de los años se encargarían de dibujar todo el desarrollo de la salsa. A esta charanga, inclusive, se le debe el primer tema neoyorkino que asumiera plenamente la palabra salsa: aquel fabuloso son titulado *Salsa y Dulzura.*

En el devenir de la Charanga Moderna, el *Watusi* hay que entenderlo como una simple variante, uno de esos coletazos que súbitamente surgían en este período disperso caracterizado por la búsqueda de nuevas sonoridades. Y esta afirmación, por supuesto, será francamente desmentida por los empresarios del disco. Para ellos, *Watusi 65* sería durante muchos años lo mejor de Barretto; en fin, mientras fueron muchas las fiestas de *teenagers* americanos que bailaron al compás del famoso negro que medía 6 pies y 6 pulgadas, temas como *La Juventud de Borinquen* y *Salsa y Dulzura,* jamás fueron más allá del modesto bonche de barrio. Y ésta es la verdadera importancia de Barretto, cuando en la segunda mitad de los 60 él empieza a grabar para la Fania —una compañía que en sus comienzos tuvo la virtud de no confundir los mercados—, el tumbador no hace más que prolongar la línea de barrio que ya él había pulido con su Charanga Moderna. Por supuesto, ya la fiebre por las flautas y los violines había desaparecido, y la Moderna, por lo tanto, no tenía sentido. Barretto, entonces, asumiendo la pauta del son que había marcado Pacheco con su conjunto y *su nuevo tumbao,* y repitiendo la dotación de trompetas que ya había llevado al éxito a Richie Ray y a Pete Rodríguez, cambia a la Moderna por una *orquesta,* suerte de sonora o conjunto ampliado. Se inicia aquí un período importantísimo para la música de salsa y para el propio Barretto: el son, ya librado de los híbridos del boogaloo (que siempre trajo como coletilla al mismo *watusi* y al posterior *shingalin*), comenzaba a ser trabajado con la fluidez necesaria, sin forzar tendencias y, muy especialmente, sin inventarle nuevas modas. Cualquiera de los discos de Ray Barretto de este período, nos presenta un son que ya le pertenecía plenamente al barrio. El repertorio es disperso, por igual se canta lo viejo o lo nuevo, por igual se hace alusión a cierta rabia social que a esa eterna mulata sabrosona que se ha paseado imponente y feliz por toda la música popular del Caribe. Sin embargo, en medio de toda esta amplitud, ya había un carácter único que identificaba al son: su espíritu marginal, su fuerte toque en el arrabal, su perceptible sentido de barrio.

Básicamente las mismas ideas que hemos expuesto para Ray Barretto valen para otro tumbador también criado en los barrios latinos de Nueva York: José Calderón, mejor conocido como Joe Cuba, padre e imagen del famosísimo sexteto que llevaba su nombre. Cuando hablamos de todas las agrupaciones que nacen en este período de transición, nos resulta importante destacar el hecho de que estas orquestas, a diferencia de las *Big-bands* que tenían un promedio de quince músicos, nunca sobrepasaron la decena de miembros. Así, Palmieri y Richie Ray se manejan suficientemente con ocho músicos, mientras que Joe Cuba se da el lujo de reducir la dotación a un escaso sexteto. Entendamos que los grandes locales —los únicos capaces de pagar bandas grandes—, ya habían perdido toda su pompa y gloria; la música, ahora, sólo se movía en sitios modestos y pequeños. El sexteto de Joe Cuba tenía la siguiente dotación: una combinación de timbal y tumbadora, que se haría clásica en el sonido neoyorkino y en la posterior expresión salsosa al tener como responsables únicos a Jimmi Sabater y al propio Cuba. Los cuatro músicos restantes se encargaban de un vibráfono (el instrumento que caracterizaría definitivamente a la agrupación), un piano, un bajo y el cantante, que en este caso, no fue otro que el imprescindible José *Cheo* Feliciano.

De todos los grupos que utilizaron el inglés para penetrar los públicos americanos, Joe Cuba siempre estuvo en primer lugar. En algunos casos, siguiendo la pauta de Pete Rodríguez, él utilizó temas en los que mezclaba los dos idiomas (por ejemplo, su famosísimo *El Pito,* con dos coros que se hicieron clásicos: primero, *Así se goza,* alternando el coro con los silbidos —o pitazos— de los músicos, y luego, *I'll never go back to Georgia, I'll never go back. . .*), pero en otros casos él fue el primero en lanzarse con letras exclusivamente en inglés (basten como ejemplo, sus famosísimos *Bang Bang Bang, Yeah yeah* y *Push Push*). Esta característica, más el peculiarísimo sonido de su banda, hicieron de Joe Cuba uno de los personajes más importantes de este primer momento del sonido Nueva York. Sin embargo, su gancho defintivo, el elemento que la larga le brinda un lugar de verdadera trascendencia, es la otra música que él grabó paralelamente a estos experimentos estridentes y gringoides. Junto a Eddie Palmieri, y con suficiente distancia frente a Ray Barretto, Joe Cuba es de los primeros en desarrollar un son sin desviaciones remitido directamente al mundo del barrio. La brevedad de su conjunto, lo obligó a desarrollar una música llena de alardes de corte marginal donde el uso del *caló* (o *calé,* el habla cerrada del barrio) fue una constante. Ya anotamos la importancia de su tema *La Calle está durísima,* suerte de lema de la nueva expresión, asimismo hay que anotarle a él la versión original de *El Ra-*

tón —un son que como veremos, habría de convertirse en el primer gran éxito del boom industrial de la salsa—, y un tema compuesto por Jimmy Sabater que se convertiría en definitorio para ese nuevo personaje irreverente que ahora hacía música desde el barrio y para el barrio: *Alafia:*

Alafia alafia alafia

Me siento afortunado
Porque nací chocolate
Y cuando suenan el pito
Traemos la llave
No soy negro ni añancoro
Y si toco se me abre
Y gracias le doy al hombre
Porque tengo un poco de clave. . .

Yo vo aé. . .

Chévere está el ambiente
En el grupo de Joe Cuba
Pongan atención señores
Quien no sabe
Que no suba

Bien bien bien bien
Bien lo dice el viejo adagio
Siembra tu palo de almendras
Que el que sabe sabe sabe sabe
Y el que no
Que se quede bruto. . .

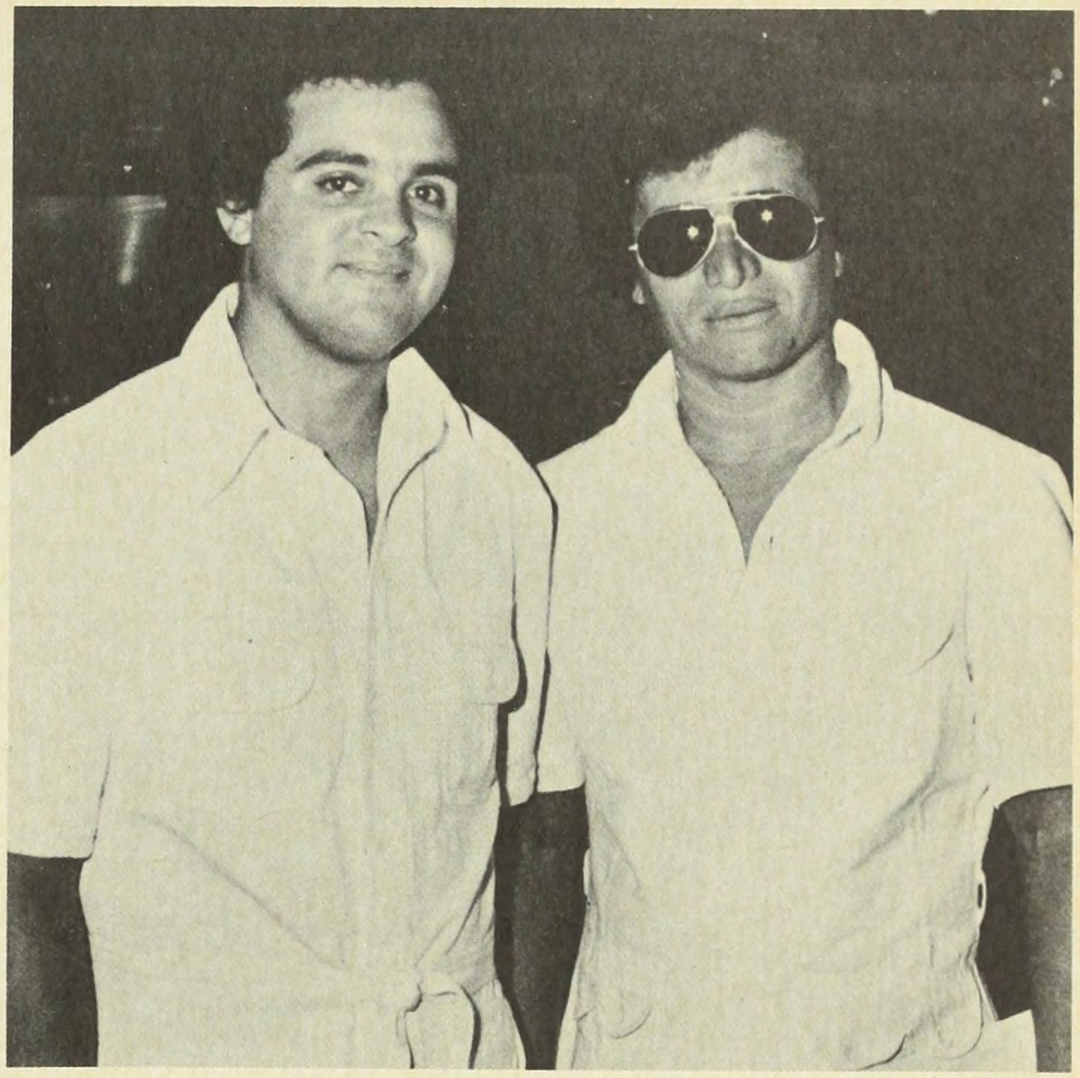
Oroyán Coyán Coro
Oroyán Coyán Coro. . .

En 1967, con el disco *Bang Bang Bang* —el más vendido en toda la carrera musical de Joe Cuba—, culminaba un ciclo importantísimo iniciado con *Hanging Out,* y seguido con los discos *Bailadores* y *Estamos Haciendo Algo Bien.* Ese año 67 el grupo sufre la salida de Cheo Feliciano y, perdiendo la claridad que les había sido característica, los músicos deciden lanzarse de lleno con la música americana, lo que no pudo ser menos que un golpe mortal: el inglés y la onda pop había servido tan sólo como un arranque irregular a mediados de la década; después, cuando el barrio logró ganar el perfil necesario en su música, toda aquella expresión que extralimitara la circunstancia caribeña sería totalmente prescindible.

Es curioso notar cómo la gran mayoría de los músicos que habían servido para gestar el nuevo sonido neoyorkino en el segundo lustro de la década de los 60, fueron progresivamente perdiendo arraigo y popularidad entre el mismo público que inicialmente los había aupado con una fuerza casi lindante en el fanatismo. El caso de Joe Cuba, con las particularidades de rigor, se repetiría en Pete Rodríguez —justamente considerado como el padre real de la avalancha—, quien después de sus primeros cuatro discos —*I Lake it Lake That, Ay Qué Bueno, Latin Soul Man* y *Pete Rodríguez Now*—, difícilmente pudo mantener su liderazgo. Richie Ray, por su parte, correría con mucha mejor suerte. Para él las formas mixtas nunca fueron más allá del mero estilo de transición, necesariamente momentáneo. Así Ray, junto a su extraordinario *Jala Jala,* ya se había encargado de publicar temas como *Cabo E* y el ya clásico *Lo Atara la Araché,* donde la presencia de lo americano era virtulamente nula. Por lo demás, el virtuosismo de Ray y el siempre efectivo estilo de su cantante Bobby Cruz, sirvieron para garantizarle a la joven orquesta una vigencia que sobreviviera un poco más allá de la simple moda. Cuando finaliza la década, y ya un sonido netamente salsoso impera en el ambiente, Ray cambia de sello disquero, abandona el Alegre de sus primeros éxitos donde había sido producido por el principal empresario de aquel tiempo, Pancho Cristal, para pasar ahora a la casa Fania, la misma que a la vuelta de un par de años formaría el primer gran imperio salsoso. Richie, pues, se garantizaba de alguna manera el sustento.

A diferencia de estos dos músicos, Barretto sí logró flotar con suficiente propiedad y elocuencia después de la marejada del boogaloo. Y ello, tal como lo anotamos previamente, obedeció al viraje radical que tomó hacia el auténtico son salsoso la orquesta del conguero, mucho antes de que el boogaloo agotara sus euforias. Sin embargo, esta referencia adquiere carácter exclusivo para el tumbador neoyorkino, el resto de sus compañeros —tal como sucedería con Johnny Colón (quien hasta inclusive lanzó aquello del *Boogaloo Blues*), con Joey Pastrana, con los Hermanos Lebrón, etc.—, quedaría reducido al anonimato una vez que la auténtica salsa se impusiera en el ambiente. Personajes como Tony Pabón, quien en aquellos días de incipiencia musical moldeó una de las orquestas más afincadas en el barrio, *La Protesta,* habría de ser arrastrado también por la resaca. Y es que, después de la transición, sólo los estilos definidos podrían permanecer en el ambiente, sobre todo ahora que ya la salsa, con todas sus principales virtudes y características perfectamente establecidas, imponía sus dominios definitivos.





RICARDO RAY

BOBBY CRUZ







JOSE CALDERON - JOE CUBA


BARRETTO
FANIA
LPS 88459

DESCARGAS VOL. 2

AT THE VILLAGE GATE LIVE



TICO ALL-STARS

LP 1145

The CESTA

ALL-STARS

CLP 1170
COMPATIBLE STEREO

CHARLIE PALMIERI CHEO FELICIANO JOE QUIJANO KAKO WILLIE ROSARIO YAYO EL INDIO
JIMMY SABATER DIORIS VALLADARES LOUIE RAMIREZ CHAGUITO MONTALVO WILLIE TORRES CHOMBO
JOHNNY RODRIGUEZ BARRY RODGERS VICTOR PAZ BOBBY RODRIGUEZ MARIO RIVERA FRANKIE MALABE
ORLANDO MARIN ROY ROMAN JOE WOHLETZ JOE RODRIGUEZ PUCHI PEDRO PERDOMO



CESTA
DISTRIBUTED BY
COCO RECORDS

The CESTA

LIVE JAM SESSION ALL-STARS

---

the Alegre All Stars

ALEGRE RECORDING CORP. BRONX, N.Y.
BL - 146

Vol. 2



RAY BARRETTO
JOE BATAAN
WILLIE COLON
LARRY HARLOW
MONGUITO
JOHNNY PACHECO
BOBBY QUESADA
LOUIE RAMIREZ
RALPH ROBLES
MONGUITO SANTAMARIA
BOBBY VALENTIN

"LIVE" AT THE RED GARTER VOL. I



SPECIAL GUEST STARS
TITO PUENTE
EDDIE PALMIERI
RICARDO RAY
JIMMY SABATER

OTHER MEMBERS
LA LA
HECTOR LAVOE
RAY MALDONADO
RALPH MARZAN
ISMAEL MIRANDA
PETE "EL CONDE" RODRIGUEZ
BOBBY RODRIGUEZ
JOSE RODRIGUEZ
BARRY ROGERS
ADALBERTO SANTIAGO
ORESTE VILATO

LP-7375


La excitante LUPE canta con el maestro TITO PUENTE
TITO PUENTE swings • The exciting LUPE sings
TICO


Alta Fidelidad
CUMBANCHANDO
CON ARSENIO
(fiesta en Harlem)


RAY BARRETTO
INDESTRUCTIBLE
LPS 88229
stereo
FANIA


FANIA
RECORDS
MI NUEVO TUMBAO . . .
CAÑONAZO
EL GRAN
CANTA: PETE RODRIGUEZ


Willie Colon
EL MALO
FANIA
RECORDS
Palacio
LP-7238

El boogaloo fue una manera de penetrar el pop internacional, el son, ya lo dijimos, se hizo plano y sin mayor ataque. Tuvo su euforia porque en la medida en que este boogaloo se identificara con la gran moda del momento, en esa misma medida él lograría recoger los frutos ya sembrados por los otros estilos. Y este carácter oportunista, precisamente, fue el que llevó al despeñadero a la moda que había arrasado en los últimos años de la década. Sin embargo, si ya previamente hemos acordado que fue éste un período de transición, entonces tenemos que entender que el boogaloo fue una variante, nunca la única salida sobre la cual se trabajara. Con mucho menos énfasis y, sobre todo, con un éxito comercial considerablemente menor, el jazz también se hizo presente para marcar sus influencias. Y esta otra vertiente, vista desde una estricta perspectiva musical, fue mucho más rica y fructífera. A ello contribuiría no sólo las condiciones intrínsecas del jazz —una música abierta que con suficiente elocuencia es capaz de obviar las más diversas modas—, sino también el hecho de que los músicos caribeños de la década anteroir, ya habían asumido al jazz como una forma válida para enfrentar y desarrollar la cadencia del Caribe. El *afrocuban jazz* de Mario Bauzá, y los importantes logros del Chano Pozo, eran prolongados ahora en una serie de personajes diversos como el Mongo Santamaría (tumbador cubano que lograría tal grado de identificación con la expresión americana, que a la larga muy poca sería su relación con el estricto mundo de Cuba y el Caribe), el también tumbador cubano Armando Peraza y el virtuoso percusionista boricua José Mangual. Sin embargo, y ello es importante tenerlo en cuenta, toda esta primaria tendencia jazzística, muy poco tendría que ver con la auténtica manifestación popular y su posterior desenlace en la expresión salsosa.

La verdadera salsa que se alimentaría del jazz corría por otro lado; prefería asumir la referencia de Cachao antes que el jazz cubano de Bauzá, se dejaba llevar más por el manejo del ritmo establecido por Tata Güines que por el deslumbrante estilo del Chano Pozo, prefería, pues, aproximarse a Cuba antes que dejarse llevar por el Nueva York que doblaba la esquina. Y ello lo afirmamos no porque pretendamos escamotearle la nacionalidad a Bauzá, Pozo y Santamaría, sino, simplemente, porque frente a ellos el jazz que venía en los *guajeos* del mambo y el montuno, era, definitivamente, mucho más cubano. De esta manera empezamos a observar cómo los jóvenes músicos empiezan a reunirse de manera franca y libre en un son que era utilizado como una plataforma abierta y extraordinaria para la descarga. Se inventa así el *Jam Session Latino*, y de ahí las famosas descargas de las *Estrellas Tico, Estrellas Alegre, Estrellas Cesta,* y posteriormente, las importantísimas *Estrellas Fania.* En todas estas agrupaciones los músicos son básicamente los mismos. La idea era reunirlos en un local —generalmente se utilizaban los clubs del Greenwich Village—, para grabar ahí toda la música que fuera producida a lo largo de la noche. Y los documentos que se han logrado, efectivamente, se revisten de una calidad muy especial: ya no era el jazz fino y cuidado al estilo de las *big-bands* de la década anterior, se trataba ahora de una expresión hiriente, algo desordenada y definitivamente irreverente. Y esto, a los efectos de la salsa que pronto nacería, cobraría una importancia de primer orden. Sin embargo, es importante destacar el hecho de que estos exprimentos escasamente llegaron a afectar al gran público. En la mayoría de los casos los músicos se volcaron sobre una música que los satisfacía de manera exclusiva, dejando al margen al melómano común que no tiene por qué estar al tanto de lenguajes y claves ocultos. Además, las descargas obviaban la muy importante circunstancia del baile, y bien podemos afirmar de manera radical que, en lo que al Caribe respecta, música que no se traduzca en baile carece de mayor importancia y trascendencia. Ya posteriormente seguiremos analizando este aspecto. por los momentos queremos dejar constancia que la música, para que cobre validez, no tiene que hacerse necesariamente en función del baile, simplemente, ella, desde la perspectiva que sea, en ningún momento puede obviarlo; son cosas parecidas pero diferentes, y el buen melómano fácilmente capta las muy importantes distancias. No se trata, pues, de caer en la demagogia del disquero barato que desesperadamente pide "música para bailar", se trata tan sólo de hacer una música que, de cualquier manera, pueda ser bailada, sin que ésta se convierta en la virtud última y definitiva de la obra producida.

Las descargas jazzísticas, entonces, se convirtieron en una especie de taller cerrado en el que los músicos pudieron experimentar a sus anchas las más diversas sonoridades que posteriormente derivarían en la salsa. Pretender que ellas, por haberse revestido de una indudable riqueza musical, fueron la expresión culminante de este período de transición, es escamotear uno de los verdaderos valores que asume la auténtica música popular: el respaldo y apoyo en la comunidad. En este sentido, tiene mayor influencia en la salsa que cobraría vigor en la próxima década, la forma híbrida del boogaloo, con todas las confusiones que ella llevó implícita. Pero ya lo dijimos, las descargas, para los músicos, no fueron más que un taller; en definitiva, ellos eran los mismos que, una vez que salían del pequeño club nocturno, iban después a grabar los otros discos, los que verdaderamente conseguían el apoyo de las mayorías.

Los músicos de este período, pues, se caracterizan por la versatilidad, por esa habilidad obligada que los llevaba a una experimentación continua. Un claro ejemplo de ello lo tenemos en Joe Quijano, un veterano cantor boricua que serviría para resumir toda la tónica y espíritu de estos años. Quijano, duramente criticado por los maestros de la vieja expresión, fue rápidamente aupado por los jóvenes músicos que vieron en él un guante perfecto para cualquier tentativa. Caracterizado por un estilo particularmente irreverente, lleno de giros e inflexiones que estaban a medio camino entre el "feeling" cubano y la postura convencional de los baladistas americanos, Quijano se dedicó a grabar temas clásicos de la música popular de las décadas pasadas brindando un enfoque que sin ser definitivamente salsoso ya apuntaba en la dirección correcta. Quijano estuvo en las descargas jazzísticas y también estuvo en los conjuntos breves, hizo el boogaloo y también el bolero, cantó la guaracha tradicional y también el nuevo son que ya se identificaba como neoyorkino. Joe Quijano, pues, nos muestra con suficiencia el espíritu del momento: ya toda la tradición empezaba a caer en un mismo catalizador, una música picante, incisiva, de ataque continuo, aunque la calidad no siempre estuviera de su lado.

Al margen del boogaloo y las descargas jazzísticas, los maestros del "big-band" y toda la pompa de los 50, seguían a duras penas tratando de conservar no sólo el prestigio sino la misma subsistencia musical. La mayoría habla de este período con rencor, para ellos, simplemente, se había acabado la buena música y en su lugar se tocaba ahora un desorden que utilizaba al son como trapo de cocina. Y en efecto, estos años les resultaron excesivamente duros y tortuosos. No deja de ser lastimoso, por ejemplo, escuchar las últimas grabaciones de Arsenio Rodríguez, uno de los grandes genios que ha brindado la música del Caribe, responsable directo de muchas de las innovaciones que años más tarde se utilizarían como bandera salsosa, quien tuvo que terminar grabando un boogaloo harto mediocre que de ninguna manera le correspondía. Los discos que hizo el *Cieguito Maravilloso* en Nueva York poco o nada tienen que ver con los trabajos previamente realizados en Cuba, de aquel fabuloso *Me Boté de Guaño* al *Hand on Sloopy* que ahora sonaba sin aliento, sólo resta la tristeza y el bochorno.

Y el caso de Arsenio se repite con insistencia en muchos de sus compatriotas que ahora vivían apretadamente en el exilio, sólo que en el tresista la lástima es mayor dada su capital importancia. La mayoría de los percusionistas emigraban rápidamente al jazz, donde la puerta que había abierto Chano Pozo y que ya había cruzado Mongo Santamaría seguía intacta. Los demás —trompetistas, violinistas, pianistas, saxofonistas y cantantes— tuvieron que permanecer a la expectativa, completamente rezagados ante la turbulencia de un son que, siendo básicamente el mismo, ya no sonaba igual. El principal baluarte que encontraron los cubanos en este momento desigual fue sin duda la orquesta de Tito Puente. *El Rey del Timbal*, que a diferencia de Tito Rodríguez no había disuelto su orquesta y que tampoco emigró al jazz como sucedería con la banda de Machito, aceptó el reto de mantenerse a flote en la indefinible cadencia caribe que imperaba en aquellos días. Tito, de esta manera, graba con Celia Cruz y con Vicentico Valdez, llena su orquesta de veteranos músicos cubanos y, de una u otra manera, trata de revivir la imagen ya perdida de la década anterior. Sin embargo, el personaje que permite que Puente vuele con suficiencia por encima de la debacle, es una curiosa cantante cubana, escasamente reconocida en su propia tierra, que habría de brindarle a la orquesta del timbalero ese toque irreverente, desordenado y malicioso que ya era obligado en la nueva música; y este personaje no es otro que La Lupe, la mujer que haría de este período, en medio de las deficiencias y la inestabilidad, su reinado absoluto.

Cuando Tito Puente salió en escena apoyando con su orquesta la voz de La Lupe, el ambiente se vio revolucionado. De alguna manera se prolongaba la tradición cubana, la música seguía ostentando la fastuosidad característica; pero también se sentía el otro elemento, el del canto marginal, hiriente, algo descuidado, lleno de esas mañas y esos trucos que jamás soportó el ortodoxo del canto caribe. Con La Lupe, pues, el *big-band* (con toda la carga de significados que él arrastraba) se aproximó al barrio. Y es que La Lupe surgió en el momento justo: ella, cantando las mismas cosas con el mismo estilo diez años atrás, hubiera pasado completamente desapercibida, la gente la hubiera descartado por tratarse de una cantante gritona, desordenada y *falta de respeto* (así, por ejemplo, la definieron unos cuantos periodistas de farándula de la época). Sin embargo, La Lupe aparece cuando ya la pompa y el *glamour* han caducado, lo que manda ahora es el barrio, y él se impone con todas sus violencias e irreverencias. Y La Lupe, sin ubicarse plenamente en la salsa, bien pudo asumir muchas de sus características y virtudes. Y entienda el lector que no se trata de reparar en el *show de La Lupe*, en esos zapatos que ella le tiraba al público y en aquel arbitrario *strip-tease* que sin *sexy* ella dejaba inconcluso en medio del montuno; se trata, tan sólo, de captar su manera de decir la música, ese desorden feliz de guarachas, bombas, sones y boleros que ella produjo a manera de puente entre una época y otra. La Lupe se convirtió en la principal productora de

discos de aquel momento, una vez que Tito Puente le dio el espaldarazo, ella siguió por su cuenta con los altisonantes títulos de *Reina del Soul Latino* y *La Yiyiyi*, grito de guerra que le permitía identificar dramas personales tras los compases del bolero. Cuando en los 70 ya entra la salsa plenamente definida, La Lupe se ve en un vacío, la transición que ella había colmado ya culminaba, y su función dentro de la música se sintió nula. Sin embargo, *Qué te pedí, La Tirana, Puro Teatro* y su versión del *Adiós* permanecen ahí, en el lugar privilegiado de cualquier discoteca que se respete.

Para mediados de la década, Caracas se caracterizaba por poseer los carnavales más reputados del Caribe. Es cierto que en las calles las celebraciones populares lucían considerablemente inferiores en vistosidad y emotividad a las de cualquier otra ciudad de la región mucho más pequeña y modesta. Pero en las noches, cuando los salones de los hoteles se llenaban de "negritas", los bailadores podían ir a deleitarse con las mejores orquestas del ambiente. Venían bandas de Nueva York, de Puerto Rico Cortijo con Ismael eran una constante, también aparecía Mon Rivera que arrasaba con sus trabalenguas y el mismo Pupi Legarreta, que en el exilio había logrado reconstruir una charanga de suficiente pegue y calidad, se presentaba en los pequeños locales del este de la ciudad donde los asistentes aplaudían todas las virtudes de su violín. Las orquestas del patio, sin equipararse en número a las que venían de visita, sí lograban equilibrarlas en lo que a calidad musical se refiere. Aldemaro Romero ya era reconocido como uno de los auténticos maestros de toda la música caribeña, mientras que Eduardo Cabrera (el virtuoso pianista cubano, famoso por sus arreglos para la orquesta de Benny Moré, quien ya tenía varios años radicado en el país), junto a Porfi Jiménez, Chucho Sanoja y el espectacular timbalero Frank Hernández, *El Pavo*, ofrecían bandas vigorosas, capaces de competir sin desventajas frente a los músicos que venían del norte.

Sin embargo, esta situación cambia notoriamente una vez que las grandes bandas neoyorkinas acusan el viraje radical de las nuevas tendencias. Empiezan a venir entonces las orquestas breves, las agrupaciones que con escasos ocho o diez músicos ofrecían esa música distinta que ya el joven melómano venezolano, antes de que sucediera en Nueva York o en el Caribe, empezó a catalogar como *salsa*. Las clases medias, que ya definitivamente se rendían ante la invasión de la cultura pop, abandonaron a las viejas orquestas, inclusive las buenas bandas venezolanas se vieron disueltas virtualmente de la noche a la mañana. El campo quedaba abierto para los sectores populares, para los jóvenes que gozaban con la música de Eddie Palmieri, Ray Barretto, Richie Ray y Joe Cuba.

Y aquí en Venezuela, con una claridad y precisión mucho mayor a la que se ha podido vivir en cualquier otro país del Caribe, la salsa se revistió plenamente con su carácter de música popular, de expresión cerrada para el exclusivo disfrute de los habitantes de los barrios.

En 1967, cuando Caracas celebró su cuatricentenario, la ciudad recibió la visita de las mejores bandas que se dedicaban a ese nuevo sonido. Las emisoras *de corte popular* los saludaban y les radiaban su música, mientras que las otras estaciones, ahora catalogadas como *juveniles* por dedicarse exclusivamente a la música *moderna* (y *moderno*, cuando se vive bajo los complejos culturales que implica el subdesarrollo, es tan sólo aquello que es creado para el deleite de los públicos americanos y europeos; por eso lo moderno difícilmente puede nacer y ser reconocido en nuestro propio medio cultural), les ignoraban descaradamente los discos. Había ahora una música exquisita, necesariamente cantada en inglés, que se enfrentaba a otra, mucho más arraigada, efectiva y sabrosa, que era drásticamente descartada por ser *música de monos y para monos*. La salsa, pues, con todas las incipiencias de este comienzo, ya se llenaba de sus muy importantes significados sociales y culturales: el barrio tenía su música.

Ese mismo año, Eleazar López Contreras publica un reportaje en la revista Venezuela Gráfica, donde define la situación de la siguiente manera: "Caracas está dividida en dos sectores: el Este y el Oeste. Musicalmente, también lo está. En el Este gusta la música ye-yé. Allí impera la guitarra eléctrica, las discotecas, la minifalda y las melenas. El Oeste es más tropical. Allí los barrios son más humildes y, por lo tanto, están más cerca de la idiosincrasia latina". Meses más tarde, en una lujosísima colección de discos publicada para saludar los cuatrocientos años de la ciudad, el mismo estudioso publica un artículo donde describe la situación de la música popular en aquel momento. Y ya el título era suficiente: *Surf vs Salsa* (En Venezuela, por muchos años, la música pop fue definida como *surf*, heredando la imagen de los primeros movimientos *beatniks* de la costa de California). Que equivale a afirmar: la cultura foránea vs la cultura nuestra. Y ello porque mientras el pop suponía el traslado forzado de una serie de valores que por simple complejo y novelería eran malamente asimilados por nuestras clases medias altas, la salsa, exhibiendo una espontaneidad y consecuencia a toda prueba, se convertía en el mejor representante del nuevo sentir popular. Nunca hubo impostura en el joven de Catia que se identificó plenamente con el Eddie Palmieri que cantaba *Busca lo Tuyo*, jamás, en la cerrada clave cultural que supone el barrio, resultó extranjero cantar eso de *el niche que facha rumba, lo atara la araché*, o bien aquello de *a las seis es la cita no te olvides de ir,*

tengo muchas cositas que te quiero decir, no es por ná ni ná, la calle está durísima... Para fortuna de todos los hombres que habitan en esta parte del mundo, el barrio es el mismo, es idéntico y, de alguna manera, es único; la unidad es verdadera y ella es espontánea, natural; las condiciones que moldean la vida diaria son las mismas y, por lo tanto, la música se parece, se identifica. El personaje del barrio puede caminar por las múltiples calles del Caribe, con la felicidad que le da su autenticidad. Descartar esta virtud, definiéndola con el penoso calificativo de *cosa de monos*, y en el más triste aún de *cosas de extranjeros*, no es más que evidenciar un feroz desarraigo cultural, uno de esos alardes lastimeros que siempre terminan negando la auténtica esencia de la nacionalidad y el verdadero sentimiento popular.

Así, mientras en el Este surgían *Los Darts* que cantaban en español todas las canciones de los Beatles (con las ridículas situaciones que surgían cada vez que había que traducir *oh baby*... en *oh nena*..., o el reiterado *¡come on!*, en el *¡vamos!*, que nunca cuadró bien en ritmo de rock), en el Oeste, Los Dementes, con la voz de Perucho Torcat, y Federico y su Combo Latino, por ejemplo, se enorgullecían mandándole saludos en medio de la música a La Pastora, el 23, Catia, Los Magallanes y Petare, donde las gentes, sin mayores complejos y rubores, se volcaban a bailar y a cantar la música que verdaderamente les satisfacía. En todo esto, como ya lo insinuamos previamente, orquestas al estilo de la Billo's y Los Melódicos quedaron francamente desubicadas. Su música, efectivamente, era caribeña, pero ésta escasamente podía reproducir el nuevo ambiente del barrio. La de ellos era una expresión acomodaticia, carente de ataque y contundencia. El joven popular, por lo tanto, mal podía identificarse en esta música que él, con todo el derecho del caso, definía como *gallega*. Total, mientras Los Dementes jamás animaron un baile de gran gala en un lujoso local del Este, ya la Billo's era asidua del Country Club y de los mejores bailes de quince años que se daban las niñas ricas. Semejante movilidad, esa facilidad absoluta para ir de un lado a otro, de un extremo a otro, cuando está de por medio la definición de un mundo cultural, no puede ser menos que una trampa y una demagogia. De ninguna manera la música que suena y se identifica en el barrio rico puede ser la misma que sacude suficientemente en el barrio pobre. Si ello sucede, esa música está fallando en algunas de sus facetas más importantes: ni es de aquí ni es de allá. Y esta acusación jamás la recibieron los auténticos grupos salsosos venezolanos de la década pasada. En fin, si ellos eran *monos*, los dueños del zoológico, almidón y elegancia mediante, jamás osarían confundirse en el platanal. Y ello, desde la perspectiva deliberada donde se ubica nuestro análisis, ha de ser considerado un valor de sobradas proporciones; el desarraigo camina en otro lado y, sobre todo, a un ritmo distinto.

FANIA

Reinaldo Bolaños

¡Ehhhhh Pa' goza!!!!!!!
Aro aro macaguá
Faniá
Aro aro macaguá
Eh eh
Aro aro macaguá
Faniá
Aro aro macaguá
Berequetesí mangiaco
Faniá
Berequetesí mangiaco

Ese Africa a mí crocró
Faniá
Ese Africa a mí crocró
Ese Africa a mí crocró
Faniá
Ese Africa a mí crocró.

(Montuno)

Fania funché
Fania funché
Fania funché
Fania funché
Fania funché
Fania funché
Fania funché

Ese frita mi crocró
Aro mata guá
Oye mira mira cómo dice
Funché
A Rosario a ti confío
Funché
Confío para que alivies mis penas
Funché
A Rosario a ti confío
Funché
Confío para que alivies mis penas
Funché
Y termines la condena
Funché
Condena que sufre el corazón mío

Funché
A tus plantas sin desvío
Funché
Gustoso yo me postraré
Funché
Y con amor besaré
Funché
Tu rostro cual relicario
Funché
Aro aro mataguá
Funché

Fania Funché
Funché
Funché
Funché
Funché
Funché
Funché
Funché
Funché
Ehhhhhh pa' goza!!!

El nombre de este viejo son de Reinaldo Bolaños se haría famosísimo en el desarrollo de la salsa. En 1964, cuando Johnny Pacheco intenta el cambio de la vieja charanga a un conjunto de son, el dominicano también se lanzó a la ambiciosa empresa de formar un sello nuevo, un sello propio, para así él mismo producir y comercializar sus discos. Entre las primeras piezas del nuevo repertorio se incluyó el son de Bolaños, y Pacheco le tuvo fe al nombre. Así, el primer disco de Johnny Pacheco con *su nuevo tumbao* venía respaldado por el nuevo sello *Fania*. La compañía la fundó el dominicano con el apoyo del abogado judío Jerry Massuci, un americano que, según cuentan, era gran aficionado a la música caribeña. En el comienzo la situación fue dura, las casas Tico y Alegre estaban sólidamente establecidas en el ambiente, y frente a ellas surgía la competencia, tanto o más poderosa, de la United Artist, en su categoría *latina*. Comentan los testigos de aquella época, que el propio Pacheco, utilizando su automóvil particular como transporte de discos, se dedicaba a visitar personalmente los más diversos expendios; la compañía, virtualmente, era una empresa doméstica. Dos años más tarde, cuando la música de Pacheco ya había permitido las primeras ganancias de la Fania, los dos socios deciden firmar a nuevos artistas. Contratan así a Larry Harlow y Bobby Valentín, dos personajes que en breve tiempo se convertirían en estrellas, no sólo de la Fania sino de la salsa también. El primero era un pianista judío-americano de vasta experiencia en la música de rock y jazz. Harlow, sin embargo, había vivido varios años en Cuba y ahí le había nacido su pasión por el son. Valentín, por su parte, era un joven trompetista boricua lleno de inquietudes para arreglar de una manera distinta la música tradicional. Ambos músicos se dejan llevar rápidamente por la moda del boogaloo produciendo una música que, frente a la exhibida por Ray, Rodríguez y Cuba, carecía del menor interés. En Harlow, sin embargo, ya se notaban otras intenciones. Aupado por Pacheco, quien ya tenía suficiente claridad en ese momento para ver que el son era la única salida, el pianista judío trató de alternar la moda con música cubana, enfilándose desde ese momento en la onda que ya había determinado Arsenio Rodríguez. Al comienzo utilizó como cantante a Felo Brito, un cubano que había llegado a Nueva York como bailarín de la orquesta de Fajardo y que más nunca regresó a la isla. Con Brito, Harlow siempre estuvo en un segundo o tercer lugar, pero la situación cambia al año siguiente cuando se incorpora como cantante Ismael Miranda, un adolescente venido de ese barrio que en Manhattan se conoce como *La Cocina del Diablo*. Miranda, que rápidamente se hace popular por su cara de niño y su manera de cantar, saturada de mañas y giros característicos en el habla de los barrios marginales, impone con Harlow el boogaloo *El Exigente*, un tema que, dada su mediocridad, sólo pudo ver luz gracias a la moda. Pero ya la Fania, de cualquier manera, figuraba en el ambiente disquero, Pacheco vendía bien, Harlow incrementaba su popularidad, mientras que la reciente incorporación de Ray Barretto con su orquesta se había convertido en una buena inyección de oxígeno.

Ese mismo año 67 la compañía firma a un trombonista de quince años que con el tiempo habría de convertirse en uno de los personajes más importantes de toda la expresión salsosa: Willie Colón, oriundo del South Bronx, otro de los populosos barrios latinos de la ciudad de Nueva York. Pacheco, quien es el descubridor de Colón, lo puso en contacto con Héctor Pérez, un joven cantante venido de Ponce. Juntos montan una orquesta que, a decir de los que la conocieron en aquella época, era una de las peores bandas que jamás ha sonado en la música latina. Colón aprovechó la pauta marcada por Palmieri, Mon Rivera y el Barreto de la Charanga Moderna, para montar una agrupación de dos trombones de vara (el propio Willie, que jamás ha sido un virtuoso, se responsabilizaba del primer trombón), piano, bajo y ritmo completo. Todos los músicos eran jóvenes, personajes desconocidos que venían de algún estudio elemental o de la simple *guataca*. Pérez, siguiendo la sugerencia de los empresarios, decide adoptar el apellido *artístico* de Lavóe, y así aparece en el primer disco que graban los adolescentes: *Willie Colón, El Malo*. Y el disco, con toda la pésima calidad de la mú-

sica, con las evidentes deficiencias que brotaban insistentemente a lo largo de los surcos, fue un éxito. Y este éxito, muy a pesar del rubor y las molestias que causó en los músicos caribeños ortodoxos, es bueno que lo analicemos en su justa medida. Ya dijimos que la salsa, desde un primer momento, se caracteriza por ser música de barrio, por ser la primera expresión que con la plenitud debida logra identificar y asumir el sentir del barrio urbano de hoy. Esta virtud, por las deficiencias y desigualdades que supone esa misma colectividad no siempre va acompañada de la deseable calidad musical. Así, los jóvenes que con desespero y emoción salían a cantar la música que les pertenecía definitivamente, no siempre eran músicos en el sentido tradicional de la palabra, la mayoría funcionaba por el oído y no por el conservatorio, en la mayoría mandaban las ganas y no la experiencia y la sabiduría. Este fenómeno, observado desde la rigurosidad de ciertas reglas aparentemente inviolables, ya descartaría de plano cualquier mérito o valor en este tipo de música. Sin embargo, ya lo hemos apuntado previamente, adoptar ese criterio para analizar la música popular, resulta completamente improcedente. Al margen de los incipientes trombones desafinados de Willie Colón, el músico le ofrecía al barrio de donde él había salido una música culturalmente válida, por todo lo que de identificación y autenticidad ella supone. Willie Colón, con quince años, escribió y cantó este tema para todos sus compañeros de generación, los mismos que, como él, no habían sido criados en la placidez de las buenas costumbres y la música *bien hecha*:

EL MALO

No hay problema en el barrio
De quien se llama El Malo
Si dicen que no soy yo
Le doy un puño de regalo

Quien se llama El Malo
No hay discusión
El Malo de aquí soy yo
Porque tengo corazón.

(montuno)

Echate pa'llá
Que tú no estás en na'.

La Fania, siguiendo la pauta marcada con Harlow, Colón y Valentín, decide firmar a la casi totalidad de las bandas desconocidas que ahora surgían en el medio neoyorkino. Además de ellos, aprovechando como trampolín la orquesta de Pacheco, la compañía también graba a veteranos cantantes cubanos como Monguito y Justo Betancourt. De esta manera, continuando la tónica de las descargas jazzísticas estelares, la Fania montó su *All Stars*, aunque éste, a decir verdad, tuvo su verdadero alarde en los invitados especiales que vinieron de otros sellos. Pero ya la compañía, de cualquier manera, estaba montada en la industria. Antes de que finalizara la década, muy a pesar de la ventaja de Tico y Alegre, ella sería la única capaz de ostentar un catálogo auténticamente salsoso; y esta diferencia, cuando arrancan los 70, sería determinante: la Fania, sin más, sería por excelencia la compañía grabadora de música de salsa; y el boom que pronto se desataría es su mérito y su desgracia.

5. *Nuestra Cosa (Latina)*

El Cheetah más que un *ballroom* bien podría decirse que era un inmenso galpón acondicionado elementalmente para los bailadores y para los mirones del baile. El local tenía una ubicación extraordinaria: la calle 52, la misma donde se amontonaban los clubs más famosos del *dorado* jazz de los cincuenta. El Chetaah, al parecer, había tenido los usos más diversos: almacén, gimnasio, local para maratones de baile y concursos, pista para patinaje sobre ruedas, en fin. Sin embargo, desde mediados de la década de los 60 ya se venía utilizando con sobrada regularidad como lugar de baile, de baile latino, con fiestas algo desordenadas donde el simple melómano podía disfrutar de varias orquestas por un precio bastante asequible. El Cheetah, no obstante, tiene una importancia especial a la hora de elaborar el desarrollo de la salsa. Una importancia que se debe a una sola noche, la del jueves 21 de agosto de 1971. Esa velada, sin exagerar demasiado, bien se puede considerar histórica: se reunían por segunda vez las Estrellas de Fania, y para celebrar el acontecimiento, un grupo de cineastas filmaron todas las incidencias del baile-concierto.

De esa sesión surgieron dos documentos capitales: los cuatro discos que publicó la Fania y la película *Nuestra Cosa Latina*, dirigida por León Gast. Si en capítulos anteriores reconocíamos que desde 1965-66 ya hay una expresión novedosa que asume a plenitud todas las características de la salsa, a partir de este verano del 71, sin embargo, es cuando la expresión adquiere todo el vigor e impulso necesario para expandirse de manera determinante a todo el Caribe y a las comunidades latinas de los Estados Unidos. Y estos dos documentos son, precisamente, la pauta de este impulso.

En primer lugar hay que analizar qué suponía esta segunda reedición de las Estrellas de Fania. Cuando la compañía reunió por primera vez a sus estrellas, tres años antes, la intención no fue más allá de montar una super descarga jazzístico-salsosa, imposible de ser vendida a gran escala a las inmensas masas de bailadores que no necesariamente se dejaban (o dejan) atraer por el jazz. Además, en esa reunión había demasiados músicos invitados, básicamente los mismos que ya previamente habían servido de base para reunir tanto a las Allegre All Stars como a la Estrellas de la casa Tico. Así que la primera reunión de la Fania no representó mucho, inclusive los dos discos que se publicaron son considerablemente inferiores a todos los experimentos de "descargas de estrellas" que se habían grabado con anterioridad. Por eso no está demás afirmar que las auténticas Estrellas de Fania nacen, en realidad, con el recital del Cheetah.

Para este momento la casa disquera ya cuenta con algunos personajes suficientemente solventes, tanto en la venta del disco como en el gusto del público. Y lo más importante es que algunos de ellos son totalmente nuevos, músicos que nada tienen que ver con la vieja expresión latina que se había gestado en Nueva York.

A la cabeza de la orquesta está el codueño de la Fania, Johnny Pacheco, quien ya había publicado 12 discos con el sello, la mitad de ellos en la nueva modalidad del *conjunto*. Junto al dominicano, la estrella de más antigüedad es Ray Barretto, quien ya había abandonado por completo los esquemas de la *charanga moderna* y había logrado acumular siete discos de la nueva onda con la Fania. Y finalmente, la tercera estrella que la compañía había logrado adquirir del monopolio Tico-Alegre, Ricardo Ray, el virtuoso pianista boricua quien se había pasado junto con su cantante, el también estrella Bobby Cruz. Junto a ellos la disquera se afianzaba en dos de sus mejores vendedores, Larry Harlow y Willie Colón, personajes estos que nacieron en el mundo Fania. El agregado final se daba con la incorporación de dos líderes de orquestas puertorriqueñas, los veteranos Bobby Valentín y Roberto Roena quienes habían logrado desarrollar sus iniciativas propias a la sombra de esta compañía todavía nueva.

De esta manera las Estrellas de Fanía se formaban a partir de la fusión de siete orquestas, tomando en la mayoría de los casos a los líderes y a los cantantes y complementando la dotación con la incorporación aislada de unos cuantos veteranos del ambiente neoyorkino. Y la intención, inteligentemente concebida por los directivos de la compañía, no fue otra que promocionar a una escala mucho más ambiciosa a sus principales vendedores de

discos. Y es esta la diferencia radical entre la reunión de la Fania del 71 y todas las otras reuniones de estrellas montadas en los años precedentes. La idea básica, en estos últimos casos, estaba reducida a una música no necesariamente bailable, a una *descarga* de grandes músicos que, escasamente, podían soltar estos impulsos en sus discos *comerciales*. Por eso, mientras el álbum de *Nuestra Cosa Latina* es habitual en cualquier seguidor de la expresión, los discos de las estrellas Tico, Alegre o Cesta, han terminado para el exclusivo recreo de los melómanos interesados y los coleccionistas.

Sin embargo, creo importante hurgar en lo que, a mi manera de ver, fue la jugada maestra de la gente de Fania: hacer un disco de descarga comercial, sin que este último calificativo supusiera la eliminación de las dos principales características de toda descarga: la espontaneidad y la libertad de los músicos para soplar y cantar todo lo que les exigiera el entusiasmo. De ahí la calidad que se reúne en esos cuatro discos grabados todos en una misma noche.

La mezcla promoción-descarga se logró de una manera aparentemente simple: por una parte descargas a ritmo de mambo, más o menos en la onda que ya previamente habían manejado los cubanos en los tiempos de Cachao y los neoyorkinos bajo la influencia de Machito, sin que el jazz, como sucedió notoriamente en los casos anteriores, lograra ganar la partida. Y por otra parte, meros sones y guarachas en los que, primariamente ,se destacaran los cantantes y los estilos que ya con regularidad manejaba la compañía. Las descargas, por lo tanto, ya tenían poco que ver con las viejas descargas acostumbradas en la ciudad y los sones, en su conjunto, ya eran completamente nuevos, *salsosos*. Sin embargo, esta sesión del 71 también se dio el lujo de combinar, en su justa medida, a la salsa con la descarga y viceversa. Así como las descargas no se desbocaron en complejidades que no entendería un aficionado normal, las guarachas, a su vez, no se limitaron al cerrado esquema que se imponía normalmente en la grabación de un disco: son, montuno, mambo y cierre. Las guarachas, por decirlo de alguna manera, también soltaron su descarga una vez que el ritmo así lo exigió, así como las descargas propiamente dichas, siempre estuvieron necesariamente impregnadas de una buena dosis de salsa. De esta manera es como tenemos que una descarga-descarga como *Ponte Duro* pudo ser programada sin mayor dificultad por no pocas radios comerciales; así como un melómano acucioso bien pudo disfrutar a plenitud la versión de Fania del muy viejo son cubano *Macho Cimarrón*.

Sucede, pues, que el momento de oro de la salsa se da cuando la empresa disquera logra por vez única en su pauta productiva (lamentablemente comprobaremos después que esta experiencia no se volvió a repetir) combinar lo que para los empresarios disqueros siempre ha sonado imposible: una música espontánea, libre y asequible, que no sacrifique la calidad en la venta. Espontaneidad y venta, a la hora de producir un disco de ritmo caribe, siempre lucieron como elementos contradictorios. Al músico, cuando se le encerraba en un estudio para grabar un disco fácil y comercial, se le impedían desafueros, se le limitaba a uno que otro recurso simple, sin alardes. Por eso la gran mayoría de estos discos siempre han sonado mecánicos, fríos. Por eso se ha extendido tanto el lugar común de que *la orquesta tal es mucho mejor en vivo que en disco*. Y esto, por más que sea cierto, no deja de ser algo lamentable. Sin embargo, la contrapartida se daba en los otros discos, donde el desafuero de los intérpretes llegaba a un nivel tan alto que sólo los músicos, o los que fuesen capaces de entender la música desde una perspectiva semejante, podían disfrutar a plenitud lo que estaba en los surcos. La sesión de la Fania en el 71 logró obviar estos dos extremos: hizo una música fresca, espontánea y asequible; el golpe perfecto como quien dice.

LA BANDA

Las Estrellas de Fania la noche del Cheetah montaron una orquesta que bien serviría como resumen y definición de la estructura básica de la gran mayoría de las bandas de salsa que habían existido en los años previos y de todas aquellas que comenzarían a surgir en la euforia de la nueva expresión. La sección percusiva, por ejemplo, le debería demasiado a la pauta primaria marcada por Cachao en los 50, en Cuba: un trío fundamental de tumbadora, timbal y bongó más la incorporación ocasional de maracas, güiro y claves que indistintamente se repartirían los cantantes. Y aquí ya habría una diferencia notoria. En primer lugar se mantenía la tumbadora como la base principal del ritmo, asumiéndose de esta manera toda la influencia de Arsenio Rodríguez quien había hecho inseparable la combinación tumba-bongó. Sin embargo, a la hora de considerar al timbalero hay que hacer la distinción del viejo ejecutante cubano que en no pocas ocasiones alternaba su instrumento con la batería jazzística. La salsa, por razones de diversa índole, prescindiría casi por

completo del uso de una batería americana. Por otra parte está el caso del güiro, las maracas y la clave. El primer instrumento, fruto de la tradición de las orquestas típicas o charangas, siempre se consideró —en la vieja cadencia cubana— insustituible; de hecho, las orquestas siempre incluían en su equipo un músico cuyo único oficio no era otro que el de raspar el güiro (quede la presencia de Panchito Arbeláez, de Gustavo Tamayo y de Rolando Valdez, como ejemplo de esta afirmación). Esto, sin embargo, no sucede en la salsa. La reducida dotación de la mayoría de las orquestas (ocho a diez músicos) obligaba a considerar el güiro como un instrumento ocasional, prescindible en no pocos números. Y, cuando el güiro se hiciera necesario, sólo el cantante estaría en condiciones de tocarlo. Caso parecido sucedía con las muy importantes claves. Bien se sabe que toda la música que se prolonga a partir del son gira indistintamente en torno a la rígida estructura que determina el golpe de la clave. La validez del ritmo, primariamente, se mide según éste vaya o no en clave. Y claro, dada la escasez de músicos y dada también la peligrosa importancia del instrumento, las orquestas de salsa prefirieron obviar sin mayores complicaciones el uso de los palitos con que se marca la clave. Total, que de este trío de instrumentos de percusión, sólo las maracas lograron mantener una presencia más o menos regular. Y esto no sólo porque de los tres instrumentos las maracas son las que tienen menos exigencias sino porque, desde la vieja tradición del septeto sonero, las maracas siempre fueron el instrumento propio del cantante. Así, un cantante de salsa que no sepa tocar las maracas, digamos que va cojo.

La Fania del 71, dada la proliferación de cantantes, no tuvo mayor problema para repartir la ejecución de estos tres instrumentos percusivos. Sin embargo, en esa orquesta se demostró una vez más el carácter virtualmente imprescindible del otro trío de instrumentos de percusión: timba-tumba-bongó. La orquesta, en esa ocasión, presentó a Ray Barretto como tumbador, a Roberto Roena como bongocero y a Orestes Vilató, un veterano pailero cubano, miembro regular de la orquesta de Barretto, y el único que ya para la época era equiparado en versatilidad y rapidez a la maestría de Puente. Es cierto que estos tres músicos, por más de sus indudables virtudes, difícilmente podrían ser considerados como los mejores ejecutantes conocidos en sus respectivos instrumentos. Barretto, con un estilo demasiado americanizado, resulta francamente inefectivo comparado con maestros cubanos de la talla de Tata Güines o Carlos "Patato" Valdez; inclusive, en el propio medio neoyorkino, la tumba de Tomás López (el padre) siempre resultó más contundente. Sin embargo, está claro que sólo Barretto podía ser el tumbador de una orquesta con las ambiciones de la Fania en 1971, y esto por varias razones. En primer lugar estaba un problema de nombre e imagen, y a excepción del Mongo Santamaría, sólo Ray Barretto reunía plenamente estas cualidades para aquel momento; además, el Mongo nunca le perteneció a la salsa y mucho menos en aquellos comienzos de la década. Y en segundo lugar, la mezcla de experiencias de Barretto (la charanga moderna, las grabaciones de jazz y los giros del nuevo son salsero) le permitían asumir mejor que cualquier otro tumbador todos los retos y posibilidades que suponía una orquesta como la planteada.

En el caso del bongocero la situación ya fue menos evidente, Roberto Roena, el escogido, estaba considerablemente por debajo de muchos de sus contemporáneos y paisanos en el oficio. La razón para que él fuese miembro de la Fania obedeció, simplemente, a que era el único bongocero líder de una banda propia. Además Roena garantizaba, como compensación a sus deficiencias en el instrumento, una insuperable espectacularidad como bailarín. Sin embargo, debo decir que Roberto es uno de los músicos más preocupados y estudiosos que he conocido en el ambiente. Consciente de sus deficiencias y que su oficio es fruto de la casualidad (él, en realidad, se desempeñaba como bailarín en el combo de Cortijo, un día falló el bongocero y Roena tuvo que fajarse improvisadamente en pleno set del baile; de ahí en adelante todo se debió a la dedicación y el esfuerzo), Roberto siempre ha estado pendiente de su instrumento, cuidando su ejecución, corrigiendo los defectos y puliendo los aciertos. A esto agréguesele una indudable musicalidad que le brota a Roberto de manera espontánea, musicalidad que le ha permitido, sin dominar los principios más elementales de la teoría y el solfeo, poder dirigir una orquesta que se ha caracterizado por su espíritu de constante innovación y búsqueda. Como resultado se da que Roberto Roena logró cubrir con suficiente solvencia su primera responsabilidad con aquellas Estrellas de Fania del 71. Su solo de *Ponte Duro*, sin llegar a ser nada espectacular, ni clásico ni antológico, bien cumplió su cometido y es capaz, por lo mismo, de satisfacer las expectativas del melómano exigente.

Finalmente, en lo que a los timbales se refiere, la designación de Orestes Vilató quizá sea la menos evidente de las tres. El hombre lógico era sin duda Tito Puente, pero Puente era estrella primordial en la casa Tico y eso lo anulaba de plano. Había, no obstante, otros nombres, algunos podrían sugerir a Willie Rosario o a Orlando Marín o a Kako o a Jimmy Sabater, pero razones que poco tienen que ver con la música descartaron a todos estos nombres. Sabater, el de más peso de todos ellos y el único timbalero que sin ser líder de banda podría tener tanta

popularidad como Puente, fue finalmente descartado por pertenecer también a la gente de Tico (Joe Cuba, el grupo regular de Sabater siempre ha grabado para éste sello). Total que el cubano Vilató aparece como la mejor y única solución. En principio Orestes no sólo es mejor timbalero que muchos de los mencionados anteriormente, por más de que para la época tuviera menos nombre, sino que todos sus años de experiencia en la orquesta de Ray Barretto permitirían superar, de manera casi automática, los elementos de coordinación que exige la ejecución de los instrumentos de percusión caribe. Barretto y Vilató se conocían bien, y eso ya ayudaría suficientemente a la incorporación de Roena, precisamente el menos experimentado de los tres.

La sección de viento, por su parte, respondía plenamente a eso que los salseros ya llamaban "el sonido Nueva York"; o sea, la combinación de trombones y/o trompetas, nunca saxos. La presencia de los trombones respondía directamente a la primaria influencia de Mon Rivera, más los usos muy peculiares e importantes que posteriormente realizarían tanto Eddie Palmieri como Willie Colón. No se exagera si se dice que el trombón es el instrumento de viento que más ha caracterizado a la salsa. En Venezuela, por ejemplo, a raíz del fabuloso éxito de la Dimensión Latina, de cada tres nuevos grupos que surgían uno por lo menos dependía exclusivamente de los trombones. Y ya entrado el año 77, cuando no pocos grupos se dedican a la experimentación y a la búsqueda de nuevas vanguardias, el trombón sigue permaneciendo como eje básico, fundamental e insustituible; el tremendo arrolle del Conjunto Libre de Nueva York, bien nos sirve de ejemplo. Sin embargo, ya previamente caímos y seguiremos cayendo en reflexiones y consideraciones sobre el uso demasiado determinante del trombón en el sonido de la salsa; por los momentos, tan sólo interesa apuntar la presencia de tres trombones en la sección de viento de la orquesta estelar de la Fania en el año 71.

En ese entonces el primer trombón corrió por cuenta de uno de los virtuosos más espectaculares que se haya conocido en este instrumento: Barry Rogers, un americano que ya le conocía los trucos al montuno desde los viejos días de La Perfecta de Eddie Palmieri y que a la vez gozaba de un sólido prestigio en el mundo del jazz-rock como solista estrella de aquel excepcional grupo *Dreams*. Barry Rogers sería no sólo el mejor trombonista americano en el mundo de la salsa (afirmación que cobra importancia si tomamos en cuenta que la salsa la han grabado instrumentistas americanos de la talla de Tom Malone, Mike Gibson, Mark Wenstein, Sam Burtis, Keith Oqueen, Lewis Khann), sino también uno de los mejores ejecutantes del instrumento en toda la historia de la cadencia caribe. Este libro, en medio de sus deficiencias, trata de dejar referencia de no pocas grabaciones clásicas y antológicas de este trombonista gringo de pelos largos y gafas al aire. Barry, en fin, era imprescindible en esta primaria sección de las Estrellas de Fania.

Del segundo trombón se responsabilizaba un joven músico boricua que recién llegaba a Nueva York para ofrecer sus servicios de manera independiente, a lo *freelance*. Su nombre, Reinaldo Jorge, y de sus trabajos previos se conoce bastante poco. A pesar de la sobrada calidad de Reinaldo como instrumentista, luce evidente que en aquella primera época del 71 eran muchos los trombonistas latinos residenciados en Nueva York que se merecían ese puesto en las Estrellas de Fania. Sin embargo, los productores no hicieron mayor problema de esta circunstancia, total las Estrellas propiamente dichas eran los cantantes y, detrás de ellos, la sección de ritmo. De hecho Barry Rogers, el mejor de los seis integrantes de esa sección de viento, nunca ha tenido un nombre suficientemente reconocido entre la inmensa masa de bailadores. Por ello la presencia de Reinaldo Jorge no *perjudicaba* demasiado.

Finalmente, el tercer trombón, paradójicamente la única Estrella de la sección: Willie Colón, un músico todavía muy joven (19 años), y un ejecutante con demasiadas e importantes limitaciones. Sin embargo, Willie no sólo era el más famoso, sino que ya era, en realidad, el ídolo de más arraigo en toda la *familia* de la Fania. Willie por lo demás, a pesar de todas las deficiencias que como instrumentista siempre se le han conocido, nunca ha defraudado las expectativas a la hora de hacer un solo. Sin aspirar demasiado y sin complicaciones en alardes que a él no le competen, Willie siempre se ha hecho de dos o tres estilos que nunca le han hecho quedar mal; no en balde pasan de diez los solos (largos y destacados) que Colón ha dejado grabados, y aunque ninguno de ellos puede considerarse como excepcional, ninguno de ellos puede ser descartado como insufrible o inefectivo. Total, que Willie no sólo no iba a bajar el vigor en la sección de trombones, sino que su presencia más que la de ningún otro era considerablemente necesaria, importante y vital para la posterior trascendencia de esas Estrellas de Fania del 71.

Como ya previamente lo apuntamos, una de las principales características que tienen las orquestas de salsa es su brevedad. Las viejas y fastuosas *big-bands*, por razones que estaban más en lo económico que en lo musical, cedían ahora a simples combos que no pocas veces se conformaban en sextetos y octetos. Por ello cuando se montan estas Estrellas de Fania, por más de ese carácter de *superbanda*, de *orquesta show*, la estructura nunca po-

dría desvirtuar esa dotación breve y limitada que ya venía siendo característica. Si la Fania del 71 se sumerge en una onda pomposa a lo Machito o a lo Puente, nunca hubiera podido convertirse en una digna representación del estilo orquestal que ya estaba en boga, y por lo tanto, nunca hubiera podido trascender como la *orquesta de salsa* por excelencia. Es así como hay que entender que la Fania reduce su sección de viento a seis instrumentistas responsables de dos tríos: trombones y trompetas; los saxos, de esta manera, digamos que ya oficialmente eran excluidos de la salsa. Ahora bien, si luce evidente que los trombones ya *representaban* a la salsa, lo interesante es ver por qué se prescinde de los saxos mientras que esto no sucede con las trompetas.

Anotemos como una referencia suficientemente ilustrativa el caso de Johnny Pacheco. El dominicano, desde los años finales de la década de los cincuenta, siempre se movió en la onda de moda, siempre estuvo, digámoslo así, llevándole el pulso a lo que exigía y gustaba la comunidad latina de Nueva York. Creo que no podemos decir que Pacheco sea un instrumentista en especial; él, en realidad, ha hecho de todo y aunque nunca se ha destacado particularmente en ningún instrumento, siempre ha logrado ser un excelente líder de banda y un músico completo que tiene en su haber una de las virtudes más importantes en este oficio: la noción de sabor. Los discos de Pacheco, haciendo honor a la verdad, pueden llenarse de críticas, de observaciones negativas, de comentarios poco entusiasmantes. Sin embargo, cualquier disco de Pacheco, cualquiera, siempre termina destacándose por un elemento muy particular que, a diferencia de lo que muchos creen, no se logra fácilmente: *el sabor*. Bien, con este aval por delante Pacheco, unas veces flautista, otras cantante, otras tumbador o pailero, ha logrado colarse por las modas y los gustos de los bailadores. Cuando la charanga hacía estragos, Pacheco montó una de las charangas más populares, y ese elemento del sabor al que hacíamos referencia fue responsable en un altísimo porcentaje de este éxito. Pacheco, en su charanga, se responsabiliza de la flauta y a pesar de tener unas cuantas e importantes limitaciones en este instrumento, la orquesta del dominicano no sólo se codeó con las mejores, sino que hasta logró permanecer como una de las *grandes* charangas del capítulo neoyorkino. Y hago hincapié en este detalle porque cualquiera entiende que una charanga que no tenga un flautista más o menos solvente, está indefectiblemente condenada al fracaso. Pacheco, sin tener demasiado en los pitazos de su tercerola lo logró todo gracias al sabor, tan sólo al sabor y eso, lo sabemos todos, también produce sus milagritos.

Sin embargo, no nos interesa por los momentos entrar demasiado en las características musicales de Johnny Pacheco, tan sólo queremos hacer referencia a esa característica que ya previamente le apuntamos, esa de saberle llevar el pulso a los gustos y tendencias de los bailadores. En el 64, cuando Pacheco junto con Jerry Masucci funda la Fania, el dominicano decide cambiar el estilo, y así pasa de la charanga a un nuevo tipo de orquesta. De alguna manera intuyó que por más de la fiebre las mezclas sofisticadas que *americanizaban* los latinos no podían durar demasiado. La nueva orquesta tendría que tener vientos, pero cuáles vientos, qué alternativas se planteaban. Hacer una banda dependiendo de trombones lo iba a encasillar al estilo que ya habían fundado y prolongado Mon Rivera y Palmieri, cada uno según su propia perspectiva. Esto no sólo no era conveniente para alguien que como él ya tenía *su nombre* en el mundo de la música latina, sino que ya en la compañía había una orquesta de trombones (recién se incorporaba la banda del *niño malo* Willie Colón). Total, que esta primera posibilidad se descartaba de plano. La segunda alternativa, montar un big band al viejo estilo, no sólo lo pondría fuera de moda sino que, definitivamente, no era del todo rentable. Por lo tanto, había que prescindir de una banda con la combinación trompetas-trombones-saxos; había que recurrir, por el contrario, a una orquesta que funcionara con una sola de esas secciones de manera aislada. Los trombones, ya lo vimos, estaban descartados. Quedaba pensar en saxos o trompetas. A los efectos del ambiente neoyorkino no se conocía de ninguna orquesta que hubiese funcionado exclusivamente en base a saxos y nada hacía pensar que esta modalidad pudiese tener éxito. Por lo demás, el saxo, en cualquiera de sus variantes (barítono, tenor, soprano, alto), siempre produce un sonido algo dulce y *débil* si lo comparamos con el producido por el trombón. Y el público, de alguna manera, ya se había acostumbrado y ya exigía un sonido agrio, vigoroso, agresivo, que nunca podría ser suplido por una combinación aislada de saxofones. Esto, indudablemente, eliminaba a la segunda de las alternativas.

Había, entonces, que pensar en trompetas. A los efectos del sonido americanizado, ya se conocía suficientemente el éxito de personajes como Pete Rodríguez o Richie Ray, sobre todo este último que combinaba dos trompetas obligándolas siempre al más agudo y brillante de los sonidos. De cualquier manera había que volcarse por esta vertiente. Por lo demás, funcionar en base a trompetas tenía sus ventajas evidentes: en primer lugar, el sonido no perdería vigor con relación a los trombones como sí hubiese sucedido en el caso de los saxos; en segundo lugar, los conjuntos de dos trompetas ya habían calado y el

público los seguía; y en tercer lugar, las trompetas, antes de pertenecerle al boogaloo, ya eran patrimonio característico de la música de son. Y es este tercer elemento el que, precisamente, nos parece importantísimo a la hora de analizar la presencia de la trompeta en la orquestación salsosa.

Cuando Arsenio Rodríguez modifica la estructura del conjunto típico de son (el septeto) ampliándole no sólo la dotación sino también el repertorio, lo primero que hace, junto a la incorporación fundamental de la tumbadora, es la incorporación de dos o tres trompetas para así trabajar en base a una *sección de viento* que antes virtualmente era inexistente. Y esto porque la trompeta solitaria de los viejos septetos siempre funcionaba de manera libre y ella sola, por razones obvias, jamás podría ser considerada como *sección*, ni asumir las funciones propias que a ésta le corresponden en el arreglo moderno del son. Pacheco, entonces, preferiría irse por el camino que ya había abierto Arsenio. Además, él no iba a hacer boogaloo, todo lo contrario, él entraría de frente en la música que años más tarde habría de darle verdadera riqueza y profundidad a la salsa: *el son*. El dominicano, así, decide cambiar su vieja y afamada charanga por un nuevo conjunto de son, en la estructura de Arsenio, en el estilo que le había dado tanto prestigio y popularidad a la Sonora Matancera. Las trompetas, pues, eran la alternativa.

Se entiende que ya para los días de euforia del boogaloo las bandas de salsa funcionaban en base a trombones o trompetas, y hacemos hincapié en el caso de Johnny Pacheco porque él, además de determinar el paso de la charanga al conjunto, fue el primero que, dentro de la salsa, prefirió obviar los estilos *americanizantes* para lanzarse de lleno por el mundo del son. El boogaloo hizo lo suyo pero duró poco, cuando las Estrellas de Fania se montan en el 71 la característica básica de la música que interpretan está en el son, y por ello ya la salsa asumía las virtudes que años después la harían inevitable en todo el quehacer del Caribe urbano de nuestro tiempo. Finalmente, en torno a lo que nos ocupa, se entiende por qué la Fania se estructura con base en trombones y trompetas, nada más.

Si analizamos los tres instrumentistas que utilizó la orquesta en esa sesión del 71, tendríamos que decir que aunque los tres son buenos trompetistas, Nueva York estaba lleno de otros ejecutantes que tenían mucho más derecho a formar parte del primer *allstars* salsoso. Sin embargo, como ya está anotado en párrafos anteriores, para los productores de la Fania, las Estrellas estaban en los cantantes y el ritmo, no en el *brass*. La compañía, por lo demás, no contaba para este momento con ningún líder de banda que fuera trompetista y que, a la vez, respondiera a la calidad mínima de una orquesta de este tipo. Por eso prefieren buscar los músicos entre las orquestas que ya ellos manejaban, instrumentistas que a pesar de no tener fama entre los bailadores estuvieran suficientemente acostumbrados al estilo de música que se planteaba y también, sobre todo, que ya estuviesen suficientemente familiarizados entre sí. Los tres trompetistas escogidos fueron, entonces, las tres primeras trompetas de las bandas de Pacheco, Harlow y Barretto, respectivamente. Para liderizar la sección se seleccionó a Roberto Rodríguez, un veterano del son cubano que por igual se acoplaba a cantar al estilo de las charangas y que, asimismo, era capaz de utilizar su trompeta para sumergirse en ondas jazzísticas o experimentales. Rodríguez, para el momento, era el líder de la sección de viento (mejor, de trompetas) que estrenaba la *nueva* orquesta de Ray Barretto. La segunda trompeta era Héctor Zarzuela, *Bomberito*, un dominicano de la orquesta de Pacheco, famoso entre los músicos por su técnica y limpieza a la hora de ejecutar el instrumento y por su sobrada facilidad para llegar al registro alto y para inspirar en él con un sabor muy peculiar y efectivo. Y el tercer trompetista, Larry Spencer, era, junto a Barry Rogers, el otro americano *importado* en el All Stars. Spencer era para la época regular de la orquesta de Harlow y su experiencia no estaba tanto en la música de salsa como el pop-rock que abundaba en la ciudad. Spencer, por lo tanto, no estaría en condiciones de enfrentar un solo típico, pero tampoco los arreglistas lo obligarían a ello, él cumpliría una función bastante menos ambiciosa pero no por eso menos efectiva: el tercero en una sección de apenas seis metales.

Para cerrar nos correspondería ahora repasar los músicos que, junto con los percusionistas, se encargarían de completar la sección de ritmo. En primer lugar está el pianista, responsabilidad que, a todas luces, debería recaer sobre Richie Ray, para la época no sólo el más famoso de los pianistas que conocía Nueva York junto a Eddie Palmieri, sino también el más virtuoso de todos los que habían aparecido en el mundo de la salsa. Sin embargo, al lado de Ray, la Fania tenía a Larry Harlow, director de una de las orquestas más interesantes que habían nacido a la exclusiva sombra de la compañía. Hubo un hecho que determinó que Harlow se encargara como regular de la orquesta en lugar de Ray: la circunstancia de que este último había abandonado Nueva York para irse a residenciar en Puerto Rico. Harlow, por lo tanto, se ganó el puesto, estaba más a la mano, tenía un contacto más directo con los músicos y además, a los efectos de la grabación y filmación de la sesión del Cheetah, él estaba fungiendo como coproductor al lado de Pacheco y Masucci. Richie Ray, por lo tanto, quedaría como

un *invitado especial* para encargarse del piano en el número que vocalizara su compañero Bobby Cruz. Junto a esto es bueno agregar que Larry Harlow, que a pesar de también ser americano como Rogers y Spencer, nunca fue considerado *importado* ni por los músicos ni por los bailadores, ya él había sido el pianista regular del *All Stars* en la oportunidad de la primera reunión del mismo, allá en el 68, en el Red Garter.

En lo que al bajista de la orquesta se refiere, sólo podía ser Bobby Valentín, el único ejecutante de ese instrumento que liderizara una banda en la compañía, además de que para aquel tiempo el ambiente no brindaba ningún otro bajista de nombre capaz de incorporarse a la orquesta. Por otra parte, es bueno apuntar que Bobby Valentín, quien indudablemente había ganado mucho con su cambio de la trompeta al bajo eléctrico, ya era el responsable de la gran mayoría de los arreglos que iban a ser tocados en esa sesión del Cheetah.

Finalmente, es bueno comentar la presencia muy especial del músico que cerraría el ritmo, Yomo Toro, un virtuoso de los instrumentos de cuerdas, veterano de muchos tríos románticos y de no pocos conjuntos típicos del aguinaldo boricua. Yomo se incorporaría a la Fania con un cuatro puertorriqueño, un instrumento que responde al mismo principio del tres cubano y que, por lo tanto, no se distancia mayor cosa de éste, ni en su sonido ni en sus funciones. La Fania, una vez que asume al son como la base fundamental de la música que ella interpreta, tiene que acoger en su estructura a un tres, la única guitarra con la que el son adquiere su verdadera fuerza. Yomo Toro, sin embargo, preferiría el cuatro al tres, y creo que en esto influyeron razones de tipo nacionalista que poco afectaron a la hora del sonido definitivo y global. Pero en todo caso, el hecho de que se tomen en cuenta las *guitarras típicas del Caribe* para fabricar la nueva música, ya es una variante, un paso de suma importancia. Entendamos que Nueva York, o el Caribe que fabricó música al margen de los sonidos típicos o folklóricos, nunca acudió a las guitarras tradicionales para conformar sus orquestas. En la misma Cuba de los 50 las grandes bandas de son, al estilo de la del Beny Moré, por ejemplo, prescindieron con gran facilidad del tres. Esto obligó a que ya entrados los 60, cuando Cuba es aislada por el bloqueo político y económico y cuando la euforia de las charangas empieza a fallecer ante la avalancha del pop internacional, las nuevas orquestas de música caribeña se encontraran considerablemente lejanas de esa curiosa guitarra de cuerdas metálicas que está íntimamente ligada al son desde los comienzos mismos de la cadencia. Cuando la Fania, entonces, incorpora una guitarra caribeña a la orquesta estelar está, de alguna manera, oficializando el uso del tres en el sonido de la salsa. Y tenía que ser así. Inevitablemente, si la salsa se alimenta en principio del son, el tres (o el cuatro, para el caso se trata de lo mismo) tenía que ser parte importantísima de este alimento.

Ahora bien —antes de cerrar esta breve referencia a la introducción del tres a la salsa—, es pertinente apuntar lo siguiente: como se sabe, Arsenio Rodríguez, uno de los más importantes e influyentes tresistas que han existido, vivió los últimos años de su vida en Nueva York. Es cierto que lo que el *Ciego Maravilloso* grabó en esta última etapa neoyorkina quizá sea lo más opaco, o lo menos importante y entusiasmante, de toda la vasta y exuberante producción musical que realizó a lo largo de su vida. Sin embargo, la presencia de Arsenio ya fue determinante en cierta medida para no pocos músicos que recién se iniciaban llenos de inquietudes en el medio de Nueva York, no en balde, el estilo del tresista cubano para concebir, estructurar y atacar el son, sería con el tiempo demasiado influyente y definitorio en el sonido global de la salsa. Y esto, en algún sentido, tendría algo que ver con la incorporación del tres en la nueva expresión. Y para corroborar esta afirmación es bueno recordar que el primer disco de salsa donde el tres es usado en todas sus proyecciones, posibilidades y significados, es el disco *Homenaje a Arsenio*, grabado por Larry Harlow y su orquesta algunos meses después de la muerte del cubano. Este disco, como ya previamente está anotado en un capítulo anterior, no sólo es considerado como una de las mejores grabaciones del pianista judío, sino que de hecho representa uno de los discos clásicos y antológicos del mundo de la salsa. Se empezaba a manifestar de esta manera, no sólo la inmensa cuota que le debería el nuevo sonido a Arsenio Rodríguez sino la virtualmente imprescindible presencia del tres en el posterior sonido de la expresión. Finalmente, es bueno destacar el hecho de que el tresista utilizado por Harlow en este disco homenaje no fue otro que Yomo Toro, indudablemente el único guitarrista de Nueva York capaz de saludar con suficiente elocuencia y propiedad la memoria de Arsenio. Por eso si la Fania oficializaba la entrada del tres en la salsa, sólo Yomo podía estar al frente de esas cuerdas metálicas, nadie más.

Y bien, cerrando la dotación de la orquesta, estaría el treceavo de los músicos, Johnny Pacheco, el director, quien no sólo contribuiría en los coros y en uno que otro instrumento de percusión, sino que también se encargaría de soplar su flauta tercerola en un par de montunos. Pues bien, esta fue la banda, bastaría ahora repasar el resto de las Estrellas, las que cantarían la salsa y que con el tiempo habrían de convertirse en ídolos sino lo eran ya para ese verano del 71.

LAS VOCES

Una de las grandes características del mundo musical de los latinos en Nueva York siempre ha sido la profusión de cantantes. A esta ciudad nunca han dejado de arribar vocalistas provenientes de todas partes del Caribe en busca de esa fama y fortuna que siempre se ve fácil a la distancia. Y esta migración de cantantes se puede entender sin mayor dificultad. No nos olvidemos que el cantante, entre los diversos músicos que se dedican a la cadencia caribeña, no sólo es el que tiene más facilidad para destacarse y hacerse popular, sino que es también el más libre e independiente de todos. Mientras un instrumentista depende siempre de una banda o de un grupo mínimo de compañeros para hacer la música, el cantante, por lo general, se basta a sí mismo; cuando se trata de un artista realmente bueno, una guitarra o un piano como meros acompañantes suelen ser más que suficientes. Por eso el cantante se puede mover solo. A diferencia del simple instrumentista que en la inmensa mayoría de los casos tiene que acoplarse al estilo o sonido de determinada orquesta, estas últimas son casi siempre las que se acoplan al cantante, las que, como ha sucedido en el mundo de la música caribeña, terminan dependiendo del cantante, girando en torno a él, soltando el ritmo según él lo exija y necesite.

Podría afirmarse que en el mundo del Caribe orquestas como las de Pérez Prado o Bebo Valdez o Tito Puente, nunca le han debido demasiado a la presencia de un cantante en particular. Sin embargo, nunca está demás recordar que casos como estos siempre son los menos, que la inmensa mayoría de las orquestas, así hayan logrado hacerse de un sonido muy propio y definido, siempre tienen su primera identificación en la voz que canta. Y los ejemplos, en este sentido, abundan como el montuno. Baste recordar, para reducirnos al exclusivo mundo de la salsa, las crisis que vivieron las orquestas de Larry Harlow y Willie Colón cuando sus respectivos cantantes, Ismael Miranda y Héctor Lavoe, decidieron separarse para formar bandas propias; lo mismo podría afirmarse de la Dimensión Latina a raíz de la importantísima pérdida de Oscar D'León. Y en otro sentido, pero en la misma tónica, también puede afirmarse que no han sido pocas las orquestas que, a pesar de tener una indudable calidad, de contar con buenos músicos y de basarse en un buen repertorio con arreglos solventes, nunca han logrado dar el golpe definitivo ya que han carecido de cantantes estables y de arraigo. Esto, por ejemplo, es lo que le ha sucedido a Roberto Roena, a la Sonora Ponceña, al Conjunto Libre, a La Crítica y a tantas y tantas que el censo, en fin, se hace fastidioso. La combinación buen cantante-buena música es, por lo tanto, demasiado importante si de lo que se trata es hacer música del Caribe, sea esta salsa o simple son del añejo.

Indudablemente, buena parte del éxito logrado por la salsa de Nueva York está dado por la proyección y el manejo muy especial que se hizo de los cantantes. A la larga, las Estrellas de Fania serían básicamente los *soneros*, y la ausencia de uno o dos de ellos ya era suficiente para que los aficionados protestaran porque las fulanas estrellas estaban *incompletas*. Lo cierto es que la Fania con el tiempo dependería mucho más de la industria y la publicidad que de la música propiamente dicha. Y, por culpa de esta visión y perspectiva, muchos de los *estrellatos* serían inflados, abombados a costillas de una imagen que poco tendría que ver con las condiciones reales del cantante. Sin embargo, en aquel verano del 71, las fallas de algunos vocalistas eran todavía imperceptibles o, si se quiere, menos descaradas. En aquel momento la juventud de muchos de ellos hacía disculpar demasiados detalles, no pocas fallas eran excusadas por la falta de experiencia y siempre, a la larga, se alegaba que todo era potencial, que ahora es cuando a fulanito o a menganito le falta por darle a la salsa. Digo esto porque la mayoría de los cantantes que estuvieron con la Fania en el recital de Cheetah, terminaron encallejonados acusando limitaciones que de ninguna manera podrían ser disculpadas. Sin embargo, esa noche del 71 la situación transcurrió sin mayores problemas, los cantantes llenaron todas las expectativas del momento y eso siempre es suficiente.

La Fania utilizó siete cantantes, cinco de ellos regulares en algunas de las orquestas que grababan para la compañía y tan sólo dos en condiciones de solistas. No hubo invitados —característica siempre presente en todas las reuniones de estrellas precedentes— y a cada uno de los cantantes se le dedicó un tema en especial. Ismael Miranda y Héctor Lavoe, los más jóvenes, ya gozaban de gran popularidad entre el público, ellos respondían de manera plena y exclusiva al *sonido Nueva York*, caracterizado básicamente por su *olor* a calle, por tener el barrio como único distintivo y por ser radicalmente diferente a todo lo que había sonado antes. La audiencia asumía a Miranda y a Lavoe como propios, los identificaba con

los amigos de la esquina y los veía idénticos porque, virtualmente, eran los mismos. Héctor Lavóe había cantado en todos los seis discos que para la fecha había publicado Willie Colón con la Fania (excluimos *El Crimen Paga*, aparecido meses antes de la sesión del Cheetah por tratarse de una antología que simplemente recogía algunas grabaciones de los discos precedentes). Desde siempre se le dio un trato muy destacado, su foto nunca dejó de aparecer en las carátulas y su estilo para cantar —malandro y pendenciero, jugando con una modulación muy callejera de las vocales, alargando todas las frases finales en los montunos, y haciéndose de ciertos *trucos* que con el tiempo se harían legítimos—, bien se podría considerar como realmente novedoso para la época. Por eso, el nombre de Héctor Lavóe, de alguna manera, ya se hacía imprescindible a la hora de hablar del canto salsoso.

Ismael Miranda por su parte, con un estilo bastante menos novedoso que su compañero y con muchas más limitaciones que éste, ya era, sin embargo, el bastión fundamental en el que se afianzaba el sonido y la popularidad de la Orquesta de Larry Harlow. Ismael, por lo tanto, era uno de los personajes que había nacido con la Fania y su derecho a formar parte del *allstars* era indiscutible. Por lo demás, mucho antes de que se diera la reunión del Cheetah, ya la Harlow se había apuntado lo que sería uno de sus éxitos más sólidos: *Abran Paso*, un son enfilado en todas las características de la salsa, que había sido compuesto y vocalizado por Ismael, *El Niño Bonito*, como se le decía en aquel tiempo.

En el equipo de cantantes también entraron Pete *El Conde* Rodríguez y Adalberto Santiago, de las orquestas de Pacheco y Barretto respectivamente. Ambos, a diferencia de Lavóe y Miranda, podríamos considerarlos veteranos. Rodríguez, por ejemplo, estuvo presente en el primer disco de Pacheco para la Fania, mientras que Adalberto, por su parte, ya había participado en casi todos los discos que para la época había publicado Barretto con la compañía. Si seguimos comparándolos con Lavóe y Miranda, bien podemos decir que tanto *El Conde* como Adalberto representaban una onda más cubana a la hora de interpretar el son; el tener un poco más de tiempo en el oficio los hacía dueños de ciertas *mañas* de las que por completo carecían los dos cantantes jóvenes, inclusive se podría afirmar que muchas de las *innovaciones* de estos últimos no eran más que frutos de esas carencias, de su novatería e inexperiencia. Sin embargo, mal podemos encasillar en un solo bloque a Rodríguez y a Santiago. Si bien ellos eran responsables del canto en dos de las orquestas salsosas más sólidas y estables, luce evidente que estas dos orquestas ya para la época representaban estilos considerablemente diferentes. Mientras Pacheco, manteniendo la estructura tradicional del viejo conjunto, trabajaba casi de manera exclusiva con base en el son de formas y giros *típicos*, Barretto por su parte estaba mucho más cercano a la innovación, a las tendencias jazzísticas y los experimentos. Esto hacía que *El Conde*, sin tener ni la calidad ni la autenticidad de Monguito o de Justo Betancourt, por ejemplo, tuviera que ser considerado como el más típico de los *soneros* que utilizó la Fania en el Cheetaah. Y más típico, en estos momentos de la salsa, debe leerse simplemente como más cubano, nada más y nada menos. Adalberto Santiago, gracias al fogueo que suponía la banda de Barretto, siempre fue un cantante mucho más interesante. Entre sus características básicas hay que anotar un tono de voz bastante grave si tomamos en cuenta el común de las voces salsosas, más una indudable inteligencia a la hora de enfrentar el montuno. Adalberto, sin embargo, de todos aquellos que fueron considerados *estrellas* en el 71, fue el que menos tiempo duró con la orquesta estelar, y esto obedeció a razones que en absoluto tenían que ver con la música.

El quinto cantante que provenía de las orquestas de la Fania fue Bobby Cruz, el compañero de siempre de Richie Ray, tan popular como la banda del pianista, a quien tendríamos que colocar en un sitio intermedio entre los veteranos y los jóvenes, en parte por su edad y en parte también por su indudable dominio del canto salsoso. Los dos cantantes restantes de los siete que en aquella oportunidad utilizó la Fania, estaban en esa categoría que se conoce como *solistas*, es decir, que ni tenían orquesta propia ni dependían de ninguna banda regular. Lo curioso, sin embargo, es que tan sólo se hubieran seleccionado dos solistas cuando la compañía, para la época, contaba con cuatro cantantes *salsosos* en estas condiciones. De hecho, no hay mayor problema en afirmar que tanto Ramón Sardiñas, *Monguito*, como Justo Betancourt tenían mucho más derecho a estar en el *estrellato* oficial que Santos Colón que, en definitiva, es básicamente bolerista y no *guarachero*, y el bolero, aún hoy en día, tal como lo ha determinado el criterio de las disqueras, sigue siendo un simple complemento de la salsa, no uno de sus ingredientes imprescindibles y determinantes. Santos Colón, paradójicamente llamado *Santitos*, a pesar de ser el decano de los cantantes de la compañía, acumulaba su fama a partir de los días en que había formado parte de la siempre superorquesta del maestro Puente. Santitos, como ya lo dijimos, es un bolerista, sus verdaderas virtudes las desarrolla exclusivamente en este tipo de canto, sin embargo, las limitaciones del mercado nunca permitieron que en Nueva York pudieran sobrevivir con suficiente solvencia los especialistas del bolero. Ni siquiera en los días en que Tito Rodríguez se olvidaba casi por

completo de la fastuosidad del mambo para refugiarse insistentemente en el canto amoroso, la ciudad de los rascacielos pudo garantizarle una vida satisfactoria a los boleristas. Por ello Santitos tuvo que acoplarse al soneo eventual de alguna guaracha, y aunque dichas interpretaciones difícilmente puedan tomarse en cuenta, el cantor boricua siempre se las arregló para salir momentáneamente del paso. Son este tipo de consideraciones las que nos hacen ver con cierta perspicacia la inclusión de Santos en la orquesta estelar, no sólo porque en su lugar han debido estar algunos de los vocalistas que mencionamos previamente, sino porque, a la distancia, la presencia de Santitos en la Fania siempre ha pasado desapercibida, total, la orquesta jamás ha logrado popularizar un bolero.

Finalmente hemos dejado para cerrar este grupo de los cantantes que estuvieron en las Estrellas de Fania en aquel verano del 71, al único personaje que ya para aquel momento se revestía con los matices del ídolo ante los seguidores de la cadencia: Cheo Feliciano, *el niño mimado de Puerto Rico*, como fuera anunciado aquella noche de agosto. Toda la fama de Cheo venía desde los días del sexteto de Joe Cuba del que fue parte demasiado importante. Habría que apuntar previamente en beneficio de Cheo, el hecho de que el grupo de Cuba no sólo fue el que con mayor habilidad y fortuna logró resolver las influencias americanizantes en la música caribeña, sino que, paralelamente, siempre supo llenar de fiereza y autenticidad el son cada vez que lo interpretó en su justa medida y proyección. Esto indudablemente es un aval para Feliciano porque es un índice de su versatilidad. Aunque siempre he sido particularmente fanático del Cheo bolerista, no puedo menos que dejar de reconocer su indiscutible calidad a la hora de decir la guaracha o el son. Quizá ninguno de los cantantes lanzados a la fama continental por el boom de la salsa, pueda gastarse semejante soltura para pasar de un extremo a otro del canto caribe. Esta, por supuesto, es una característica suficientemente notoria en los grandes cantantes, en los verdaderamente buenos, en los auténticos. Sin pretender caer en comparaciones impertinentes, hay que recordar la sobrada facilidad y maestría de *Benny Moré* a la hora de fajarse con un bolero o un son, lo mismo hay que decir de Tito Rodríguez cuya vida musical, inclusive, hay que dividirla en el Tito guarachero y el Tito bolerista. Asimismo, aunque Ismael Rivera nunca ha hecho demasiado hincapié en el bolero, siempre que lo ha grabado se ha lucido. Y de idéntica manera, si tomamos en cuenta algunos de los cantantes que se han destacado sobradamente después de Cheo Feliciano, tenemos que reconocer que, generalmente, la calidad nunca ha faltado en ninguna de las variantes caribeñas que han decidido cantar tanto Rubén Blades como Oscar D'León. Y nótese que no se trata del simplismo de cantar el bolero o la guaracha (hago insistente referencia en estas dos variantes tan sólo porque me lucen las más antagónicas, no porque sean las únicas o más importantes), porque eso, en realidad, lo ha hecho todo el mundo. Se trata, nada más y nada menos, de cantar cada variante en su justo sentido y proyección, y eso no siempre se ha logrado. Por citar un ejemplo suficientemente asequible al público venezolano, y que no tiene mayor ligamento al mundo de la salsa en particular, bien se puede afirmar que Felipe Pirela jamás pudo defenderse en un montuno y que Cheo García, por el contrario, luciría francamente desbocado y fuera de sitio en la clave y la cadencia de un bolero. Y no hago más que mencionar a personajes a quienes la tradición, por lo menos, ya les ha ganado un nombre suficientemente destacado en el campo de la música caribeña.

Volviendo a lo que nos ocupa, luciría entonces fácil reconocer uno de los méritos fundamentales de Cheo Feliciano, y fácil también entender por qué él, más que nadie, tenía que estar en esa tarima del Cheetah con las Estrellas de Fania. Finalmente, sería bueno apuntar algunos de los elementos que le dan a Cheo carácter de ídolo en ese verano del 71. En principio están los recuerdos del sexteto de Joe Cuba, demasiados éxitos juntos, demasiados temas importantes, demasiadas referencias por decir lo menos. Y, en segundo lugar, la circunstancia de que Cheo, en ese momento del 71, estaba virtualmente regresando, reincorporándose al canto y al público. En efecto, Cheo venía de un retiro forzado al que lo había obligado su antigua adicción a la droga. Sin embargo, la pasantía de él no fue en el hospital, todo lo contrario, como es común en ciertos cantantes de salsa, su retiro fue en la cárcel. Poco antes de que esto sucediera ya Cheo se había separado del sexteto de Cuba, inclusive en el famosísimo disco de *Bang Bang Bang*, Cheo tan sólo vocalizó como integrante del coro el tema homónimo. Fue entonces cuando grabó unos cuantos de los temas que incluyó Palmieri en su excelente disco *Champagne*; y de ahí en adelante no se supo más nada. El retorno, sin embargo, se da por todo lo alto. La recién nacida compañía Vaya, subsidiaria del monopolio Fania, lo contrata y es así como se graba el disco *José "Cheo" Feliciano*, bajo la producción directa del Tite Curet Alonso quien compone la gran mayoría de los números. En este disco, para recordar los días de Cuba (el músico), los productores deciden brindarle un *sexteto* al cantante. Se reúne así, virtualmente, lo que era la sección de ritmo de las Estrellas de Fania: Harlow, Valentín, Vilató, Pacheco y Louie Ramírez, quien se encargaría del vibráfono, imprescindible a la hora de evocar el sonido Cuba (el del sexteto).

Ese disco es un clásico, no sólo porque Cheo está en la plenitud de sus condiciones, sino porque ahí el Tite logró incluir algunas de sus mejores composiciones. Ese disco —cuya portada mostraba a un nostálgico y todavía juvenil Cheo, solitario en el Viejo San Juan frente al mar de Portorro— traía la versión original de *Anacaona, Pa' que Afinquen, Esto es el Guaguancó* y ese imponente bolerazo que es *Mi Triste Problema*. Por lo demás, el propio Cheo no sólo cantó uno de sus boleros, sino que hasta se fajó con un son nada pretensioso que él había compuesto, *Si por mí Llueve,* que siempre me ha parecido maestro, redondo y definitivamente efectivo. Este disco, pues, no sólo era consecuente con las grabaciones previas del sexteto, sino que superaba con creces todas las expectativas del momento. Y razones de este tipo, por supuesto, eran las que convertían a Cheo en el único ídolo real que conocía el canto netamente salsoso para aquel momento, y afirmo esto porque ni Tito Rodríguez ni Ismael Rivera le deben algo a la salsa, todo lo contrario.

De todo este grupo de cantantes que se oficializarían *estrellas* en la Fania del 71, tan sólo Héctor Lavóe y Cheo Feliciano han sido confirmados con el seguimiento incondicional del público en los años posteriores. Los demás han sido víctimas, o bien de un pésimo manejo comercial y de una peor producción a la hora de concebir los discos, o bien de unas deficiencias lamentables que, inevitablemente, han terminado descaradas ante los melómanos después de todos estos años.

LA PELICULA

Luce evidente que en este mundo de hoy, suerte de estopa gigantesca que se une y entrelaza gracias a los complejos e inmediatos hilos de las comunicaciones contemporáneas, las manifestaciones del arte popular hay que medirlas en dos instancias importantísimas e inevitables: primero, cuando esa manifestación se produce de manera aislada, sin ocuparse demasiado de su posterior proyección y difusión; y segundo, cuando ese arte es repartido a las gentes más diversas y en los lugares más inesperados en una serie de objetos industriales. Con esto se hace la distinción entre la manifestación que algunos consideran estrictamente *pura*, espontánea y *verdaderamente popular*, y la otra, la que nace en la industria y gracias a ella se hace internacional y millonaria. Sin embargo, creo que semejante distancia está lejos de ser drástica; en parte porque esa obsesión por la *pureza* de la música ya está hedionda a convento medieval y en parte también, porque el simple hecho industrial no necesariamente tiene que suponer la *falsificación* de determinada obra. Ya lo apuntamos en los capítulos precedentes, la auténtica expresión popular y la simple moda no son lo mismo, muy a pesar del disco que las reúne y difunde. Y anoto esto porque simplemente me interesa destacar el hecho de que la sesión de la Fania en el 71 es importante, en parte, por el posterior manejo industrial que de ella se hizo. Esto no quiere decir que la música que se grabara fuera mala, de haberlo sido el parapeto industrial siempre hubiera resultado insuficiente. No, la música fue buena, sin embargo es un clásico a los efectos de la salsa básicamente por el despliegue industrial, comercial, que ella tuvo en los meses y los años posteriores a ese verano del 71. Y esto, sin mayor dificultad, luce evidente ante los oídos de cualquier buen melómano.

Por ejemplo, es archi común la frase de que *el solo bueno que hace fulanito no es el que sale en el disco; que él, en realidad, estuvo mejor tres días después en el club tal donde sí de verdad se devoró la historia.* Esto tan sólo confirma ese hecho de que exclusivamente lo que se graba y difunde logra permanecer y recibir los beneficios de la crítica y el aplauso, porque para la inmensa mayoría de los mortales el único solo de Fulanito es el que sale en el disco, el otro, por muy superior que haya sido, simplemente no existe. La historia del jazz, que guarda muy estrechas relaciones con el mundo de la música caribeña, en parte porque las condiciones a que son sometidos los músicos son muy semejantes, está llena de este tipo de anecdotario. Algunos de los mejores discos de John Coltrane, por ejemplo, han sido publicados después de su muerte, y esto no por ningún pacto secreto y tenebroso con el más allá, sino simplemente porque la acuciosa investigación de algunos productores ha logrado dar con algunas grabaciones del saxofonista hechas por aficionados en sesiones inesperadas en clubs desconocidos. Y en muchas de esas grabaciones Coltrane da lo que escasamente lograba brotar en la frialdad del estudio. Por eso estos discos, muy a pesar de las deficiencias técnicas, siguen resultando bastante mejores que algunos *oficiales*.

Claro, resulta francamente imposible andar con un grabador detrás de algún músico importante para así recoger todo lo que éste produzca. Por ello uno se conforma con los documentos que existen que, a pesar de los pesares, también tienen lo suyo. Y esto, precisamente, es lo que sucede con los cuatro discos que publicó la Fania a raíz de la sesión del Cheetah. En primer lugar *Fania*

All Stars, Live at the Cheetah, publicado en dos volúmenes; y en segundo lugar, el álbum doble *Our Latin Thing (Nuestra Cosa)*, que recogía parte del material que ya había sido publicado en los dos volúmenes anteriores, más ciertos elementos (conversaciones, entrevistas, ensayos) recogidos en la película homónima; de hecho, este álbum fue presentado como *la banda sonora original de la película*. Y fue esta entrega, precisamente, la que causó estragos.

Se incluía ahí el *tema* de la película *Cacinando*, un número compuesto y grabado por Barretto con su orquesta, muy en la onda de lo que ya se llamaba *latin-jazz*. Luego seguía una serie de números grabados ya en el Cheetah: *Quítate Tú*, un son bastante típico utilizado para presentar a los cantantes, donde lo más destacado es un imponente sólo de Yomo Toro en el cuatro. Después *Anacaona*, el tema del Tite Curet, grabado en dos partes: en el estudio y en el Cheetah, donde Cheo Feliciano, sin más, volvió por lo que le pertenecía. Sigue *Ponte Duro*, el único número del repertorio original que sigue en la orquesta, una descarga en base al bongó bastante bien concebida por Johnny Pacheco. También se incluía la *Descarga Fania*, suerte de reposición de la vieja y determinante *Descarga Cubana* que publicara Cachao con su grupo en La Habana con casi veinte años de anticipación. De este número uno siempre guarda el recuerdo de la excelente vocalización de Santiago, del solo de Barry Rogers y de los *pailazos* de Vilató. Asimismo se incluyó el número que representaron Ricardo Ray y Bobby Cruz. Y a pesar de que —haciéndole honor a todo lo apuntado anteriormente— uno guarda grabaciones donde tanto el cantante como el pianista han estado muy superiores, hay que reconocer que *Ahora Vengo Yo*, el tema en cuestión, resultó entre los mejores de todos los publicados. Y no está demás comentar algo sobre el título y la letra. Para aquella época Ricardo Ray, después de toda la euforia desatada con sus discos del sello Alegre, había decidido mudarse con su banda para Puerto Rico. Empezó a grabar entonces para el sello Vaya (de hecho su disco *Sonido Bestial*, es el que inaugura este sello de la Fania), publicando unos discos que, aunque incluyen algunos temas realmente extraordinarios, siempre resultaron bastante flojos en su totalidad. La gente, así, comenzó a hablar mal de Ray, que había perdido su vigor, que el viaje a Portorro lo había perjudicado, que *"ya no estaba en nada"* o que simplemente *"estaba gallego"*. Y por ello, para responder a estos rumores, es que Ray trae este tema que estrena esa noche en el Cheetah. Uno de los versos decía: *Cuando yo estaba en New York, la gente me criticaba, y ahora como no estoy me meten en la ensalada... Ahora vengo yo... vengo acabando... vengo tumbando...*

Otro número que no fue recogido en el Cheetah también se incluyó en el disco. Se trata de *Abran Paso,* esta vez en una versión realizada al aire libre en plena Calle 13, en la zona latina de Manhattan conocida como *The Devil's Kitchen* o *La Cocina del Diablo*. La versión, por supuesto, corrió por cuenta de la Harlow con la voz de Ismael Miranda. Lo curioso de la misma, sin embargo, está en que obedeciendo a exigencias del guión cinematográfico, el montuno del son es interrumpido para incluir una conversación de Ismael con un vecino del *barrio*. Finalmente, el álbum también incluía dos sones, uno titulado *Estrellas de Fania* que repetía la tónica de *Quítate Tú* permitiendo el lucimiento de todos los cantantes, y otro titulado simplemente *Tema,* que desde ese entonces ha servido como tema de presentación de las Estrellas. Este disco, pues, en su medida, es el que permite la avalancha. Sin embargo, quedamos defintivamente incompletos si los analizamos independientemente de la película de la que él es tan sólo una parte.

En un folleto que se repartió en la época se decía que León Gast, el director, era un veterano fotógrafo neoyorkino cuya principal experiencia cinematográfica se había dado en la realización de comerciales para la televisión; de hecho su primer largometraje era éste que ahora enfrentaba bajo el patrocinio directo de su amigo Jerry Masucci. Quizá por ello una de las principales virtudes de *Nuestra Cosa* es el constante dinamismo que siempre tienen las imágenes. El filme, visto al margen del estruendo de la música, luce a veces como un inmenso comercial de 90 minutos. Por ello Gast mal puede ser considerado como el auténtico creador de la película, cuando mucho él tan sólo fue el artesano que hilvanó las secuencias y supervisó el equipo de seis camarógrafos. Los verdaderos méritos están en la música, cosa por demás obvia, y en el guión que se trabajó. Un guión que escasamente fue escrito o planificado, un guión que fue desarrollado sobre la marcha obedeciendo a sugerencias aisladas de uno que otro colaborador cercano, tal como fue el caso de Curet Alonso. Este tipo de sugerencias fueron las que permitieron hacer de *Nuestra Cosa* una película con algo más que salsa, o mejor, con todos los elementos (condimentos) que conforman esa misma salsa. La virtud del filme está en no limitarse a un grupo de músicos que tocan incansablemente a lo largo de hora y media. Lo interesante, a la larga, siempre fue ver de dónde venían esos músicos, qué mundo ellos representaban y a qué circunstancias sociales y culturales respondía la música que ellos interpretaban. La película, claro está, jamás pretendió ser un documento sociológico, pero le llegó cerca, salsosa y sabrosamente cerca y eso es lo bueno.

En capítulos anteriores anotábamos que los valores y justificaciones de la salsa siempre se daban en los marcos de esa inmensa comunidad que la produce, la recibe y la goza. Utilizar pinzas para ver en seco un montuno es algo no sólo contraproducente, sino por demás inútil e inefectivo. Y esto es así simplemente porque si no se entiende lo que ha representado la vida en las comunidades marginales que han llenado las grandes ciudades del Caribe en estas dos últimas décadas, entonces difícilmente podremos comprender lo que en suma global representa la salsa.

La película se inicia con la patada que un niño le da a una lata vacía en un callejón solitario lleno de pipotes abarrotados de basura. Ya de arranque se nos dice que estamos en el Barrio, que estamos en un mundo cerrado que, a pesar de estar en el propio corazón de *La Capital del Mundo,* escasamente participa de los beneficios del progreso y el desarrollo. Los barrios latinos de Nueva York, por lo tanto, son idénticos a los de Caracas o San Juan, en todos ellos la basura es la misma. El niño corre saltando charcos y tropezando a *piragüeros* (ese vendedor de hielo coloreado que en Venezuela llamamos *raspado*). hasta llegar a un andamio donde un grupo de niños y adolescentes desatan, con más latas y peroles que tambores propiamente dichos, una rumba callejera. Y he aquí el elemento que habrá de ser repetido con no poca insistencia a todo lo largo del filme: el mantener una tradición en un medio que la corroe y la destruye. De manera tajante se nos dice que la salsa no es más que eso, la prolongación de la misma tradición de siempre amoldada y parida en los predios de una cultura extraña. Obviamente, Nueva York es el caso extremo para patentizar esta situación, y no en balde es ahí donde la salsa adquiere primariamente todos sus valores y significados. La famosa dependencia cultural que se estanca en la América Latina ha obligado a que en nuestros países se tienda a la distorsión progresiva de muchos de nuestros valores. Esa sofisticación desesperada que siempre surge entre los subdesarrollados acomplejados, nos ha llevado a descartar lo que de una u otra manera nos pertenece, cambiándolo por cuanta moda incomprensible y forzada surge en las metrópolis culturales de nuestro tiempo. En Nueva York esta situación es mucho más fuerte, la metrópoli en cuestión está simplemente a la vuelta de la esquina. Y es esta situación extrema, precisamente, la que da paso a una defensa mucho más elocuente y entusiasta de la tradición.

Los barrios latinos de Nueva York son unas islas turbias y miserables que flotan torpemente entre el progreso de los extraños. Los puertorriqueños, por esa curiosa circunstancia del *Estado Libre y Asociado,* no dejan de ser ciudadanos de segunda, o peor, de tercera, a los efectos de la vida americana. Ellos viven, como se dice frecuentemente, *arrimados,* tristemente forzados a un subdesarrollo mucho más acuciante del que se puede vivir en el resto del Caribe o del continente. Y por eso en ellos el apego a la tradición adquiere matices desesperados. Un ejemplo breve está en esta tumbadora que, a pesar de las modas y avalanchas sajonas, nunca ha dejado de estar presente en las calles de los barrios. Cuando la situación ha sido extrema ella se ha amoldado a las expresiones foráneas, pero siempre que ha podido ha regresado al mundo musical al que realmente pertenece; jamás, jamás ha desaparecido.

Es cierto que visto desde la estricta perspectiva caribeña los *nuyoricans* (o puertorriqueños de Nueva York), son bastante más americanos o gringos que latinos. La mayoría de ellos son ya una segunda generación nacida en la ciudad, obligados a acoplarse al ritmo de ésta, forzados a los sueños dorados de esa hermosa isla que queda al sur y a la que se supone ellos pertenecen pero que, en no pocos casos, jamás han visitado. Esto crea una situación por demás angustiante, un desarraigo feroz que tan sólo ha sido enfrentado por los predios de la música. Y por ello es la música, precisamente, la que ha logrado convertirse en el bastión de una identidad que no perece por más de la transculturización y de la marginalidad social. Como dijimos, esta circunstancia neoyorkina se repite y prolonga, con mucha menor intensidad y gravedad, en las grandes urbes del Caribe. Y es entonces, a partir de esta salida, por donde hay que empezar a entender el inmenso movimiento de la salsa que se despliega y afianza en toda la región a partir de la década de los 70. Los caraqueños, en realidad, no dejaban de estar envueltos en el desarraigo y a ellos también les tocó esta alternativa hacia la identidad que ahora venía en un sabroso y afortunado golpe de clave.

La película *Nuestra Cosa,* sin proponérselo de manera explícita, logró apuntar hacia este puente único que le otorgaría una justificación definitiva y avasallante a la salsa. Y la película interesa e interesa también el llamado *boom industrial (o disquero),* porque la mencionada alternativa hacia la identidad tuvo en él un apoyo indudable para la difusión a gran escala. La respuesta así venía con las mismas características y en las mismas condiciones de los otros productos culturales causantes de la famosa dependencia. Por ello siempre resultó absurda esa afirmación, impregnada con no pocas dosis de chauvinismo, que la salsa también es dependencia y también es *extranjerizante,* y todo porque ella se fabrica y distribuye en una industria semejante a la que lanzó la avalancha Pop, y porque ella, total, viene de Nueva York; sin hacerse el más mínimo reparo en que ese Nueva York que produce

a la salsa está mucho más cercano de San Agustín del Sur o Petare, que del *Empire State* o de la propia Estatua de la Libertad. En fin, seguir pensando que los latinoamericanos entre nosotros mismos somos extranjeros, más aún si pertenecemos a una región del continente que de manera tan particular asemeja e identifica a sus habitantes como lo es el Caribe, es seguirle haciendo el juego a esa lamentable trampa de los auténticos *extranjeros,* los de verdad, empeñados durante tantos años en mantenernos separados y, por lo tanto, sometidos.

El filme de la Fania se llena de esas menudencias que matizan la vida de los caribeños desde ese ámbito extraño y asfixiante que representa la cultura norteamericana. Aparecen *galleros* escondidos en los sótanos de los edificios del South Bronx, sobando y cuidando a sus crías, apostando por ellas, montando una algarabía soberana a espaldas de la Sociedad Protectora de Animales que considera todo esto *manifestaciones salvajes de pueblos inferiores.* Asimismo, en una calle cualquiera del Lower East Side de Manhattan, Ismael Miranda representa al dependiente de una *botánica,* una tiendita de esas, llena de velas, yerbas e imágenes, donde se venden todos los artificios posibles para conjurar la mala fortuna. Y esto, desde una perspectiva foránea, también se entiende como otra manifestación funesta y miserable de *pueblos inferiores.* La cámara iguel asiste a *toques de santos,* esas ceremonias religiosas llenas de tambores y colorido donde las viejas deidades afro-caribeñas reciben el empecinado homenaje de los creyentes. Y así la película se va empapando de las calles del otro Nueva York, del que no visitan los turistas, saturado de basura y edificios derruidos, donde el mínimo bienestar que supone el desarrollo simplemente no existe.

Así la salsa es presentada de manera plena en el mundo que la conforma, toda esa serie de elementos dispersos que obligan a una expresión necesariamente novedosa, muy a pesar de que el son, la base y el centro musical de la salsa, tenga ya más de cincuenta años en su haber. Hay una secuencia, por ejemplo, sumamente representativa. La cámara está en el Cheetah y la descarga de los músicos abre paso a un solo de bajo de Bobby Valentín. En este momento, aprovechando las notas oscuras del instrumento y la clave estruendosa que marca el público bailador, las imágenes se trasladan a una calle desierta donde un grupo de muchachos colocan un pequeño explosivo en la entrada de un edificio. Cuando se da la explosión y los muchachos salen en estampida, la música cae en el mambo y la cámara, paulatinamente, va regresando a la euforia del baile. No se nos explica el motivo de los muchachos para poner el explosivo, uno supone que se trata de una travesura, de una *malandrada* más sin razón aparente. Pero lo importante, en todo caso, está en entender que esa malandrada se da en la salsa, que ella se origina en el mismo mundo en el que se origina la salsa, que ambas, en algún sentido, responden a lo mismo: a la feroz opresión de un ambiente en el que, definitivamente, son extraños.

Obviamente no se puede caer en el simplismo, bastante demagogo por cierto, de afirmar a secas que la salsa es música malandra. Lo pertinente sería entender que el malandraje, como hecho social muy preciso y definido, sólo puede ser cantado en salsa. Y esto porque la salsa, aún cantando el malandraje, va mucho más allá, desbordándolo de manera absoluta. A la larga los malandros, que en efecto fueron los primeros en asumir a la salsa como algo propio, no son los únicos caribeños que viven en subdesarrollo, que viven al margen del progreso, que viven víctimas de un desarraigo cultural por demás angustiante. De hecho el público natural de la salsa es amplísimo, va desde los más diversos sectores de las clases populares (donde los malandros, como se sabe, son una parte bastante minoritaria) hasta densísimos sectores de las llamadas clases medias-bajas de la región. En fin, el desarraigo en cuestión es demasiado semejante en todos ellos.

Al comienza de este capítulo apuntábamos que el afianzamiento definitivo de la salsa como una expresión completa y novedosa se daba en 1971, y que ese afianzamiento se debía básicamente a los discos de la Fania en el Cheetah y a la película *Nuestra Cosa.* Y esto —resumiendo parte de lo que se ha escrito en estas páginas—, porque nunca antes la salsa había sido enfrentada con semejante vigor comercial y, sobre todo, porque nunca antes ella había sido asumida, de manera plena y absoluta, como la expresión contemporánea del Caribe urbano en que nos ha tocado vivir. Las viejas guarachas, ingenuas y provincianas, que respondían a aquellos pueblotes gigantescos eufemísticamente llamados *grandes ciudades,* quedaron en el pasado. La música de ahora, aunque venga en la misma clave de siempre, es tan agria e irónica como la ciudad que la produce. Y todo esto, por decirlo de alguna manera, se *oficializa* con la Fania del 71. De ahí en adelante, algunas de estas virtudes fundamentales de la salsa serían incrementadas mientras que otras, por ser víctimas de ese doble filo que siempre supone la industria del disco y sus inevitables modas, perecerían sin mayor contemplación. Lo que queda ahora es hacer el recuento de esos incrementos y de esas muertes.

CHEO

JOSE "CHEO" FELICIANO

VAYA RECORDS INC.

LP 7021



ANACAONA
PIENSO EN TI
PA' QUE AFINQUEN
MI TRISTE PROBLEMA
ESTO ES EL GUAGUANCO
SI POR MI CLUEVE
FRANQUEZA CRUEL
MANO CALIENTE
MEDIANOCHE Y SOL
POEMA DE OTONO

mono

SPECIAL
2 RECORD
SET

JERRY MASUCCI
PRESENTS...



ORIGINAL MOTION PICTURE SOUND TRACK RECORDING

STARRING

THE FANIA ALL-STARS

AND THE SPANISH SPEAKING PEOPLE OF NEW YORK CITY

FANIA
8019 (2)

SALSA DOS
(el boom)

6. *La Cosa en Montuno*

Muchas veces se ha discutido ese hecho tan peculiar que le da a Nueva York el privilegio de ser la cuna de un sonido y un estilo que posteriormente definirían a la salsa. Básicamente se destaca la circunstancia de que muchas ciudades del Caribe tienen tantos o más latinos que la ciudad norteamericana. No se entiende, por lo tanto, esa inmensa proliferación de orquestas que ha podido alimentar Nueva York y, sobre todo, el hecho que estas orquestas hayan podido sobrevivir con fuerza propia, grabar discos y hacerse de cierto nombre. Ya en el capítulo anterior anotábamos que la dependencia en Nueva York adquiría matices desesperantes para los latinos que ahí viven. Sin embargo, esta referencia tan sólo explica las características de un sonido, nunca la cantidad de músicos que se pudieron volcar para producirlo. Por qué, entonces, es Nueva York la ciudad que está en condiciones de suplir a La Habana en la producción de orquestas de ritmo caribe. Por qué no es Caracas la ciudad que ocupa este lugar si ella, gracias a los beneficios del petróleo, se ha dado el lujo de cultivar no pocos caprichos. Por qué no es San Juan, total, la capital de Puerto Rico, la tierra por la que la mayoría de los latinos que fabrican la salsa en Nueva York sienten una identificación ancestral. Por qué no es Panamá o Santo Domingo. Por qué, en fin, la ciudad que produce la salsa no está en el Caribe, si todas las características que generan y alimentan a la salsa son netamente caribeñas.

Las páginas precedentes de este libro ya han tratado de apuntar una serie de razones de tipo social y cultural que le dan a las comunidades latinas de Nueva York motivos suficientes para parir la salsa. Sin embargo, otras razones menos importantes, pero no por ello prescindibles siguen quedando pendientes. Obviamente, esos nuevos sonidos exigen músicos que los produzcan y lo interesante es que la mayoría de esos músicos estuvieron en un momento muy específico en Nueva York.

No está de más recordar cuáles han sido las condiciones que han caracterizado el trabajo de los músicos populares del Caribe a lo largo de varias décadas. Las orquestas siempre han funcionado con un primer objetivo: el baile. Tocar para los bailadores, definirse en, para y por los bailadores. Esto determina la estabilidad de las orquestas y, por lo tanto, el trabajo de los músicos, a la existencia de suficientes sitios de baile. El disco, por lo tanto —hasta los tiempos previos al boom de la salsa—, siempre fue un objetivo secundario. El músico sólo llevaría dinero a casa una vez finalizado el baile, y sin baile, pues, no había comida.

Estos sitios de baile se dividen en dos tipos muy específicos: los lugares públicos y las fiestas privadas. En los primeros la gente paga directamente y asiste movida por los atractivos que representa la orquesta que esa noche está en el local. En los segundos, estas dos circunstancias no existen, los bailadores van a la fiesta por razones que más tienen que ver con la amistad y la simple celebración que con la música propiamente; y así los músicos, por lo tanto, pasan a ser un atractivo secundario. De esta manera, una ciudad con suficiente cantidad de locales públicos está en condiciones de garantizar una mayor proliferación de orquestas definidas, con sonidos y estilos propios. Por el contrario, si la base de sustento para los músicos se da mayoritariamente en fiestas familiares, éstos, lejos de trabajar en la creación de estilos propios, se desvían hacia la producción de un sonido neutro, suerte de amalgama complaciente de todas las modas del momento, donde la innovación como tal está virtualmente prohibida. Se entiende que si la música es ofrecida desde locales públicos, entonces las diversas orquestas entran en una real competencia profesional; los locales sólo se llenarán si la orquesta representa un atractivo específico para el público bailador; y obviamente una orquesta que no llene los locales está condenada al fracaso.

La Habana, por ejemplo, tenía suficientes clubs y cabarets que le ofrecían al público las más variadas alternativas. Los consumidores de música podían elegir entre una orquesta y otra, entre un estilo y otro. Y esta diversidad de alternativas, precisamente, era la que obligaba a los músicos a una constante innovación, a una proliferación continua de estilos y combinaciones que necesariamente enriquecían la totalidad de la producción musical.

Esta circunstancia escasamente se repetía en las demás ciudades del Caribe. En Caracas, por ejemplo, los locales públicos siempre representaron un porcentaje ínfimo con relación a las fiestas particulares donde los músicos lograban ganarse el sustento. Tan sólo en fechas especiales —particularmente carnaval—, los locales no privados obtenían la primacía. Pero cuando esto sucedía ya las orquestas del patio estaban en desventaja y total, la gente asistía atraída por las orquestas de fuera, porque Machito tocaba esa noche en el Casablanca o Tito Rodríguez en el Tamanaco, y así por el estilo. El resto del año el público venezolano permanecía refugiado en bailes familiares donde una orquesta sin mayor relevancia particular era capaz de tocar todos los estilos y todas las modas. Por eso las orquestas venezolanas poco se ocuparon en crearse estilos propios: no había ni tiempo ni lugar donde estos músicos pudiesen desarrollar y difundir esa creatividad.

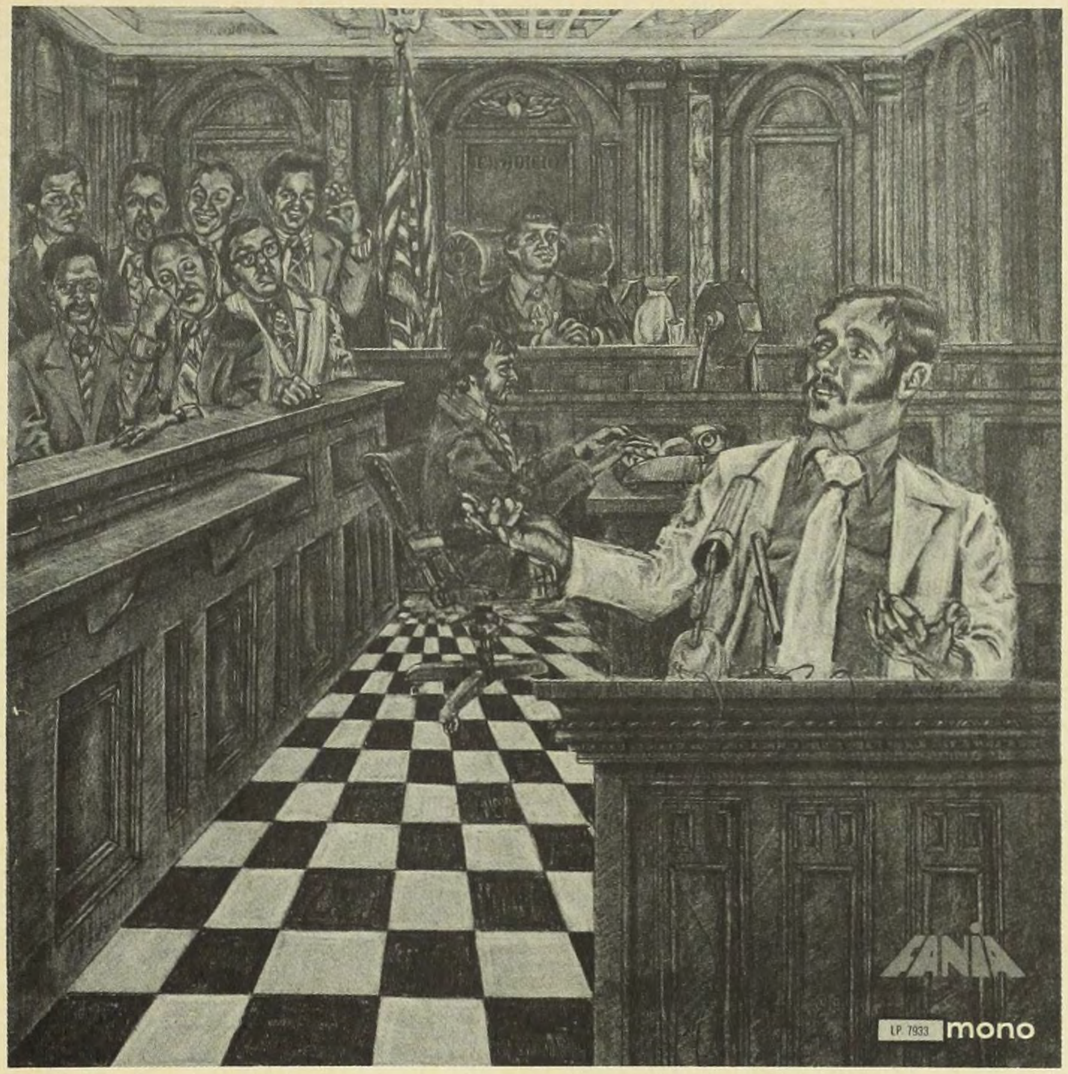
Las demás ciudades del Caribe, en su medida particular, también repitieron esta circunstancia caraqueña. Tan sólo Puerto Rico, por mantener ese sólido hilo materno hacia la comunidad latina de Nueva York, pudo levemente superar algo de este estancamiento. El resto fue consumido por la inercia del bonche sabatino donde se festejaba cualquier cosa menos la música.

Ya en los tiempos en que Cuba ejercía el liderato, los caribeños de Nueva York se las habían arreglado para montar un número considerable de clubs nocturnos donde la música pudiese difundirse con la pompa necesaria. A esto contribuyeron dos hechos de particular importancia. Por una parte, la migración continua de líderes cubanos (mucho antes de la revolución), que viajaban a Nueva York atraídos por las posibilidades de creación que les ofrecía el jazz de la ciudad. Y por la otra, esa circunstancia propia de la vida americana que virtualmente anula las grandes celebraciones familiares: no sólo ningún latino tenía una casa suficientemente grande como para albergar a una orquesta y a los bailadores, sino que los costos de alquiler de un local, aunados a otra serie de importantes dificultades de diverso tipo, descartaban de plano cualquier tentativa de un bonche particular. Por ello los clubs públicos, establecidos según sus propias deficiencias y limitaciones, siempre fueron una mejor alternativa.

De esta manera, si la música ha de ser difundida y gozada desde locales a donde tienen virtual acceso todos los aficionados, las orquestas, entonces, estarían en condiciones de lanzarse en una abierta competencia jugando a la creatividad y la innovación para así ganarse el apoyo del público. No en balde, una vez que Cuba es bloqueada en el propio Caribe, tan sólo Nueva York —en una menor escala y proporción, obviamente—, está en condiciones de suplir orquestas y sonidos. Esto ya le daba ventajas considerables a esta ciudad norteña, ventajas que servirían de plataforma a la hora de lanzar ese sonido nuevo que terminaría definiéndose en la salsa.

Sin embargo, a la hora de analizar el surgimiento de la salsa en Nueva York resulta totalmente improcedente analizar de manera aislada las diversas causas y razones. Ya varios de los capítulos anteriores han tratado de señalar ese complejo y arbitrario mundo que suponen los latinos en la *Babel de Hierro*. La presión cultural, social, económica y política a la que están sometidos; y la manifestación cultural (en este caso musical) que necesariamente surge como enfrentamiento y respuesta a esa misma presión. Claro, como también se indicó con anterioridad, esta vida de los latinos en Nueva York responde de una u otra manera a los mismos condicionantes que originan una vida semejante en las ciudades más populosas del Caribe. En definitiva, la misma presión del subdesarrollo en todos sus aspectos y consecuencias es la que está planteada. Sin embargo, es Nueva York la primera en enfrentarse en parte porque en ella la presión es mucho más acuciante y feroz, y en parte también porque tan sólo ella tenía la plataforma de músicos y orquestas suficientemente amplia y ambiciosa como para atacar con esta respuesta salsosa. Y no se trata de caer en el absurdo de que el Caribe no tenía músicos, o que simplemente éstos eran menos *creativos,* no. Sucede tan sólo que éstos estaban en condiciones de trabajo que escasamente favorecían esa misma creatividad. Y ello lo comprobamos sin mayor dificultad una vez que se desata el boom de la salsa, un boom que tuvo entre sus primarias virtudes el fomento de una innovación que sería característica primordial de la salsa.

Ahora bien, hagamos un recuento de lo sucedido partiendo de la circunstancia que ofreció Nueva York. El mentado boom tan sólo se desata, como auténtico fenómeno comercial, a partir de 1974-75, cuando ya la salsa, a todo lo ancho del Caribe, había arrasado con todos los mitos y complejos que se habían atravesado en su paso. Sin embargo, entre 1971 —referencia para la reunión de las Estrellas de Fania en Cheetah—, y 1975, la salsa de Nueva York logra dar lo que, visto a la distancia y de manera global, quizá sea lo más sólido e influyente de toda la producción salsosa. Los años en que las dos vertientes básicas que alimentan a la salsa —la influencia del barrio y la innovación y mezcla musical sin imponerse mayores límites ni formales ni de inspiración—, logran culminar en una etapa de sobrada riqueza, fecundidad y sabrosura. Se da, pues, esa *Salsa de Oro* que se desataría sacudiendo, enfrentando y gozando todas las vivencias que fueran susceptibles de ser sacudidas, enfrentadas y gozadas. La *Cosa,* por eso, se fue en montuno. . .


LP 7933
mono


Compatible Stereo
LPS-88179
lo mato
Si No Compra Este LP


EDDIE PALMIERI AND HIS ORCHESTRA
Champagne
EDDIE PALMIERI
AND HIS
ORCHESTRA
INTRODUCING
AFRICAN TWIST
LP 1165


EDDIE
PALMIERI
SENTIDO
ADORACION
PUERTO RICO
CONDICIONES QUE EXISTEN
COSAS DEL ALMA
NO PIENSES ASI

RAY BARRETTO/QUE VIVA LA MUSICA

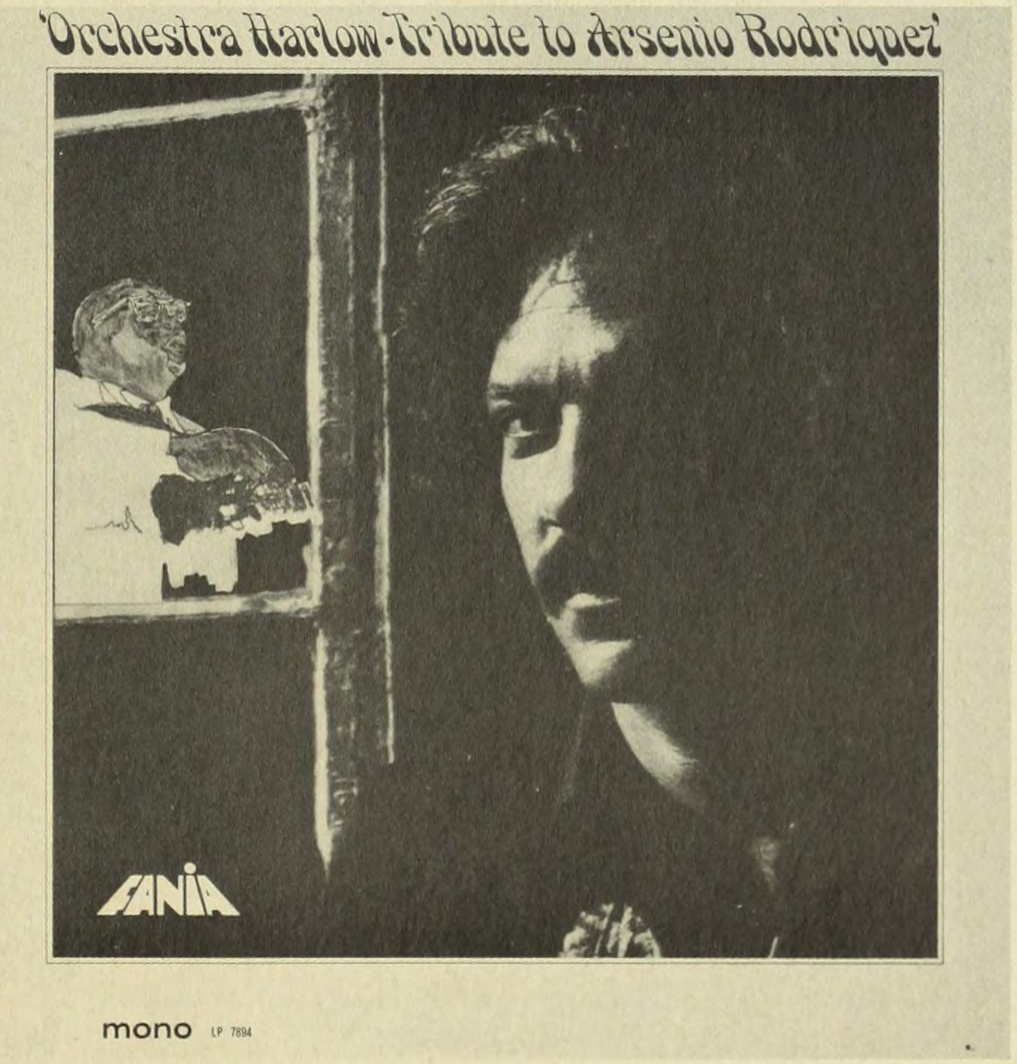


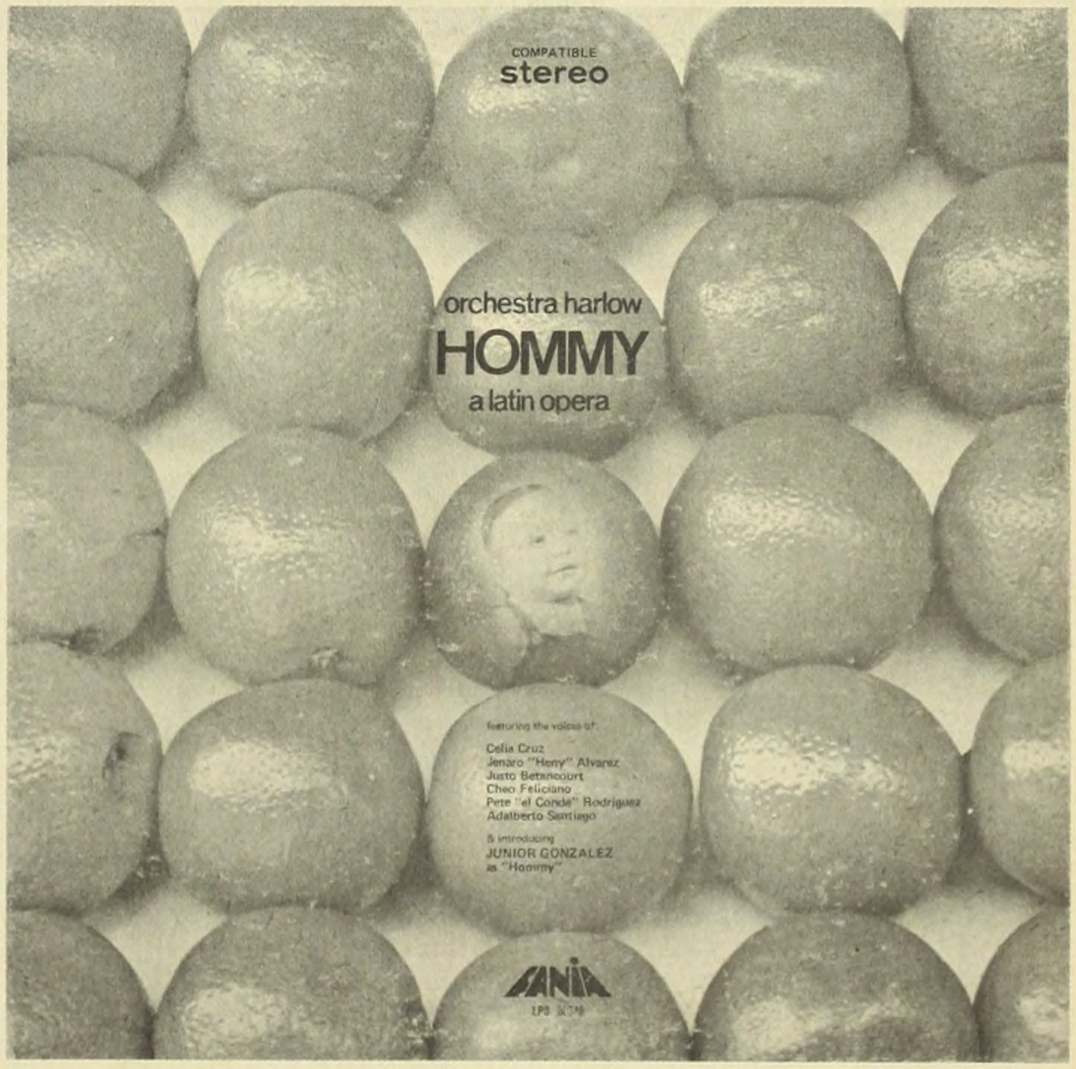
SANIA

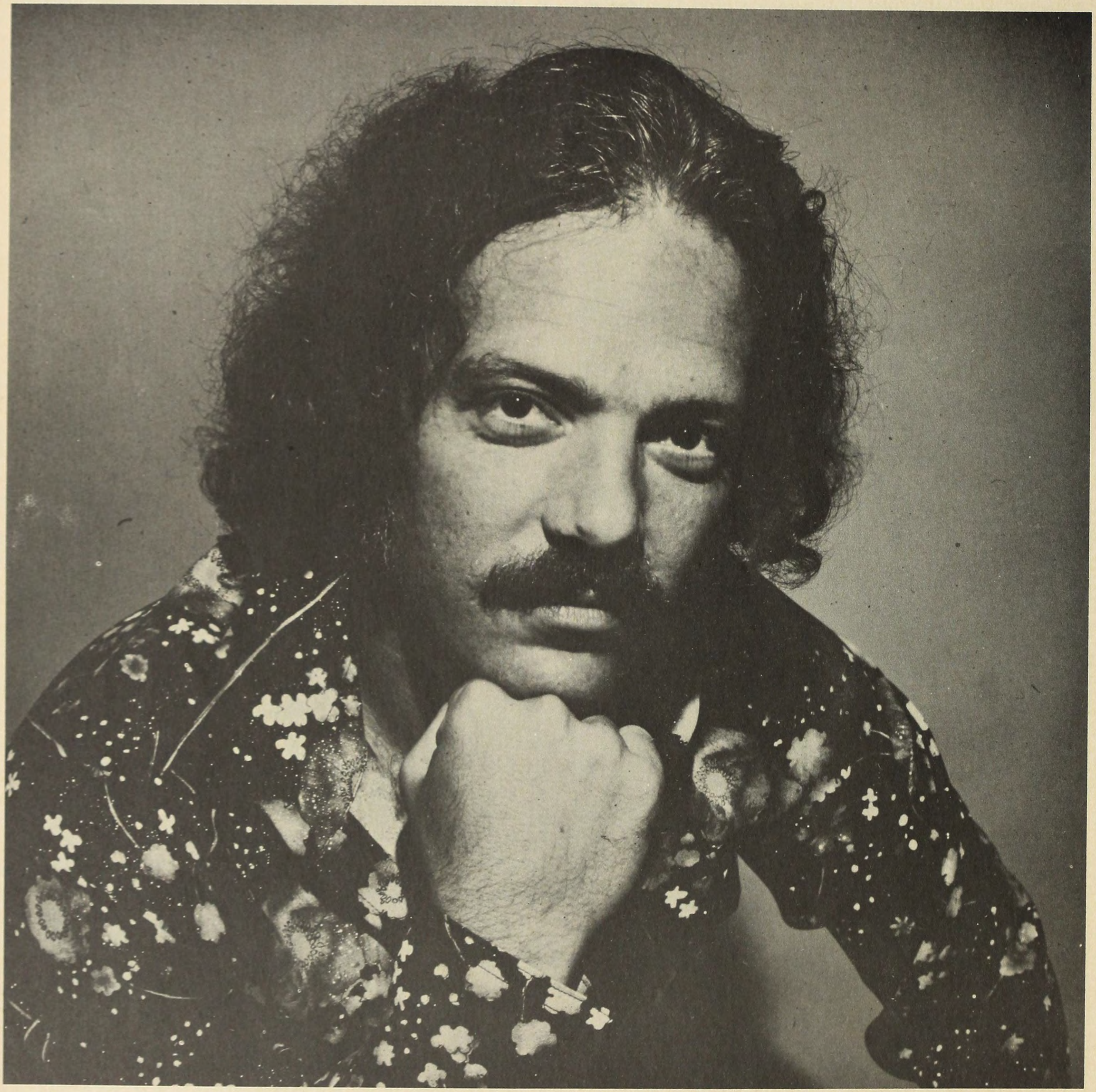
LP 8026 mono


PACHECO
Y
EL CONDE
LOS
COMPADRES
FANIA
mono LP 7724

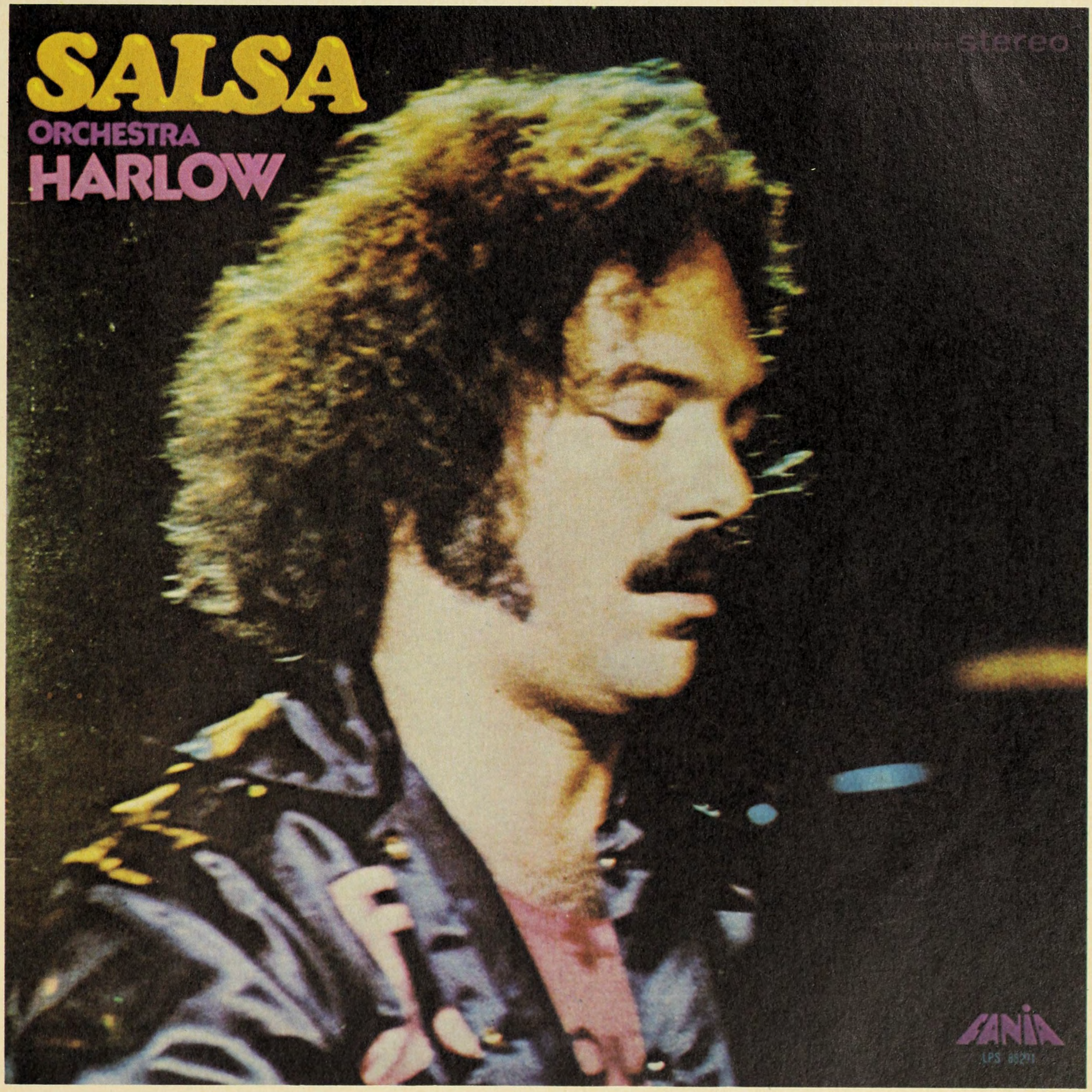

LP 7738 mono
FANIA


'Orchestra Harlow-Tribute to Arsenio Rodriquez'
FANIA
mono LP 7894


COMPATIBLE
stereo
orchestra harlow
HOMMY
a latin opera
featuring the voices of
Celia Cruz
Jenaro "Henry" Alvarez
Justo Betancourt
Cheo Feliciano
Pete "el Conde" Rodriguez
Adalberto Santiago
& introducing
JUNIOR GONZALEZ
as "Hommy"
FANIA



LARRY HARLOW


SALSA
ORCHESTRA
HARLOW
stereo
FANIA
LPS 85271

COMPATIBLE stereo

LPS 88342

VAYA RECORDS INC

Celia & Johnny




celia & johnny
TREMENDO
CACHÉ
COMPATIBLE
stereo
LPS 88484
SERIES 0598

Si en el repaso de los años finales de la década de los 60, cuando ya la comunidad de bailadores hacía alusión a un sonido típico y específico de Nueva York, destacábamos la importante participación de Willie Colón, es necesario acordar ahora, cuando nos ubicamos en la época dorada de la salsa neoyorkina, que Willie no sólo incrementaría su importancia sino que terminaría identificando a buena parte del sonido global de la salsa a su propio estilo y expresión. El trombonista del South Bronx nunca dejaría de marcar pauta, de ser referencia inevitable. En parte porque él nunca abandonaría esas características auténticamente salsosas que le darían vigor en sus comienzos (el tocar siempre para el barrio, sin perderle la perspectiva, sin dejar de entender que es ahí donde siempre está el primer justificativo de su música), y en parte también porque Willie, con el tiempo, afinaría la puntería, disparando siempre al sitio justo, inventando siempre en la onda pertinente, estando pues en la jugada, prevenido al bate, antes de que ésta se diera.

La vida musical de Willie habría que dividirla en tres etapas. Una comprendería desde el año 67, cuando se publica su primer disco *El Malo,* hasta el 71, cuando se da el primer corte capital producido por la gente que hacía salsa en Nueva York, en especial los que pertenecían al equipo de la Fania. Ya hemos hablado de este período, de cómo Willie, todavía adolescente, se las arregló para imponerse con un estilo que, muy a pesar de las opiniones en contrario, siempre sonó propio, auténtico y efectivo. La segunda etapa arrancaría en ese mismo año 71 con el primer volumen de sus "experimentales" *Asaltos Navideños.* De ahí en adelante hasta 1973, cuando Willie disuelve su banda y todo pareció indicar que la vida musical del *Niño Malo* había llegado a su fin. La tercera etapa se produciría dos años más tarde, en el 75, cuando Willie reaparece en una experimentación constante, moviéndose en los predios clásicos de la bomba y la plena al lado de Mon Rivera, inventando ballets como el del *Baquiné de los Angelitos Negros,* y apadrinando el sentido más importante y definitorio de la salsa que despidió la década, el de la llamada *Salsa Conciente* o en Conciencia, junto al también fundamental cantor panameño Rubén Blades. Tres etapas que, en su medida, también podrían servir como patrón y referencia para todo el desarrollo de la salsa.

Tocada ya la primera, ocupémonos ahora de la segunda, la que todavía se identificaba en el sonido de dos trombones de vara y seguía cantada por Héctor Lavóe. En estos tres años (71-73) Willie produjo cuatro discos, dos de ellos ya considerados como clásicos por el oído salsoso. En estas cuatro producciones Willie trabajó desde dos perspectivas muy precisas: por una parte su empeño en penetrar los sonidos típicos del folklore boricua (bomba, plena, aguinaldo), y por la otra, el perfeccionamiento cada vez más notorio del sonido agresivo que le había caracterizado en todos sus discos anteriores. Del primer enfoque surgen los dos discos del *Asalto Navideño,* y del segundo los clásicos de *El Juicio* y *Lo Mato.*

En el caso de los Asaltos, la tentativa de Willie no era otra que la de lanzar, desde el mundo de la salsa, una nueva visión de la típica música navideña de Puerto Rico. Para hacerlo incorporó como *estrella invitada* a Yomo Toro, cuya experiencia como guitarrista de boleros y de música tradicional del Caribe, era tan sólo superada por su quehacer en el campo del folklore navideño de su país donde siempre fue considerado un experto y auténtico exponente. De esta manera Willie resolvía, a nivel de instrumentistas, los propósitos básicos de su tentativa: Yomo daría el toque típico y tradicional, mientras que él se encargaría de agregar todo lo referente al sonido Nueva York. El primer Asalto fue todo un éxito de ventas, nunca se nos confirmó la cifra exacta pero sí se nos dijo que hasta ese entonces el *Asalto Navideño Vol. I,* había sido uno de los discos más vendidos en toda la historia de la compañía. El álbum, por supuesto, tuvo su primera audiencia en el público de la isla y en toda esa vieja generación de puertorriqueños que aún a pesar de vivir en Nueva York jamás se habían acoplado, como sí lo hicieran sus hijos, al ritmo de la vida americana. Willie, con esto, se dio el lujo de romper lo que muchos veían como una simple barrera generacional a los efectos de la salsa y sobre todo de sus nuevos intérpretes, básicamente *neoyoricans.* Sin embargo, si este primer Asalto se hubiera reducido a un simple *rescate* de la música navideña de Puerto Rico, el disco indudablemente se hubiese visto limitado e inefectivo en relación al mundo global de la salsa. Pero el aporte que hizo Willie de la *salsa-salsa* sirvió precisamente para obviar este riesgo. Por ejemplo, el primer éxito real que tiene Willie en Venezuela vino como parte de este disco navideño, aquel saludo a Panamá que todos los bailadores conocieron como *La Murga.*

El segundo de los Asaltos, publicado para la navidad del año 73, no repitió en una medida equiparable el éxito del primero. Y esto fue así porque el tema salsoso de agarre, *La Banda,* no tuvo ni el empuje ni el interés de *La Murga.* Este Asalto, sin embargo, superó los matices folklóricos y navideños del primero permitiendo de esta manera que toda una generación de boricuas criados lejos de Puerto Rico, pudiesen prolongar y mantener una tradición que siempre resultaría importante en medio del desarraigo cultural. Las ventajas y los méritos, por lo tanto, siempre terminaban equilibrados, no había pérdida.

Los otros dos discos que ya hemos definido como clásicos, *El Juicio* y *Lo Mato,* fueron publicados en el 72 y 73, respectivamente. En ambos se repiten las carátulas con temas delictivos que desde siempre habían caracterizado a las producciones de Willie Colón. Incluso los dos discos navideños, haciéndole honor a eso del asalto, también se ubicaban en la misma onda. En el primero, Willie, Héctor y Yomo, disfrazados a lo San Nicolás, asaltaban un arbolito navideño; en el segundo el escenario era una bomba de gasolina. En el caso de *El Juicio,* la portada se basaba en un dibujo de escasa calidad donde toda la banda era presentada como un jurado fastidiado ante la declaración de Willie, sentado con sus patillas gangsteriles en el banquillo de los acusados, frente a Jerry Masucci, vestido de juez, quien, como presidente de la Fania, nunca resistió la tentación de darse publicidad gratuita. La portada de *Lo Mato,* por su parte, ya era mucho más agresiva. En ella Willie encañonaba a un viejo canoso aparentemente indefenso, ante la amenaza de *Lo Mato, si no compra este LP.*

Estas carátulas siempre trajeron su comentario. Para los enemigos a priori de la salsa sirvieron como pretexto fácil para afirmar que la salsa era malandra, que incitaba el malandraje y que, por lo tanto, era altamente perjudicial. Para otros, para los que la salsa sólo podría valer y tener prestigio si ésta era reconocida y asimilada por los públicos exquisitos (latinos o extranjeros) estas carátulas no dejaban de ser elementos perturbadores e igualmente perjudiciales. Para los demás éstas no dejaban de ser travesuras de Willie, esas ocurrencias irreverentes que lo caracterizaban como alguien más del barrio que, total, *siempre estaba en una de maldad.* Lo cierto es que estas carátulas le dieron una fama exagerada que escasamente respondía a la realidad, por más que Willie, como sucedió aquella vez en uno de sus primeros bailes en Caracas, gustara de resolver algunos de sus problemas personales a golpe limpio. Algunos empezaron a verlo como un supermalandro feroz, retándolo en no pocos casos como si se tratara de una especie de Jesse James del barrio moderno, sin entender que toda esa imagen respondía a un mito, a un simple alarde publicitario, en el que los valores se confundían. En 1978, después que pude establecer un contacto más personal con Willie Colón, comprobé que todas estas poses de maldad que servían para ilustrar sus discos, no eran más que la representación gráfica de aquel primario sentimiento, mucho más infantil que juvenil, que definió el quinceañero Willie con aquello de *el malo de aquí soy yo porque tengo corazón* . . . De alguna manera se intuía, que el corazón (el mismo *corazoncito* de siempre) una vez que era puesto en el barrio tenía que ser gestado, cultivado y defendido en violencia porque es tan sólo la violencia el primer y último matiz que caracteriza la vida del barrio urbano de nuestros días.

Sin embargo, aprovechar este sentir, bastante certero por lo demás, para afirmar alegremente que la salsa es perjudicial porque es música malandra para malandros, es algo definitivamente tramposo y chantajista. Y esto porque la salsa por sí misma jamás podría ser considerada como perjudicial, y porque la salsa sólo asume como origen al barrio, y en el barrio el malandraje, lejos de ser una totalidad, es tan sólo una parte, y parte minoritaria por cierto. Y es necesario hacer hincapié en este aspecto porque no sólo los enemigos de la salsa lo utilizaron para descartar a la salsa acusándola de malandra, sino también porque ciertos *defensores* trasnochados trataron de utilizarlo alegando que la salsa sí era malandra y que eso, precisamente, era lo bueno. Porque eso demostraba una supuesta mayor identificación de la música con el medio que la produce, con lo que estos defensores evidenciaban no sólo una demagogia barata, sino también una ignorancia total de cómo son las cosas y su medida en los predios reales de un barrio.

Willie Colón, pues, se limitó a cantarle al mundo del cual provenía, madurando sus apreciaciones y valoraciones, sin caer en la tentación ni de los alardes inútiles ni de las demagogias fáciles. De aquella primera postura de *El Malo,* Willie daría en 1973, en *Lo Mato,* este tema que desde siempre nos pareció maestro y demasiado importante, *Calle Luna, Calle Sol,* una definición ya mucho más precisa del barrio, de su vida y sus riesgos. La letra dice así:

Mete la mano en el bolsillo
Saca y abre tu cuchillo
Y ten cuidado. Póngame oído
En este barrio muchos guapos han matado.

(Coro)

Oiga señor
Si usted quiere su vida
Evitar es mejor
O la tiene perdida.

(Coro)

Mire señora
Agarre bien su cartera
No conoce este barrio
Aquí asaltan a cualquiera.

(Coro)

En los barrios de guapos
No se vive tranquilo
Mide bien tus palabras
O no vales ni un kilo.
(Montuno)
Camina pa'lante no mires pa'los laos . . .

Las calles *De La Luna* y *Del Sol,* son dos calles estrechas y empedradas que corren paralelas por el Viejo San Juan. La tradición les atribuye el carácter de peligrosas porque estaban saturadas de bares y de casas de mala muerte donde eran asiduos los borrachos, las prostitutas, los vividores y los asaltantes de callejón. Luce evidente que el riesgo que pueden representar estas dos calles es minimizado ante los auténticos peligros que supone cualquier callejón solitario y anónimo de esas zonas que en Nueva York simplemente se conocen como *El Barrio.* En fin, algunas cuadras de estas pintorescas calles sanjuaneras pueden ser pisadas por no pocos turistas curiosos que ni siquiera por equivocación osarían penetrar los lugares del South Bronx o uno cualquiera de los muchos barrios que se esconden, cerro adentro, en Catia o Petare. Sin embargo, Willie prefirió ubicar su música en las viejas calles boricuas porque éstas, evidentemente, le permitían jugar más con la tradición de la violencia, haciendo mucho más global su canto, sacándolo de un contexto circunstancial para imprimirle una fuerza que va mucho más allá de las anécdotas y las estadísticas.

El viejo son cubano está lleno de referencias a la *guapería.* Un guapo bastante peculiar que reducía toda su fama a los alardes grandilocuentes de todas las mujeres que había tenido y que seguiría teniendo, y a su supuesta capacidad para resolver todos los problemas de la vida cotidiana a trompón limpio en un rincón cualquiera de un botiquín. De este guapo, sin embargo, tan sólo quedaría el recuerdo una vez que el barrio feliz donde él vivía fuera arrasado por la marginalidad y las penurias económicas. La guapería, por lo tanto, dejó de ser un simple alarde para convertirse en un hecho concreto que amenazaba apareciendo inesperadamente a la vuelta de las esquinas y los callejones.

La violencia, así, desbordó el mero anecdotario para hacerse diaria e inevitable. El guapo ya era otro aunque las calles por las que se moviera siguieran idénticas a las de siempre. Willie Colón, entonces, aprovecha esta continuidad dibujando la violencia y el riesgo de hoy en la calle de ayer, entendiendo que el mismo sitio siempre ha estado plagado de guapos, de personajes que el tiempo ha ido modificando en usa masa desigual y miserable de insistentes *peleadores.*

Junto a *Calle Luna, Calle Sol,* el disco de *Lo Mato* también incluyó otro tema que inmediatamente adquirió un carácter de especial importancia y significado: *El Día de mi Suerte,* una bomba que también compusiera y arreglara el propio Willie Colón. En este caso el barrio no es visto desde sus amenazas sino desde sus expectativas, ese mundo de ilusiones y esperanzas que, al igual que la violencia, persiste con una insistencia desbordada en la vida cotidiana. En esta bomba Willie, tal como hizo con *Calle Luna . . .,* se limita a retratar la experiencia, a repetir la frase diaria, a proclamar una vez más esa certeza desesperada de que el día de la suerte llegará, que algún día antes de la muerte, muy a pesar de todas las frustraciones acumuladas, esa suerte llegará; así de simple, con un empecinamiento tan necesario como inevitable:

Pronto llegará el día de mi suerte
Sé que antes de mi muerte
Seguro que mi suerte cambiará

(Coro)

Cuando niño mi mama se murió
Solito con el viejo me dejó
Me dijo solo nunca quedarás
Porque él no esperaba una enfermedad.
Anoche Saño Papa se murió
Se fue con mamá para el más allá
Y las gentes decían al verme llorar
No llores nene que tu suerte cambiará
¡Ay cuándo será!

(Coro)

Esperando mi suerte quedé yo
Pero mi vida otro rumbo cogió
Sobreviviendo en una realidad
De la cual yo no podía ni escapar
Para comer hay que buscarse el real
Aunque sea con uno de esta sociedad
Para la que se pide mi amistad
No te apures que tu suerte cambiará.
¡Oye verás!

(Coro)

Ahora me encuentro aquí en mi soledad
Pensando qué de mi vida será
No tengo sitio dónde regresar
Y tampoco a nadie quiero ocupar
Si el destino me vuelve a traicionar
Te juro que no puedo fracasar
Estoy cansado de tanto esperar
Y estoy seguro que mi suerte cambiará
¡Ay cuándo será!

(Coro)

Sufrida parte de mi vida ya
Sin un complejo de inferioridad
Por eso no me canso de esperar
Pues sé que Dios a mí me ayudará
Y el día que eso suceda escuche usted
A todo el mundo yo le ayudaré

Porque tarde o temprano usted verá
Cómo el día de mi suerte llegará
¡Ya lo verá!

(Coro)

Muchas veces me pongo a contemplar
Que nunca yo a nadie he hecho mal
Por qué la vida así me ha de tratar
Si lo que busco es la felicidad
Trato de complacer a la humanidad
Pero aunque mi dicha ha sido fatal
No pierdo la esperanza de luchar
Y seguro que mi suerte cambiará
¡Pero cuándo será!

(Coro)

Esperando la vida he de pasar
Este martirio no podré aguantar
Y pregunto hasta cuándo durará
También si lo podré sobrellevar
Si el destino me vuelve a traicionar
Te juro que no puedo fracasar
Estoy cansado de tanto esperar
Y estoy seguro que mi suerte cambiará.
¡Pero cuándo será!

Dado el hecho que en 1973, cuando fue publicado *Lo Mato,* la salsa todavía no había adquirido el apoyo radial y periodístico que se le conocería a partir del famoso Boom, ni *Calle Luna. . .,* ni *El Día de mi Suerte* llegaron a ser considerados como *éxitos en popularidad,* frase fanfarrona que suelen acuñar los promotores de discos. Y esto simplemente porque, aun cuando el álbum logró superar todas las expectativas de ventas, el mismo, al menos en el caso venezolano, jamás recibió ni apoyo ni difusión por parte de los *expertos*. Sin embargo, ambos temas rápidamente fueron asimilados por los seguidores de la expresión, convirtiendo a los coros y las letras en parte de un refranero particular que desde ese tiempo ya identificaba a los salsosos. Willie, por lo tanto, había dado en el sitio justo, brindándole a la audiencia que lo seguía lo que ella realmente exigía y necesitaba. Y así se volvía a evidenciar ese detalle que no pocos personajes del medio radial y publicitario han negado insistentemente: las auténticas manifestaciones de la música popular, aun cuando puedan ser beneficiadas de manera considerable por cierto apoyo publicitario, nunca necesitan de éste; total, el público, a la larga, siempre sabe reconocer lo que realmente le pertenece y con lo que efectivamente se identifica. Además, todos nosotros sabemos que las fulanas listas de *éxitos de popularidad,* no son más que trampas promocionales en las que abundan los advenedizos y los oportunistas de la música popular. Obviamente, una vez que el Boom desbordó los propios medios publicitarios, toda la salsa, la buena y la mala, empezaría a colmar las listas en cuestión. Pero lo que nos interesa seguir destacando es lo otro, que la música que verdaderamente importa jamás se ha visto limitada o sometida por el alarde de la publicidad, y *Calle Luna, Calle Sol* y *El Día de mi Suerte,* son un buen ejemplo de ello.

Los seis temas restantes del disco de *Lo Mato,* sin representar el impacto de letras de los dos números que hemos mencionado, siguieron manteniendo un nivel y un vigor salsoso de primera línea. Se entregó *La María* de Curet Alonso, una nueva versión del viejo montuno *Guajira Ven* de los Matamoros, un enfoque salsoso del tema brasileño *Vo So* atribuido a Edú Lobo, así como la fabulosa guaracha *Señora Lola* donde el mundo de la guapería se hacía presente en su espíritu tradicional:

Señora Lola dile a tu esposo
Que aguante el bembo
Yo soy hachero de verdad
Y no como miedo (bis).
Y si es que viene con un alarde
Que olvide el cuento
Yo lo conozco bien de atrás
Desde hace tiempo.
La única hazaña de su marido
Es haber corrido como un demente.
Señora Lola dígale rápidamente
Que si sigue hablando
Me está obligando
Y no quiero actuar (bis).

(Montuno)

Lola, aconséjalo Lola. . .

El disco de *El Juicio,* publicado el año anterior, en 1972, no supuso ninguna letra que permitiera especular sobre estos perfiles *sociales*. La Bachata a secas fue la que imperó en el ambiente. Sin embargo, el hecho de que sea la bachata la que domine ya importa suficientemente porque ese espíritu de jolgorio e irreverencia es imprescindible y determinante en toda la música que desde siempre se ha producido en este lugar del mundo. Además, a despecho de los que entienden la salsa como una música simple, elemental y por lo tanto fácil, lograr asumir el jolgorio y la irreverencia de la vida diaria, transmitiéndolo con suficiente fuerza y efectividad, es una meta tan compleja y dificultosa que a la larga ha servido para medir y diferenciar a los buenos músicos de los malos. Así como en el caso de Pacheco apuntábamos la dificultad

real que representa hacer música *sabrosa,* asimismo lograr dar en la clave del bonche y el *vacilón* es igualmente trabajoso. En apariencia, producir algo como *Calle Luna, Calle Sol,* debería ser algo bastante más complejo que producir un tema como *El Timbalero.* Esto, es bueno destacarlo, es falso. La dificultad en ambos casos es equiparable. Los patrones de valoración para la música de salsa suelen ser idénticos para las diversas manifestaciones de la expresión. El famoso *hecho social* puede que sea más evidente en algunas piezas (el caso de *Calle Luna* y *El Día de mi Suerte,* por ejemplo), pero éste siempre está presente, quitárselo a la salsa, es tan grave como quitarle el corazón a la música, su sentido y justificación.

A raíz del boom han sido demasiadas las orquestas que han fracasado de manera estruendosa, orquestas que han pretendido sobrevivir a base de la bachata, cayendo en la trampa de las aparentes simplezas y facilidades de ésta, sin dar en el clavo, sin entender que hacerle una guaracha a la *mulata come candela* es tanto o más difícil que hacerle una guaracha *al pobre que trabaja y que es explotado en el barrio.* De ahí que no calara el tema *Violencia* de Junior González, lleno de buenas intenciones, pero carente de las exigencias mínimas, y de ahí que arrasara con los bailadores la *Catalina La O,* de Johnny Ortiz, vocalizada por *El Conde* Rodríguez, saturada de sabrosura y calidad.

El Juicio de Willie Colón se enfiló plenamente en esta última perspectiva, no se habló del barrio sufrido, pero a las mulatas y a los amores se les cantó con suficiente elocuencia y efectividad. Además, éste fue el primer disco de Willie donde el trombonista y arreglista se lanzó de frente a experimentar, con un estilo que un par de años después se identificaría como único, toda una serie de posibilidades armónicas y rítmicas. La influencia brasileña, por ejemplo, se hizo presente en *Ah Ah Oh No* y en *Si la Ven,* dos números con temáticas amorosas compuestos por el propio Willie. Asimismo, la salsa típica de la década anterior, algo más superada y perfeccionada, se palpó en *Timbalero* y en el bolero en montuno *Soñando Despierto.* Colón, igualmente, penetró la onda religiosa (santera) con el *Aguanile*; mientras que las viejas tendencias jazzísticas de siempre se destacaban en el instrumental *Pan y Agua.* Finalmente, la salsa propiamente dicha, la que posteriormente caracterizaría de manera global a la expresión, se presentaba en un ejemplo excelente: *Piraña,* uno de los mejores sones que tiene en su haber el compositor boricua Curet Alonso. Esta mezcla de elementos, de tendencias e intenciones, le brindarían a *El Juicio* un carácter especial. Visto a la distancia, los seguidores de la salsa lo siguen considerando entre los mejores discos de Willie Colón; y semejante apoyo, no limitado a la brevedad de la moda de turno, ya es por demás elocuente.

Siguiendo en este período comprendido entre 1971 y la explosión del Boom cuatro años más tarde, se hace imprescindible la mención del trabajo realizado por Eddie Palmieri. Ya previamente habíamos notado cómo la condición vanguardística de Palmieri progresivamente lo fue alejando del trabajo habitual del músico de salsa. Eddie, que superó la crisis de los dos últimos años de la década anterior con la producción de dos discos importantísimos, *Champagne* y *Justicia,* enfrentaba ahora el nuevo desarrollo de la industria de la salsa con una actitud francamente rebelde y decidida. Por ello, si el año 71 representa un corte en el mundo salsoso de Nueva York, Eddie Palmieri, que desde una justa perspectiva fue un factor demasiado determinante en ese corte, no figura en el mismo porque él, ya desde ese entonces, era una suerte de personaje vetado e incontrolable por los que dirigen las menudencias de la industria. Indudablemente Willie Colón, sin menoscabo alguno de sus innegables valores y virtudes, logra convertirse en un factor determinante en la salsa posterior al boom porque él, de pies a cabeza, pertenecía a ese boom, porque él contaba con el incondicional apoyo y favoritismo de los salseros de escritorio que dirigían, controlaban y producían ese mismo boom. Eddie Palmieri, por el contrario, cada día estaba más al margen.

El primer disco que evidencia esta rebeldía es *Superimposition,* publicado a comienzos de la década, donde la expresión salsosa ya era presentada en una suerte de matrimonio indisoluble con la música de jazz. El disco, muy a pesar de las expectativas en contra, no terminó en un fracaso comercial por más de que las ventas nunca llegarán a ser encomiables. Con este disco se evidenció ese sentimiento que se resumía en un comentario de ocasión: *Palmieri está demasiado adelantado, la gente no lo entiende.* Y la gente lo entendió menos una vez que la Fania empezó a dominar el ambiente. Sobre todo porque mientras la Fania, gracias a una de esas *vivezas* comerciales, se iba progresivamente zambullendo dentro del son cada vez más típico, Eddie, por el contrario, se enfilaba hacia el otro rumbo, el que en vez de ir hacia atrás, iba hacia adelante. El público mayoritario, ya envuelto en el desborde de la Fania, prefirió dejar a Palmieri en los predios exclusivos de los entendidos. Sólo finalizando la presente década, una vez que el boom calmó sus alardes cayendo en una muerte progresiva, pudo Eddie regresar por las audiencias abiertas y numerosas que le pertenecían con sobrado derecho.

Palmieri, con todo el sólido prestigio que había acumulado desde los lejanos días de *La Perfecta,* se convirtió en todo un líder que fue aglutinando a una serie de

músicos que, de una u otra manera, se identificaban con esa misma rebeldía. Fue así como Eddie, ya avanzado el año 71, logró montar una de las mejores bandas salsosas de las que se tenga memoria. Una banda que logró recorrer las más importantes ciudades de los Estados Unidos jugando siempre, sin ningún tipo de límites, a una música que se caracterizó por su osadía y por el desbordado vigor de su ritmo (ya era famosa la frase que luego se corroboraría con insistencia: *el montuno de Palmieri es el montuno de Palmieri, y nadie nadie lo pone y lo suelta como él*). Lamentablemente, como consecuencia de esa misma rebeldía a la que hemos hecho alusión, de la plenitud de esta orquesta quedó muy poco grabado. Tan sólo un recital recogido a duras penas y con equipo de aficionado en el auditorio de la Universidad de Puerto Rico, que fuera publicado cuatro años más tarde, en el 75, por el sello *Coco*.

Eddie Palmieri en esta época, estableciendo un paralelo en absoluto forzado, bien podríamos decir que fue a la salsa lo que Miles Davis al jazz en la década de los 60. Así como Davis sirvió de factor aglutinador para los principales personajes que desarrollarían el jazz típico de los años 70, asimismo Eddie reuniría bajo su influencia las principales vanguardias que se destacarían en la salsa en los años finales de esta década. Así como el jazz de hoy —tanto el comercial o acomodaticio, como el libre o experimentador— tiene unos muy perceptibles lazos de unión con el Davis de los 60, igualmente toda la salsa que hoy día no se limita a los convencionalismos, le debe mucho de su vigor y perspectiva al Palmieri que se desata en rebeldía en estos años que marcan el comienzo y el fin de dos décadas.

Desde el viejo disco de *Justicia* hasta *Vámonos pa'l Monte* (oficialmente su última producción para el sello Tico), Eddie desarrolló las dos tendencias que años más tarde le 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 ritmáticas. De lo primero, una línea única establecida desde el propio tema *Justicia* hasta *La Libertad-Lógico*, pasando por las declaraciones y proclamas de *Sing-Sing*, queda como ejemplo inobjetable. Y de lo segundo, la totalidad de *Superimposition*, más lo grabado en vivo (primero en la Universidad de Puerto Rico y luego en la cárcel de Sing-Sing), hasta llegar al disco *Sentido* de 1973, sirven como una referencia harto evidente y efectiva.

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. Ambas propuestas, causa y efecto de su rebeldía, siempre fueron presentadas en un todo único, inquebrantable e insobornable. Así, lo uno contribuía a lo otro, apoyándolo, incrementándolo. Así, las letras rebeldes eran dichas de una manera musical que también sonaba rebelde. No haberlo hecho, indudablemente, hubiera sido un contrasentido, una trampa demagoga como tantas que no hubiera encontrado prolongación definitiva en la comunidad salsosa. Y la inobjetable vigencia e influencia de Palmieri son, precisamente, muestras elocuentes de aquella rebeldía ciertamente honesta, carente de cualquier atisbo tramposo, demagogo y fanfarrón.

Sin pretender caer en comparaciones valorativas impertinentes, es bueno apuntar algunas de las distancias que determinan la producción de los dos líderes fundamentales de esta época: Eddie Palmieri y Willie Colón. Por una parte, mientras el primero trabaja al margen de la industria, el segundo jamás dejó de trabajar para la misma. Asimismo, mientras Willie se limitaba a retratar la realidad de su mundo produciendo crónicas fotográficas que posteriormente eran transmitidas en salsa, Palmieri, con su música, siempre se fue hacia la protesta directa, hacia el reclamo, prescindiendo de la crónica para lanzarse por el argumento, cambiando la fotografía por la película. Por lo demás, si bien tanto Willie como Eddie representaban una nueva temática, una alternativa saludable para la música urbana de nuestro tiempo, los moldes musicales sobre los que ellos trabajaban —no obstante esa característica importantísima de la innovación y la experimentación constante— eran particularmente distintos. Willie, por ejemplo, siempre inventó en base al esquema tradicional de la salsa (a saber, el mismo que se heredaría del viejo son: una parte con el tema cantado por el solista, y otra desarrollada de manera libre por el solista con el apoyo del coro; o sea, lo que los músicos simplemente han definido como *son* y *montuno*), mientras que Eddie, en no pocos casos, ya se había dado el lujo de obviar este esquema de manera radical. Por lo demás, a Eddie siempre lo caracterizó una mayor osadía armónica y ritmática sacrificando más de una vez la muy importante circunstancia del baile, elemento este del cual jamás ha prescindido Willie Colón.

La suma de todos estos factores determinaría lo sucedido años más tarde: Willie siempre le llegó de manera más directa a las mayorías salsosas siendo asimilado por éstas sin dificultad, mientras que Eddie, contrariamente, permaneció reducido al exclusivo mundo de los *entendidos*. Por ello, el balance global de las influencias tiene que ser dividido: aun cuando Palmieri haya sido el primero en determinar con suficiente elocuencia y adelanto los rumbos por los que se lanzaría la salsa posterior al boom, tan sólo Willie Colón, a la larga, puede ser iden-

tificado como el que permitió esa misma apertura real de nuevas posibilidades, y esto porque fue él, indudablemente, quien lanzó la alternativa desde una referencia realmente mayoritaria y por lo tanto mucho más determinante y definitiva. Sin embargo, ya lo dijimos en los párrafos anteriores, no se trata de girar en el círculo vicioso de las comparaciones valorativas. En definitiva, tan sólo nos interesa destacar cómo la salsa, en los primeros momentos de la década, logró apuntar hacia ciertos predios de muchísima importancia que, años después, terminarían siendo privativos de la salsa definitiva. Luce evidente que la expresión, vista en su globalidad, no se reduce al aporte aislado de dos de sus más destacados exponentes. En realidad, son demasiados los que han dado lo suyo, los que, a su manera, también han obligado a variantes no menos importantes e influyentes. Sirvan Eddie Palmieri y Willie Colón como las referencias más importantes para estos primeros años de la década, aun cuando ellas, evidentemente, no son las únicas.

Después del disco de *Superimposition* vendría *Vámonos Pa'l Monte*, que incluía dos temas particularmente interesantes. Uno de ellos, el que le daba nombre al disco, suerte de desplante irreverente que terminaría identificando a todos aquellos que preferían la salsa *fuerte* y agresiva, frente a la débil y comercial. La letra, con una alusión directa al mundo de la droga, iba un poco más allá, de alguna manera la *huida hacia el monte* por parte de Palmieri no eran más que una reafirmación de sus posturas rebeldes, manteniéndose lejos de un pastel salsoso que a él le interesaba muy poco. Por lo demás, el montuno de *Vámonos Pa'l Monte*, hecho con el apoyo de su hermano Charlie en el órgano, se haría clásico, convirtiéndose en el ejemplo por excelencia a la hora de señalar al auténtico montuno de *ataque*, agresivo. De hecho Palmieri, una vez que terminara consagrado por medios extrasalsosos como el jazzístico como un auténtico innovador, no le quedó otra alternativa que reafirmar los montunos de su música en el estilo del que ya había inaugurado con *Vámonos Pa'l Monte*, repitiendo no sólo la misma intensidad en el ritmo, sino también notas y acordes demasiado semejantes a los del original. Por ello, no es exagerado afirmar que mucho de la salsa posterior de Palmieri se gesta, identifica y desarrolla a partir del número *del monte*...

El otro tema de este disco que hay que destacar, *La Libertad-Lógico*, más que meramente vanguardístico habría que definirlo como político, como salsa realmente política sin menoscabo alguno del calificativo. En él, por primera vez, se fija una postura por parte del *nuyorican* frente al americano que se presenta como elemento opresor y esclavizante. Es famosa la anécdota de Eddie, quien al titular el número lo definió como *una salsa de la libertad*, y respondiendo a una pregunta de un sorprendido interlocutor, Palmieri confirmó afirmando, *sí, la libertad, la libertad, ¡lógico!*; de ahí el título definitivo. El tema carece de esa estructura de son y montuno que ya previamente habíamos comentado. Toda la melodía se levanta con base en un solo montuno obstinado y agresivo que se extiende de principio a fin. Ante la insistencia del coro, Ismael Quintana, todavía el cantante de la orquesta para aquella época, va jugando de manera bastante libre con cuatro frases que él repite según la fuerza progresiva del ritmo. Concebir el número de esta manera siempre me pareció un detalle acertado; de alguna forma se prescindía de una línea *lógica* o coherente que en aras de una supuesta elaboración lírica hubiera traído como consecuencia una pérdida de efectividad en el reclamo. Total, si el tema lo que hace es exigir libertad frente al mundo que oprime al boricua, y si esta exigencia es desesperada y agresiva, la música, por lo tanto, no podía ser menos que desesperada y agresiva. El número se inicia con una de las típicas introducciones vanguardísticas de Eddie produciéndose un corte drástico que da pie al montuno. Entonces entra el coro con el lema:

No no no, no me trates así...

que servirá de motivo para las cuatro ideas básicas que trabajará Quintana:

La libertad, caballero
No me la quites a mí...

Pero mira que también yo soy humano
Y fue aquí donde nací...

Económicamente,
Económicamente esclavo de ti...

Esclavo de ti, caballero
Pero qué va, tú no me engañas a mí
Tú no me engañas
Tú no me engañas...

Luego entrará un solo de Nicky Marrero quien, rompiendo con todo lo acostumbrado, realizará su ejecución alternando la timbaleta tradicional con el redoblante o caja de una batería americana. Después vendrá el segundo coro que confirma ya la intención global del número:

La libertad, lógico... lógico...

sirviendo de motivo para un solo de trompetas por parte de Chocolate Armenteros quien, como es habitual en él, no extralimita el espíritu tradicional de la trompeta en el viejo son cubano. Con ello Palmieri reunía dos mundos

y vivencias que, en apariencia, poco tendrían en común: por una parte la placidez, el ancestro y la *libertad* que supone el Caribe —representado en la trompeta de Chocolate—, y por la otra, la cruda realidad de los mismos *neuyoricans* plasmado en la modernidad del arreglo y en el canto desordenado e implacable de Quintana. Evidentemente, la música de Palmieri ya era premeditada, nada ingenua, llena de intenciones no sólo entendibles sino justificables.

Después de *Vámonos Pa'l Monte*, la casa Tico no logró un acuerdo que permitiera que Eddie volviera a pisar un estudio de grabación. Por lo tanto, acudió a la cinta que recogía un famoso recital de Palmieri en la cárcel de Sing-Sing, publicándola en dos volúmenes. La gente de Tico, que todavía mantenía los derechos sobre todo lo que pudiera producir Eddie, no le quedó más remedio que lanzarse en este proyecto demasiado osado y contundente para todo lo que acostumbraba manejar la salsa, aun inclusive desde los terrenos más vanguardísticos. El disco, que incluyó poemas de Felipe Luciano (todavía bajo la imagen protestataria y rebelde que le imprimieran los Young Lords), desbordó tanto las ondas de influencia jazzística como las temáticas de corte social y *concientizante*. Los medios de difusión, por lo tanto, descartaron de plano cualquier tipo de promoción sobre estos discos. Además, el carácter experimental, ciertamente excesivo, impedía que el público mayoritario se pudiera volcar sobre este disco que, de una u otra manera, marcó el fin de la orquesta tradicional de Palmieri. De ahí en adelante, Eddie pisaría el estudio ocasionalmente y sus presentaciones serían tan esporádicas y escasas, que el público, simplemente, terminaría conformándose con la idea que Palmieri, sin más, ya se le había escapado a la salsa, que ya, por uno u otro lado, no le pertenecía a ella.

Sin embargo, aun cuando Eddie no abandonó sus experimentos y alardes vanguardísticos, jamás dejaría de hacer música en función de la salsa. En 1973, estrenando un nuevo sello —*Coco*—, Palmieri publica el disco *Sentido*, una producción que hay que entender como el esbozo real de lo que sería su obra maestra un año más tarde: *Un Día Bonito*, incluido en *El Sol de la Música Latina*. En *Sentido*, Eddie dio tan sólo cinco números (elemento este que es radicalmente opuesto al concepto del disco comercial), dos boleros, una guaracha y dos temas de corte netamente experimental. Los boleros, *No Pienses Así* y *Cosas del Alma*, representan una continuación de ese extraordinario estilo bolerístico que Eddie ya había trabajado en su famosísima versión de *Tú, mi Delirio*, y en *Yo no sé*. La guaracha *Puerto Rico*, que evidentemente no era más que un canto de amor a la isla, ya insinuaba algo de lo que Palmieri se traía entre manos. Y los experimentos, *Condiciones que Existen* (suerte de rock salsoso cuya letra paradójicamente decía *condiciones que existen no nos dejan guarachar, no no...*) y *Adoración*, sin duda, el número que realmente valía el disco. Este tema hay que dividirlo en dos partes: primero la larga introducción que hace Eddie solo en el piano, apenas apoyado por breves apuntes del bajo, la guitarra eléctrica y los platillos del timbal, y luego la salsa propiamente dicha donde se trabaja el esquema de son y montuno. Si bien la sorpresa principal del número está en la introducción del piano, hay que acordar que los valores vanguardísticos se dan por igual en ambas partes de la pieza.

Pero ya lo indicamos, *Adoración*, muy a pesar de sus virtudes, hay que entenderlo apenas como el adelanto de *Un Día Bonito*, una de las proposiciones más osadas que se hayan lanzado desde los predios de la salsa. Eddie, a la hora de concebirlo, no escatimó ni influencias ni elementos. De manera magistral convergen en un mismo saco apuntes de la mejor vanguardia jazzística de las dos últimas décadas, así como una auténtica y clásica comparsa cubana que irrumpe en medio de la introducción. Además, el nuevo cantante de Eddie, el debutante y adolescente Lalo Rodríguez, fue forzado a un registro altísimo para la parte del son con lo que, de hecho, se establecía un nuevo estilo para la vocalización salsosa. Sin embargo *Un Día Bonito*, que aparece en plena euforia y explosión del boom industrial, se ve relegado a un plano secundario. Por ningún lado tenía perfiles comerciales: el número dura más de diecisiete minutos, de los cuales más de la mitad se los lleva Eddie con su poco asequible introducción de piano. Por ello, el público seguidor de la salsa quedó aislado de esta nueva referencia. Tan sólo los músicos, indudablemente los únicos que estaban en condiciones de disfrutar plenamente la música palmeriana, pudieron darle justificativos al experimento, prolongándolo en nuevas variantes no siempre bien digeridas y asimiladas.

El balance final coloca a Eddie Palmieri como el niño malo de la familia, escondido en la cocina al margen de las visitas y los amigos, produciendo ahí sus sonidos y travesuras. Por eso, ni las visitas ni los amigos ni el resto de la familia salsosa, han estado en condiciones reales de entenderlo y asimilarlo. Sin embargo esa misma cocina, como suele suceder, termina siendo el único rincón para el intercambio de ideas y —ya que de salsa se trata— de condimentos. Las *travesuras* de Palmieri, por lo tanto, dan lo suyo: un toque y un sabor definitivamente imprescindibles.

Como lo habíamos advertido en párrafos precedentes, Colón y Palmieri tan sólo pueden ser tomados como los

marcos de una referencia, como los límites de una arrancada para la salsa que llegaría desbordada a los finales de los 70. Entendamos que Palmieri y Colón representan los extremos de un terreno que necesariamente también se presentó lleno de personajes con influencia. Si nos ocupan los años iniciales de esta década, no podemos seguir adelante sin detenernos en la mención de un músico que, a su manera, también moldeó algunos perfiles de la salsa actual. Me refiero a Ray Barretto, quizá el mejor lazo de unión entre esos dos extremos de Colón y Palmieri.

Barretto, que ya ha sido identificado como uno de los primeros innovadores que tiene la música caribeña en Nueva York, serviría de catalizador para todas las influencias y expectativas que convergerían en este despunte del sonido salsoso. Una vez que aquel molde de la *charanga moderna* fue convertido en la banda estable de tres trompetas y ritmo completo, Barreto estaría en condiciones de enfrentar cualquier tentativa posible. Así, mientras Eddie Palmieri modificaba la dotación de su orquesta según las exigencias del arreglo —haciendo de su agrupación la simple reunión irregular de músicos dispersos, dificultándose las posibilidades de trabajo fijo y de presentaciones personales— y mientras Willie Colón no iba más allá de lo que le permitiera el sonido de sus dos trombones de vara (teniendo en cuenta que ninguno de los instrumentistas, ni el propio Colón ni Eric Matos, eran unos virtuosos solventes en la ejecución), Barretto pudo darse el lujo de mantener una orquesta que no varió considerablemente sus músicos —la mayoría de ellos auténticos virtuosos—, caracterizando un sonido que por igual penetraba las más osadas influencias jazzísticas como los giros más típicos del viejo son montuno. De ahí ese matiz catalizador que lo coloca en sitio ideal a la hora de enfilar los rumbos de una nueva salsa. Por lo demás Barretto, cuyas composiciones son tan escasas y circunstanciales que difícilmente lo podríamos catalogar como compositor, sirvió para mantener el puente lógico entre las temáticas en crónica de Colón, y los argumentos en ataque de Palmieri. Barretto, simplemente, tomó de lado y lado y así brindó su resumen.

Los discos de Barretto, publicados entre 1970 y 1973, representan un compendio satisfactorio de todo lo que le sucedió al mundo salsoso, en especial al neoyorkino, en ese terreno neutro que supuso la salida de las tendencias americanizantes (no las jazzísticas cuya excesiva importancia supera las meras consideraciones nacionalistas, sino las que tuvieron que ver con la avalancha del pop-rock y todo su arrase cultural), y la entrada con propiedad hacia un sonido cada vez más *latino* o caribeño. Las carátulas, por ejemplo, que siempre le debieron demasiado a los estilos de presentación de los discos de rock, llenas de dibujos alucinantes con no pocas de las absurdas y risibles posturas metafísicas que se regaron por aquella época, tenían como contrapartida discos *modernos* que, de repente, soltaban nuevas versiones de clásicos como la *Guajira Guantanamera*, o la *Bruca Maniguá*, o uno que otro bolero de Rafael Hernández, o simples montunos añejos que eran escondidos en el siempre desagradable D.R. (derechos reservados). Barretto, así, atacaba todo lo atacable imprimiendo con un sello personal todas las manifestaciones de su música, desde los llamados sonidos modernos —en la famosísima onda de *Ahora Sí* o *Vive y Vacila*, por ejemplo— hasta su ya clásica versión de la Bruca de Arsenio. Y ésta, sin más, sería una de las características fundamentales de la salsa mayoritaria que se desarrollaría hasta los tiempos del boom y que posteriormente será anulada por éste: la simple *modernización* del viejo son cubano, enriqueciéndolo en algunos casos y destrozándolo en otros, sin dejar de prescindir de la referencia del barrio de hoy, el único alimento real que conoció la salsa hasta los días de la explosión comercial.

Ray Barretto, en este sentido, vuelve a representar una postura de equilibrio: si bien tanto Colón como Palmieri ocuparon el mayor porcentaje de su música con composiciones propias o, en su defecto, contemporáneas, personajes como Harlow y Pacheco, por el contrario, nunca superaron la dependencia casi totalizante de la vieja música cubana. Barretto, frente a estos dos casos, representó el término medio, haciendo proporcional la presencia de lo de ayer y de lo de hoy, sin someterse a *lo que ya estaba hecho* y sin exagerar los riesgos de *lo que estaba por hacerse*. Y es esta la perspectiva que le permite a Barretto producir algunos de los discos más importantes del período, tal es el caso de *Power*, *The Message* y *Qué Viva la Música*. Este último disco, publicado en 1972, indica un momento importante en la vida musical de Barretto: no sólo es el último que logra grabar con su orquesta de siempre, disuelta meses después, sino que representa también lo más logrado de esa convergencia de estilos que siempre supuso Barretto. Por una parte, una versión ya mucho más amplia y desarrollada de *Cocinando* —el número que había servido como tema de presentación de la película *Nuestra Cosa*—, que todavía sigue siendo considerada como un buen ejemplo de eso que algunos críticos se empecinan en bautizar como *jazz latino*. Y por la otra, la salsa propiamente dicha, resumida efectivamente en esa suerte de declaración de principios que es el guaguancó *Qué Viva la Música*, del cubano Roberto Rodríguez, para la época el primer trompeta de la orquesta.

La música es el arte
De expresar con emoción
Los sentimientos sinceros
Del corazón . . .
. . . Y por eso grito qué viva
¡Ay, pero que viva
La música latina!

Por lo demás, la carátula de este disco todavía permanece como una de las mejores que se hayan concebido en el mundo de la salsa. La misma, basada en un dibujo de Walter Vélez, tiene como fondo una panorámica de Manhattan; en un extremo se nota el torso de Barretto, desnudo y encadenado a una conga; levantando un puño desafiante hacia un sol que encierra una llave. Este simbolismo, evidente y elemental, resultó contundente en un mundo que, por más de la tropicalidad de su música, nada tenía que ver con las palmeras y las playas fabulosas de ese Caribe que tanto había cantado la tradición. Para los boricuas de Nueva York, la realidad no era otra que esa pintada por Vélez, y aun inclusive para los habitantes de los barrios urbanos del Caribe, por más de la proximidad inmediata de las mismas playas fabulosas, esa carátula seguía retratando una realidad demasiado cercana, entendible y asimilable. Como respaldo a esta imagen, la contraportada incluía un hermoso poema en spanglish (detalle este importante) de Felipe Luciano donde se saludaba el carácter latino del *neuyorican*, afincándose el ancestro cultural de una comunidad en lucha desesperada por no perder su identidad. Es cierto que el *spanglish* ya limita y reduce la intención al estricto marco de la comunidad latina de Nueva York, dejando al margen a los otros habitantes urbanos que, por tener una presión social y cultural bastante menos acuciante, todavía no se han visto en la necesidad de modificar y amoldar el castellano. Sin embargo, es pertinente que destaquemos dos elementos: por una parte el *spanglish*, consecuencia directa de la transculturización boricua en Nueva York, es ya un elemento privativo de los *nuyoricans*, un elemento que los identifica entre sí frente a esa inmensa cultura exterior, ajena y extraña, que los acorrala y aisla, y del que, por lo tanto, no es posible prescindir; y por otra parte, por más que nuestras ciudades caribeñas no se vean sofocadas por nacionalidades extrañas, en ellas la amenaza insistente de la misma cultura ajena sigue presente y por eso, de una u otra forma, la imagen del torso latino, con las congas y las cadenas, también nos toca directamente. Y en la medida en que la salsa representa la unificación de una musicalidad y una cultura caribeñas, en la misma medida ella puede representar alternativas para cada caso particular de desarraigo cultural. Y eso sigue siendo evidente muy a pesar de los ataques en contra de un nacionalismo falso y mal entendido, borracho de chauvinismo, torpeza y fanfarronería.

En 1973, el grueso de la banda de Barretto abandona al líder para formar una banda propia. Se van músicos muy importantes que ya previamente habían contribuido en gran medida a la formación y consolidación del estilo de Barretto. Entre los que se separan está Adalberto Santiago, el cantante con cuya voz ya se había identificado el sonido de la orquesta, también figuran los percusionistas Johnny Rodríguez Jr. (Dandy) y Orestes Vilató —este último timbalero de Barretto desde los días de la Charanga Moderna—, el trompetista René López y el veterano bajista Dave Pérez. Todos ellos, casi de inmediato, conformarían el cuerpo central de la naciente Típica 73. Con semejante golpe por delante, Barretto decidió abrir una pausa, tomarse una tregua en medio del vértigo disquero que ya empezaba a representar el cercano alumbramiento del boom industrial. El tumbador, entonces, produce un disco insólito: *The Other Road* (El Otro Camino), confeccionado en base a seis piezas instrumentales que no tenían otra intención sino hacer jazz. Este disco, realmente excelente, pasó totalmente ignorado por la comunidad salsosa que, de buenas a primeras, no se sintió obligada a entender la brusquedad del cambio. Por otra parte la Fania, que no estaba interesada en penetrar el mercado jazzístico ni tenía la menor idea de cómo hacerlo, contribuyó finalmente a que este disco terminara engavetado, reducido a uno que otro melómano aislado, sin la fortuna y proyección que sobradamente merecía. Este disco, en medio de sus muchas virtudes, brindó la presencia de dos excelentes músicos: el flautista norteamericano Art Webb —quien se había dado a conocer en algunas de las primeras grabaciones de Chick Corea— y el pianista colombiano Eddy Martínez. Junto a ellos, el debut en el *mundo latino* del baterista Billy Cobham (amoldando magistralmente su instrumento a una expresión rítmica donde nunca hizo mayor falta), y la presencia de un trío de trompetas por demás solvente: Rodríguez —quien había permanecido al lado de Barretto—, el mexicano Manuel Durán y el boricua Joseph *Papy* Román, también de la vieja orquesta. Esta banda, con la exclusión evidente del *invitado* Cobham, serviría de base para el inevitable retorno a la salsa pocos días después del coqueteo jazzístico.

Antes que finalizara ese mismo año 73, Barretto ofreció el disco bautizado como *Indestructible*, donde aparecía disfrazado a lo Clark Kent mostrando bajo la camisa la típica franelita con el emblema de Supermán. Aquí se volvía al antiguo vigor, se regresaba a esa salsa que caminaba haciendo equilibrio entre tendencias, temáticas e

intenciones. La voz de Tito Allen, sin duda uno de los mejores cantantes de salsa que se hayan cultivado en el medio neoyorkino, influyó en la calidad de este retorno. Sin embargo, el golpe definitivo de Barretto, su momento culminante en el mundo de la salsa, no se daría sino dos años después, en el 75, cuando lograría brindar, con toda la madurez de la expresión, un disco antológico: el famoso disco *rojo* o *de las congas*, bautizado simplemente *Barretto*. Para grabarlo el tumbador se apoyó en dos cantantes, Tito Gómez, un joven vocalista recién llegado de Puerto Rico, y Rubén Blades, quien de esta manera se incorporaba por primera vez al plano superior de la expresión salsosa. El repertorio seleccionado tuvo que ver con la Cuba de ayer y de hoy: *Ban Ban Queré* y *Guararé*, composición de Juan Formell, bajista cubano director de Los Van Van (el título original del tema es *El Guararey de Pastorita*), que habría de convertirse en uno de los éxitos más espectaculares de todo el período del boom. Pero el grueso del disco lo conformaron importantes temas de los que ya eran los dos compositores más destacados e influyentes de toda la salsa: el Tite Curet y el propio Blades. Del primero se grabó *Testigo fui,* son destinado a cantar el valor y la hidalguía del pueblo boricua, y *Vale Más un Guaguancó*, uno de los temas más hermosos que haya conocido esta música. Del segundo, el bolero *Esto es Amar* y *Canto Niche*, saludo a la eterna negritud caribeña rebautizado torpemente como *Canto Abacuá* por culpa de esas ocurrencias ya habituales en los productores disqueros de Nueva York. Todo este material, ofrecido en arreglos siempre efectivos, en la cohesión de una banda capaz de representar plenamente lo mejor del espíritu salsoso, permitió hacer del disco *Barretto* uno de los documentos capitales de la salsa.

Y esta plenitud, al parecer de manera inevitable, supuso el fin de todo un período; para 1976, ya Barretto había disuelto su banda (todos los músicos, bajo la dirección de Gilberto López, quedaron al margen, aislados, tratando de sobrevivir en el ambiente con una nueva orquesta llamada ahora *Orquesta Guararé*). Barretto decide entonces abandonar los predios habituales de la salsa, para penetrar los sofisticados mundos del jazz. Firma un esperanzador contrato con Atlantic, un poderoso sello internacional, y a comienzos de 1977 publica un nuevo disco, bautizado con el significativo título de *Tomorrow* (Mañana). Aquí Barretto reprodujo parte de todo ese espíritu que le había sido característico en su carrera salsosa (se destaca aquí una imponente versión de *Qué Viva la Música*, con un estruendoso debate de timbales por parte de los *invitados especiales* Tito Puentes y Orestes Vilató), así como una visión, más o menos satisfactoria, de lo que serían los rumbos de su nueva etapa musical. Pero esto lo analizaremos en los próximos capítulos, aquí ya está de por medio todo el boom, matizando la música con unos cuantos beneficios y no pocas trampas y confusiones.

Ahora tan sólo nos queda por abordar la otra vertiente que sería característica en los primeros años de la década y que, por razones de diverso tipo que más adelante analizaremos, terminaría envolviendo y limitando el grueso de la salsa que sería producida durante la explosión del boom industrial: el son típico, tocado sin modificaciones ni mayores pretensiones de innovación, que sería reducido a los giros de la música cubana de los años 40 y 50. A nuestro parecer hay dos personajes claves que, según sus variantes particulares, servirían de gestores de esta tendencia: el judío norteamericano Larry Harlow y el dominicano Johnny Pacheco.

Como ya se destacó en el capítulo anterior, la década de los 70 le llega al mundo de la salsa neoyorkina con la preeminencia notoria del son. Las Estrellas de Fania del 71, que representan un excelente resumen de todo lo que había sucedido y de todo aquello que podría suceder en adelante, ya anunciaban de manera abierta y ostentosa su inclinación hacia los viejos estilos del son. De toda aquella diversidad de estilos, temáticas e influencias que se cultivaron en los años finales de la década pasada, tan sólo dos sobrevivieron al despunte de los 70: las vanguardias experimentales e innovadoras —de las que Eddie Palmieri y Willie Colón, a pesar de sus diferencias particulares específicas, son la mejor referencia posible— y las tendencias clásicas, o mejor, *enfrascadas en lo típico*, que asumirían a Arsenio Rodríguez como inspiración fundamental y que escasamente mirarían más allá de lo establecido por la vieja música cubana.

Ahora bien, así como en el caso de las tendencias vanguardísticas habíamos establecido que Palmieri y Colón representaban extremos suficientemente distanciados, asimismo, en el caso de esta modalidad *típica*, Harlow y Pacheco vienen a representar extremos, los polos opuestos que precisamente limitan esta modalidad. De esta manera, mientras Harlow supo en algunas ocasiones sacar el mejor provecho de la influencia de Arsenio, aportando combinaciones sonoras considerablemente válidas e interesantes, Pacheco por su parte fue reduciendo progresivamente sus expectativas y ambiciones musicales terminando refugiado, a la larga, en lo que muchos bailadores calificaron —y con sobrada razón— como *una Sonora Matancera modernizada*, o una *Sonora Matancera de hoy*.

En los dos primeros años de la década, por ejemplo, Pacheco publica *Los Compadres*, con su cantante tradicional Pete *El Conde* Rodríguez, y *Los Dinámicos*, con la presencia del excelente cantante matancero Justo Be-

tancourt. El primero de estos discos, que según las versiones oficiales de la Fania llegó a representar un récord de ventas, ya apuntaba hacia esa *matancerización* de la salsa, recogiendo buena parte del repertorio de lo que ya previamente habían grabado los cubanos y afincando el vigor de su música en el desarrollo de los montunos. El esquema tradicional (aquel de *son* y *montuno*) se modificaba a los efectos del disco: la parte de son se reduciría al mínimo, restándole en lo posible toda su importancia, mientras que el montuno absorbería todo el interés. De esta manera, mucho antes de lo previsto, la mayoría de los números de Pacheco ya estaban fajados en el montuno, desarrollándolos en base a la variación de uno o dos coros (en no pocos casos este segundo coro no era más que la repetición de las últimas frases o palabras del primero), la alternancia de uno o dos mambos diferentes entre sí (mambos éstos bastantes elementales, sin mayores alardes armónicos, configurándose en la repetición de escasas notas cuya intención no iba más allá del afinque del ritmo), y la aparición aislada de un solo de piano o de tres (las trompetas y los tambores, calcando la vieja tradición cubana, generalmente harían solos en los intervalos de los coros, envueltos en el mismo giro del montuno, difícilmente ellos quedarían aislados, liderizando de manera real el arrolle del ritmo). De una u otra forma serían éstos los elementos que caracterizarían lo que hemos bautizado como la *matancerización* de la salsa. Además, si tomamos en cuenta que los temas grabados eran básicamente los mismos que ya previamente habían sido publicados en Cuba, entenderemos por qué esta variante salsosa —primero en el arranque de la década, y luego en el desborde del boom, del cual ella ocuparía el mayor porcentaje—, terminaría sin perspectivas, teniendo en su haber un aporte inexistente, nulificándose en los límites de la euforia y de algo que, salsosamente hablando, sí fue una moda. Porque la *matancerización,* lejos de ser la salsa tan sólo fue una moda dentro de ella, una simple variante que le debió todo su auge e impulso a los oxígenos y necesidades de la industria disquera.

Haciendo un paralelo con los dos discos de Pacheco que hemos mencionado, Harlow publica por la misma época *Abran Paso* y *Tributo a Arsenio Rodríguez,* ambos imprescindibles a la hora de hacer un balance global de la evolución salsosa. En el primero, el son, a diferencia de lo sucedido en las ondas *matancerizantes,* fue asimilado y moldeado a los giros y formas de un sonido más moderno que, en consecuencia, le pertenecía de una manera más directa a la comunidad salsosa. El tema que le dio nombre al disco, compuesto y vocalizado por Ismael Miranda, se convertiría en uno de los primeros grandes éxitos de la naciente expresión. Suerte semejante correría otro número del propio Ismael, *Abandonada Fue,* mientras que el extraordinario *Tiburón* de Curet Alonso, serviría para complementar los giros contemporáneos y agresivos de este son que, sin dudas, sí trataba de acoplarse a nuevos estilos, a las nuevas realidades que demarcaban la vida de la música caribeña y sus personajes. Claro, este puente establecido entre la salsa y el mundo que le da origen y la goza, nunca sería tan directo, premeditado y efectivo, como el establecido por Willie Colón, Eddie Palmieri y todos aquellos que seguirían trabajando la salsa desde una perspectiva más vanguardística que tradicional. El puente, en el caso de Harlow, sería estrictamente musical, la identificación de realidades se reduciría a un patrón de sonidos, ya que ni las letras ni las temáticas podrían aportar algo de importancia en este sentido. Todo se reducía a una guapería mal asimilada (porque ni era la vieja guapería del son tradicional, ni se penetraba con propiedad en los predios del guapo contemporáneo, reduciéndose todo a una simple enumeración de frases hechas, lugares comunes y fanfarronerías estériles), y a unos argumentos amorosos donde la adolescencia del intérprete y compositor, con la ingenuidad acostumbrada, resolvía de manera insuficiente e ineficaz todo el problema planteado.

Sin embargo, como ya está señalado en algunos párrafos de capítulos precedentes, la propia imagen de Miranda, esa misma adolescencia, su perceptible inexperiencia a la hora de enfrentar el canto caribe, su condición intrínseca de marginal, su inconfundible sello de ciudadano de barrio latino en Nueva York, ya servían como elementos de suficiente fuerza para identificarlo a él, y a toda la música que él representara, como productos indiscutibles de la realidad urbana que determinaba a la salsa. Así Ismael, uno más de la familia, subía a los escenarios y asistía a los estudios de grabación y salía en las carátulas representando a una comunidad que era como él y sentía como él, con todas las virtudes y deficiencias del caso.

El otro disco de Harlow, donde se saludaba la memoria de Arsenio Rodríguez, ya basaría su importancia en elementos musicales, de mucha mayor solidez y trascendencia. Como ya se ha dicho, éste fue el primer disco donde se oficializó la influencia de Arsenio en la salsa, con todas las consecuencias que esto implicaba. Se reunieron aquí seis números, cuatro de ellos composiciones originales de Arsenio y dos concebidos especialmente para la ocasión. Los temas del cubano *(No me Llores, Suéltala, El Terror* y *Kila, Quique y Chocolate* —rebautizada en Nueva York como *Tumba y Bongó)* fueron presentados con el mismo espíritu original, tan sólo readaptando, según los giros y modos que ya caracterizaban al sonido salsoso, los mismos arreglos que estrenara la orquesta de Arsenio. Así *No me*

Llores, un son montuno bastante rápido en su versión original, fue frenado imprimiéndosele, inclusive, algunos aires de bolero, resultando un son lentísimo, denso y pesado, con un solo de piano por parte de Harlow ciertamente sorpresivo y moderno que serviría de colofón para este traslado de épocas. Cosa parecida sucedería con *El Terror* y *Tumba y Bongó,* donde la lentitud de los montunos surge como la primera diferencia frente a la concepción original de Arsenio. Sin embargo, los importantísimos *silencios* que acostumbrara la orquesta cubana, seguían repitiéndose en la versión neoyorkina, así como los coros graves (en ello influirían dos veteranos, el gran Marcelino Guerra y Yayo El Indio) que nunca antes habían sido asimilados por las orquestas montadas fuera de Cuba.

Todo ello, por supuesto, tiene una importancia de segundo orden a la hora de considerar la presencia del tres que, como ya había sido anotado en el capítulo precedente, oficializa aquí su importancia, haciéndose imprescindible para todo el posterior sonido salsoso, no sólo el típico (o *matancerizante*) sino el vanguardista también. Si este disco dedicado a Arsenio Rodríguez tiene una estrella fundamental, esa no es otra que la presencia de Yomo Toro con su tres, y ello no tanto por los solos que produjo el boricua, como por el primerísimo plano que se le dio a la hora de desarrollar la música.

Y finalmente, los dos números que fueran compuestos en Nueva York para saludar la importancia de Arsenio Rodríguez. Uno de ellos, titulado simplemente como *Arsenio,* composición de Larry Harlow e Ismael Miranda, que no fue más allá de una melosa apología del músico cubano, mientras que el otro tema, *A Todos los Barrios,* representó un hermoso saludo de la salsa de hoy a lo que ya, erróneamente, empezó a llamarse *la salsa de ayer.* El número fue compuesto por Lázaro Prieto, antiguo bajista de Arsenio, que había emigrado a los Estados Unidos en los días de la revolución y que lentamente, como tantos otros músicos en la misma circunstancia, jamás pudo acoplarse plenamente a la vida musical de Nueva York, terminando al frente de uno de los tantos taxis amarillos que anónimamente recorren las calles de esta ciudad. Y todavía ese es su oficio, de la gloria de antaño tan sólo quedan los discos, una que otra foto donde aparece juvenil al lado de Arsenio y los demás compañeros, y una nostalgia tan persistente, olorosa e inevitable como la gasolina de su taxi.

En 1972 Harlow publicaría un disco bastante intrascendente bautizado *Oportunidad,* que marcaría el fin de Ismael Miranda con la orquesta del judío. Al año siguiente, acusando el fuerte golpe, Harlow hace un alarde y decide lanzarse en un proyecto insólito, totalmente novedoso para el mundo de la salsa: una ópera, *una ópera latina,* tal como la anunciara la publicidad de la época. El proyecto en cuestión, *Hommy,* fue la adaptación salsosa de *Tommy,* la ópera rock del grupo inglés *The Who.* Uno por uno Harlow fue recogiendo los personajes, trasladándolos de manera forzada, del barrio londinense al gheto neoyorkino. Así Tommy, que era un niño ciego, sordo y mudo pero con una asombrosa capacidad para jugar *maquinitas* (o *ping-ball*), fue convertido en Hommy, un niño que igualmente era ciego, sordo y mudo pero que —nadie supo cómo, ni logró explicarse por qué—, resultó todo un virtuoso del bongó. De aquí en adelante, los paralelismos entre las dos obras seguirían desarrollándose con el mismo matiz absurdo. Tan sólo en dos casos se corrió con fortuna: uno de ellos *El Mantecadito,* que fue inventado al margen de la referencia inglesa y que por lo tanto corrió libre y espontáneo, sin deber nada, y *La Gracia Divina,* que era el traslado de la maléfica *Reina del Acido* en el original rocanrolero, convertida en el barrio latino en una suerte de hada madrina salpicada con imágenes y posturas heredadas de la santería y de los mitos religiosos tan arraigados en nuestra región. Al margen de estos dos casos, Hommy no es más que una pelea inútil y desesperada por el traslado más o menos lógico y coherente de una historia que nunca tuvo mayor sentido ni relevancia.

Sin embargo, el balance definitivo de Hommy no es del todo negativo por más de que esta supuesta ópera, en tanto producto salsoso, interese muy poco. Por una parte tenemos que anotar que fue éste el primer intento de brindarle a la música de salsa una perspectiva distinta, otra alternativa que lejos de perjudicarla la enriqueciera; y el fracaso del producto, obviamente, no anula la intención. Y por otra parte, también es necesario destacar que, musicalmente, éste fue un buen intento donde efectivamente se logró vestir al son con un ropaje contemporáneo donde la expresión original en ningún momento resultó desvirtuada. Este detalle, al parecer, ya satisfizo las aspiraciones de Larry Harlow y Henry Alvarez, los compositores, para quiens la solvencia de la música ya obviaba todos los disparates y contradicciones de la historia y las maneras como fue contada.

Pero lo referente a Hommy no puede cerrarse sin la necesaria mención de dos personajes muy importantes para la salsa que se desarrollaría en los años venideros. Uno de ellos es Marty Sheller, un veterano músico norteamericano que desde los predios del jazz entró en contacto con Mongo Santamaría, siendo posteriormente su trompetista, arreglista y productor, quien se encargó de coordinar toda la estructura musical de Hommy, aportando la gran mayoría de los arreglos y convirtiéndose, por lo tanto, en uno de los auténticos héroes de la hazaña.

Sheller, a partir de este año 73, sería incorporado como uno de los arreglistas más importantes en la producción de salsa; a él se le deberían, entonces, muchas de las innovaciones y experimentos, ya que su trabajo, aun en los casos de *compromiso comercial,* jamás decayó en calidad. Y el otro personaje, ya mitológico para toda la música del Caribe y el continente, es Celia Cruz, la propia guaracha personificada, quien al vocalizar la *Gracia Divina,* anunciaría su importantísima incorporación al mundo de la salsa.

El lector, a la altura de este párrafo, tiene todo el derecho a pregunatr: *¿Pero bueno, y Celia Cruz no había estado siempre en el mundo de la salsa, no es ella una de las primeras?* No, Celia siempre ha estado en la cadencia caribeña, ciertamente es ella uno de sus bastiones fundamentales, pero nunca, hasta este año de 1973, Celia se había aproximado al ambiente de la salsa. Dejemos de lado toda la fabulosa música que la Cruz grabó con la Sonora Matancera en los años precedentes a la revolución cubana. Ocupémonos, por los momentos, de todo lo que ella interpretó, separada ya de la Sonora, en los Estados Unidos a partir de la década de los años 60. Celia graba como solista, se hace acompañar por Tito Puente y su orquesta, aparece en espectáculos diversos y produce discos desiguales. Y todo este material la mantiene presente en el gusto de los bailadores, pero en ningún caso la incorpora a la avalancha salsosa. Es cierto que Celia jamás varió su estilo, que ella siguió cantando de manera idéntica, que para ella la distancia entre la vieja Sonora y las nuevas orquestas salsosas siempre fue mínima, imperceptible. Pero también es cierto que para el joven seguidor de la salsa, el quinceañero que se vuelca sobre la música caribeña a partir de los discos de Willie Colón, Richie Ray y Eddie Palmieri, Celia Cruz tan sólo comienza a existir una vez que ella graba para la Fania discos con Pacheco, con Harlow y con el propio Willie Colón. Si estos discos no hubieran sido producidos, ese quinceañero salsoso (que a efectos de la audiencia que gusta de esta expresión no puede ser considerado minoritario) jamás hubiera asimilado como propia la voz y la presencia de Celia Cruz. Ella, cuando mucho, quedaría como uno más de esos fabulosos ídolos del pasado, de una pionera que no tuvo prolongación en el desarrollo del sonido moderno.

Obviamente Celia, no sólo por razones musicales sino también políticas y sociales, se incorporaría a la salsa de las vertientes típicas dejando de lado, al menos en este comienzo, la alternativa de los salsosos vanguardistas. Y en esta salsa típica, Celia no demoraría mucho en llegar al extremo más acomodaticio y tradicional. Si previamente definimos esta salsa enfrascada en un supuesto furor por lo típico como *matancerizante,* se entiende muy fácilmente que Celia sería, por supuesto, la tapa del pomo de esta *matancerización* salsosa. Todo tiene su origen real en 1974, el año en que Celia graba con la orquesta de Pacheco un disco que influiría demasiado en el grueso de la *música típica* que no demoraría mucho en estallar ante la inmediatez del boom disquero.

La orquesta de Pacheco no era la Sonora Matancera, pero se le parecía bastante. La sección de viento recaía exclusivamente sobre dos trompetistas, que ejecutaban los arreglos siempre en los registros altos y sin tener entre ellos la acostumbrada distinción de primer y segundo trompeta; ambos alternarían las funciones con lo que se lograban mambos simples en apariencia y en proposiciones armónicas, pero de una indudable fuerza y efectividad. Después de estas dos trompetas, toda la orquesta de Pacheco se iba en una sola sección de ritmo. La percusión, al igual que en el caso de la Sonora y de todos los conjuntos que se volcarían sobre el son después de las innovaciones de Arsenio, tan sólo se basaba en un tumbador y un bongocero que, invariablemente, siempre atacaría los montunos con la campana de mano. La percusión restante, maracas y güiro, la harían el propio Pacheco y el cantante de turno. El resto del ritmo lo conformaba el trío de piano (necesariamente acústico, ya que cualquier variante electrónica deformaría la *tipicidad* de la música), bajo (preferiblemente acústico, o en su defecto, el llamado *bay bass* —que es un bajo eléctrico pero con la forma de un contrabajo—, nunca una *guitarra de bajos* o bajo eléctrico convencional, y ello por las mismas razones que no permitían una modificación en el tipo de piano), y el tres, que como ya dijimos, representaría el matiz definitorio de esta salsa en lo típico. Y ésta quizá sea la única diferencia importante con relación a la original Sonora Matancera, donde el tres jamás ha sido incorporado y donde la guitarra de Rogelio Martínez, el director, jamás ha sonado ni en los discos ni en las presentaciones en público.

La orquesta de Pacheco, pues, era la prolongación del viejo conjunto, la variante moderna que con leves matices de diferencia serviría de plataforma para el arrase de Celia Cruz.

El disco que producen, *Celia y Johnny,* se llenó de viejos sones; la Cruz también cantó el añejo y hermoso bolero *Vieja Luna,* un tema del folklore negro del Perú; *Toro Mata,* y un solo tema autóctono de la salsa neoyorkina —quizá lo mejor de todo el álbum—, *Químbara,* del desaparecido Junior Cepeda. Esta grabación todavía luce insuperable, la inteligencia y el sabor de Celia para jugar con el montuno así como el extraordinario pegue del arreglo, contribuyen a que sea ésta una de las producciones antológicas de la salsa. La letra, ubicada en la vieja tradición de saludar la música brindándole significados supre-

mos, personalizándola en la cotidianidad de la vida, también fue un resumen de lo que había sucedido en la rumba caribe:

Químbara Cumbara
Cumbaquim Bam Bam
Químbara Cumbara
Cumbaquim Bam Bam

¡Eh mamá, eh eh mamá!
¡Eh mamá, eh eh mamá!

La rumba me está llamando
Bongó dile que ya voy
Que se espere un momentico
Mientras canto un guaguancó
Dile que no es un desprecio
Pues vive en mi corazón
Mi vida es tan sólo eso
Rumba buena y guaguancó. . .
¡Eh mamá, eh eh mamá!

(Montuno)

Químbara Cumbara
Cumbaquim Bam Bam
Químbara Cumbara
Cumbaquim Bam Bam. . .

En la década de los 70, Celia grabó con Pacheco cuatro discos en total, siendo los mejores los dos primeros de la serie, éste que nos ocupa y *Tremendo Caché,* publicado al año siguiente, en el 75. Los discos restantes, paridos ya en plena euforia y desbordamiento del boom disquero, perderían la trascendencia al convertirse en meras copias del pasado, sin ningún tipo de particularidad. De ellos nos ocuparemos en el capítulo que sigue, ya que verlos fuera de la perspectiva envolvente del boom resulta totalmente inefectivo. Por los momentos es pertinente observar lo que en ese mismo año 74 producía la otra variante de la salsa *típica,* la variante que, de una u otra manera, trataba de innovar sobre la cadencia tradicional. Ese es el año en que Larry Harlow logra publicar lo que sería el más exitoso e importante de todos sus discos: *Salsa.*

Este álbum reúne tres elementos de un valor muy particular y especial. Por una parte, la industria disquera mayoritaria por primera vez asumía oficialmente el término *salsa.* En todos los años precedentes el término había sido manejado de manera dispersa y desordenada, los discos que utilizaron la palabra en la carátula nunca tuvieron mayor trascendencia, y las alusiones que se habían hecho directamente desde la propia música jamás habían sido premeditadas ni con una intención definida. Harlow, al bautizar su disco como *Salsa,* resumía el sentir que ya era mayoritario dentro de la comunidad que seguía la música pero que nunca antes había sido afirmado de manera plena y digamos que oficiosa. Después del disco de Harlow, la Fania se autoproclamó como una compañía de salsa y en 1975, cuando producen su segunda película, ésta es titulada simplemente *Salsa,* y así el término se exportaba ya no sólo a la comunidad caribeña sino a los públicos norteamericanos, europeos y japoneses que de una manera u otra manera empezaban a ser tocados por la expansión disquera. Es cierto que cualquiera de los discos producidos en este año 74, y muchos de los producidos en los años previos, han podido ser bautizados como salsa a secas. El mérito de Harlow en este sentido tan sólo estuvo en la oportunidad, en haber sido el primero que utilizó la palabra imprimiéndole un valor intrínseco sin tener que estar acudiendo a explicaciones secundarias y advertencias innecesarias.

El segundo valor de este disco está en haber culminado ya, con plena madurez, la influencia de Arsenio Rodríguez a los efectos de un sonido realmente contemporáneo. En el famoso disco del *Tributo,* la música de Harlow todavía se sentía a medio camino entre lo producido por Arsenio y las exigencias pertinentes del nuevo sonido salsoso. Ese trecho se completa felizmente tres años después con esta *Salsa* del 74. La mayoría de los arreglos, responsabilidad de los trombonistas norteamericanos Mike Gibson, Sam Burtis y Mark Wenstein —quienes asumían a la salsa de Nueva York como una prolongación válida del jazz del cual ellos provenían—, sirvió para aportar esa nueva visión y enfoque del viejo son cubano. Se seguía manteniendo la estructura de las partes tradicionales —son y montuno—, pero los mambos que entrelazarían estas mismas partes ya respondían a una concepción muy distinta de la que había establecido Lily Martínez, el arreglista por excelencia de Arsenio. Asimismo, los solos de piano, trompetas, trombones y bajo, estaban ya imbuidos en un espíritu netamente contemporáneo, considerablemente lejano de los patrones de tónica y dominante que caracterizaron todas la elaboración musical del son tradicional. Y es bueno destacar que este tipo de innovaciones, muy a diferencia de los trabajos que realizaban Palmieri, Colón y todos los demás vanguardistas, no pretendía ni escapar del ámbito del son ni modificar a este último en variantes que siempre corrían el riesgo de desvirtuarlo.

Y el tercer elemento que le imprime un valor especial a este disco *Salsa,* es el que tiene que ver con el llamado "renacer de la charanga". En efecto, si notamos que desde los primeros años de la década anterior la charanga había virtualmente desaparecido del mundo caribeño (excepción hecha, obviamente, de la circunstancia cubana), y

que es tan sólo en pleno desarrollo del boom, cuando ella vuelve a hacerse habitual en el gusto de los melómanos, tenemos que percatarnos, igualmente, que la apertura hacia este renacer se da precisamente con *Salsa,* aunque la Orquesta Harlow no fuera precisamente una charanga. En ello influyeron dos de los números del disco: *La Cartera,* de Arsenio Rodríguez —que se convertiría a la larga en el mayor éxito disquero de Harlow—, y *El Paso de Encarnación,* original de Richard Egües, el excepcional flautista de la Orquesta Aragón. Para enfrentar estos dos temas, Harlow amoldó la estructura tradicional de su orquesta (par de trombones y par de trompetas más ritmo completo), a lo que es una de las características básicas de la orquestación de charanga: el uso de los violines. Harlow, así, mezcló ambas posibilidades: la orquesta de salsa y la orquesta de charanga. Para ello le sirvió de mucho la presencia del judío norteamericano Lewis Khan, trombonista regular de la orquesta, quien también era capaz de ejecutar el violín con sobrada facilidad. Aprovechando los beneficios de la electrónica, el sonido amplificado de un solo violín lograba dar la sensación de que habían varios, por lo menos los dos violines imprescindibles en cualquier charanga que se respete. Además, es bueno destacar el virtuosismo de Khan, quien sin ninguna experiencia en el mundo de la charanga afincó inclusive en un par de solos que, sin mayor alarde, bien cumplen su objetivo. Con *La Cartera* y *El Paso de Encarnación,* el público salsoso, pues, comenzó a observar la posibilidad de los violines, aceptándolos definitivamente un par de años después con la definitiva reincorporación de la charanga.

De esta manera se cierra el año 74, el período que sirve de límite para el surgimiento del boom disquero. En estos primeros años de la década la salsa logró perfilar su sentido en la definición de sus dos variantes fundamentales: las vanguardias y las ondas típicas. Es cierto que en el correr de estos años fueron muchos los músicos y las orquestas que, de una u otra manera, lograron su acomplamiento en cualquiera de estas dos tendencias. Algunas, por falta de visión y apresuramiento, no lograron el arraigo necesario, otras por el contrario, sí lograron colarse en modalidades particulares que, muy a pesar de no haber ganado en publicidad y difusión, pudieron marcar pasos de importancia. Es éste el caso de una orquesta modesta, embaucada en lo típico pero con letras vanguardistas, que brindó lo suyo en este período previo al boom: Ernie Agosto y *La Conspiración.*

Una breve mención para Ernie es imprescindible en el marco general de este libro. El primer disco que ellos publican, titulado simplemente como *La Conspiración,* aparece hacia el año 70 con la producción directa de Willie Colón. La calidad musical del disco ciertamente fue pobre, todavía no se había digerido la influencia del boogaloo y los integrantes de la banda no lograban colmar las exigencias mínimas. Sin embargo, así como este disco salía a la calle sin haber asimilado algunos de los matices musicales más importantes de la década anterior, asimismo este disco corría en los predios sociales y políticos del pasado inmediato, y eso ya tiene un valor porque nunca antes lo sucedido en los años 60 había sido cantado de manera directa, sin ambages. Con atraso, pero al fin en los giros de un disco, el mundo y la experiencia de los *Young Lords* terminaban recogidos en la crónica de la salsa. Canciones como *La Voz,* que hablaba de *la voz de la juventud, la juventud que no quiere al establecimiento* (traducción a lo spanglish del cuestionado *establishment*) *la juventud tiene voz y va a ser escuchada...; Tengo Poder,* cuyo montuno giraba en torno al reto de *Yo tengo poder, poder pa' vencer...* Y en esta tónica, el mismo nombre de la orquesta que ya indicaba un perfil revoltoso, irreverente y, si se quiere, subversivo. Si esta anécdota sirve de algo, puedo comentar que en 1975, en la época cuando producía *Quiebre de Quintos* para la Radio Nacional de Venezuela, uno de mis programas fue vetado por los censores oficiales de la emisora porque contenía *música que incita a la subversión política,* y esa música prohibida no era más que la salsa incipiente, inteligente y feliz de Ernie Agosto.

En 1972 la orquesta, para no faltarle a esa funesta tradición de las modestas bandas de salsa, se divide: Martín Galagarza, bongocero y co-director, decide separarse, formando *La Conquistadora.* Agosto, sin embargo, sigue adelante y graba su segundo disco: *Ernie's Conspirancy* (La Conspiración de Ernie), menos politizado que el anterior, pero mucho más imbuido en la salsa buena. La orquesta perdió poco con la división, sobre todo porque permaneció el cantante, un personaje desconocido y genial que todavía obliga a escuchar estos viejos discos una y otra vez. Este cantante es Miguel Quintana, un viejo veterano cubano con un timbre de voz en la onda de Cuní pero con un estilo muy particular y contundente. Todavía resulta difícil explicar cómo pudo Quintana cuajar en el espíritu de La Conspiración. Era ésta una orquesta joven, en la mayoría de sus músicos la novatería era demasiado evidente y la música que se planteaban estaba bastante lejana de aquel plácido son al que estaba acostumbrado Quintana. Sin embargo, Miguelito (y el diminutivo lo usaban los músicos en evidente ironía hacia su edad), no sólo se acopló perfectamente sino que terminó siendo el único cantante posible para el espíritu irreverente de La Conspiración. Vista en perspectiva, la vida musical de Quintana sigue siendo curiosa y misteriosa. Inexplicablemente él jamás logró éxito en la Cuba de los 50; de hecho, cuando

Miguelito empieza a grabar con *La Conspiración,* la gente del medio empezó a mirarlo con suspicacia, porque, a los efectos de Nueva York, cantante cubano que no trajera fama de Cuba pues no traía nada. Y Quintana aun a pesar de los discos de Nueva York, permaneció desconocido y ello porque *La Conspiración,* cosas que pasan, jamás logró atrapar los beneficios de la popularidad.

Miguel grabó en total cuatro discos con Agosto, los dos que ya hemos mencionado y *Cada Loco con su Tema,* de 1974, y *Afecto y Cariño,* de 1976. Estos últimos con mucho menor calibre y arraigo que los primeros. Y el descenso culminó en los estragos del boom, después de la separación de Quintana cuando *La Conspiración* quedó perdida en la marea de la repetición y la escasa creatividad. Ernie ya nada tendría que ver con los giros políticos de sus primeros discos y la modestia de su orquesta —obviada siempre por el inconfundible sabor de barrio que sudaba su música—, terminaría solitaria e instrascendente en discos que difícilmente merecen el recuerdo.

Al sur de Nueva York, Puerto Rico seguía produciendo una salsa que por más de sus matices particulares seguía a la zaga de lo que sonara en el norte. Cosa parecida sucedía con Venezuela, Santo Domingo y Panamá. Nueva York, como lo afirmamos al comienzo de este capítulo, resultó la única ciudad en condiciones de experimentar los nuevos sonidos caribeños. Por eso ella, cuando explota el boom industrial, aparece como la necesaria capital de la salsa, la ciudad de convergencia para las vanguardias y las tradiciones. Este privilegio, sin embargo, le duraría muy poco a Nueva York. A partir de 1975 el Caribe dejaría de estar en un segundo plano: Puerto Rico abandonaría la dependencia del sonido neoyorkino forjando una salsa tan propia y particular, como espectacular e interesante. Y en la misma tónica, Santo Domingo y Venezuela comenzarían a funcionar como polos primordiales, no sólo para la producción de la salsa, sino también para su propio consumo y cultivo. Y todo esto sucede en el boom, la avalancha salsosa que ya pronto arrasaría con toda la región.

7. *El Boom*

En el otoño de 1973 se anunció lo que sería el más grande concierto de salsa en Nueva York: la presentación de las Estrellas de Fania en el Yankee Stadium. El público todavía guardaba el recuerdo de la reunión en el Cheetah, los cuatro discos que se habían publicado eran consuetudinarios en las fiestas, las reuniones de esquina y en no pocas emisoras de la ciudad, mientras que la película *Nuestra Cosa* ya empezaba a ser exhibida en el Caribe ante el aplauso y la emoción de los melómanos. Se suponía, pues, que ahora la Fania volvía para marcar otra pauta, una pauta con mayores pretensiones que, evidentemente, podría llegar mucho más allá del límite cerrado del barrio. Como complemento al concierto principal se había anunciado la presentación de la *Típica 73,* del *Gran Combo de Puerto Rico* (como invitado especial) y del *Mongo Santamaría,* que gracias a su prestigio en el mundo del jazz, podría atraer alguna audiencia no necesariamente latina.

El Yankee Stadium, el más famoso de todos los parques de beisbol, estaba a punto de ser remodelado y, por lo tanto, los empresarios no encontraron mayor dificultad para alquilarlo por una noche para un concierto de salsa. Había, eso sí, una condición importantísima: el público no podría estar en el terreno de juego. Se acudió entonces a un férreo sistema de seguridad y se colocó la tarima en todo el centro, un inmenso y altísimo escenario que abarcaba desde la primera hasta la tercera base. Y se dio el concierto.

Al comienzo todo transcurrió tranquilamente. *La Típica,* que fue la banda que abrió, era una banda nueva, prácticamente desconocida y no suscitó mayor entusiasmo entre los espectadores. Luego Simphony Sid —el mismo locutor canoso de voz ronca y persistente voz que había servido de *emcee* en el Cheetah—, anunció la presencia del *Mongo.* El tumbador cubano ejecutó impecablemente con su banda seis piezas sabrosas y repletas de calidad que posteriormente fueron recogidas en un excelente disco que publicó el sello *Vaya* bajo el título *Mongo Santamaría Live at Yankee Stadium.* Después vendría *El Gran Combo* con el atractivo de sus coreografías, sus viejos éxitos, y la potente voz de Andy Montañez. Con ellos se cerró el abreboca. Ya el público, que fue calculado en más de cuarenta mil espectadores, comenzaba a impacientarse avalanzándose sobre las cercas de seguridad. Ahora venían las tan esperadas *Estrellas de Fania,* y la tarima, después de larguísimos minutos, seguía vacía. Al rato, cuando ya el público comenzaba a convertirse en un serio problema, las voces de los animadores anunciaron uno por uno a los músicos: Víctor Paz, trompeta; Ray Maldonado, trompeta; Louis Ortiz, trompeta; Roberto Rodríguez, trompeta; Lewis Kahn, trombón; Barry Rogers, trombón; Reinaldo Jorge, Trombón; Willie Colón, trombón; Ray Barretto, conga; Nicky Marrero, timbales; Roberto Roena, bongó; Bobby Valentín, bajo; Larry Harlow, piano; Yomo Toro, cuatro; los invitados especiales, Jorge Santana, guitarra eléctrica y Billy Cobham, batería; los cantantes: Ismael Quintana, Justo Betancourt, Santitos Colón, Ismael Miranda, Pete *El Conde* Rodríguez, Héctor Lavóe y Cheo Feliciano; y el director de la orquesta, Johnny Pacheco, que subió a la tarima con su flauta tercerola.

La banda abrió con una fanfarria estruendosa que dio paso a un silencio en la inmensidad del estadio para que el propio Pacheco empezara a cantar a tono de guasa:

Saludamos señores con un ritmo sin igual...
Que nos invita a guarachar
A nuestros hermanos
Descarga de bongó...
Qumbanquilimbinpum...

Luego la pausa y el grito de *¡Harlow...!,* con el que arrancó el piano y todo el ritmo de la orquesta. Se estrenaba así *Congo Bongo,* un número en la onda de las descargas que tenía como plato fuerte un debate de tumbadoras entre Ray Barretto y el Mongo Santamaría.

Pero la música no duró mucho. El grito para que arrancaran las Estrellas sirvió también para que el público violentara todas las cercas de seguridad y se volcara en estampida sobre el campo. Los músicos a duras penas trataron de completar este primer número. La policía tuvo que acudir a los rolazos de costumbre y en escasísimos minutos

la tarima volvió a quedar vacía. *Se acabó el concierto, señores . . .*, en tono de regaño dijo uno de los animadores, y así se cerraba la tan ansiada fiesta justo en el momento de empezarla.

Para la ocasión Jerry Masucci había vuelto a llamar a León Gast, la idea era hacer otra película, una nueva producción que en mucho superaba las ambiciones comerciales de la primera. Del concierto del Yankee Stadium se utilizaría tan sólo la presentación de los músicos, los rolazos y el resto de la música serían obviados sin mayor problema. Acudieron entonces los productores a los elementos que, según sus cálculos, les permitirían seducir nuevos públicos, abrir nuevos mercados, convertir a la salsa, pues, ya no en la moderna expresión del barrio sino en la nueva euforia de la música popular internacional. La nueva película se llamó *Salsa,* y en ella se pretendió dibujar la historia de la expresión.

Para narrar la película se acudió a Gerardo Rivera, un periodista de ascendencia latina que había adquirido éxito en la televisión norteamericana gracias a crudos reportajes sobre la penuria social en los Estados Unidos. Con él, ya los productores garantizaban una audiencia no necesariamente hispana. Sin embargo, el problema inicial radicó en que Rivera, por más de su ascendencia, es un *americano* más, otro gringo que no tiene por qué entender con la propiedad y profundidad debida todo lo que supone y significa el barrio y su música. Así, todo lo que en *Nuestra Cosa* fue un intento de aproximación al barrio, en esta segunda oportunidad fue lo contrario: mientras menos barrio apareciera, mejor; la historia de la música latina es otra, particularmente alejada de ese mundo de miseria y minorías.

Y ésta fue la historia que inventaron los productores y que fue narrada por la voz de Rivera: la salsa viene del Africa, ahí nació el tambor (y en pantalla aparecieron unos negros aparentemente congoleños vestidos con batolas de colores hablando una lengua extraña mientras hacían un supuesto rito ancestral con que se bendecían los cueros y los tambores), ese tambor vino a América (y recuérdese que para los norteamericanos *América* es tan sólo el territorio del continente comprendido entre Canadá y México, todo lo demás es otra cosa, algo así como un subcontinente, *South America* o *Latinamerica*) en los barcos de esclavos. Aquí ese tambor se liberó de la esclavitud y así en América nació la música africana (!). En otras partes también pasó lo mismo y así en el Caribe (esas islas que quedan al sur de la Florida y que para los americanos, de una u otra manera, siempre han sido su propiedad y prolongación), surgió la misma música africana. Con los años esos negros caribeños emigraron al norte, a América, y así se hicieron *americanos*. La mayoría llegó a Nueva York y aquí hicieron su música. Y fue así como en el corazón de América nació la salsa que, según lo decía Rivera y lo pensaban Masucci y sus asesores, es *americana,* ni más ni menos.

Trampeado todo este proceso, la película entra entonces en lo que sería su verdadero gancho comercial: cómo esa música americana, originada en el Africa, se apoderó del gusto de todos los Estados Unidos. El filme, ahora, acude a los viejos archivos de Hollywood: aparecen charros mexicanos (en realidad muy poco tenían de charros y de mexicanos) asaltando con sus caballos un bar del Oeste; aparece también Groucho Marx bailando y coqueteando con chistes a una *señorita*. Luego Al Jolson cantando su *Latin From Manhattan (Es una latina de Manhattan, es una bailadora dulcísima, es una señorita dona whoooo...);* Dolores del Río, muy bella y muy importante, es cierto, aunque todavía no hayamos descubierto qué tiene ella que ver con la música y mucho menos con la música del Caribe; Carmen Miranda, con todas sus piñas plásticas y su contoneo tímido e incómodo; y así toda esta absurda historia de la música latina es rematada por Desi Arnaz cantando su muy mediocre versión del *Babalú* mientras arrollaba su conga gringa en un lujosísimo salón hollywoodense.

Estados Unidos es lo que su cine siempre ha retratado, y si en ese retrato desde los viejos tiempos ha estado presente la música y la imagen latina, pues entonces entonces éstas son también parte directa e importantísima de la vida y el pueblo americanos. Y así Gerardo Rivera prosiguió con sus trampas: el baile, el mismo que siempre ha seducido y entusiasmado a tantas generaciones de americanos, también es latino; la fiebre del mambo, del chacha (que no el cha cha chá), de la rumba, de la conga; mientras la pantalla acudía a imágenes de las décadas de los 40 y 50. Y esa misma historia y evolución —continuó la narración de Rivera—, es la que ahora remata y se presenta en la nueva fiebre y euforia de la sala. Muy por encima se dijo que la salsa se había empezado a cultivar en los barrios latinos, en ningún momento se hizo referencia a su sentido y a sus letras, de ninguna manera se presentó a la gente que realmente la admitía como propia. La salsa, así, ya nada tenía que ver con el barrio, con el Caribe y con los pueblos que han poblado esa región del continente. La salsa, ahora, era una música americana, tan americana como Hollywood, que un buen día llegó del Africa y así, como si nada, se fue al cine y ahí se hizo fabulosa y *glamorosa.*

La intención de los productores era evidente: para que la industria de la salsa pudiera hacerse realmente millonaria, tenía que superar el exclusivo mercado latino, tenía ella que penetrar el mercado mayoritario del público nor-

teamericano, y desde aquí convertirse en una auténtica moda de masas llegando a afectar, inclusive, a las audiencias europeas. Para lograr esto los empresarios de la Fania se sentían en la obligación de cambiar radicalmente la imagen de la salsa. La primera película, *Nuestra Cosa,* era en este sentido totalmente perjudicial, ella hablaba del barrio, de cómo la salsa surgía y se desarrollaba en los predios de los barrios marginales, en ambientes de pobreza y miseria en contraposición directa a todo el despliegue y fastuosidad de la avasallante cultura pop norteamericana. Había, por lo tanto, que hacer una película que dijera radicalmente lo contrario: que la salsa era, en realidad, una parte fundamental de esa misma cultura pop, que ella era susceptible de ser gustada por los públicos mayoritarios y que ella, en absoluto, tenía algo que ver con las minorías y su siempre repugnante miseria. Y ésta, sin más, sería la característica fundamental bajo la cual se alentaría el llamado boom de la salsa, un boom que en efecto incrementaría los mercados y las ventas, pero que igualmente desvirtuaría, en no poca medida, el verdadero sentido y razón de ser de la música de salsa.'

Por ello, si bien la película *Nuestra Cosa* nos sirve para indicar el despegue definitivo de la nueva música del barrio, esta segunda producción, *Salsa,* nos anuncia el nacimiento del boom industrial. Son dos líneas que parten de un mismo punto abriendo ciento ochenta grados de divergencias y concepciones. La auténtica salsa sabría, en algunos pocos casos, aprovecharse del oxígeno publicitario del boom; en otros, la mayoría, permanecería escondida y obviada en moldes inútiles, estériles y repetitivos. Sin embargo, el balance global del boom no es simple, en medio de todos sus perjuicios algunos importantes beneficios quedan a flote. Con él la salsa, en cualquiera de sus posibilidades, pudo llegar hasta públicos desconocidos, inclusive latinoamericanos, que hasta ese entonces habían permanecido indiferentes y rendidos ante la totalidad de la cultura americana. Es cierto que el boom, por deber su existencia a un mero artificio publicitario, no duraría muchos años en el ambiente, pero también es cierto que ese mismo boom dejaría a su paso un camino abierto para la otra música, la auténtica salsa, que por responder a una evolución directa de la misma música popular de siempre está muy lejos de perecer a la vuelta de los días y los caprichos. Y eso, de una u otra manera, fue lo que pasó en los años siguientes. Nos queda ahora observar el proceso, medirlo en sus partes, escucharlo en sus aciertos y fracasos.

LAS ESTRELLAS DE FANIA

El boom de la salsa bien puede ser analizado a partir de las Estrellas de Fania, el *allstars* de la casa disquera, que ya para el año 73 era considerada *la mejor banda del mundo* y *la mayor influencia contemporánea en la música latina.*

Desde el año 72 —fecha en que fueron publicados los discos que recogían los recitales del Cheetah—, la Fania no había dado al mercado ninguna nueva producción. El concierto del 73 era la alternativa, pero aquí virtualmente no se pudo grabar nada que valiera la pena. Jerry Masucci, entonces, llama a todos sus músicos al estudio y ahí graban el disco *Latin, Soul, Rock,* publicado a comienzos del 74, donde ya se nos indicaría la nueva onda musical por la que pretendía lanzarse la compañía. El disco, como su nombre lo indica, trató de ser la convergencia de los estilos que para el momento reinaban en el mercado de la música popular internacional: el rock y el soul, frente a los cuales aparecía ahora el nuevo producto, *latin music,* una suerte de rock con congas, una música acomodaticia construida con base en melodías comunes y asequibles con uno que otro alarde rítmico. La idea, evidentemente, era tratar de aprovechar la euforia que ya previamente había despertado el guitarrista Carlos Santana con su muy afortunado *rock latino.* Así la Fania, que era desde el 71 la orquesta de salsa por excelencia, abandonaba de la noche a la mañana su música, la salsa, para convertirse a una expresión en la que nunca dejaría de ser segundona, sin mayor relieve ni fortuna.

Para grabar este disco *crossover* la Fania acudió a varios músicos que ya previamente se habían destacado en el campo del rock y del nuevo jazz (que ya para ese tiempo estaba mucho más cercano al rock que al jazz propiamente dicho). Evidenciando el seguimiento de Santana se invitó a Jorge, el hermano de Carlos, que también era guitarrista, aunque éste nunca pasara de ser un imitador mediocre y sin talento de las virtudes y estilos de su famoso hermano. Se invitó también al baterista norteamericano Billy Cobham y al pianista europeo Jan Hammer, ambos provenientes de la Orquesta Mahavishnu de John Mc Laughin, una de las abanderadas en eso de matrimonear

con inteligencia el jazz y el rock. El cuarto invitado fue Manu Dibango, un saxofonista africano (o al menos eso decía la publicidad que lo anunciaba), de muy escaso relieve e importancia, aunque ya hubiese impuesto en el mercado pop norteamericano un ritmo de su invención, el *Soul Makossa*. Y el quinto invitado fue el Mon Santamaría, quien a pesar de todas sus virtudes como tumbador antillano, a los efectos de la música hecha en Estados Unidos, antes de pertenecerle a Cuba le pertenece al jazz, y eso ya marca sus distancias.

Con este equipo se grabó el lado A del disco, un lado inútil a la larga, ya que no afectó ni a las audiencias latinas ni a los públicos americanos que tan esperanzadoramente pretendió seducir. El lado B, sin embargo, corrió con mejor suerte. A pesar de que ahí se incluyó el insoportable *Makossa* de Dibango, también se imprimió la aparatosa grabación del *Congo Bongo* en el Yankee Stadium, y eso ya representó su atractivo. Pero el verdadero gancho lo constituyó *El Ratón,* un viejo montuno que había compuesto y grabado Cheo Feliciano en los días del Sexteto de Joe Cuba y que había sido montado por la Fania en un recital en el Roberto Clemente de Puerto Rico. *El Ratón* fue el primer gran éxito del boom de la salsa, no sólo salvó del anonimato el irregular disco del *Latin, Soul, Rock,* sino que permitió marcar nuevas referencias de ventas para la gente de Fania. Es cierto que *El Ratón* no logró romper la barrera que daba acceso a los mayoritarios públicos norteamericanos, pero también es cierto que él sí permitió la apertura hacia ciertos públicos latinoamericanos que escasamente se sentían atraídos e identificados por la música popular del Caribe. En Venezuela, por ejemplo, el caso de *El Ratón* fue sobradamente importante. Las emisoras de radio de corte sofisticado (mal llamadas *juveniles*), destinadas a audiencias de la clase media alta, por primera vez dejaron que la música de corte salsoso penetrara en sus exclusivas y arbitrarias programaciones musicales. La clase media, así, se iba hacia la salsa, se dejaba seducir por ella sin el complejo que años atrás producía la audición de *La Murga* de Willie Colón, por ejemplo. Y este caso de Venezuela no es exclusivo, de alguna u otra manera lo mismo sucedió con las sofisticadas clases medias del Caribe tan empeñadas siempre en negar la verdadera herencia cultural.

Entre los elementos que permitieron que *El Ratón* se revistiera de toda esta importancia especial, estuvo el arreglo, un formato bastante sofisticado, mucho más cercano a Santana y al rock que a la salsa propiamente dicha, que servía de disfraz, de pasaporte hacia esas audiencias donde sólo el rock y lo americano es sinónimo de calidad. Pero el arreglo era tan sólo la plataforma, más allá estaba la interpretación del propio Feliciano con una voz agradable y penetrante, y su estilo libre que le permitía jugar como un planeador por encima de la melodía y del montuno. A estos elementos hay que agregar el solo de Santana en la guitarra eléctrica (solo, a decir verdad, bastante simple y mediocre, pero rocanrolero al fin, suficiente para ser aceptado por los disckjockeys que tanto gustaban de Winwood y de Clapton), y el pícaro coro que se desarrollaba al final sobre el larguísimo montuno:

Echale semilla a la maraca pa' que suene
Chacuchá cuchucuchá cuchá. . .

Este coro, inclusive, pasó a ser patrimonio del refranero juvenil, y su simple mención era ya sinónimo de aceptación de la salsa, de esa nueva onda latina que está en lo moderno, tan pero tan aparentemente cercana al rock que las distancias, también en apariencia, se anulan. El coro, convertido ya en refrán, dio pie para múltiples interpretaciones de doble sentido, la mayoría de ellas enfiladas en la onda de la droga y la malicia (echarle semilla a la maraca representó directamente *echarle mariguana a algo. . .*, y así sucesivamente). Sin embargo, donde verdaderamente gozaron haciendo especulaciones trasnochadas estos rocanroleros latinoamericanos que súbitamente amanecían en el mundo del Caribe, fue en la letra de *El Ratón,* una letra que efectivamente esconde un doble sentido, aunque éste difícilmente fuera captado por los disckjokeys y sus seguidores:

Mi gato se está quejando
Que ya no puede vacilar
Que donde quiera que se mete,
Tú lo sae. . .,

Su gata lo va a buscar
De noche brinca la verja
Que está behind de mi house

A ver a ver,
A ver si puede fugarse
Sin que ella lo pueda ver
Pero tan pronto está de fiesta

Silvestre felino,
Tiene que embalá a correr
Esto sí es serio mi amigo

Oye qué lío,
Pero qué lío se va a formar
Cuando mi gatito sepa
Y es tan simple la razón
Que el que a su gata le cuenta
Que el que a su gata le dice

Es nada más que un ratón
Un ratón.

(Montuno)

De cualquier malla
Sale un ratón, oye...
De cualquier malla.

Al mentado ratón y al mentado gato se les buscaron todos los significados posibles. Recuerdo que en una oportunidad, cuando Cheo Feliciano visitó Venezuela en plena euforia de su tema, un discjockey de una emisora *juvenil* le preguntó autosuficientemente por la filosofía del ratón, a lo que el cantante respondió con un silencio, con un tartamudeo, ante esa frase tan cercana al elogio y a la burla. *No bueno, no es que haya filosofía* —terminó argumentando Feliciano—, *ahí lo que hay es un gato, su gata y un ratón... Y no sé yo creo que la gente me entiende y entiende eso, lo que ahí pasa y más nada...* . Pero Feliciano estaba siendo injusto con el público, estaba muy lejos de percatarse que su canción había penetrado audiencias tan forzadamente sofisticadas que ya habían perdido la costumbre y el entrenamiento para las letras inteligentes, con un doble sentido evidente, tan comunes y habituales en toda la música popular del Caribe. Y la confusión siguió incrementándose porque *El Ratón,* representando en este primer momento todo el desborde del boom de la salsa, no sólo sedujo a los rocanroleros sino también a los públicos universitarios e intelectuales. En ellos la especulación fue un poco menos ingeniosa y superó el simple argumento de la droga para caer en la directa alusión política: el gato es el pueblo puertorriqueño que se quiere liberar, ante esa liberación siempre acude un ratón (que representa a la policía, a la opresión del imperialismo que indefectiblemente se identifica en las ratas y sus semejantes) que salta subrepticiamente de cualquier malla para entorpecer la empresa... Y así, *El Ratón* de Cheo Feliciano dio para lo uno y lo otro, evidenciando, en el mejor de los casos, la inmensa riqueza especulativa que es capaz de suscitar la música caribeña, el fabuloso mundo de interpretaciones que se ofrece ante esta expresión, fértil y abundante, que ahora era descubierta con asombro y sorpresa por estos *colones* de las sofisticadas clases medias de la región.

El gato de la canción, sin embargo, era bastante más modesto, su dilema no estaba ni en la droga ni en la política, estaba simplemente en la cotidianidad y el amor. La historia que narra el montuno —como tiempo después aclararía el propio Feliciano despejando todas las dudas—, es la historia de un individuo (el gato) que sale a la farra y a la aventura con una mujer distinta a su esposa (la gata). La moraleja del cuento está en el chisme, en ese comentario que corre por todo el vecindario descubriendo las acciones clandestinas del gato adúltero. Y el que lo descubre todo es el ratón, la vieja chismosa que, como reza la letra, salta *de cualquier malla, oye...* Y eso es todo, el resto fue fruto del trasnocho y la falta de costumbre.

Abriendo el año 75 las Estrellas de Fania publicaron dos volúmenes bajo el título *Live at Yankee Stadium.* Y aquí ya se empezaba a jugar con la buena fe de los melómanos: la portada, en efecto, recogía una foto del frustrado concierto neoyorkino, pero la música, en su totalidad, había sido grabada en diversos recitales llevados a cabo en el Coliseo Clemente de San Juan, sin la pompa y la ostentación de la reunión original en el estadio de beisbol. Estos dos discos marcaban un retorno a la salsa propiamente dicha, aunque la calidad global fuese muy inferior a la estrenada en aquellos discos del Cheetah.

Cada volumen reunía cinco números. Del primero se destaca *Pueblo Latino,* de Curet Alonso *(Pueblo latino, óyeme, que hay que estrechar nuestras manos... por la unidad...),* vocalizada por Pete *El Conde* Rodríguez; y *Mi Gente,* una festiva composición de Johnny Pacheco que sirviera para presentar a Héctor Lavóe en su nueva condición de solista. Este número, con los años, habría de convertirse en uno de los temas fundamentales, identificativos, de toda la producción salsosa:

Mi Gente
¡Ustedes!
Lo más bello de este mundo
Siempre me hacen sentir
Un orgullo profundo.

Los llamé...
¡Vengan conmigo!
No me pregunten dónde
Orgulloso estoy de ustedes
Mi gente siempre responde.

Vinieron todos para oírme guarachar
Y como yo soy de ustedes yo los pondré a gozar
Conmigo sí van a bailar
Conmigo sí van a gozar
Yo los invito a guarachar...

(Montuno)

Qué cante mi gente...
Alalalalalalá...
Qué cante mi gente...
Alalalalalalá...

Del segundo disco lo más importante fueron las grabaciones de Ismael Quintana y Justo Betancourt, ahora oficialmente incorporados al *allstars*. Sin embargo, la verdadera particularidad de estos dos discos, el elemento capital que determinó las ventas y la popularidad, no fue otro que la presencia de Celia Cruz. En el primer volumen ella vocalizó un tema que expresamente le compusiera Johnny Pacheco, cuyo montuno cantaba: *vamos a gozar con la Gracia Divina...*, en clara y directa alusión al desbordado significado que ya representaba la guarachera cubana en los estrictos marcos del boom salsoso. En el segundo volumen se incluyó una nueva versión del tema de Fumeró, *Bemba Colorá*, que ya previamente fuera grabado por la propia Celia con el respaldo de la orquesta de Tito Puente. Esta segunda versión, cualitativamente inferior a la original, permitió el endiosamiento definitivo de la Cruz. El arreglo de Boby Valentín fue concebido de manera tal que Celia pudiera lucirse con toda la potencia de su inigualable chorro de voz. Las Estrellas de Fania se le rendían incondicionalmente, la Fania, como compañía disquera, hacía lo mismo pariendo una idolatría difícilmente conocida en este mundo musical.

A partir de este año 75 Celia Cruz se convertiría en el principal soporte con que contaría la industria disquera para sus ventas más pretenciosas. Ella sería una garantía solvente para cualquier proyecto, sobre todo cuando ese mismo boom bajo el cual ella había renacido para las nuevas generaciones, comenzó a acusar debilidades y agotamientos. Ya en el capítulo precedente anotamos cómo Johnny Pacheco la grabó junto a su orquesta en lo que sería el inicio de una onda típica (o *matancerizante*). Asimismo veremos ahora cómo el mismo Pacheco, y junto con él diversas estrellas del imperio Fania, volvería sobre ella para garantizar la subsistencia en momentos difíciles. Es cierto que para el buen melómano la Celia de los días de la Sonora sigue siendo mucho más atractiva e interesante. De alguna manera estas nuevas grabaciones la encasillan de tal forma que algo de su antiguo vigor y creatividad se siente perdido. Sin embargo, para el nuevo melómano, para el joven que recién la descubría después de haberse iniciado forzadamente en las voces de Aretha Franklin o Diana Ross, por citar un ejemplo cualquiera, no es menos cierto que Celia Cruz representaba la plenitud de una música y un estilo.

Dejemos a Celia momentáneamente para volver a las Estrellas de Fania. En 1976, después de una serie de giras por algunas ciudades de Estados Unidos, Puerto Rico, Panamá y Venezuela, la orquesta publica lo que sería su último disco de salsa: *Tributo a Tito Rodríguez*, en un intento que, comercialmente, pretendía unificar lo que era el viejo estilo del cantante boricua —para la época, todavía la más importante y exitosa manifestación de la auténtica música caribeña (y ello porque sus récords de venta y su prestigio seguían intocables)—, con la nueva euforia que despertaba la Fania. El proyecto, sin embargo, se resolvió con exagerado simplismo y de ahí su indudable fracaso: los viejos temas de Tito, sin mayor modificación, sin ningún tipo de vuelta realmente creativa, fueron puestos en boca de los nuevos cantantes. Así, Héctor Lavóe y Justo Betancourt, por ejemplo, trataron forzadamente de revivir temas como *Cuando, Cuando, Cuando* y *Cara de Payaso*, respectivamente, cuando las grabaciones originales de Rodríguez, por mayor fuerza y autenticidad, seguían definitivamente insuperables. El único tema que logró obviar la fortísima referencia al Tito Rodríguez original fue *Vuela la Paloma*, el viejo clásico de Félix Reyna, que en el caso de la Fania fue aprovechado como una descarga donde cada cantante, intercalándose los coros del montuno, se encargó de saludar la memoria del desaparecido ídolo. Junto a esta versión de *Vuela la Paloma*, este disco dedicado a Tito Rodríguez presentó otro elemento particularmente importante: la presencia de un nuevo cantante en el equipo, el panameño Rubén Blades que a la escasa vuelta de dos años se daría el lujo de redefinir la salsa plena en su música y estilo. Pero no nos adelantemos a los acontecimientos, de la influencia de Blades ya nos ocuparemos en su momento, baste por ahora mencionar que él, en este disco de las Estrellas de Fania vocalizó *Los Muchachos de Belén*, ganando ventaja sobre sus compañeros de orquesta, logrando saludar a Tito sin dejarse absorber por la sombra de éste, haciendo salsa, pues, sin que ésta tuviera que rendirle mayores cuentas al pasado inmediato.

Después de este disco, en pleno año 76, la Fania se volcó radicalmente sobre lo que sería su nuevo estilo, el estilo que haría fracasar a sus afamadas estrellas triste e irremediablemente. Sucedió que la compañía Fania para el momento ya había suscrito un contrato con la poderosísima CBS (Columbia Records) mediante la cual esta segunda empresa produciría y distribuiría, a nivel internacional, los discos *latinos* de la Fania All Stars. A los efectos de Jerry Masucci y demás empresarios de la casa disquera, era ésta la jugada maestra, la movida definitiva que supuestamente permitiría invadir el mayoritario público americano y detrás de él, por supuesto, el europeo. Se decide entonces modificar radicalmente la tónica. Se volvería ahora sobre la pauta ya implantada en *Latin, Soul, Rock*, aunque la música producida, por más que parezca imposible, fue considerablemente menos latina para ser cada vez más americana con todas las pérdidas de valores que esto implicaba.

El primer disco que se produce con la etiqueta de la CBS viene con el muy afeminado título de *Delicate and Jumpy* (Delicado y Saltarín). Las Estrellas son reducidas a su sección rítmica: Papo Lucca, piano; Ray Barretto, congas; Roberto Roena, bongó; Nicky Marrero, timbales; Bobby Valentín, bajo; y Johnny Pacheco que seguía fungiendo de director. Junto a ellos, para tratar de ganar a los otros públicos, se incluyó a Stevie Winwood, un prestigioso guitarrista de la vieja época del rock, cuya presencia escasamente se siente e influye en la música que definitivamente salió al mercado. Una música pobrísima, carente del más mínimo interés (para cualquiera de las dos audiencias, la americana o la latina, y de ahí el doble fracaso), radicalmente inútil, estéril e intrascendente. Recuerdo que en una oportunidad, mientras me responsabilizaba del programa *Bachata* por Radio Aeropuerto, pude entrevistar a Roberto Roena. Le pregunté por el disco, le pedí que me comentara algunas incidencias, las razones que habían llevado a una producción exageradamente mala. Roena se unió a nuestras impresiones, trató de disculparse alegando que en todo esto él no era más que un músico que era contratado y que como tal no hacía más que tocar la música que se le ponía por delante. *A nosotros* (y se refería a los seis músicos de la sección de ritmo) *nos reunieron en Nueva York para grabar todo eso... Después la cinta se la llevaron y fue cuando le agregaron todo lo demás, la batería americana, la guitarra eléctrica y todos los metales... A ninguno de nosotros nos gustó lo que estábamos grabando, pero qué más íbamos a hacer, tú sabes, ellos son los que mandan... Inclusive, en esas mismas sesiones, mientras grabábamos esa porquería, nosotros nos pusimos a descargar y ahí sí que soltamos algo bien gordo y bien bueno, heavy... No sé, Jerry dijo que a lo mejor eso lo sacaban en disco, ojalá... Pero lo que sacaron sí que es bien malo, a mí me parece que es música de supermercados, o sea, de esa que ponen mientras las amas de casa hacen la compra y que no sirve para nada porque ni las mismas señoras que compran le hacen caso... Bien malo, bien, pero bien malo...*

Y en vano tratamos de esperar ese disco de descargas que nos había comentado Roena, en su lugar los empresarios de la Fania siguieron publicando discos con *música de supermercados*, que cada vez con más insistencia y desespero negaban la verdadera esencia de la música caribeña que ahora, malamente disfrazada, se le quería vender a los gringos. Así, en 1977, se publica el segundo disco con la CBS, *Rhythm Machine* (La Máquina del Ritmo), donde se repetía la pobreza aunque ahora los empresarios, ante el rotundo fracaso del proyecto inicial, se vieran obligados a una variante importante, un nuevo elemento en la música producida. Y en efecto, de una u otra manera, los productores tuvieron que reconocer que la música latina, por más de los disfraces y los maquillajes, sólo podía gustar si era efectivamente latina, ni más ni menos. Es así como deciden incluir un número de salsa, de auténtica salsa, que en medio de la debacle pudiera garantizar alguna mejor consecuencia en el público y las ventas.

Se acude entonces a Rubén Blades quien ofrece un tema suyo que, desde la perspectiva de este balance global, ha de ser considerado como referencia imprescindible y de vital importancia. El tema en cuestión es *Juan Pachanga*, y para medir sus virtudes hay que analizar por separado dos de sus elementos: el arreglo y la letra. En el primer caso la música fue presentada en una orquesta ampliada. A la estructura tradicional de los trombones y las trompetas se le incorporaba ahora una sección de violines que, a diferencia de la vieja tradición cubana de la música de charanga, no cumpliría funciones ritmáticas sino melódicas. Con ellos se ofrecía ya una sonoridad completamente distinta y atractiva. Otro instrumento nuevo, a los efectos de la grabación convencional de la música de salsa, fue la guitarra acústica —ejecutada en este caso por el propio Blades—, que también contribuyó considerablemente a la diferencia. Sin embargo, la verdadera importancia de estos aportes radica, a la larga, en la manera como ellos fueron trabajados en la concepción del número. El arreglo inicial fue fruto del trabajo de Jay Chataway —famoso por sus arreglos para Maynard Ferguson y otras destacadas figuras del jazz cultivado en *big-bands*—, quien moldeó el tema en una estructura distinta a la caracterizada por la salsa. Así, en lugar de trabajar el esquema *tema inicial/ son/ mambo/ montuno/ moña/ tema final*, Chataway desarrolló esta variante: *tema inicial* (en realidad una descarga libre para el piano)/ *son/ montuno* (al que se entraba directamente sin acudir al mambo)/ *parte final* (que una vez más volvía a desarrollarse libremente en la descarga del piano). Este arreglo entusiasmó inmediatamente, había una indudable riqueza y calidad en sus proposiciones armónicas y, de hecho, representaba una salida válida y efectiva para ese intento de matrimonear a la salsa con la música de rock (o de jazz). El único problema del arreglo, gravísimo problema, era que éste *no estaba en clave*, es decir, era una forma armónicamente perfecta y bien estructurada pero sin piso alguno, flotante, sin mayor respaldo de ritmo y, por lo tanto, sin agarre ni sentido. Ya varias veces hemos hecho referencia a la muy importante clave, cómo ésta define y justifica la casi totalidad de la música parida a partir de los patrones caribeños. Decir que algo está fuera de clave, equivale a afirmar que ese algo está mal,

que no sirve, que no funciona, que *no está en nada*. El arreglo de Chataway, por lo tanto, tenía que ser *puesto a valer*, tenía que ser remitido al verdadero mundo que caracteriza e identifica a esta música de salsa. Y para ello, para aportar la clave, acude Louie Ramírez, quien modifica de tal manera el arreglo que bien se puede decir que crea uno nuevo. Respetando todas las virtudes armónicas del proyecto inicial, Ramírez logra dar con la salida lógica del número, con la puesta en clave justa y necesaria que terminaría por imprimirle todo el definitivo sentido musical a *Juan Pachanga*. La estructura propuesta por Chataway se mantuvo, sólo que ahora se incluían los necesarios mambos que siempre sirven de puente entre el son y el montuno, y entre las diversas partes de éste, así como solos de bajo y del vibráfono del propio Ramírez —importantísimos solos salsosos—, que no habían sido contemplados en el arreglo original. Se logró así uno de los temas que, musicalmente hablando, llegaría a representar un aporte vanguardístico que no tardaría mucho en arrastrar tras de sí todo tipo de afortunadas y siempre necesarias influencias.

El otro elemento que le brindaría a *Juan Pachanga* un significado especial está en la letra. Una letra que, acudiendo a una de las más persistentes características de la música caribeña, se presenta como crónica, como retrato de una realidad cotidiana, insistentemente repetida a lo largo de las costumbres. En este caso la realidad se resume en un personaje —Juan Pachanga—, que viene a ser la continuación del típico héroe de barrio, el pícaro gozón que se mueve por encima de las modas y los tiempos levantando mujeres y aceptando momentáneas peleas callejeras de las que siempre resulta vencedor. Así, un repaso de la música caribeña nos lleva a un mundo lleno de vivianes que con una obstinada alegría son capaces de vencer la circunstancia diaria. Sin embargo, la crónica para este pícaro de hoy ha de ser necesariamente distinta. Para que ella pueda adquirir verdadero valor y trascendencia está obligada a revestirse de un espíritu que, sin modificar en absoluto los patrones de la crónica tradicional, sea capaz de presentar un nuevo matiz crítico. Así el vivián de costumbre, consuetudinariamente elogiado en su picardía, es ahora retratado en el fondo de su cotidianidad. Por primera vez el alegre gozón tiene una pena por dentro, por primera vez se le descarta como ejemplo. Sin traicionar la tradición se le da una vuelta a la tuerca y se le presenta en el verdadero sentido de su siempre trágica y famosa felicidad. Este es el Juan Pachanga que cantó Rubén Blades:

Son las cinco de la mañana y ya amanece
Juan Pachanga bien vestido aparece
Todos en el barrio están descansando
Y Juan Pachanga en silencio va pensando
Que aunque su vida es fiesta y ron, noche y rumba
Su plante es falso, igual que aquel amor que lo engañó
Y la luz del sol se ve alumbrando
Y Juan Pachanga, el mamito, va penando
Vestido a la última moda y perfumado
Con zapatos de colores yeyé bien lustrados
Los que encuentra en su camino lo saludan (¡Hey Men!)
¡Qué feliz es Juan Pachanga todos juran!
Pero lleva en el alma el dolor de una traición
Que sólo calman los tragos, los tabacos y el tambor
Y mientras la gente duerme aparece
Juan Pachanga con su pena y amanece.

(Montuno)

Oyeme, Juan Pachanga, olvídala...

En el año 78 la Fania siguió produciendo discos bajo la etiqueta de la CBS. El tercero de la serie repitió la tónica de los precedentes y la pobreza musical y la mediocridad volvieron a convertirse en el matiz predominante. El disco fue bautizado como *Spanish Fever*, acusando ya la marejada de *discomusic* que se había despertado con la película *Saturday Night Fever* protagonizada por el nuevo ídolo de la cultura pop internacional, John Travolta. La Fania, a pesar de haber acudido a personajes como Maynard Ferguson, Hubert Laws y Eric Gale, y a pesar también de haber incluido más números salsosos (ahora se incluyó a Ismael Miranda, Rubén Blades volvió a aparecer con otro tema suyo, *Sin Tu Cariño*, y asimismo se grabó *Coromiyaré*, una descarga algo sofisticada pero efectiva compuesta por Johnny Pacheco), prefirió volcar el grueso del disco sobre la nueva moda del *discomusic*, donde el producto logrado estuvo demasiado impregnado por la pérdida y la ridiculez. Una vez más logró flotar Blades —aunque sin el pegue y el arrastre de *Juan Pachanga*—, mientras el resto de la música era irremediablemente ignorado por los melómanos de ambos lados (el latino y el gringo). Se evidenciaba así la decadencia, la Fania All Stars, la que había abierto la euforia en aquellos días del 71, se encargaba ahora de cerrar el proceso, culminándolo embadurnado de torpezas que siempre remiten hacia los mismos responsables: los empresarios.

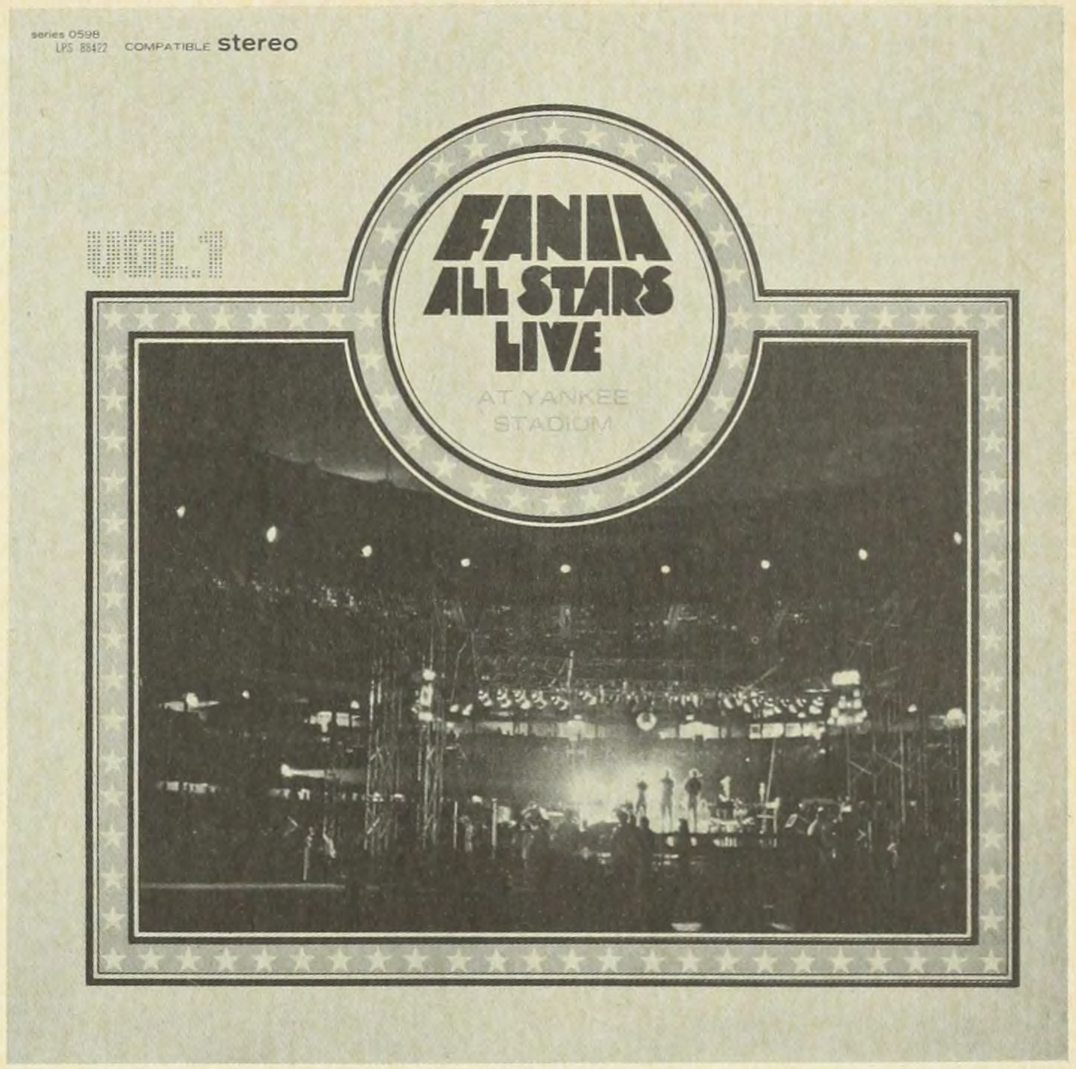
El intento de abrir mercados fracasó sonoramente. Es cierto que las clases medias del Caribe lograron ser seducidas por el boom, pero también es cierto que ellas, numéricamente hablando, siempre resultaron una cifra ínfima e insignificante para las pretensiones originales de la empresa disquera. La Fania, con su música de cartón, con sus tenues colores rosados y sus complacencias feminoides, no logró cautivar al público norteamericano, y

olvídense de aquella vieja tentativa del mercado europeo. De nada valieron las fastuosas giras que organizó Masucci junto con Ralfi Mercado (promotor y representante de la casi totalidad de las orquestas y agrupaciones de la compañía), llevando a la Fania hasta sitios tan remotos e inverosímiles como Africa y el Japón. De cualquier manera el público internacional siguió como rebaño gigantesco la pauta que dictatorialmente marcaban los grandes consorcios disqueros y la Fania, muy a pesar de los contratos con la Columbia Records, nunca pudo hacerse beneficiaria de esos decretos totalizantes. Y en ello, definitivamente, influyó la música que se produjo, grabó y publicó. Una música nulificada desde su misma concepción, incapaz de suscitar interés en los mayoritarios públicos internacionales (que total, siempre prefirieron volcarse sobre los *originales* que la Fania torpemente trató de copiar), y en los viejos y consecuentes —por más de que sigan siendo *minoritarios*— públicos latinos que no pudieron menos que entender esta nueva música de la Fania como una traición, una imperdonable traición que fue suficientemente castigada con las bajas ventas y con la inevitable indiferencia ante tamaña torta.

Desde la película *Salsa* a estas producciones finales de las Estrellas de Fania, bien se puede marcar el ciclo total que recorriera el famoso boom de la salsa. Ciclo desde el cual se pueden medir todos los alcances y todos los fracasos. Digamos que esta es la cubierta del proceso, nos queda ahora el fondo, un fondo donde, muy a pesar del matiz envolvente de las Estrellas, se dieron sus particularidades, sus respectivas variantes que es preciso analizar aisladamente. Y este fondo, en realidad, nos resulta a la larga mucho más interesante que la cubierta; total, fue en él donde se desarrolló la verdadera salsa del boom, buena o mala, pero salsa al fin.



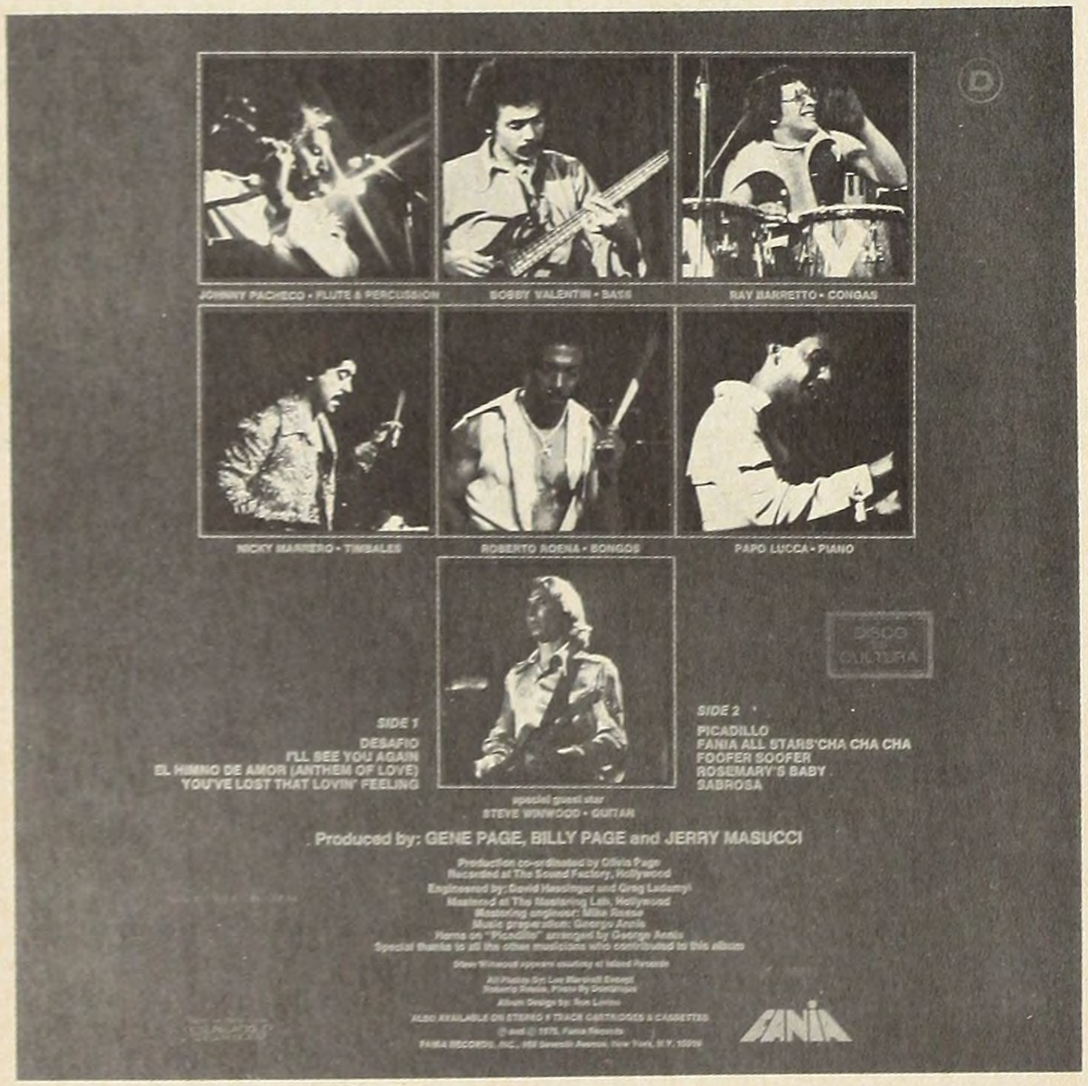
TITO RODRIGUEZ








SERIES NINE
COMPATIBLE STEREO
Fania All Stars
delicate and jumpy
arranged and conducted by Gene Page


JOHNNY PACHECO • FLUTE & PERCUSSION
BOBBY VALENTIN • BASS
RAY BARRETTO • CONGAS
NICKY MARRERO • TIMBALES
ROBERTO ROENA • BONGOS
PAPO LUCCA • PIANO
DISCO CULTURA
SIDE 1
DESAFIO
I'LL SEE YOU AGAIN
EL HIMNO DE AMOR (ANTHEM OF LOVE)
YOU'VE LOST THAT LOVIN' FEELING
special guest star
STEVE WINWOOD • GUITAR
SIDE 2
PICADILLO
FANIA ALL STARS'CHA CHA CHA
FOOFER SOOFER
ROSEMARY'S BABY
SABROSA
Produced by: GENE PAGE, BILLY PAGE and JERRY MASUCCI
Production co-ordinated by Olivia Page
Recorded at The Sound Factory, Hollywood
Engineered by: David Hassinger and Greg Ladanyi
Mastered at The Mastering Lab, Hollywood
Mastering engineer: Mike Reese
Music preparation: George Annis
Horns on "Picadillo" arranged by George Annis
Special thanks to all the other musicians who contributed to this album
Steve Winwood appears courtesy of Island Records
Album Design by: Ron Lenko
ALSO AVAILABLE ON STEREO 8 TRACK CARTRIDGES & CASSETTES
FANIA

Corriendo el año 72, cuando ya en el monopolio de Fania se empezaba a medir el éxito de la reunión del *all-stars*, cuando ya la película *Nuestra Cosa* era percibida como el suceso más importante en el ámbito de la música latina, y cuando los discos producidos empezaban a superar todas las expectativas de ventas, la compañía decide cambiar lo que era su política de promoción y manejo de artistas. Ya se contaba con unas cuantas orquestas que de una u otra manera habían logrado hacerse de un nombre sólido. Pero ellas no eran suficientes, había que ir más allá. Para todos resultaba evidente que los principales beneficiados de esa primera gran reunión de las Estrellas habían sido los cantantes, cantantes jóvenes que el público identificaba y solicitaba al margen de las orquestas. La salida, entonces, resultó obvia: hay que independizar a esos cantantes, hay que buscarles sus propias orquestas para que así ellos sigan su propio camino y la compañía pueda extender su marco de artistas y ampliar su catálogo de discos. Y eso, en efecto, fue lo que sucedió.

El primero en independizarse es Ismael Miranda. Ya en el capítulo anterior hicimos referencia al último disco que él grabó con la orquesta dé Larry Harlow, el disco *Oportunidad*, que fue concebido por los productores como el trampolín definitivo para el joven cantante. En la carátula de ese álbum la cara de Ismael ocupó todo el espacio mientras que en los surcos que recogía la pasta se incluía un número expresamente compuesto para la ocasión por Curet Alonso, *La Oportunidad*. El disco, en su conjunto, no representó mayor interés. Lo más destacado, sin duda alguna, fue *Señor Sereno*, una guaracha del propio Ismael, en cuya letra el cantante pregonaba *ya yo tengo veintiuno, y usted no me manda a mí . . .*

Miranda, quizá por haber sido el primero de los cantantes en convertirse en solista, recibió un mejor trato, una mejor planificación en todo su trabajo y repertorio. La primera acción fue formar la nueva orquesta, una orquesta que, curiosamente, se dio el lujo de reunir a buena parte de los músicos jóvenes que, a la vuelta de pocos años, conformarían el grueso de la vanguardia neoyorkina. La orquesta se llamó *La Revelación* y, entre otros, en ella formaron parte Nicky Marrero como timbalero, Frankie Rodríguez como tumbador, José Raúl Santiago (*Joe*, a los efectos de las carátulas), bajista, Oscar Hernández, pianista y como tresista el virtuoso Nelson González. En poco tiempo logran un buen acoplamiento y ya en 1973 ofrecen al público su primer y único disco, *Así se Compone un Son*, todavía —a nuestro parecer— el mejor disco que como líder o solista ha publicado Ismael Miranda.

La primera diferencia que sintió el oyente fue, ni más ni menos, la voz de Ismael. Después de aquel timbre agudo, de niño irreverente, que había acostumbrado con la Orquesta Harlow, Miranda ofrecía ahora una voz mucho más grave, forzando una precipitada madurez y un desesperado cambio de imagen. Sin embargo, el público no le reprochó el cambio, lo siguió apoyando con la misma consecuencia. Y ello se debió a que el disco, lejos de defraudar, obligó a un incremento de las expectativas. Fue concebido de manera experimental aunque el espíritu que predominaba en la banda era el de la onda típica (bajo la influencia directa del estilo de Arsenio Rodríguez). Ismael aportó tres temas suyos: *Ahora Sí*, son desafiante, en reto, anunciando al muchacho que comenzaba: *Traigo el machete en la mano, vamos a ver quién da más . . . Ahora sí, vamos a ver quién da más . . .*, un saludo a Colombia sin mayores virtudes y el tema que daba nombre al disco, *Así se Compone un Son*, suerte de receta musical para preparar la música, mejor, la salsa: *Para componer un son se necesita un motivo, un tema constructivo y también inspiración./ Luego le das el sabor y aplícalo con el tema/ y así con este sistema nunca fallarás, mi hermano/ ay pero dale inspiración y sentimiento cubano/ óyelo bien . . . Así se compone un son.*

Además de estas composiciones, Ismael también recurrió a otras posibilidades: Curet le brindó el *Sonerito* (*Díganle a ese sonerito que hasta aquí llegó/ . . . Conmigo lo quiero ver, metido en un mano a mano/ Y que diga el soberano/ Quién es quién entre los dos . . .*); se incluyó el merengue *Ahora que Estoy Sabroso* (en una época cuando la salsa escasamente osaba enfrentar el ritmo de Quisqueya), un viejo tema de Arsenio y también, sobre todo, dos boleros. Y esto de los boleros, en el caso de este Ismael que recién empezaba, adquiría una importancia especial. En los días de la Harlow fueron escasos los boleros que él logró interpretar y posteriormente grabar. Los pocos que finalmente terminaron publicados resultaron siempre débiles, mal seleccionados, peor arreglados y pésimamente concebidos en su conjunto. Esto, por supuesto, no afectó demasiado la condición de sonero de Ismael, él era un solvente guarachero y para la salsa —como ya lo hemos afirmado en varias oportunidades—, la guaracha y el son eran los que mandaban, el bolero siempre se tuvo como un plato de segunda mano. A pesar de ello, para Miranda el bolero seguía representando un atractivo especial y en ésta, su primera producción personal, iba a demostrarlo. Acude entonces a *Sálvame*, un viejo bolero que fuera arreglado por Luis Ortiz, *Perico*, y este detalle es importante destacarlo porque, según nuestra cuenta, es este el primer arreglo salsoso que oficialmente se le graba a quien, años más tarde, se convertiría en uno de

los más extraordinarios e influyentes arreglistas de la música de salsa.

Pero el bolero que realmente colmó el panorama fue *Las Cuarenta*, no un bolero original sino un viejísimo y extraordinario tango compuesto por Gorrindo Grela. Ismael, aquí, brindó un acoplamiento vocal, una madurez para decir la música y sobre todo la canción (en el viejo mundo de los boleros se corría la voz de que algunas canciones era preferible *decirlas*, que es una habilidad que, a veces, va mucho más allá del simple canto), que lamentablemente no le volveríamos a sentir en todo el posterior desarrollo de su carrera. Este fue uno de los elementos, el segundo lo representó el arreglo de Marty Sheller (todavía seguimos considerando este arreglo entre los más extraordinarios de toda la producción global de la expresión), un arreglo que aprovechó la *puesta en clave* que previamente había hecho Rolando La Serie (éste lo grabó inicialmente como bolero a finales de la década de los cincuenta, en Cuba), pero que le imprimió toda la agriedad, malicia, fuerza y vigor que ya eran imperativos en la salsa. Tenemos así que el arreglo de Sheller nos brinda el marco ideal, que la voz de Miranda se convierte en un efectivo instrumento, para que de semejante combinación nos resulte, en definitiva, el verdadero condimento del número: la letra, una letra que, a efectos de la salsa y a efectos también de toda la música popular urbana del continente, cobra significados especialísimos.

Lo primero que se destaca en el desgarrado cuadro que pinta Grela es el barrio, el elemento fundamental que sirve para unir e identificar a la totalidad de la música latinoamericana de este siglo. Resulta importantísimo observar cómo ese viejo barrio bonaerense —el viejo arrabal— encuentra una prolongación directa y automática en el moderno barrio salsoso, en este caso neoyorkino. El mismo sirve para producir una vivencia que, a pesar de los años, se mantiene idéntica. Es cierto que algunas voces del lunfardo *(cuando voz contaba el mazo en inútil barajar, el riego que te bauticen gil)* se encuentran parcialmente desubicadas en el nuevo contexto. Pero también luce evidente que el grueso de la letra, su significado e intención, permanecen claros y vigentes en la circunstancia contemporánea. De ahí en adelante se plantea el desmoronamiento personal de un vecino de ese mismo barrio, todo el balance de una larguísima serie de decepciones (*La esperanza fue mi amante, el desengaño mi amigo. . .*) acumuladas en medio de la penuria que supone vivir en ese sitio de la ciudad. Y ese balance, que es lo que en definitiva importa, se traslada idéntico, sin problemas, de un extremo a otro del continente y la vida latinoamericanas. Y este, sin más, es el sentido y la razón de la salsa, como música popular —auténtica y honesta música popular—, ella no hace más que reflejar el mundo del cual surge y al que en definitiva se remite. Las particularidades regionales, las diversas tendencias e influencias que matizan cada época y cada expresión nunca son suficientes para obviar esa primaria y fundamental condición de la música popular. Por supuesto, el camino ha estado lleno de trampas, de falsas manifestaciones que se disfrazan de populares para exclusivamente satisfacer momentáneas necesidades de la industria disquera y publicitaria. Pero esas mismas trampas, afortunadamente, nunca duran, mueren en el irremediable y justo olvido de las generaciones. La misma música de salsa, cuando en ella importó más la industria que el barrio que la generaba, también se hizo víctima de no pocas trampas y disfraces. Sin embargo, la autenticidad de la expresión logra salvar los obstáculos, identificándose la música en una única y definitiva expresión de un único y definitivo pueblo. Por eso la salsa puede asumir al tango. Total, un mismo barrio demasiado semejante les sirve de sustento. Por eso, con más de cincuenta años de distancia, de Buenos Aires al Bronx que en Nueva York está atestado de latinos que viven malamente, *Las Cuarenta* de Gorrindo Grela encuentra una continuidad inocultable:

Con el pucho de la vida
Apretado entre los labios
La mirada turba y fría
Un poco lento el andar
Dobló la esquina del barrio
Turbia ya de recuerdos
Como bordando un veneno
Esto se le oyó cantar:

Vieja calle de mi barrio
Ahí donde he dado el primer paso
Cuando voz contaba el mazo
En inútil barajar
Con una daga en el pecho
Con mi sueño hecho pedazos
Que se rompió en un abrazo
Que me diera la verdad.

Aprendí todo lo bueno
Aprendí todo lo malo
Sé del beso que se compra
Sé del beso que se da

Del amigo que es amigo
Siempre y cuando le convenga
Y sé que con mucha plata
Uno vale mucho más.

Yo aprendí que en esta vida
Hay que llorar si otros lloran

Si de una burla se ríen
Uno se debe reír
No pensar ni equivocado
Para qué, si igual se vive
Además corres el riesgo
Que te bauticen gil.

La vez que quise ser bueno
En la cara se me rieron
Cuando grité una injusticia
La fuerza me hizo callar
La esperanza fue mi amante
El desengaño mi amigo
Cada carta tiene contra
Y cada contra se da.

Hoy no creo ni en mí mismo
Todo es truco, todo es falso
Y aquel que está más alto
Es igual a los demás
Por eso no ha de extrañarte
Si alguna noche borracho
Me vieras pasar del brazo
Con quien no debo pasar . . .

En los años siguientes Ismael Miranda no dejó de publicar discos aunque en ellos la calidad descendiera progresivamente. En ello habría de influir de manera notoria la desaparición de la Orquesta Revelación. Ya para el 74 la banda no existía, el cantante y los músicos —para variar— no se pusieron de acuerdo, unos cobraban más que otros y eso siempre trae sus problemas. Y fue así como Ismael, de ahí en adelante, se vio obligado a cantar con orquestas de ocasión, con bandas momentáneas que no ensayaban lo suficiente y que difícilmente podrían permitir que el cantante volviera a adquirir todo el vigor de su primera iniciativa. En estas condiciones aparece el disco *Ismael Miranda en Fa Menor*, producido sin las pretenciones y contundencia del anterior aunque el público, lejos de desampararlo, lo apoyó en las ventas. De ese disco Ismael popularizó su tema *Borinquen tiene Montuno*, más el bolero de Curet *Nervios de Acero* y la charanga de Rubén Blades, *Las Esquinas Son*, donde, en medio de las deficiencias globales de la producción, se volvía a hacer referencia directa al barrio *(Las esquinas son iguales en todos lados/ Encuentras el poste de luz y el eterno zafacón/ Y el mismo bonche de siempre apretando un vacilón . . ./ Las esquinas son iguales en todos lados . . . y sirven para estar parao . . .)*.

Para esta época Ismael Miranda era considerado el más importante de todos los cantantes de la compañía Fania, como solista era el vendedor más sólido y en él los empresarios y productores depositaban no pocas esperanzas. Sin embargo, la imagen del artista fue dando virajes radicales, y el descenso en la calidad musical se tradujo también en la pérdida de arraigo entre la colectividad de melómanos y bailadores. En el 75 se publica el disco *Este es Ismael Miranda*, cuya carátula ya nos da una idea de lo que estaba sucediendo. Aparece el cantante, explotando la vieja y ridícula imagen de *el niño bonito de la Fania*, vestido en delicadas ropas blancas al estilo de los divos de la canción banal. En la contraportada, las siempre cúrsiles copitas de brandy y las ventanitas que traspasan la luz servían para completar la ridiculez. El disco, sin embargo, trajo algo de calidad. Ismael volvió a imponer dos temas suyos, *María Luisa* y *La Cosa no es como antes*, mientras que *Cipriano Armenteros*, otra importante composición de Rubén Blades, se convertía en el éxito fuerte del disco. Y hasta aquí bien podemos decir que llegó el interés por Ismael Miranda. Lo que vendría en camino sería progresivamente imbuido por una mediocridad al parecer indetenible. En ello influiría la falta de claridad de los productores y del propio Miranda quien, lejos de afianzar el viejo arraigo, de volver sobre los predios del barrio y la realidad popular que son los que inspiran una música realmente vigorosa y penetrante, prefirió incrementar su imagen de niño bonito, de divo barato, que definitivamente lo anuló en un mundo donde los divos y los ídolos falsos, simplemente no tienen razón de ser. A pesar de que Rubén Blades y Curet Alonso siguieron componiendo para Miranda, éste no logró dar con formas y estilos que verdaderamente cuajaran en el público que ya le había abandonado. Ismael, entonces, optó por cantar las muy mediocres canciones del muy mediocre brasileño Nelson Ned, tratando de buscar fastuosidad en los arreglos de Jorge Millet que, por más de la calidad y de la ostentación de formas y armonías, poco ofrecían en salsa y sabor. Ismael, pues, a veces proponiéndoselo, otras como fruto de una inercia inevitable, terminó reuniendo todos los elementos que sirven para negar a la salsa y a la auténtica música popular. El lamentable fracaso, por lo tanto, vino automático. Ante la mediocridad de sus últimos discos, uno siempre prefirió volver sobre las viejas grabaciones al estilo de *Abran Paso*, *Señor Sereno* y de aquel fabuloso son que decía en su montuno: *Jugaste conmigo pero no con mi corazón . . .* El resto es prescindible.


stereo
Este Es
IsmaeL Miranda


SIDE A
La Cosa No Es Como Antes
Puerto Abandonado
Yo No Me Quejo
Cipriano Armenteros
Madre
SIDE B
Maria Luisa
En Mi Viejo San Juan
Si La Muerte Pisa Mi Huerto
La Copa Rota
Recordando
DISCO ES CULTURA
D


COMPATIBLE stereo
HECTOR LAVOE
"LA VOZ"

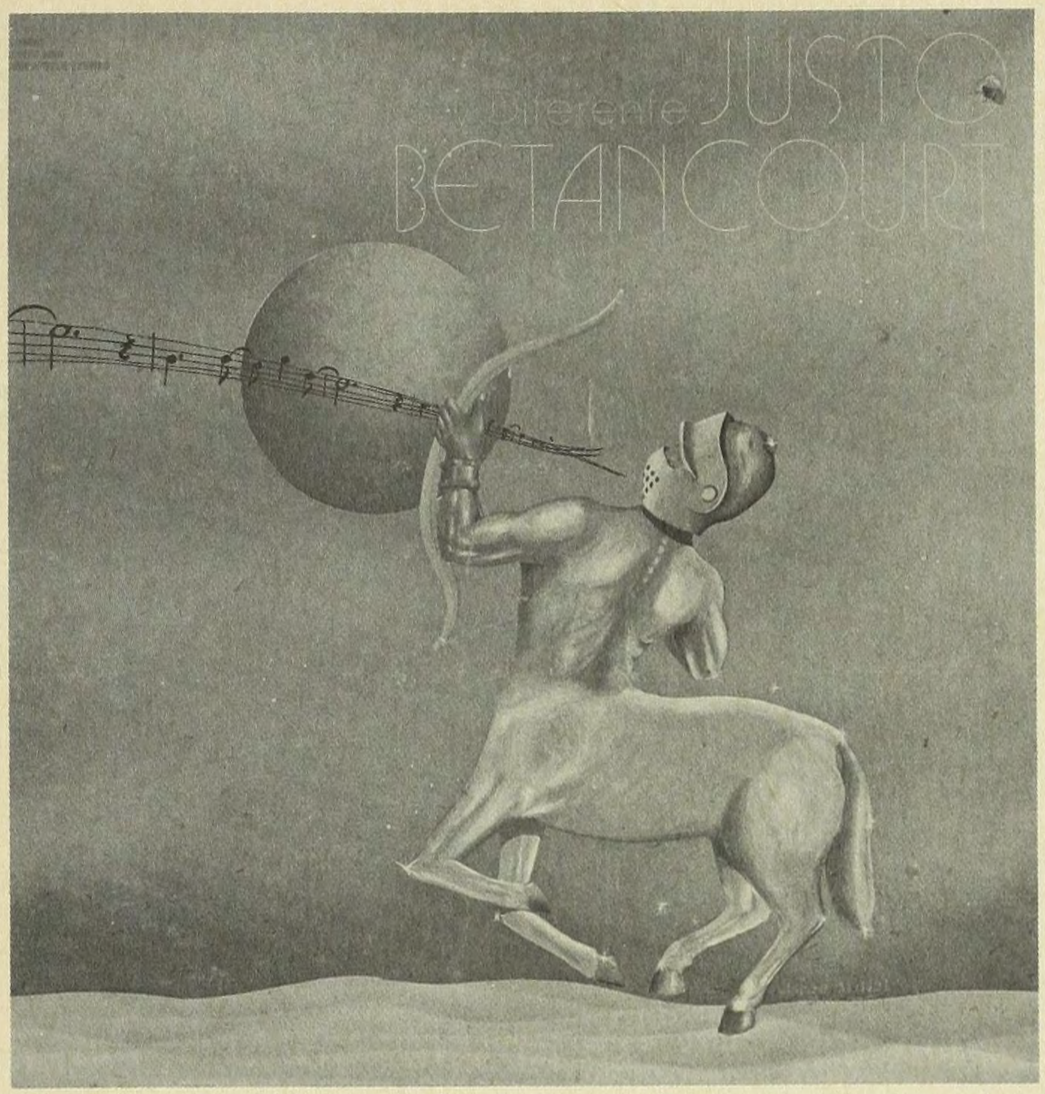

HECTOR LAVOE
De Ti Depende
it's up to you


HECTOR
LAVOE
COMEDIA


Nate Conde
Este Negro Si Es Sabroso
stereo
FANIA


ISMAEL QUINTANA
Lo Que Estoy Viviendo


LP 8065
JUSTO BETANCOURT
PA BRAVO YO
FANIA


Diferente
JUSTO
BETANCOURT


MONGO & JUSTO
"UBANE"
VAYA RECORDS INC


LPS 88832
COMPATIBLE STEREO
SERIES 8800
VAYA RECORDS INC
CHEO
FELICIANO
THE SINGER


Cheo Feliciano
Mi Tierra Y Yo



JOSE "CHEO" FELICIANO


Celia, Johnny, Justo & Papo
Recordando El Ayer


LPS 88587
Series 0698
COMPATIBLE STEREO
PACHECO
EL MAESTRO


JM 88503
SERIES 0698
COMPATIBLE STEREO
PACHECO
THE ARTIST


PACHECO Y MELÓN
LLEGÓ MELÓN
"SPECIAL"
SUGAR CANTALOPE
49¢ EACH

LPS 8585

Cruz & Color

Solamente Ellos Pudieron Hacer Este Album





JOSE "CHEO" FELICIANO Y CELIA CRUZ





Antes de cerrarse el año 73, en pleno proceso de expansión comercial, la compañía Fania recibió uno de sus golpes más duros: Willie Colón, el más arraigado de todos sus artistas, el más representativo del *nuevo sonido*, el más sólido vendedor, había decidido disolver su orquesta. Después de éxitos sobrados como *El Juicio* y *Lo Mato*, Willie, al parecer envuelto en duras crisis personales, optó por un retiro temporal. A los productores, entonces, no se les presentó alternativa: la vieja imagen, por más de la decisión de Colón, tenía que seguir siendo explotada. Y es así cuando se da la oportunidad para que el segundo de los cantantes estrella —Héctor Lavóe— se inicie en el nuevo camino de los *solistas*.

En 1974 aparece su primer disco, *La Voz*, con el respaldo directo de la base rítmica de la vieja orquesta de Willie Colón que ahora, de hecho, sería simplemente *La Orquesta de Héctor Lavóe*. Sin embargo, una necesaria modificación en el sonido se hizo presente: el viejo esquema del par de trombones se ampliaba ahora hasta un cuarteto de metales con la inclusión de dos trompetas. Se conforma así un equipo entre los antiguos músicos de Colón —el *Profesor* José Torres, piano, José Mangual Jr., bongó, Milton Cardona, congas— y nuevos personajes como José Flebles, joven trompetista y arreglista, José Rodrigues —el viejo trombonista brasileño—, Harry D' Aguiar, también trombonista, Ray Maldonado, virtuoso trompetista; quienes, a diferencia de lo sucedido en el caso de Ismael Miranda, mantendrían un apoyo constante que para Lavóe, evidentemente, se traduciría en mayor fuerza y vigor para toda la música que ya en plan de solista produciría.

El primer éxito que se impone es una composición de Héctor y Willie, *El Todopoderoso*, que serviría para evidenciar los nuevos intereses de Willie Colón: el arreglo de los números de salsa desde una perspectiva nueva, mucha más amplia y libre. Sin la presión de una banda a cuestas, desahogadamente dedicado a la producción, Willie pudo lanzarse a una inventiva que, a pesar de todas las características vanguardísticas de sus trabajos previos, estaba ahora bastante más despejada, desprovista de compromisos y de riesgos. Y este primer disco que le producía a Héctor era tan sólo el arranque.

Tres elementos convergen para hacer de *El Todopoderoso* un éxito: en primer lugar, la voz y el estilo de Lavóe para cantar la guaracha, definitivamente agresivo, irreverente, forzando modulaciones, haciendo del canto una simple prolongación del habla clandestina de los barrios; en segundo lugar, el arreglo de Willie, trasladando a la salsa formas y armonías que no le pertenecían con anterioridad (un crítico venezolano calificó este *Todopoderoso* como el primer ejemplo de la nueva *salsa gregoriana*, en evidente alusión al peculiarísimo mambo que había escrito Willie Colón); y en tercer lugar, el tema, un tema de impresionante raigambre popular que nunca antes había sido asumido de manera plena y convincente por la nueva expresión salsosa. Por supuesto, el lector podrá acotar que *lo religioso* siempre ha estado presente en la salsa, como siempre ha estado en la música caribeña y en la expresión latinoamericana en su totalidad. Sin embargo, a efectos de la salsa, lo religioso, generalmente se patentó en la alusión santera, en la referencia a las religiones negras oriundas de Cuba; y cualquier variante que señalara elementos de religiosidad cristiana, siempre lo hacía, única y exclusivamente, en función de esa misma santería. Y ese es el elemento que se destaca en *El Todopoderoso*: se alude a la religión sin acudir a la santería, y eso, de alguna manera tiene su importancia.

EL TODOPODEROSO

Cómo lo escupieron
Cómo lo empujaron
Cómo lo llevaron
A crucificar.

Si viéramos bien al mundo
Y a nuestros pueblos hermanos
No existiera lo rotundo
Ni existiera la creencia
Cada cabeza es un mundo.

Todos tenemos problemas
Que tienen su solución
Sin pensar que el de la muerte
De eso se encarga el Señor.

Es el que todo lo sabe
Es el que todo lo ve
No conoce el egoísmo
Ni actúa de mala fe.

(Montuno)

Todopoderoso es el Señor.

Como se aprecia, Willie y Héctor presentaron un Cristo mucho más imbuido en la superstición popular que en la religiosidad oficial de la Iglesia. Y esto, al parecer, siempre se ha mantenido como constante en toda la música popular gestada en el Caribe. Pocos meses más tarde se confirmará esta tendencia, acrecentándose considerablemente, cuando Ismael Rivera publica su guaracha *El Nazareno*, otro Cristo popular —*negro* en este caso—, que se mueve con sobrada familiaridad por los predios cotidianos del barrio.

Curiosamente, el segundo gran éxito de este disco *La Voz* también gira en la temática religiosa: *Rompe Saragüey*, sólo que éste, en tanto viejo son cubano, está definitivamente matizado por los hechos y características de la santería negra:

Con los santos no se juega
con los santos no se juega
date un baño
tienes que hacerte una limpieza
con Rompe Saragüey
tienes que hacerte una limpieza
con Rompe Saragüey

(Montuno)

Rompe Saragüey
Ay que Rompe Saragüey
Rompe Saragüey
con los Santos no se juega
Rompe Saragüey
y si te juegas ten cuidado
Rompe Saragüey
oye estas cosas se respetan
Rompe Saragüey
Amalia, Amalia, Amalia
Rompe Saragüey
anda y Rompe Saragüey
Rompe Saragüey
no juegues si tú no sabes
Rompe Saragüey
que daño te puedes hacer
Rompe Saragüey

Saragüey Rompe

Este número, trabajado como un son montuno lento y pesado, dio pie para el lucimiento específico de dos personajes: Markolino Dimond, el pianista, con un solo elegante e ingenioso, que correría con el privilegio de hacerse clásico entre los melómanos quienes lo memorizaron con sorpresiva facilidad (como se sabe, la gran mayoría de los solos suelen quedarse al margen del gran público que difícilmente los acepta y *memoriza*); y el segundo personaje no fue otro que el propio Héctor Lavóe, que logró en este *Rompe Saragüey* uno de sus mejores momentos como cantante, aprovechando con suficiente habilidad los giros del coro y el montuno, Lavóe, pues, colmaba las expectativas.

El resto del disco fue conformado en base a boleros, a guarachas diversas donde algún arreglo de Willie Colón volvió a evidenciar su vieja afición a la música brasileña, otro montuno y una reposición del tema *Mi Gente* que, en este caso, muy a pesar de las virtudes de la grabación, quedó sin la alegría y la fuerza de la versión lograda en vivo con las Estrellas de Fania. Antes de cerrar esta referencia al primer disco de Héctor Lavóe como solista, creo pertinente hacer una breve mención a los boleros grabados, *Emborráchame de Amor* y *Tus Ojos*. Aquí Héctor y Willie, que en sus trabajos previos habían dedicado un porcentaje ínfimo a la música mal llamada *romántica,* optaron por una de las variantes más crudas —y por ello mismo, popular— del bolero: el canto de botiquín, el canto donde los amores frustrados encuentran un último refugio en la mesonera de ocasión que sirve de confidente. En el caso específico de *Emborráchame de Amor,* viejísimo bolero de Mario Cavagnaro, la combinación del cantante y el arreglista sirvió para brindar una imagen moderna y remozada del mismo botiquín de siempre, con sus mismos vicios y virtudes, con sus mismos fracasos y alternativas. La tradición ya indicaba que esta fórmula fácilmente encontraría éxito comercial: si el Caribe conoce constantes en su música, el bar como aliciente a los amores perversos y/o perdidos, es una de las más fuertes y determinantes. Y para cantar esta circunstancia acude *Emborráchame de Amor,* un bolero sin concesiones, directo, desgarrado, agresivo e hiriente:

No me preguntes qué me pasa
Tal vez yo mismo no lo sé
Préstame unas horas de tu vida
Si esta noche está perdida
Encontrémonos los dos.

No me preguntes ni mi nombre
Quiero olvidar hasta quien soy
Piensa que tan sólo soy un hombre
Y si lloro no te asombres
No es por falta de valor.

No sé quién eres tú y no interesa
Sólo sé que mi tristeza
Necesita tu calor.

Y al esconder mi cara
En tu cabello
Pensaré que sólo es bello
Este instante del amor.

Pero no, no me preguntes nada
Hazlo si quieres por favor
Bebamos en la copa de la aurora
Y esta noche pecadora
Emborráchame de amor.

A partir de *La Voz* ya Héctor Lavóe se consagraba como uno de los cantantes fundamentales de la expresión salsosa. Su viejo arraigo popular se veía ahora incrementado, sólido y contundente. Junto a Ismael Miranda formaba la pareja vendedora de la Fania, el dúo de cantantes que habían nacido en la salsa y que, por lo tanto, la cantaba con mayor pegue y autenticidad que cualquier otro *sonero* del ambiente. Sin embargo Héctor, ya desde estos días del 74, se empezaba a sentir con cierta ventaja con relación a Miranda: la presencia del barrio en él era mucho más fuerte y definitoria que en su compañero. Los cambios en el estilo de Ismael, ya lo anotamos, servirían para que éste fuera progresivamente tendiendo hacia la sofisticación y las *finezas*. En el caso de Lavóe, por el contrario, jamás hubo cambios considerables, tan sólo leves variantes que siempre sirvieron para acentuar el toque *marginal,* de cantante de barrio, callejero, que nunca jamás podría admitir la sofisticación en su expresión. Y esta diferencia entre ambos cantantes, a la breve vuelta de un par de años, no tardaría en cobrar rudamente sus facturas: Miranda perdió vigencia, pero Lavóe se hizo imprescindible, muy por encima de todos sus colegas neoyorkinos, y a la par de todos los grandes que han conocido verdadera popularidad en el Caribe.

Ya en el plano interno de la producción y manejo de los artistas, otra importante diferencia también se hizo sentir entre Miranda y Lavóe. Mientras el primero evidenciaba una profesionalidad a toda prueba, sometiéndose a un trabajo riguroso y sistemático, el segundo, por el contrario, hacia del desorden y la irresponsabilidad una de sus características. Esto, a efectos de la industria, se tradujo en una producción continua e ininterrumpida por parte de Miranda mientras que Lavóe, a pesar de sus ventas fabulosas, publicaba discos, cuando mucho, cada dos años. Así, mientras entre 1974 y 1978 Ismael publicó seis discos, Lavóe tan sólo logró acumular tres en el mismo período de tiempo. Sin embargo, a pesar de la desventaja, Lavóe siempre terminó ganando la partida: sus discos superaron con mucho las cifras de venta de Miranda, y mientras algunos de los discos de este último caducaban tan pronto desaparecía el apoyo publicitario, todos los discos de Lavóe han logrado hacerse de una vigencia incuestionable y, al parecer, inacabable.

En el 76, después de la larga espera de los ansiosos melómanos, sale el segundo disco de Héctor, *De ti Depende,* mucho mejor logrado que el anterior. Willie, una vez más, actuó de productor y arreglista, repitiendo sus experimentos e innovaciones. El tema central, sin duda alguna, lo constituyó *Periódico de Ayer,* una de las más exitosas composiciones de Curet Alonso, donde Willie, siguiendo la pauta que un año antes ya había desarrollado Louie Ramírez, decidió trabajar un arreglo donde el cuerpo de cuerdas jugara papel protagónico. Como se sabe, a los efectos de la música caribeña, el uso de los violines era privativo de las orquestas *típicas* o de *charanga,* donde un par de instrumentistas se dedican a llenar el ritmo, más en apoyo a los percusionistas que al flautista o a los cantantes. Al margen de esta variante tradicional, la música caribeña tan sólo se volcó mayoritariamente sobre las cuerdas en la oportunidad de arreglar y orquestar boleros. Tan sólo ahora la guaracha, la música festiva, adquiría el uso de violines en función melódica, no ritmática como ocurre generalmente en las charangas. Y esta innovación le corersponde a la salsa. El primer ejemplo concreto es el son *Canta Canta* (la Fania lo publicó sin repetir el verbo), de Rafael Hernández, grabado por Cheo Feliciano según arreglo de Louie Ramírez en 1975 en su disco *El Cantante (The Singer).* El segundo caso sería este *Periódico de Ayer* que ahora nos ocupa, continuándose la tendencia en arreglos posteriores que serían asumidos por las orquestas vanguardistas del Caribe y Nueva York. Por supuesto, al lector le corresponde el derecho de objetar que ya en Cuba, con más de veinte años de anticipación, personajes como Oréfiche y Lecuona, habían utilizado los violines y demás cuerdas, en una función bastante semejante a la que ahora se desarrollaba en los predios salsosos. Sin embargo, es prudente anotar que estos intentos cubanos lejos de representar tendencias globales, siempre se mantuvieron como experimentos aislados, sin el respaldo contundente y definitivo de la comunidad de melómanos y bailadores. Por lo demás, aun cuando los violines son utilizados en ambos casos con funciones idénticas, importantísimas diferencias de criterio y sentido siempre se hacen presentes: lo que allá fue preciosismo y mera sofisticación, aquí nunca dejó de ser un simple intento de *modernización.*

Periódico de Ayer, en su momento, representó el mejor arreglo escrito por Willie Colón, así como una de las letras más peculiares de Curet: el juego con la noticia periodística, la identificación de ésta con el amor cotidiano y sus vigencias, el manejo de un doble sentido, inevitablemente guarachoso, que siempre da para ir mucho más allá del amor en cuestión y de la misma noticia periodística. Es cierto que Héctor Lavóe con este segundo disco no continuó con el incremento cualitativo que se desprendía de su primera producción. Sus alardes como cantante se quedaron estancados, indudablemente en un nivel de altísima efectividad y originalidad, pero estancados al fin. Esto trajo como consecuencia que Lavóe no aprovechara en la medida debida toda la potencialidad que le brindaba el tema de Curet. Lejos de alardear con inteligencia en el montuno, Héctor optó por salidas fáciles al estilo del *radio*

bemba que con tan poca fortuna utilizó en la grabación definitiva. Y sucedió así que la letra de Curet se quedó limitada a una simple referencia periodística, sin la muy necesaria prolongación que ella exigía. Sin embargo, muy a pesar de la falla del cantante, ya el arreglo de Willie permitió que *Periódico de Ayer* se convirtiera, casi automáticamente, en un sólido éxito. El melómano, simplemente, sintió la novedad, y la apoyó con creces. La salsa, navegando ya en pleno boom, empezaba a hurgar nuevos sonidos y alternativas, y eso, cuando ya la producción en masa comenzaba a saturar con una esterilidad evidente y un empecinado criterio de copias y repeticiones, resultó altamente saludable, oportuno y necesario.

PERIODICO DE AYER

Tu amor es un periódico de ayer
Que nadie más procura ya leer
Sensacional cuando salió en la madrugada
Al mediodía ya noticia confirmada
Y en la tarde materia olvidada

Tu amor es un periódico de ayer
Fue titular que alcanzó página entera
Por eso ya te conocen donde quiera
Tu nombre ha sido un reporte que guardé
Y en el álbum del olvido lo pegué

Tu amor es un periódico de ayer
Que nadie procura ya leer
El comentario que nació en la madrugada
Y fuimos ambos la noticia propagada
Y en la tarde materia olvidada
Tu amor es un periódico de ayer

(Montuno)

Y para qué leer un periódico de ayer . . .

Junto a *Periódico de Ayer,* este disco del 76 también impuso el tema *Vamos a Reír un Poco,* escrito por el venezolano Rico Quintero, que fuera llevado a Nueva York por Perucho Torcat, quien allá lo incluyó en el disco que produjo con el respaldo de Barretto y Eddie Palmieri. El resto de los temas publicados, arreglados con indudable calidad y sabor, no lograron representar la contundencia de los mencionados, excepción hecha de *Mentira, Salomé,* u nviejo son de Ignacio Piñeiro que en esta nueva versión salsosa fue publicado con el simple título de *Mentira:*

Salomé no está llorando
Los martirios de sus penas
Es mentira
Nunca ha sido mujer buena
Con humano corazón.

Mujer falaz impostora de caricias
Tu beso es virus que al alma envenena (bis)
Sobre tus ansias un corazón de piedra
Con las maldades que encierra la codicia.

(Montuno)

Mentira

A propósito de *Mentira* es pertinente comentar una anécdota que tuviera lugar en Venezuela, en plena euforia del número. El arreglo obligaba al final a un largo y bien logrado solo de congas por parte de Milton Cardona. Este solo se desarrollaba en pleno montuno bajo el apoyo continuo del coro que, compás tras compás, repetía tan sólo la palabra *mentira.* Sucedió entonces que un periodista, responsabilizado de las páginas de farándula en un importante diario capitalino, cuestionó duramente el tema. Era ya conocida en él su adversión por la salsa, a la que, sin mayor consideración ni reparo, acusaba de *chabacana, vulgar* y *falta de calidad y categoría.* Según el criterio del periodista, *Mentira* fue el ejemplo ideal para confirmar su tesis: con una paciencia estéril y digna de mejor provecho, el farandulero se dedicó a contar todas las veces que era repetida la palabra *mentira* en el montuno, para al final terminar afirmando, . . . son cincuenta y pico de veces, una canción inútil y fastidiosísima que tan sólo dice mentira, mentira, sin sentido alguno.

Esta anécdota nos interesa no para evidenciar la existencia de cierta prensa farandulera que con todas sus fuerzas se opuso (y se opone) a la salsa, colocando en su lugar la muy *válida* e *identificativa* música norteamericana y europea. Estos personajes, al parecer, son inevitables en medio de todos los complejos que arrastra consigo el subdesarrollo cultural. Nos interesa, en cambio, destacar otro detalle: el torpe y arbitrario criterio con el que algunos supuestos críticos y expertos, empezaron a cuestionar a la salsa, pretendiendo anularla con la fragilidad de sus tesis. El periodista que nos ocupa, lejos de interesarse por lo que verdaderamente proponía el tema, prefirió, por simple desconocimiento, dedicarse a los aspectos menores de la canción. No sé qué considera este periodista como una *canción buena,* qué categorías emplea, qué criterios utiliza. Lo cierto es que, a efectos de la salsa, no tiene ninguno, o por lo menos, ninguno que valga la pena. Y es ese, precisamente, el problema: la salsa, como específica manifestación de la música popular, tiene sus ca-

racterísticas, su sentido, sus pretensiones, y ellos, necesariamente, tienen que ser distintos a los que identifican, por ejemplo, a la canción pop norteamericana. Por ello, mal se pueden utilizar los criterios de una para valorar la otra; mal se puede mirar a Héctor Lavóe con el lente que se utiliza para Eltohn John, porque la distorsión que se produce es total, porque son dos manifestaciones radicalmente distintas que bajo ningún motivo admiten identificación o semejanza. Y eso, simplemente, fue lo que sucedió con este periodista: confundió los lentes y terminó miope.

Por supuesto, esto que contamos, como anécdota al fin, tan sólo sirve como referencia. El periodista jamás ganó su pelea, todo lo contrario, el público lo aplastó sin contemplación. Lo que sí importa anotar es que este periodista, como muchos otros encargados de los medios de comunicación social, se enfrascó en un cuestionamiento absurdo de manifestaciones populares que nunca jamás entendieron con la plenitud y propiedad debidas. El subdesarrollo cultural, entonces, pretendió pasar su factura. La inmensa masa de melómanos y bailadores —la misma que muy a pesar de la presión de los medios logra seguir manteniendo cierta autenticidad e identidad—, no pudo menos que sonreír ante la infelicidad de estos *expertos* que se quedaban a medio camino entre el complejo y la realidad. El periodista perdió el tiempo contando las *mentiras* del número de Lavóe, sin percatarse de la verdadera sustancia de la música: el soberano solo de tumbadoras que se lanzaba Milton Cardona en todo el vigor del montuno; es como ir a un museo y reparar en los marcos, tan sólo en ellos, sin percatarse de las pinturas que encierran. Vaya una tristísima manera de perder el tiempo.

Volviendo ahora a Héctor Lavóe, nos queda anotar que ya para 1977 él era, sin más, *el cantante de la salsa.* Razones de tipo diverso lo alejaban, por ejemplo, de la categoría que podrían representar Ismael Rivera y Cheo Feliciano, quienes estaban en la cadencia desde antes de la explosión salsosa y cuyos estilos, de una u otra forma, eran demasiado peculiares como para ser considerados en una categoría general. Por otra parte, Oscar D'León y Rubén Blades —los soneros que tiempo después terminarían apoderándose de todo el ambiente—, todavía no le hacían sombra al ponceño: Oscar seguía demasiado limitado al predio venezolano, y Blades todavía no se hacía del arrase definitivo que exhibiría después de sus grabaciones con la orquesta de Willie Colón. Lavóe, por lo tanto, tenía el camino despejado, su único oponente, el único que como él asumía plenamente la casilla de cantante nacido en, para y por la salsa, Ismael Miranda, ya acusaba los golpes de la sofisticación y pérdida de arraigo que ya previamente comentamos. Héctor, así, saturaba su calendario con bailes en Nueva York, con conciertos y presentaciones en televisión, viajando por todo el Caribe, en especial Venezuela, donde ya era un ídolo sobrado.

Pero, en pleno sabor de la fama y el éxito, Lavóe incrementó sus desórdenes: a los bailes siempre llegó retrasado, descuidó sus condiciones vocales, no se preocupó por mejorar la calidad, y terminó haciéndose de una irresponsabilidad que llenó de no pocas angustias a todos los empresarios de la región. Al parecer, el principal problema, estuvo determinado por la supuesta afición de Lavóe por la droga, vicio que le obligaría a postergar, durante meses interminables, la grabación de un disco que día tras día seguía sin *tener voz.* La crisis definitiva no se hizo esperar: a mediados del 77, Lavóe tuvo que retirarse del ambiente, la razón, según se comentó, lo había abandonado. El disco, así, siguió sin grabarse, se suspendieron conciertos, bailes y demás presentaciones, mientras los rumores corrían de un lado para otro con las exageraciones de costumbre y no pocas dosis de mala fe. Nunca se supo a ciencia cierta lo sucedido, algunos alegaron que había perdido la voz, otros, que lo sucedido era fruto de la envidia de sus enemigos que, simple y llanamente, le *pusieron un trabajo* y que, por lo tanto, Héctor era fruto de la brujería. Por esa época, mientras yo producía el programa *Bachata* para Radio Aeropuerto, un íntimo amigo de Lavóe confesó en una entrevista que nunca salió al aire, que Lavóe ya pronto mejoraría y estaría de nuevo en Caracas porque ya había sido curado; y el amigo, cuando mencionaba la *cura,* se refería al *trabajo* que le había hecho un conocido santero cubano mediante el cual se iban a librar los maleficios del *trabajo* anterior. A todas éstas, el paradero de Lavóe seguía desconocido, el público lo solicitaba con insistencia y toda clase de excusas, la mayoría de ellas contradictorias, venían por parte de los productores y empresarios. Por fin, antes de que se cerrara el año, Lavóe volvió a asumir sus responsabilidades como cantante. En Venezuela se le vio carente de vitalidad, sin el dominio y vigor que en antaño le eran característicos. Personas allegadas al cantante nos confirmaron que durante su *ausencia,* éste se vio obligado a un tratamiento intensivo en una clínica mental de Madrid, donde a los pocos meses fue dado de alta. Por supuesto, Lavóe fue víctima entonces de una prensa despiadada que no cesó hurgando el chisme y el rumor. Héctor negó enfáticamente su supuesto vicio por la droga, alegó una enfermedad cualquiera, cansancio por exceso de trabajo, y así, a duras penas, salió del paso. Pero ya en el público, lamentablemente, estaba sembrada la duda, la objeción y, por uno u otro motivo, ya Lavóe no era el mismo de antes.

Por fin, corriendo 1978, el tan esperado disco de Héctor Lavóe estaba al alcance de los melómanos: *Comedia,*

inteligentemente ilustrado con una foto de Lavóe, en patines, disfrazado a lo Charlot. El disco arrasó de la noche a la mañana con un importantísimo tema compuesto por Rubén Blades: *El Cantante*. Aquí Willie Colón repitió sus trabajos con violines produciendo un arreglo extraordinario, bastante más maduro y mejor logrado que el anterior de *Periódico de Ayer*. Lavóe por su parte, a pesar de todos los problemas, hecho ya de un oficio y una beneficiosa veteranía, resolvió a su manera el canto, haciéndose cada vez más hiriente, irreverente y callejero y, quizá por ello, mucho más efectivo y contundente. Sin embargo, el matiz que hizo de *El Cantante* un clásico salsoso en muy poco tiempo fue la letra, una letra donde Blades describió la verdadera circunstancia del cantor de salsa, del ídolo popular que se mueve flotando inestablemente entre los mitos de las masas y las penurias personales, íntimas y desgarrantes. Por supuesto, este tipo de letra, después de la crisis de Lavóe, resultó, a los efectos del público, una suerte de confesión personal. De esta específica circunstancia, sin embargo, la letra de *El Cantante* bien sirve para extenderse en casos múltiples, quizá menos dramáticos y menos conocidos. De una u otra manera se descubre el mito, se destruye el pedestal, y eso, en el arte popular, siempre tiene su importancia:

Yo soy el cantante que hoy han venido a escuchar
Lo mejor del repertorio a ustedes voy a brindar
Y canto a la vida de risas y penas, de momentos malos y
[de cosas buenas
Vinieron a divertirse y pagaron en la puerta, no hay tiempo
[para tristezas

Vamos cantante, comienza...
Me para siempre en la calle mucha gente que comenta:
¡Oye Héctor, tú estás hecho, siempre con hembras y en
[fiestas!
Y nadie pregunta si sufro, si lloro, si tengo una pena que
[hiere muy hondo

Yo soy el cantante porque lo mío es cantar
Y el público paga para poderme escuchar...
Yo soy el cantante muy popular donde quiera
Pero cuando el show se acaba soy otro humano cualquiera
Y sigo mi vida con risas y penas, con ratos amargos y con
[cosas buenas
Yo soy el cantante y mi negocio es cantar
Y a los que me siguen mi canción voy a brindar...

(Montuno)

Hoy te dedico mis mejores pregones...

A pesar de todas las dificultades en su realización, este disco *Comedia* ha resultado el mejor de todos los publicados por Héctor Lavóe hasta el momento en que redactamos estos párrafos. En ello influyó la producción de Willie Colón, quien no sacrificó ningún número del repertorio. También hay que agregar los arreglos, todos ellos enfilados en la onda experimental, vanguardística, que ya había impuesto Willie en todas sus producciones. Al arreglo de Colón para *El Cantante* y el son *La Verdad,* hay que agregar el de *Perico* Ortiz para el bolero *Comedia,* el del joven pianista Edwin Rodríguez para el legendario *Sóngoro Cosongo* de Grenet, y los del trompetista José Febles (director musical de la orquesta de Lavóe) para los sones *Tiempos Pasados* y *Bandolera,* sobre todo este último, desarrollado sin mayores elementos percusivos —tan sólo el bongó de Mangual y la tumba de Eddie Montalvo—, teniendo como centro un excepcional solo de piano del virtuoso *Profesor* Torres.

Cuando entra el año 79 ya Héctor Lavóe se siente superado después de la crisis. Es cierto que para este momento ya Blades y D'León representan una competencia fortísima que le escamotea el liderato exclusivo que ostentaba dos años antes. Pero también es cierto que Lavóe —sobre todo para el público neoyorkino que le resulta incondicional—, termina, desde el balance global que supone la salsa de la década, como uno de los personajes fundamentales de la expresión, fiel reflejo de la misma, por sus vicios y virtudes, por sus fortunas y tristezas. La amplitud de situaciones y vivencias que asume la salsa, difícilmente pueden ser resumidas en un cantante, la diversidad es inmensa. Sin embargo, Héctor Lavóe, un músico que se hizo profesional en plena adolescencia, que salió desde muy abajo para ser sometido al vértigo de las famas repentinas, es, sin más, un buen ejemplo de lo que, de una u otra forma, sucedió en esos años 70 cuando el barrio caribeño invadió la ciudad con la fuerza y la autenticidad de su montuno.

En el capítulo anterior, cuando definíamos los principales estilos y tendencias que alimentarían el desarrollo salsoso de la década, apuntamos dos variantes fundamentales: las vanguardias y las ondas típicas. Queda entendido que estas últimas representarían el porcentaje mayoritario de toda la salsa producida en plena euforia del boom industrial. Y si ello es responsabilidad directa de los criterios impuestos por la Fania en tanto monopolio rector de todo el proceso, dentro de la compañía hay un personaje específico capaz de representar por sí sólo todo el sentido de esta tendencia: Johnny Pacheco, el promotor directo de la *matancerización* de la salsa.

Ya previamente nos ocupamos de los discos que Pacheco produjo en 1974 —año clave para el despegue del boom—; *Celia y Johnny* y *El Conde,* que serviría para lanzar en plan de solista a Pete *El Conde* Rodríguez. Am-

bos discos fueron hechos con la orquesta del dominicano aunque este crédito, en el segundo de ellos, fuera premeditadamente ignorado. La compañía, ya lo dijimos, estaba en plan de expansión, los artistas y las bandas estaban obligados a multiplicarse, aunque este alarde obligara a no pocas trampas. Así, el primer disco del Conde Rodríguez como líder es, de hecho, uno más de los muchos que ya él previamente grabara como cantante de la orquesta de Johnny Pacheco.

Después de esta producción, sin embargo, ya el Conde andaba su propio camino. Recolectando aquí y allá logró hacerse de buenos músicos para montar su orquesta, una orquesta que repetía, al calco, la estructura tradicional de la banda de Pacheco: por de trompetas, tumba y bongó, piano, bajo y tres. Escuchar al Conde, por lo tanto, era escuchar, ni más ni menos, a la orquesta de Johnny Pacheco; inclusive muchos de los viejos arreglos seguían en el repertorio del cantante. La Fania, de esta manera, había logrado su objetivo: sacar dos orquestas de una, dos bandas idénticas que ante el público eran presentadas como cosas distintas, sin nada en común.

Avanzando el boom encontramos así al Conde Rodríguez como uno de los representantes de la *matancerización,* aunque en su caso particular, son obligadas algunas observaciones. El Conde, en medio de sus límites y condicionantes comerciales, trató de innovar, de buscar alternativas distintas, aunque no siempre lo acompañara el éxito. Para la producción de su primer disco, por ejemplo, mientras Johnny Pacheco imponía el viejo tema de *Los Compadres* (de los viejos y auténticos *compadres* del son cubano, los hermanos Lorenzo y Reinaldo Hierrezuelo), el Conde, por su parte, acudía a temas nuevos de Curet Alonso —*Babaila* y *Un Toque Pa' Yambaó*—, donde los giros y las intenciones ya eran distintas. Por supuesto, jamás se planteó un cambio drástico, radical. La diferencia tan sólo fue de matiz. Pero estos mismos matices, una vez que el boom obligó a la flojera descarada de copiar sin modificación alguna buena parte del repertorio cubano de los 40 y 50, cobrarían un valor especial, en absoluto despreciable.

El Conde Rodríguez, que moldeó su estilo vocal según las exigencias *cubanas* de la orquesta de Pacheco, terminaría ubicado en un sitio desigual: no pertenecía al estilo típicamente salsoso, y tampoco podría ser considerado en la vieja y fundamental escuela de los auténticos soneros cubanos. Esta dificultad, sin embargo, no es privativa de Rodríguez, todo lo contrario, el apogeo del boom lanzaría a ese saco a buena parte de los muchos cantantes de salsa que, de la noche a la mañana, aparecieron en las carátulas de los discos con poses y arrogancias de estrellas. Y fue entonces cuando el Conde, en medio de la naciente multitud, encontró algún brillo; total, él fue de los primeros en nadar entre esas dos aguas: Cuba y la salsa.

En 1976, cuando ya la salsa reinaba como nunca en los más apartados rincones del Caribe, multiplicándose incesantemente en los predios latinos de Nueva York, gozando pues la máxima euforia del boom, el Conde publica su segundo disco: *Este Negro sí es Sabroso,* que incluía uno de los éxitos más sonados de toda la expresión: *Catalina La O,* del joven compositor boricua Johnny Ortiz. Así, la vieja imagen de la mulata ideal, mujer añorada y ansiada por todos los hombres, volvía a ser puesta en ritmo de clave para deleite de los bailadores y consolidación del mito:

Catalina La O
Catalina La O
Con cadencia de plata
Y un collar de candor

Por la calle encendida
Se escucha un tambor
Y entre miles de caras se ve
A Catalina La O con su danzón

Catalina La O
Catalina La O

La verbena ya está empezando
Se perfila en el pueblo emoción
Y en meneo cachondo se cuaja
Catalina La O con su canción

Catalina La O
Catalina La O

El Conde Rodríguez, tenido en el ambiente como una de las auténticas *Estrellas de Fania,* representante directo de la onda típica o *cubanizante,* vio el paso del boom disquero desde una posición algo cómoda y estable. Es cierto que, al margen de *Catalina La O,* sus ventas nunca batieron récords, pero es cierto también que él jamás, a diferencia de lo que sí sucedería con las otras *estrellas,* descendió a los niveles mínimos de popularidad y arraigo. Su tercer disco se publica en el 78 —*Un Toque de Clase*—, con un buen apoyo de composiciones de Curet Alonso, y el mismo estilo *matancerizante.* El disco, producido con indudable calidad y buen gusto, no logró calar definitivamente en el público. Apareció justo en el año crucial

del boom: cuando ya el grueso de la producción se hacía estéril y repetitivo, forzando a los melómanos a un rechazo natural hacia una producción que resultaba idéntica, aunque la publicidad y la promoción disquera se empeñase en afirmar lo contrario. El disco de El Conde, por lo tanto, fue envuelto en el sopor, y a la larga resultó completamente intrascendente e inefectivo. Corriendo ya el año 79, él era uno más de los tantos personajes de la salsa que deambulaban por Nueva York haciendo bailes esporádicos y una que otra presentación personal de escasa significación e importancia. Digamos que, de una u otra manera, se vivía de la fama de antaño, y esa misma fama, sin un nuevo aliento, no podía mantenerse indefinidamente. Y esta etapa final, demasiado cercana al anonimato, fue común en no pocas de las estrellas que años antes había inventado el boom.

Lo sucedido con el Conde Rodríguez fue tácitamente repetido en la circunstancia de Ismael Quintana, el cantante de la década pasada que sirviera para ponerle voz a la primera avalancha de Eddie Palmieri. Quintana es de los vocalistas que entran a la Fania en plena expansión de la compañía. Hasta el año 73 él se mantuvo firme en medio de todos los experimentos y dificultades que caracterizaron a la orquesta de Palmieri en los comienzos de la década. Sin embargo, ya entrado el 74, Ismael había decidido separarse de su antiguo líder buscando ahora una mayor estabilidad y seguridad. Firma entonces con la Fania quien lo incluye en el catálogo de artistas del nuevo sello *Vaya,* y con ellos publica su primer disco como solista, *Ismael Quintana,* lanzándose, en clara diferencia con sus colegas de la compañía, en una franca onda de invención y búsqueda de nuevas sonoridades.

Pero la experiencia no fue muy afortunada, no sólo la Fania no supo promocionar suficientemente a su nuevo cantante, sino que, para la inmensa mayoría del público, la voz de Quintana sólo tenía sentido si ella soneaba en los montunos de Eddie; toda la producción anterior representaba un peso inmenso, definitivamente imborrable. Y así Ismael, inevitablemente, cayó en la producción masiva que progresivamente se anularía en el desarrollo del boom disquero. Se le incluyó como miembro regular del equipo de soneros de las Estrellas de Fania, y uno de sus nuevos temas, *Mi Debilidad,* resultó incluido en la película *Salsa.* Pero esto no ayudó mucho, Ismael se seguía sintiendo frío, fuera de sitio, para el gusto de las nuevas audiencias que ahora aplaudían a otros ídolos con otros estilos.

Sin embargo, resulta totalmente injusto incluir a Quintana en el grupo de cantantes que, en pleno boom, fueron convertidos en estrellas de la noche a la mañana, su caso es distinto. A Ismael, por ejemplo, le corresponde un lugar de pionero entre los que trataron de forjar un nuevo estilo para el canto caribe. Cuando en los sesenta Palmieri se fajaba en un camino diferente para enfrentar la guaracha y el son, su tentativa le exigió un tipo de cantante capaz de asumir como propia toda esa inventiva, y ese cantante, precisamente, fue Quintana. Su voz ronca, su manera de jugar con las palabras en el montuno, lo convertirían rápidamente en un personaje nada común. Por supuesto, el calibre de lo propuesto por Palmieri y su conjunto *La Perfecta,* obligó a una dependencia casi total de los músicos que formaron parte del proyecto. Y ello, finalmente, terminó perjudicando a Quintana, quien, una vez convertido en solista, no pudo menos que encontrarse aislado y sin soporte. No obstante estos inconvenientes, Ismael logró producir uno de los mejores discos que hayan sido realizados en pleno boom, aunque jamás lograra acreditarse el éxito que ya se suponía obligado en los discos de las estrellas. El disco fue bautizado *Lo que estoy viviendo,* aprovechando el título de una composición del propio Ismael, y apareció publicado en 1976. Para este trabajo, Quitana acudió a lo que ya se consideraba la orquesta de salsa por excelencia, par de trompetas, par de trombones, más ritmo completo. Como él no contaba con una orquesta propia, regular y estable, acudió a los músicos que ya se encargaban de grabar la mayoría de lo pautado en el régimen de producción de la Fania; músicos como Pappo Lucca, Johnny Rodríguez Jr., Nicky Marrero, Roberto Roena, Eddie *Guagua* Rivera, Ray Maldonado, José Febles, Luis *Perico* Ortiz, Héctor Zarzuela, Tom Malone, Reinaldo Jorge, José Rodríguez, Leopoldo Pineda, Harry Vigiano, Lewis Khan, y otros cuantos, cuyos nombres pueden ser leídos, una y otra vez, en no pocas de las carátulas (cuando la decencia de los productores les dio el crédito debido) publicadas en aquellos años.

Algunos de ellos tomaron parte en *Lo que Estoy Viviendo,* haciendo todos los alardes que se acostumbran cuando los buenos músicos son enfrentados a la buena música. Y afirmo esto porque muchos de esos mismos ejecutantes fueron desperdiciados en discos mediocres, planificados en base a repertorios complacientes llenos de arreglos infelices. Ismael, pues, logró reunir todos los elementos necesarios para que su disco fuera importante. Sin embargo, éste fue víctima de una promoción y difusión musical que ya en ese año vivía exclusivamente para las carroñas de la payola, la arbitrariedad de los musicalizadores de las emisoras de radio, y el supuesto criterio sabio de no pocos *expertos* recién amanecidos en la cadencia.

En los años siguientes, Ismael siguió en la inercia de los contratos de la Fania, produjo nuevos discos pero ninguno de ellos logró aproximarse satisfactoriamente al nivel que ya se había alcanzado con el trabajo del 76. Y

así, sobraron ahora los motivos para que Ismael, a pesar del viejo recuerdo de los días de Palmieri, terminara en el anonimato virtual y la indiferencia.

Siguiendo con este recuento de las estrellas, nos toca ahora el turno para Justo Betancourt, un cantante con suficientes características como para escaparle a cualquier bloque o casilla. En capítulos anteriores ya anotamos los inicios de Justo en el medio latino neoyorkino, después de venir de una experiencia sólida en la vieja guaracha cubana. Cómo el matancero se incorporó a la Fania haciéndose líder y solista mucho antes de que la compañía adoptara esta posibilidad como norma obligada para todos sus cantantes, produciendo discos que aún a la distancia siguen luciendo completos, sin mayores fallas ni pérdidas que lamentar. Así trataría de mantenerse Betancourt en los años iniciales de la década, con tres discos por demás satisfactorios: *El que sabe sabe,* de 1971, cuyo título ya era una alusión directa a los jóvenes cantantes que recién empezaban y que se hacían presentar ante el público con poses autosuficientes, llenas de una injustificada arrogancia; *Los Dinámicos,* publicado a finales del mismo año con el respaldo de la orquesta de Pacheco; y el más importante de todos, *Pa Bravo Yo,* aparecido en 1972. Ocupémonos de este último para, a partir de él, tratar de precisar la importancia de Justo en el canto salsoso.

Cuando hicimos referencia al Conde Rodríguez, mencionamos su situación desigual al estar el cantante colocado a medio camino entre los giros y estilos de la vieja guaracha cubana y las exigencias y características pertinentes de la nueva salsa. Importante es ahora observar cómo Betancourt logró, con extrema facilidad, superar esas mismas desigualdades: no sólo la circunstancia cubana la resolvía plenamente, ya que de ahí provenía, sino que la misma condición salsosa, por razones de un indudable virtuosismo, fue asumida de manera absoluta, sin mayor dificultad. Justo, por lo tanto, a los efectos de la salsa que penetraba los viejos predios cubanos, resultó el cantante por excelencia, el auténtico sonero capaz de ir de un lado a otro, brindándole el perfil respectivo a cada tendencia en particular. Para un cantante *hecho* en Nueva York, esta salida se hacía altamente dificultosa: por lo general uno de los extremos siempre ejercía mayor peso —cosa que sucedió en la mayoría de los soneros—, o, simplemente, el incómodo intermedio entre una variante y otra, terminaba por anular a los cantantes. Estas dos alternativas, ya lo afirmamos, las obvió sobradamente el matancero.

Tomemos como ejemplo el son *Pa Bravo Yo,* composición de Ismael Miranda. El tema, que respeta toda la estructura y estilo del son tradicional, está concebido desde una perspectiva salsosa: era la tendencia del momento, una letra retadora, pendenciera y orgullosa, con giros agresivos, y un extenso montuno dado a la pelea con un coro reiterado en el ataque por la letra y el ritmo. Un cantante convencional hubiera resuelto el tema de la siguiente manera: una interpretación plana, sin mayor variante ni virtud, de la parte inicial de son, y una repetición desordenada, y posiblemente incoherente, de dos o tres frases en el montuno. El lector que repase buena parte de la salsa *en lo típico,* producida en el período del boom, podrá encontrar que ésta fue la característica más notoria en la mayoría de los cantantes carentes de perfil y personalidad musical. Betancourt, sin embargo, optó por una salida distinta: la parte de son fue enfrentada con el viejo estilo cubano, lleno de inmensas libertades para el cantante que así podía jugar a sus anchas con todas las posibilidades melódicas; y un estilo netamente salsoso para el montuno, alternando los giros, sin repetirse, jugando con inteligencia a la frase oportuna, al cambio de ritmo, al alarde entre los compases del coro. A partir de esta habilidad de Justo fueron muchos los cantantes que trataron de imitarlo, sin lograr jamás equipararle los resultados. Así, por ejemplo, mientras Justo jugaba en los montunos incluyendo viejas melodías de boleros, adaptando letras de temas clásicos, pudimos ver cómo muchos soneros de segunda categoría repitieron el estilo produciendo tristísimos disparates que nada tenían que ver con el tema cantado. Y es que, para el vocalista que se dedica a este tipo de música, no hay nada más importante que el sentido de la oportunidad, saber en qué momento hay que forzar al coro, cuándo frenarlo, cuándo decir el chiste, la frase que anime a la banda, la frase del viejo bolero, el alarde virtuoso, en fin, saber qué es lo que hay que hacer, y sobre todo, cuándo hay que hacerlo. Y sucedió que muchísimos de los cantantes *abombados* en pleno boom, no tenían ni la más mínima idea de esta exigencia, y así no son pocos los discos que andan por ahí llenos de gritos fanfarrones pregonando un sabor y una habilidad que simplemente no existe.

La casi totalidad de lo grabado por Justo Betancourt en el mundo de la salsa, es un ejemplo elocuente de la situación contraria: el soneo oportuno, realmente salsoso y caribeño. Finalmente, antes de cerrar lo referente al trabajo del cantante cubano en este año 72, es bueno comentar la letra del tema que le compusiera Miranda, una letra que en la versión de Betancourt adquiriría matices muy especiales. Se trata de la repetición de una de las constantes de la música caribeña: la autodefinición del que canta con relación a su música, su ambiente, su herencia y su porvenir. La salsa está llena de estas temáticas donde el sonero se reviste del viejo espíritu de la guapería caribe. Por supuesto, esta postura es sumamente delicada,

en no pocos casos se cayó en la fanfarronería banal, en otros, el simple desplante aislado terminó ridículo e inútil. Por lo general, a la hora de enfrentar esta tendencia, la salsa tuvo que refugiarse en lo que previamente había sido compuesto en Cuba y Puerto Rico, ella, escasamente brindó sus aportes propios. De ahí la importancia de *Pa Bravo Yo,* precisamente, uno de los desplantes exclusivamente salsosos:

Pa bravo yo...

Yo que soy mulato oscuro
Tengo la mente en mi sitio
Y estoy bueno de salud

Pa bravo yo...

Yo que tengo sentimiento
Tengo sangre de africano
Y canto con gran virtud

Pa bravo yo...

Yo que sé lo que es la tumba
El cencerro y el bongó
Pa bravo yo
Pa bravo yo
Yo te lo digo
Pa bravo yo

En 1976, después de publicar los discos *Justo Betancourt* (1974) y *Lo Sabemos* (1975), Justo se unió al Mongo Santamaría para grabar uno de los discos más peculiares del boom salsoso: *Ubané.* La idea, según la determinaron los productores —el propio Mongo junto con Marty Sheller—, era volver, sin ambages ni desviaciones, al estilo fundamental de la guaracha cubana de los años 50. La idea lucía lógica, si la salsa ya se caracterizaba mayoritariamente por su *cubanización,* nada más prudente que hacer el camino contrario: de Cuba a la salsa, mostrar, pues, la otra perspectiva que seguía intacta. Mongo, así, volvía de lleno a la música *bailable,* después de más de quince años dedicado exclusivamente al jazz. Para la grabación se solicitó la presencia de algunos de los más importantes músicos del ambiente, la mayoría de ellos relegados por el monopolio Fania; participaron así, entre otros, Víctor Paz, Many Oquendo, Orestes Vilató, Patato Valdez, Julito Collazo, Bobby Rodríguez, Andy González, Justo Almario, José Madrid, Virgilio Martí, etc. La orquesta, por primera vez, en el caso de Nueva York, rompía el molde tradicional de la salsa: a la combinación de trombones y trompetas se incluía ahora la sección de saxos, mientras que el ritmo era trabajado de forma mucho más fecunda aprovechando el trabajo conjunto de un quinteador y dos tumbadores, exigencia básica de la verdadera rumba cubana. Ante semejante proyecto, no se pudo menos que acudir a Justo Betancourt, el único cantante que ofrecía el ambiente salsoso neoyorkino capaz de colmar las pretensiones de la producción.

Y a pesar de todos estos elementos, el disco resultó un fracaso: el nuevo público mayoritario que se movía exclusivamente según las directrices del boom, no aceptó el cambio. Sin embargo, descartando este revés comercial, el disco sigue cobrando valores importantes, imprescindibles. Observemos lo siguiente: la música salsosa que se desarrolla en el último lustro de la década pasada, fue una música concebida estrictamente desde una perspectiva urbana, la música del barrio y para el barrio. De ahí en adelante se reunirían, como ya lo hemos repasado en los capítulos precedentes, la totalidad de elementos que servirían para caracterizar y definir a la salsa de estos años 70. Ahora bien, esta expresión, por ser concebida y asumida como una manifestación suprema y culminante, bien pudo darse el lujo de trabajar músicas no necesariamente urbanas. Y tenemos así que el viejo son cubano —parido en circunstancias no necesariamente citadinas—, fue plenamente asumido por la salsa. El proceso, entonces, fue de la ciudad al campo caribe, o bien, de la ciudad (el barrio latino) a las manifestaciones urbanas que se gestaran desde otras ciriunstancias culturales (el jazz, por ejemplo). Por supuesto, el producto logrado siempre fue salsoso, porque ya la salsa era una expresión abierta que invadía e identificaba todo lo que ella tocaba. Pero el boom —tal como lo hemos ilustrado en este capítulo—, obligó a que esa misma salsa, la expresión abierta, se viera momentáneamente limitada, reducida a un mismo molde reiterativo. Y entonces la salsa, llegado el momento de los abundantes dineros disqueros, se encontró dividida de la siguiente manera: las vanguardias (con variantes y características muy particulares y específicas), los estilos tradicionales (ya posteriormente nos ocuparemos de ellos; por los momentos, adelantamos que éstos no son los mismos que sucumbieron ante la *matancerización.* Estos, por el contrario, serían los que se desarrollarían con base en la charanga, en el viejo mambo, en la fastuosidad del big-band de los 50) y, por supuesto, en los típicos. En estas tres variantes la música siempre fue concebida desde la perspectiva urbana (y de ahí no pocos fracasos, como, por ejemplo, cuando se forzó a un citadino a cantar con la voz de un jíbaro, pregonando, desde el vértigo de la ciudad, la supuesta placidez y vida bucólica de un bohío). Sin embargo —y es lo que ahora nos interesa destacar—, ya en pleno arrase del boom, músicos urbanos —en especial

viejos veteranos cubanos—, se plantearon la alternativa distinta: del campo a la ciudad con lo que, de cualquier manera, se seguía haciendo salsa. Ya en el próximo capítulo nos ocuparemos de lo que sería la agrupación por excelencia de esta tendencia —*el Grupo Folklórico y Experimental Nuevayorkino.* Por los momentos, siguiendo con el boom y con la salsa que el monopolio Fania produjo en este período, ocupémonos de este *Ubané* del Mongo y Betancourt, disco que también hizo la otra salsa, el camino al revés.

Ubané fue una manera de poner a Cuba en Nueva York, y no lo contrario. El disco trató de obviar el son tradicional del que ya se alimentaba en demasía la salsa. En su lugar buscó a la vieja guaracha, arreglada con ese estilo festivo, quizá ingenuo, que había sido característico en los años finales de la década de los cincuenta. Así se definen, por ejemplo, temas como *Cantándole al Amor, Serpentina* y *Vengan Pollos,* este último ya bien entrado en los giros de la pachanga. Quizá fue este enfoque el que hizo fracasar al disco: a los efectos del público salsoso, estos estilos ya no tenían ningún sentido. Sin embargo, estas guarachas bien pueden ser tomadas como el abreboca del disco, lo verdaderamente importante estuvo unos cuantos surcos más allá, tres temas en particular: *Ubané* —el guaguancó que le dio nombre al disco—, *Manana* —un son excepcionalmente logrado— y *Cumbia Típica* —el traslado fiel y efectivo, del campo a la ciudad, de una de las manifestaciones más ricas e importantes del espectro musical caribeño, la cumbia colombiana.

El son es un saludo, otro homenaje más, a Manana, el legendario rumbero cubano. El tema, que sería ideal para ser arreglado desde el estilo netamente salsoso, fue enfocado por Javier Vásquez (el pianista y arreglista cubano que siempre acompañara a Ismael Rivera y sus Cachimbos) con el sentido característico de la música vanguardista orquestada en Cuba en la década de los 50 (en la onda de Bebo Valdez, por ejemplo). Por supuesto, dada la obvia presencia salsosa, Vásquez no descartó el montuno (cosa que con demasiada frecuencia sucedía en las *grabaciones* cubanas), sino que lo desarrolló en todas sus posibilidades. Lo logrado, por supuesto, fue radicalmente distinto: por primera vez se daba una idea de lo que podría ser una salsa *auténticamente cubana,* y no una música cubana enfocada desde la salsa de Nueva York, que era lo habitual en el ambiente.

En el caso de *Ubané* el alarde ya fue menos notorio. El guaguancó, tratado de ser enfocado sin mayores modificaciones, ya había sido grabado con cierta regularidad por las orquestas salsosas. La alternativa del Mongo, que era enfrentar el guaguancó de manera franca, sin concesiones, fue descartada en aras de una fórmula mixta: el ritmo sería auténtico (imagínense ustedes lo que supone un ritmo parido por tres tumbadores como el Mongo, Patato y Julito Collazo), pero las armonías con que se le daría forma a la melodía serían radicalmente *modernas.* Y así, una vez más, se volvió a quedar a mitad de camino el proyecto: ni fue salsa ni fue guaguancó, y de ahí quizá el rechazo del público. Sin embargo, una virtud evidente seguía destacándose: el guaguancó, al margen de sus momentáneas sofisticaciones, venía del sitio justo, el origen real, y eso, desde una perspectiva salsosa, extra cubana, ya importaba mucho.

Y nos queda *Cumbia Típica,* el tercer número que en este *Ubané* evidenciaba la salsa concebida al revés. En el ambiente salsoso el tema no levantó mayores comentarios, inclusive los músicos, que lo asociaban con un proyecto fracasado, prefirieron darle la espalda antes de correr cualquier riesgo. Sin embargo, siempre nos pareció que, a la larga, esta *Cumbia* representaba lo mejor del disco, una pieza que, vista en su justa perspectiva, apunta desde ya hacia los senderos definitivos de la salsa. José Madrid, pianista del Mongo, fue quien compuso y arregló la cumbia. La misma, como su nombre lo indica, es lo más *típica* posible, armónica y conceptualmente responde a la mejor tradición colombiana. Para ejecutar la percusión, los productores no escatimaron esfuerzos: fueron invitados cinco tamboreros costeños, verdaderamente expertos en la cadencia, y con ellos, por supuesto, fue también la instrumentación típica. Así, desde los primeros compases, el oyente se siente sacudido por la frescura y vigor de un ritmo que conoce perfectamente bien, pero que escasamente ha oído en sus auténticas sonoridades. Y he ahí el primer valor, como tiempo después corroboraría el Grupo Folklórico y Experimental, al público envuelto de manera exclusiva en los giros modernos de la salsa, la percepción de formas realmente típicas, originales, resultó importantísima, contundente: de una u otra manera, el melómano captaba la verdadera razón musical de sus gustos salsosos. Pero esta cumbia, por más del título y de sus pretensiones, necesariamente estaba desarrollada para una circunstancia moderna, urbana, salsosa. Y de ahí la mezcla: a los tambores colombianos se agregaría, por ejemplo, el canto de Betancourt —radicalmente salsoso—, y la flauta de Justo Almario —virtuoso instrumentista de la costa colombiana—, quien concibió un solo que, sin alejarse del espíritu tradicional, se enfiló plenamente hacia los rumbos de la vanguardia jazzística de nuestros tiempos. Con toda la validez y libertad del caso, se cerraba un círculo perfecto y feliz.

En el próximo capítulo veremos cómo esta salsa que se planteó una alternativa distinta, terminaría convirtiéndose en una de las mejores salidas para la expresión una vez

que el boom evidenció su agotamiento. *Ubané,* planteado en principio desde el boom, nos sirve como referencia. El proyecto, obviamente, no fue definitivo: la pretensión última de hacer una salsa asequible y, por lo tanto, vendible, limitó las verdaderas posibilidades del disco. En medio de la euforia, fueron escasísimos los aficionados que asumieron al disco en su justa medida. Como anotamos, la misma *Cumbia Típica* lamentablemente pasó bajo la mesa. Sin embargo, el precedente queda ahí, y eso es bueno destacarlo.

Culminando el año de 1976, teniendo en su haber producciones de este tipo, Justo Betancourt se sintió demasiado limitado y sometido en el ambiente neoyorkino que gestaba el boom. Optó entonces por una huida: se mudó a Puerto Rico, donde una sonoridad mucho más libre y moderna se hacía latente, y decidió separarse de las *Estrellas de Fania.* Funda su propia orquesta, *Borincuba,* y en ella se hace acompañar por músicos jóvenes que todavía no estaban contaminados por el vértigo y los prejuicios de la fama neoyorkina. El año 77 lo abre Betancourt con su disco *Distinto y Diferente,* donde, recogiendo el mejor espíritu de la *salsa vieja* (y ya para aquel momento se le llamaba *vieja* a la vigorosa salsa originaria de los primeros años de la década), brindó uno de los más sonados éxitos de todo el boom, *No Estás en Nada,* y ello porque, según la propia tesis de Justo, después de todo lo malo, la gente sólo seguiría bailando y gozando con la buena música, la buena salsa:

(¡Agárrate, Magila Gorila!)
No estás en nada
No estás en nada
Por más que te esfuerces
No estás en nada (bis)

(Coro)

Te quieres hacer la fina con tu dedito al tomar
Te gastas dinero en ropa y no la sabes usar
Aunque se vista de seda, mona se queda
Mona se queda (bis)

(Coro)

Criticas de los artistas la vida particular
Sólo hallas la parte mala para poder atacar
Hay veces que nos reímos y no decimos cuánto sufrimos
[(bis)

(Coro)

Nos estamos acercando en razas y en religión
Si todos somos hermanos por qué tanta discusión
Ay de los que así no piensen, qué mal los veo
Qué mal los veo (bis)

(Montuno)

No estás en nada
No no no, no estás en nada
Por más que te esfuerces
Tú no estás en nada
Yo estoy en algo
Yo sí que valgo
Por mí tús has corrido
Más que cien galgos. . .

Esta letra, tan aparentemente dispersa y desordenada, pretendía afectar a alguien que, evidentemente, está mucho más allá de la simple *mujer pretensiosa* que se alude en la canción. A veces, el doble sentido es el mejor instrumento con que cuentan los músicos para decir cosas que, de buenas a primeras, serían prohibidas por la industria. Este tema, *No estás en nada,* bien puede ser un ejemplo de ello.

Justo Betancourt, viviendo en Puerto Rico, decidiendo y produciendo directamente su propia música, al margen de todas las fanfarreas de las otras estrellas del boom, permanecería como uno de los auténticos exponentes de la *salsa efectiva.* La salsa, pues, que seguía justificando y alentando todas las características que había determinado la expresión en sus fabulosos comienzos. Al final, ya lo comprobaremos, tan sólo quedaron los buenos, y Betancourt, con su disco del 78, lo confirmó con esta *Presencia* que premeditadamente le compusiera Curet Alonso:

Que nadie me discuta mi presencia
Que no me saquen de mi posición
No soy desconocido y a conciencia
Sigo con paso firme a donde voy
Soy antillano y le pregono al mundo
Que la melaza tiene su valor
Doy el mensaje amigo
Y de profundo la tierra entera aplaude mi color.
Ya se acabaron los tiempos del analfabeta y la esclavitud
Es un recuerdo al Carimbo que han dejado marcas en
[*forma de cruz.*

Somos el hoy no somos el ayer
Y en el futuro qué bien nos van a ver.
Que nadie me discuta mi presencia
Que no me saquen de mi posición
Por antillano soy alma y conciencia
Con un privilegiado corazón.

(Montuno)

Me vuelvo loco si discuten mi presencia...
Soy antillano y le pregono al mundo
Que la melaza tiene riqueza
Me vuelvo loco si discuten mi presencia...
Es un recuerdo al Carimbo
Pero ya no quedan analfabetas,
Teresa
Me vuelvo loco si discuten mi presencia...
A veces mi cantar lo escucha sin vibrar
Un oído sordo y sin cabeza
Me vuelvo loco si discuten mi presencia...

Se me parte el corazón cuando te veo llorar
No te puedo consolar porque mi pena es mayor
Mi penar es un querer y tú por una ilusión
Mi penar es un querer y tú por una ilusión.

Una ilusión que se va nunca se debe llorar
Pero un amor de verdad nunca se puede olvidar.

Canta, si olvidar quieres corazón
Canta, si aliviar quieres tu dolor
Ay pero canta si el amor hoy de ti se va
Canta que otro volverá...

Este son fue compuesto por Rafael Hernández en aquellos viejos días de pompa farandulera que sirvieron para crear toda una mitología popular en el continente. Se hacían boleros al por mayor y muchos de ellos terminaban dramatizados en historias forzadas que se inventaba el cine mexicano. Las distancias no existían, por igual se cantaba el ritmo del Caribe, la melosidad de los boleros mejicanos, la arrogancia de las rancheras y los desgarrados despechos del tango sureño. La cultura norteamericana y europea todavía no causaba estragos, la gente se movía tranquila, sin mayores complejos. De esa época nos queda un repertorio fabuloso e impresionante: la época dorada, pues, de buena parte de nuestra música popular —y la generación que nos antecede se sabe la historia de memoria—.

La salsa, en algún sentido, tenía que asumir parte de este viejo espíritu, heredar algo de aquella pompa. Es cierto que las circunstancias de ahora son considerablemente distintas a las que dieron pie para aquel amor plácido y rozagante: para la salsa la agresividad siempre antecede a la dulzura, y la fiereza es mucho más importante que la melosidad. Sin embargo, estas diferencias radicalmente opuestas no fueron suficientes como para obviar ciertos puentes, alguna unión que justificara lo de ayer con relación a lo de hoy, y viceversa. Y entiéndase que, en este caso, no se trata de la vieja guaracha cubana (esa relación ya ha sido suficientemente abordada en los capítulos precedentes de este libro), sino del viejo espíritu —*¿romántico?, ¿soñador?, ¿elegante?, ¿cinematográfico?, ¿cursi?, ¿fino?, ¿idealizante?*— que caracterizara a la producción musical que, desde la industria del cine y el disco, invadiría todo el gusto latinoamericano en las décadas de los 40 y 50. La salsa, a pesar del barrio —y las rudezas y miserias de éste—, no podía mantenerse al margen de esta imagen seductora. Por supuesto, lo planteado era difícil y riesgoso, de cualquier manera se tenía que seguir haciendo salsa, pensando en salsa y para el público de la salsa. Esto suponía no defraudar ninguna de las expectativas en cuanto a vigor y sonido contemporáneo. Había, pues, que hacer una salsa sofisticada en sus formas capaz de emparentarse con el viejo espíritu sin traicionar en lo absoluto al nuevo.

Desde la circunstancia del Caribe en Nueva York, sólo un personaje había podido colmar ambas exigencias de manera plena: Tito Rodríguez. Por una parte, su *música caliente* logró estar a la cabeza de lo mejor que se producía y había producido hasta su época; y por la otra, su música amorosa —sus mal llamados *boleros románticos*— había logrado identificarse de manera absoluta, superando inclusive en no pocos casos, a toda esa expresión lujosa que había sido capaz de enamorar a muchísimas generaciones de latinoamericanos. Pero Tito, como se sabe, era irrepetible, y el mundo de la salsa mal podía estarle buscando una copia, una segunda edición.

Pero la necesidad de reflejar el viejo espíritu seguía latente, y la industria tuvo que acudir a algunos personajes que, con mayor o menor acierto, estuviesen en condiciones de satisfacerla. Tenemos así el caso de Vitín Avilés, veterano cantante boricua de sobrados recursos, que pudo resolver con cierta facilidad la guaracha y el bolero. El timbre de Vitín, inclusive, era muy semejante al de Tito, y eso, en algún sentido, podía disminuir las distancias. Pero no era suficiente, de cualquier manera se seguía trabajando a un segundo nivel. Lo mismo podríamos decir de Santitos Colón, el mejor bolerista de Tito Puente, que fue utilizado por la Fania con la intención de buscar el viejo camino hacia el pasado. Pero faltaba arraigo, contundencia, identificación definitiva entre el cantante y su público. Cualquiera de estos dos cantantes

ya estaba descartado dadas las condiciones que hemos expuesto: ellos no le pertenecían directamente a la salsa, ni siquiera a la rumba netamente neoyorkina que serviría de antecedente directo para aquélla. Lo mismo, por ejemplo, sucedía con Vicentico Valdez —uno de los mejores cantores de boleros que ha dado Cuba—, quien era residente en el ambiente latino de Nueva York. La salsa, por lo tanto, no podría llegar muy lejos desde la perspectiva particular de estos vocalistas. El verdadero vínculo, ya lo dijimos, tenía que ser definitivamente salsoso, ni más ni menos.

Pero este tipo de relaciones difícilmente pueden obedecer a la planificación de un productor musical. Digamos que se está jugando con algo espontáneo, con algo que fluye de manera natural, libre, en el gusto de las inmensas comunidades que gozan su propia y auténtica expresión musical. Tito Rodríguez, por ejemplo, no respondió a ningún *invento* de un empresario. El impresionante alcance de su música, el definitivo arraigo que ella logró en el público, obedeció, simplemente, a resortes muy naturales que de ninguna manera pueden ser tocados y afectados por mitos exclusivamente creados en y para la industria. Por ello, si la salsa quería cruzar el puente, sólo podía hacerlo con un personaje que, por sus propias características, estuviera en condiciones de satisfacer todas las exigencias. Y este personaje, criado para el Caribe desde la hiriente expresión neoyorkina, asumido por la salsa como uno de sus primeros y auténticos ídolos, no podía ser otro que Cheo Feliciano, el único capaz de navegar, como cantante, en las viejas aguas de Tito.

Entendamos que, para la salsa, Cheo Feliciano funciona con verdadera efectividad a partir de 1971, justo con el arranque de la década, cuando la compañía Fania lo firma como el más importante de sus cantantes. Toda la producción anterior con Joe Cuba y su sexteto, producción importantísima que serviría para definir el posterior estilo salsoso, tiene necesariamente que ser excluida: primero porque la salsa todavía no se había concretado como tal, y segundo porque Cheo, aún a pesar de que ya había puesto en evidencia todas sus virtudes, todavía no se revestía del arrastre y popularidad que después le serían característicos. Simple y llanamente, el Cheo que afecta con propiedad a los públicos salsosos no es el Cheo del sexteto de Joe Cuba, es el Cheo salsoso de *Anacaona* y *Naborí* y *Canta*, el Cheo de los boleros y la rumba sofisticada, fina y delicada en sus giros, pero bien concebida, sin perder la contundencia. Y es este Cheo, precisamente, el que sirve de puente para unir el viejo espíritu de la música popular de décadas anteriores, con el carácter salsoso que ahora inundaba la región.

Para el momento en que tecleamos estos párrafos, Cheo ha publicado ocho discos en su condición de solista: dos de ellos con un exclusivo repertorio de boleros (*La Voz Sensual de Cheo*, 1972; y *Buscando Amor*, 1974), uno con temas navideños (*Felicidades*, 1973), una recopilación de éxitos (*El Arco iris de Cheo*, 1977), y cuatro discos ya propiamente salsosos, donde se mezcló la guaracha con el bolero y se experimentó en otras posibilidades rítmáticas (*José "Cheo" Feliciano*, 1971; *Con la pequeña ayuda de mi amigo*, 1973; *El Cantante*, 1976; y *Mi Tierra y Yo*, 1978). En todos estos discos Feliciano evidenció un estilo sumamente particular que ya lo alejaba en considerable medida del patrón envolvente que caracterizaba a los cantantes neoyorkinos. Como ya previamente apuntamos, en sus dos primeras producciones Cheo se maneja con una agrupación pequeña, básicamente el mismo sonido de los días de Joe Cuba (vibráfono, piano, ritmo completo, y el aditamento netamente salsoso de un guitarrista que alternaba el instrumento eléctrico con el tres típico). En ambas, el buen gusto se destaca como la primera característica. Cheo logra darle suficiente propiedad a los boleros —ubicándolos como prolongación directa de lo que ya previamente había hecho Tito—, mientras que, desde su estilo meloso, logra identificarse plenamente con el son y la guaracha; la jugada completa. La definición de todas estas características, con una forma salsosamente retadora, ya la había dado Curet en este son que le compuso expresamente a Cheo:

Como silencio guardé
Cantaron otros soneros
Librando los nueve ceros
Que una vez les dediqué
Y ahora comprendo por qué
Fallaron en su intención
Ay mira que no cantan de corazón
Y no hay clave que no brinquen
Por eso para que afinquen
Aquí les traigo mi son . . .

(Montuno)

Pa' que afinquen yo
Les traigo un son
Pa' que afinquen . . .

Y es este el espíritu que se extendería invariable a todos los discos que posteriormente publicaría Feliciano. Y así en el 76, con una orquesta grande, con una portada que traía como símbolo una rosa roja (ya, por supuesto, Cheo asumía su condición de *trovador romántico*, el calificativo que lo emparentaba directamente con la vieja

farándula dorada del continente), Feliciano publicó su disco *El Cantante*, que se abría con el viejo son de Hernández que transcribimos al comienzo de estos párrafos, *Canta, Canta*. Cheo, por supuesto, no corría en el mismo lote de Lavóe y Miranda, tampoco se podía encasillar junto con El Conde y Betancourt, nada tenía que hacer con Bobby Cruz o Ismael Quintana, y aunque se le equiparaba en calidad y arraigo, es evidente que eran demasiadas las distancias que lo separaban de Ismael Rivera. Feliciano, pues, lograba el privilegio de funcionar aislado, representando él sólo un estilo y una tendencia: en el bolero no tenía sombras, y en la guaracha refinada y sofisticada que él recreaba, nadie osaba imitarle los pasos. Es así como Cheo se siente entonces en condiciones de experimentar libremente, haciendo alardes que muchos de sus colegas no se permitían (en ese mismo disco de *El Cantante,* por ejemplo, Feliciano grabó, en base a un excepcional arreglo de Jorge Millet, el *Poco a Poco*, de Aldemaro Romero, trasladándolo de la *onda nueva* original a una intrincada clave de mambo):

La reunión de todas estas características nos haría pensar que Feliciano, más que ningún otro, debería convertirse en el más importante de todos los cantantes de salsa. Sin embargo, eso no sucedió, Cheo nunca fue más allá de la virtud de sus discos, y éstos, después de 1976 —culpa de las dificultades del cantante dentro de la compañía— fueron producidos con escasa efectividad y casi a desgano. A Feliciano lo perjudicó, en primer lugar, el carecer de una orquesta propia, una banda estable suficientemente acostumbrada al sonero y capaz de sacarle el mejor provecho a los arreglos del repertorio. Cheo, por el contrario, siempre estuvo dependiendo de bandas ocasionales —en no pocos casos levantadas a base de músicos de segunda categoría—, de *pistas* pregrabadas que jamás permitieron el verdadero lucimiento del cantante. En Caracas, por ejemplo, Cheo siempre estuvo mal. En su primera visita en rol grande, en los días de euforia de *El Ratón*, Cheo se presentó en la televisión con una orquesta que escasamente había ensayado los números. La torta fue inmensa y la decepción en el público fue automática. En las oportunidades posteriores la situación no mejoró mucho, la falta de comunicación entre Feliciano y sus músicos seguía latente y eso era fácilmente percibido desde los primeros compases. Y a ello, para colmo de males, hay que agregar las mismas condiciones de Cheo, un cantante que no siempre se cuidaba la voz y que más de una vez fue oído gravemente ronco en la televisión y en los conciertos del Poliedro. Por supuesto, lo que primero entusiasmaba en los discos, era drásticamente desmoronado cuando uno lo enfrentaba con la realidad *en vivo*.

Y todo ello, al parecer, obedecía a la falta de producción y manejo inteligente que, por culpa directa de una industria mal planificada y ávida de dinero fáciles e inmediatos, llevó al despeñadero a muchos de los mejores cantantes salsosos de la época. Feliciano, por ser uno de los que más prometía, es quizá el caso más patético de todos. Desentrañar la realidad de lo ocurrido es una tarea difícil: las políticas de producción de la Fania —y con ella, la casi totalidad de las disqueras salsosas— siempre fueron resueltas a un nivel de intimidad y misterio tal, que nunca jamás se pudo saber a ciencia cierta qué sueldo devengaban los artistas y, sobre todo, qué cifras de ventas alcanzaban los discos. Esta carencia de certeza, por supuesto, dio pie para las más diversas especulaciones, rumores que siempre tuvieron el continuo alimento de los artistas: Ismael Rivera, Feliciano, Rubén Blades, Palmieri, entre otros, se hicieron característicos por sus protestas. *A nosotros ahí nos tratan como en la época del látigo y la esclavitud*, nos confesó en una oportunidad Rivera. Objeción semejante también nos fue transmitida por Eddie quien, además, se quejaba de la absoluta falta de respeto que tenían los empresarios para con el artista y su trabajo.

Sobre esto volveremos en los próximos capítulos del libro, por ahora nos interesa dejar constancia de la profunda irregularidad y desorden que determinaba el trabajo de las compañías disqueras, trabajo que lejos de beneficiar a los artistas los perjudicaba, destruyéndolos, mermándoles progresivamente todo su potencial. Los problemas concretos de Cheo se dan a partir de 1975, fecha en que produce su último disco importante (*El Cantante*, que saldría publicado al año siguiente), ya sin el apoyo de Curet Alonso. Las diferencias, por supuesto, estaban en relación directa al pago. Cheo, entonces —tal como haría Justo Betancourt—, decide irse a radicar a Puerto Rico, abandona el equipo de las *Estrellas de Fania*, y se mantiene al margen, cantando ocasionalmente, dando recitales de escasa fortuna donde le repartía unas cursilísimas rosas rojas a sus admiradoras. Y esa es la desafortunada imagen que todavía guardamos de él. Así, lo que podía ser un fenómeno natural de la canción popular del continente, terminó relegado a discos aislados que con fervor siguen guardando los buenos melómanos. Feliciano, tan solo, pagaba injustamente su rebeldía para con las empresas, el mismo castigo inmerecido que recibieron Barretto, Ismael, Eddie, Harlow. No se volvieron a dar las libertades necesarias para producir, las condiciones mínimas para mejorar cualitativamente su trabajo musical, las garantías elementales para la vida, económica y socialmente estable, que necesita todo trabajador. Cheo, pues, no se sometió al *látigo* y terminó en el marginamiento. Años después nos comentarían personas muy allegadas a

su caso y a las políticas internas de la Fania, que Feliciano, como tantos otros, *le tenía la vida empeñada a la compañía*, y por lo tanto no podía liberarse, manteniéndose condenado a un contrato abusivo que le restó a los melómanos el merecido deleite de todas sus virtudes. La historia de la salsa, la historia del boom, está llena de este tipo de lástimas; este libro tan sólo hace el recuento.

Su último disco —*Mi Tierra y Yo*— producido sin las facilidades de sus trabajos anteriores, no dejó de evidenciar esa calidad latente que, a despecho de todos los pesares, siempre acompañó al cantante. Las guarachas tienen lo suyo, mientras que *Obra Maestra* —de Curet Alonso— y *Quién sabe* sirven para mostrarnos, una vez más, al mejor bolerista que diera la explosión salsosa. Para cerrar estos párrafos referentes a Feliciano, queremos transcribir la letra de un vals (al parecer el único que grabara la salsa), *Ansia Loca* que —según un inteligente arreglo que escribiera el joven Wisón Torres Jr., mezclando la cadencia con la vieja danza boricua y con la bomba tradicional—, fuera grabado por Cheo como un homenaje más a esa mujer puertorriqueña, caribeña, que a pesar de todas las trampas y triquiñuelas, sigue alentando mucho de esta fabulosa música del Caribe. El tema sigue insinuándonos ese *puente* que aludimos al comienzo de estos párrafos, vínculos algo bucólicos y melosos, que persisten muy por encima de las torpezas de los mercaderes:

No sé cómo expresar mis ansias locas
No sé cómo decirte mis antojos
Que ensalcen la belleza de tus ojos
Y el color de amapola de tu boca...
Y el color de amapola de tu boca.

Decir que eres bonita, que eres hermosa
Que de belleza ostentas un caudal
Es querer obsequiar con brillo al oro
Y color y perfume darle a las flores...
Y color y perfume darle a las flores.

¡Salve, oh ejemplar de gentileza!
Reina de la belleza y la poesía
Yo pongo a tus plantas la lira mía
Como humilde tributo a tu belleza...
Como humilde tributo a tu belleza.

Quiero el amor de una mujer trigueña
De esas trigueñas de mi patrio suelo
Que llevan escondidos en el alma
Caudales de ternura y de besos...
Caudales de ternura y de besos.

Una mujer que me quiera con locura
Que tiemble de placer al darme un beso
Pero yo quiero una mujer que sea boricua
Yo quiero una mujer de ojos negros...
Yo quiero una mujer de ojos negros.

La siguiente anécdota nos fue referida por Larry Harlow, en una de las sesiones de nuestro programa *Bachata*, en el verano de 1977: *Cuando yo grababa* Hommy *nadie entendía nada... era el año 72, ya Ismael (Miranda) no estaba en la orquesta y me preparaba algo grande, heavy... Junto a Marty Sheller, yo trabajaba la música y la íbamos grabando por partes... Tú sabes, nunca se había hecho algo así en la salsa y la gente decía que yo estaba loco... Había de todo, violines, banda grande, Cheo cantaba un número, Justo otro, El Conde, Adalberto... Olvídate, nadie entendía lo que pasaba... Y entonces yo quise meter a Celia, quería que me grabara el número de la mujer, de la* Gracia Divina... *Para mí ella era la única que podía cantar eso... Pero ella estaba en México y no tenía nada que ver con la salsa, entonces lo que hice fue mandarle un cassett, un cassett con la música de su número para que ella se lo aprendiera, tú sabes, para que más o menos se acostumbrara y así pudiéramos ganar tiempo cuando ella fuera a Nueva York para ensayar... Ahora, lo que a mí me impresionó y me dejó así... a mí y a todos los músicos, fue que Celia no ensayó nada... Esa señora es un genio, lo más grande que ha nacido... Cuando yo le dije que ensayáramos ella dijo que no, que trataríamos de grabar de una vez... Y entonces, bueno, empezamos a grabar... Y esa versión que está en el disco fue la primera y la única que se grabó... Celia no ensayó nada, se disparó todo el número desde arriba, completo, sin equivocarse, sin repetir nada... Yo me sorprendí todo, esa era la grabación, estaba lista, no había nada que corregir... Yo nunca he visto alguien igual, sólo ella hace eso, lanzarse un número completo sin ensayo, como si se conociera de memoria mi orquesta, con inspiraciones y todo... Olvídate, Celia es única, la más grande...*

Esta anécdota ya nos da una idea de por qué Celia arrasó en el despliegue del boom. En los capítulos precedentes hemos hecho alusión a sus inicios en la nueva expresión salsosa, la importancia de *Hommy*, el disco que

grabó con Pacheco en el 74, la *Bemba Colorá* con la Fania, en fin. Nos toca ahora examinar el resto: dos discos más con Pacheco, uno con Willie, y una idolatría que se incrementó con los años.

La salsa que se desarrolla en el boom, ya lo hemos señalado en diversas oportunidades, estuvo considerablemente lejana de todas las características que inicialmente sirvieron de germen para la expresión. La industria obligaba a fórmulas fáciles y seguras, y así la vieja guaracha cubana fue progresivamente dominando el repertorio. Celia Cruz, no sólo por su exquisito virtuosismo, sino también por su imponente personalidad musical, reunió todas las características para representar plenamente este estancamiento en la vieja Cuba. Ella, por supuesto, tenía condiciones suficientes como para ser sometida a los más diversos experimentos e innovaciones —*Hommy* y el disco con Willie Colón son un ejemplo de ello—, pero la Fania, y en su nombre Johnny Pacheco, prefirieron obviar el riesgo. La *matancerización* daba éxitos sobrados y no había por qué cambiar la semilla. Bajo este criterio se produce entonces, en 1977, un disco tan sabroso como triste; *Recordando el Ayer*, con la orquesta de Pacheco y la participación destacada de Celia, Justo Betancourt, y el extraordinario pianista boricua Papo Lucca. El disco fue un éxito y la música que él recoge, sin duda, es buena. Sin embargo, este disco supone un *pero* importantísimo que no podemos obviar fácilmente.

Como su nombre lo indica, el disco pretendía evocar el pasado, lo cual es legítimo desde la salsa y desde cualquier otra manifestación musical. El problema, no obstante, se da cuando esa evocación se presenta como *lo mejor de la salsa*, lo que, por supuesto, es un contrasentido. Veamos: los antecedentes de la salsa son evidentes: la totalidad de la música caribeña de nuestro siglo, y muy en especial el son cubano. Enfocar estos antecedentes es algo siempre saludable, interpretarlos con un criterio que, desde nuestra perspectiva actual, permita *enriquecer* la expresión original. Esto, ya lo hemos visto, ha sucedido con las buenas orquestas de salsa que han sabido aprovechar la herencia musical para así *justificar* y solidificar aún más su propia expresión. Hasta aquí todo está bien. Ahora, lo cuestionable se produce cuando esa vieja expresión se reproduce, se copia al calco sin ningún tipo de innovación, sin ningún elemento que señale la circunstancia contemporánea. Se podría argumentar, en favor de esta variante, que *reproducir el pasado*, respetándole la totalidad de sus elementos y detalles, es algo totalmente válido en cualquier manifestación artística. Y ello es cierto. Sin embargo, es inaceptable, por lo que de trampa y demagogia encierra, disfrazar esa reproducción del pasado, como la legítima y auténtica manifestación del presente; y eso, precisamente, fue lo que sucedió con este disco de *Recordando el Ayer*.

El grupo venezolano, Sonero Clásico del Caribe, por ejemplo, siempre ha grabado el son en sus formas más puras. Llevados por una férrea ortodoxia han tratado de reproducir los más minuciosos aspectos, y la música que ellos han logrado es rigurosamente válida. Sobre todo, porque nunca han tratado de trampearla disfrazándola de salsa, o de música contemporánea. El público que acude al Sonero, acude sabiendo que va a escuchar una fabulosa evocación del pasado, jamás pretendiendo encontrar ahí una manifestación solvente de la salsa contemporánea. Tengamos claro, entonces, que lo objetable no es grabar lo viejo; lo que se cuestiona es cuando esa vieja música es grabada sin modificaciones, y a través de ella se engaña a un público incauto que en determinado momento se deja seducir por el arrase de una moda musical.

Recordando el Ayer es un ejemplo excelente para captar estas intenciones de la industria; ahí hay un buen compendio de la vieja guaracha cubana (en especial de la Sonora Matancera, y así la trampa se hace más sutil), se graba y se presenta en forma impecable, y, sobre todo, los músicos que la interpretan son todos de primera línea. Esta reunión de elementos nos explica fácilmente el éxito del disco. Pacheco, una vez más, volvía a alcanzar sus máximos niveles de venta. Celia seguía mostrando su virtuosismo, mientras que los alardes de Justo y Papo Lucca servían para completar un cuadro perfectamente logrado. A ellos, súmese la participación de músicos como Perico Ortiz (primera trompeta), Johnny Rodríguez (conga), Charlie Rodríguez (tres), y se obtendrá como resultado un disco que, en efecto, no tuvo pérdida. Y esto vale la pena precisarlo: el disco es bueno, y si hubiese sido presentado como una mera evocación de la vieja música matancera, tendríamos que considerarle excelente, antológico sin duda. Sin embargo, esa intención de trampear los contenidos que ya hemos señalado, nos obliga a descartar el álbum: simplemente, este fue el camino por el cual se desvirtuó la salsa, la salida fácil que le hizo perder mucho de su sentido y significación. Sucede, pues, que uno no puede confundir las verdaderas intenciones de la música: la salsa, ya lo hemos dicho, es una expresión específica que como tal se llena de sus propias características y condiciones, y éstas, por ningún motivo, pueden ser confundidas con las circunstancias que dieron pie para el viejo son cubano. En efecto, se trata de músicas muy semejantes, de expresiones hermanadas en la evolución y paso generacional de un mismo pueblo caribeño. Pero esa evolución hay que respetarla, Ignacio Piñero compuso su *Suavecito* en la década de los 20, no en 1978, y esa dis-

tancia de cincuenta años, tiene una importancia tal que mal podemos escamotearla en los afanes de cierta industria disquera.

Por supuesto, se entiende que estamos hablando de una moda que se da dentro de la salsa cuando ésta explota en el boom. Las modas por sí mismas nunca son malas, de ellas, simplemente, se alimenta la industria cultural de nuestro tiempo. El problema se da cuando esas mismas modas son desbordadas hasta la exageración (en Venezuela, es común la frase de *aquí la radio le saca el jugo a las canciones y las termina haciendo fastidiosas*), y a costillas de ese desborde se procede a negar y a desvirtuar otras manifestaciones que son auténticas, y que por lo tanto ni son moda ni son pasajeras. Y esta distinción, en el caso de la salsa, es importantísima. La *matancerización* para la salsa fue una moda y hasta ahí todo estuvo bien. Sin embargo, esa misma moda llegó un momento en que se extralimitó en sus contenidos y llegó a identificarse —gracias a meras manipulaciones industriales y publicitarias— con la propia salsa. Dicho esto, se entiende que los responsables de la moda no necesariamente tienen que ser los responsables de la extralimitación. Y es ese el caso de Johnny Pacheco, uno de los mejores fomentadores de modas en el ritmo caribe.

Decir, por ejemplo, que Pacheco inventó la charanga es un absurdo. Sin embargo, a los efectos del público neoyorkino que siguió bailando después del cierre de la Cuba revolucionaria, la charanga sólo cobró altos vuelos cuando ella se revistió con los matices de la moda, y esta avalancha ocurre cuando la charanga de Johnny Pacheco lideriza el ambiente. Y cosa parecida es lo que sucede ahora, en pleno boom de la salsa, cuando el inmenso público recién llegado empieza a pensar, ni más ni menos, que Pacheco es el inventor del son cubano, y de la música *típica*. Por supuesto, el dominicano jamás ha pretendido adjudicarse paternidades que no le corresponden, su mayor mérito, simplemente, es el haber inventado una moda a base de lo que ya existía, y es ésta la única paternidad que Pacheco reconoce.

En esta tónica Pacheco brindó unos cuantos discos realmente importantes en el desarrollo del boom salsoso, a sus dos primeras producciones con Celia hay que agregar sus discos del 76 y 77, *El Maestro* y *El Artista*, respectivamente, apoyados en la potencia y alarde vocal de su nuevo sonero, el cubano Héctor Casanova. Estos dos álbumes, evidentemente, pretendieron continuar la vieja línea que ya Pacheco había inaugurado con El Conde Rodríguez, sólo que ahora, en algún sentido, el proyecto se vio superado. No sólo Casanova ofrecía un soneo mucho más cubano, definido y agresivo, sino que el mismo Pacheco —auxiliado ahora por el arreglista y director de su orquesta, Luis *Perico* Ortiz— se lanzaba por fin a *remodelar*, a innovar algún detalle sobre la vieja música cubana que seguía nutriendo su repertorio.

Hasta 1973 los discos de Pacheco tenían como característica un grito de guerra que era lanzado en algunos montunos: *Pacheco... y su nuevo tumbao...*; cuatro años más tarde, en el 77, el mismo grito es cambiado radicalmente: *Pacheco... y su tumbao añejo...* Lo curioso, sin embargo, es que ambos gritos son lanzados sobre una música que, a lo largo de todos esos años, permaneció idéntica: el mismo son seguía en los discos. Aprovechemos este breve detalle para tratar de observar lo que sucedía con la orquesta de Pacheco, y más allá, con la moda de la *matancerización*. En los discos que se publican en los primeros años de la década, Pacheco trabajaba con un estilo que para el mayoritario público caribeño era totalmente desconocido (un joven menor de veinte años, no cubano, no tenía por qué estar al tanto de Chapotín, o de lo que había hecho Arsenio, o de lo que simplemente, en la tradición isleña, se conocía como *el conjunto*; para ellos la Matancera era una orquesta vieja y lo único nuevo e importante era lo que producían los jóvenes rebeldes de Nueva York). Por ello, impartiendo música desde el imperio disquero neoyorkino, él podía decir que tocaba *algo nuevo*, su *nuevo tumbao*, después de aquella fiebre por la música de charanga. Sin embargo, una vez que la *matancerización* se desata en una moda de impresionante calibre, Pacheco se ve obligado a hacer modificaciones; así, inteligentemente, opta por hacer mucho más *típico* su estilo, mezclándolo con cierta modernidad en los arreglos, en los fabulosos solos de sus músicos invitados (en especial Lucca y el propio Perico), y en los sabrosos soneos de Casanova. Por eso, a pesar de que la música siguiera siendo la misma, Pacheco ahora pregonaba un *nuevo* tumbao, *el añejo*.

Asumiendo este espíritu, Pacheco publica en *El Maestro* dos montunos lentos y pesados que evidenciarían todas las características que destacamos en el párrafo anterior. Así, la trompeta de Perico en *Simaní* es excelente, como excelentes son los soneos impartidos por Casanova en *El Faisán*, este último composición del propio Pacheco. La misma tónica se mantiene al año siguiente en *El Artista*, donde se impone como éxito el viejo montuno que popularizara el Beny Moré, *Esa Prieta*. En el 78, buscando captar nuevos públicos —en especial el mexicano, uno de los mercados más importantes del continente—, Pacheco invita a Luis Silva, el veterano guarachero azteca que en décadas pasadas había formado parte de aquel famoso dúo *Lobo y Melón*. El título del disco, por supuesto, *Llegó Melón*. Aquí, una buena versión de la rumba flamenca *Don Toribio*, de Peret, cautivó suficientemente al públi-

co, mientras que el meloso estilo de Melón, lleno de esos *scating* guarachosos en la onda del *dabididibum*, brindó una *nueva* forma para el canto salsoso. Melón, en efecto, nada tiene que ver con la salsa. Su manera de cantar la guaracha y el son está empapada de aquella vieja óptica mejicana llena de *americanismos* que tanto difundiera la *rumba* almidonada del cine azteca. Ese estilo, por lo tanto, difícilmente podría ser prolongado en la nueva perspectiva salsosa. Sin embargo, saturados ya de repeticiones, de cantantes malos sin la menor virtud, este disco de Pacheco con Melón representó para los melómanos una especie de pausa, un paréntesis refrescante y necesario.

Este tipo de elementos son los que, de una u otra forma, le dan valor a Pacheco dentro del mundo de la salsa. En fin, él fue el líder de la *matancerización*, y eso ya le brinda un lugar importantísimo a la hora del balance global. Por supuesto, estas virtudes se empañan cuando esa misma *matancerización* —simple moda pasajera— es desbordada en el alarde que ya previamente aludimos. El disco *Recordando el Ayer* es un ejemplo, así como también algunos de los números que Pacheco incluyó en los discos que comentamos. Es ese el caso de *Corso y Montuno*, el mayor éxito de *El Artista*. El número, firmado como composición original del dominicano, no era más que la reposición dispersa de una serie de viejos coros cubanos, todo ello sobre un mismo e interminable montuno. El título obedece a *El Corso*, el más famoso de todos los clubs de salsa de Nueva York, donde la orquesta de Pacheco era habitual. De ahí sacan el tema, ese mismo montuno, repetido incansablemente en las noches de la semana, era un éxito seguro para motivar el baile entre la audiencia. Y eso está bien, lo que está mal, en primer lugar, es asumir como original una composición que no es tal (*Corso y Montuno* es un potpurrit, nada más), y en segundo lugar, lanzar la ya acostumbrada trampa de presentar lo viejo como si fuera nuevo, imponerle al público que incautamente se movía dentro del boom una música que, bajo ningún motivo, era capaz de representar y asumir el auténtico sentido de la salsa como expresión definida.

El caso de *Corso y Montuno* se repite, con la misma intención y los mismos resultados, en *El Bajío*, otro potpurrit en montuno grabado por Pacheco con Celia Cruz en el disco *Eternos*, publicado a finales de 1978. Así, lo que por una parte era virtud, por la otra era defecto, y los resultados siempre fueron contradictorios. Este mismo disco *Eternos* —el último que conozcamos de la combinación Celia-Johnny, para el momento de escribir estas páginas— representa ya el agotamiento virtual de toda la moda matancera. Cualitativamente, el disco es bastante inferior a todos los producidos con anterioridad, y ello no por una falta de virtud en la cantante, o por un desmejoramiento en los arreglos, simple y llanamente, la vieja mina cubana ya saturaba a un público que pedía cosas distintas, realmente nuevas y representativas de la circunstancia urbana y contemporánea que supone la salsa.

Al margen de la *matancerización*, a finales del año 77, salió al mercado un disco que traía una Celia Cruz algo diferente, una orquesta respaldada por una sonoridad distinta, cantando música brasileña, rancheras mejicanas puestas en salsa; un disco, pues, que aprovechando al gran mito de la *matancerización* trataba, precisamente, de huirle a la casilla. El disco, titulado *Sólo Ellos Pudieron producir este Album*, lo grabó la cubana con la orquesta de trombones de Willie Colón. Por supuesto, algo del repertorio volvió a recogerse de la vieja expresión cubana, inclusive se ofreció una nueva versión del clásico por excelencia de Celia con la Sonora, el *Burundanga*. Pero ahora la música era enfocada con el único norte de la salsa, en ningún momento se pretendió reproducir al calco lo que ya había sido hecho por los cubanos. Y así, el éxito real del disco fue lo nuevo, la puesta en salsa de *Usted Abusó* —el famosísimo tema brasileño— y de *Tú y las Nubes* —una de las tantas extraordinarias composiciones de José Alfredo Jiménez—, presentada en un efectivo y osado arreglo de Perico Ortiz con una Celia deslumbrante. De esta forma, a la bossa y a la ranchera, se le unía la bomba *A Papá*, y el merengue *Pun Pun Catalú*, composición de Johnny Pacheco. Se demostraba así una de las verdaderas salidas que ofrecía la salsa para enfrentar, no sólo la vieja música cubana sino también toda la tradición caribeña y, más allá, algo de la riqueza de la música mejicana que, en tanto auténtica música popular latinoamericana, tiene sobradas condiciones y características para ser plenamente asumida por la moderna expresión salsosa.

Celia Cruz, a quien el paso del tiempo en absoluto afectaba la potencia, vigor y calidad de su voz, se movía en el ambiente haciendo presentaciones diversas. Ya ella era el ídolo máximo, el personaje de mayor arrastre e importancia en toda la moda que supuso la salsa. La Fania All Stars, para cada una de sus presentaciones, la anunciaba como el gancho definitivo, *la diosa de la música latina*, que era uno de los tantos calificativos que desesperadamente gritaban los animadores en medio de la emoción de los conciertos. En setiembre de 1978, la empresa de Ralfi Mercado y Ray Avilés se atrevió a ofrecer dos recitales seguidos en el Madison Square Garden de Nueva York. Por primera vez se repetían dos conciertos de salsa en uno de los escenarios más grandes de la ciudad. Para la ocasión, la empresa acudió a varias de las Estrellas de

Fania que en las dos noches fueron presentadas al frente de sus respectivas orquestas. Sin embargo, la única estrella que estuvo en los dos conciertos fue Celia, la única, al parecer, que sería capaz de atraer al público mayoritario. La primera noche la guarachera se presentó con Willie Colón, y así se interpretó el repertorio salsoso; la segunda el respaldo fue de Johnny Pacheco, y ahí se ofreció el repertorio y el estilo *típico*; el compendio perfecto, pues, de lo que era el boom de la salsa. Ambas noches, y eso ya era una regla y una costumbre, Celia estuvo impecable, abismando con cada nuevo soneo a una audiencia que no podía menos que rendírsele.

Al margen de Nueva York, Celia viajó por el Caribe, ahí se hizo acompañar por orquestas diversas y en Venezuela, inclusive, volvió a reunirse con su vieja Sonora Matancera en un encuentro que de verdad fue histórico aunque el público no supiera valorar suficientemente la circunstancia. Celia fue a México y ahí ella sola —reviviendo buena parte de la fama de antaño— logró presentarse con la jerarquía y respaldo que ninguno de sus colegas de la salsa neoyorkina pudo recibir en el país azteca. En febrero de 1979, en un recital en el Radio City Music Hall de Nueva York, la vimos cantar en un homenaje a Beny Moré. Esa noche, actuando con el respaldo de la superorquesta de Tito Puente, Celia dijo el viejo bolero *Encantado de la Vida*, en un buen dúo con Cheo Feliciano. Después se cambió la vestimenta y apareció al escenario con su viejo traje de rumbera cubana, el mismo de la cola larga que tantas veces fuera reproducido en aquellas carátulas de la Sonora. Celia cantó el *Yiri Yiri Bon*, y después pidió silencio para cantar otro bolero, *Me acuerdo de ti*, suerte de lamento por las viejas glorias del cabaret Tropicana. Esa noche, el melómano pudo contemplar la imagen global de lo que ha representado Celia Cruz para el mundo de la música caribe. Cuando fue anunciada, las miles de personas que plenaban el inmenso auditorio estallaron en una estruendosa salva de aplausos que ya, con mucho, evidenciaba la idolatría. Y ella estuvo ahí para dar clases de canto, para decir, de verdad, cómo se inspira y se dice la rumba del Caribe. Así, Celia soneó el ayer con el *Yiri*, y susurró el hoy con el bolero que le insinuaba Cheo. Y este paso, por supuesto, recibió el matiz del otro bolero: el que recordaba los traumas, frustraciones, complejos, amarguras y rabias, de un hecho político que dividió a los cubanos y a los latinoamericanos en dos grupos, que partió en antes y después la historia contemporánea del continente. El liderazgo musical de Celia la llevó a asumir un inevitable liderazgo político: ella se fue de Cuba, le cantó a los exilados y cantó también contra todos aquellos que se quedaron. Y este segundo liderazgo no dejó de perjudicarla. Por lo general, los jóvenes latinos que viven al margen de la revolución cubana obvian el problema, y en los casos en que lo asumen, mayoritariamente lo ven con simpatía. Por lo demás, los mismos exilados, que en los primeros años de los sesenta alentaban un retorno inmediato a la isla, progresivamente fueron alejándose del sueño. Miami, que es la Cuba que crece y vive más allá de la isla, nunca ha sido terreno fértil para la salsa (salude o cuestione la revolución). La generación de jóvenes cubanos que ha nacido y se ha desarrollado en Estados Unidos, se siente considerablemente lejana de todo lo que supone el viejo mundo de sus padres, es la triste y lamentable verdad, ya son americanos, definitivamente americanos. Un estatus clase media los separa de la misma promoción de jóvenes boricuas que en la miseria neoyorkina inspira y sacude una expresión cada vez más caribeña (*hay que volver a las raíces*, es el lema general). Y por lo tanto, los desplantes de Celia cayeron en el vacío. El despecho se hizo particular, reducido a una minoría que muy poco tiene que ver con la inmensa colectividad que de manera plena asume, vive y goza la salsa. Y esa noche en el Radio City, el ejemplo fue palpable: el mismo público que la había ovacionado le respondió al final del bolero con un aplauso tímido, incómodo. Además, Celia le cantaba al Tropicana (la vieja imagen de la isla cabaret), en un homenaje al Beny Moré, otro ídolo que, muy a diferencia de ella, había decidido quedarse en Cuba, con toda su revolución, sus pesares, dificultades y virtudes.

Con su pena a cuestas, Celia Cruz siguió cantando la rumba, amenizó bailes y carnavales, y en todos ellos evidenció la majestuosa providencia de su voz. Para la salsa ella fue un regalo, un personaje que venía de la vieja guaracha y que supo prolongar el mismo espíritu en la turbulencia de los nuevos tiempos. Decir que ella fue lo mejor de la salsa, es decir una mentira. Celia, tan sólo, es la mejor guarachera que se ha conocido, antes y quizás después de la salsa. Pero no es la salsa, porque Celia, simplemente, supone otra cosa muy distinta.

LAS OTRAS ESTRELLAS

En 1975, alentados por el éxito de las Estrellas de Fania, los directivos de los sellos Tico y Alegre, lanzaron la

idea de un concierto monstruo donde se reunieran las otras estrellas, las de ellos, que con mucho reflejaban el espíritu de la música neoyorkina gestada antes de la explosión *faniosa.* El resultado fue el disco *Estrellas Tico-Alegre, vivo en el Carnie Hall.* La portada reunía los grandes nombres de Tito Puente, Charlie Palmieri, La Lupe, Ismael Rivera, Joe Cuba, Vicentico Valdez, Vitín Avilés, Yayo El Indio, Javier Vásquez, Israel *Cachao* López (cuya foto empequeñecida apareció en la carátula, aunque su música no se incluyó en los surcos), Alfredo *Chocolate* Armenteros, Héctor Rivera, en fin, los veteranos, los maestros que, de alguna manera, se daban el lujo de convertir a Nueva York en el auténtico puente que unía el ayer con el hoy. Este disco, pues, nos retrasaría unos cuantos capítulos en el desarrollo del libro; nos obliga a volver la mirada hacia la década de los sesenta, cuando la salsa todavía no se llamaba así, y los músicos de manera dispersa trataban de forjar nuevos estilos y sonidos.

Pero este intento de la Tico cayó en el vacío: la vuelta al pasado cometía el pecado de ignorar lo realizado en el primer lustro de la década —Fania mediante—, y semejantes saltos no los acepta ni el público ni la música. Veamos lo que reunía el disco: dos números con la orquesta de Puente, un instrumental y un bolero vocalizado por Vicentico Valdez; un número de la reciente producción de Joe Cuba; un tema brasileño malamente salseado en la voz de La Lupe; una guaracha de Charlie Palmieri cantada por Vitín Avilés; un *son romántico* por cuenta de Yayo El Indio; un tema de Bobby Capó con Ismael Rivera y sus Cachimbos, y una descarga jazzística dirigida por Javier Vásquez. Aprovechemos este disco para ejemplificar en él lo sucedido con todo este otro grupo de buenos músicos neoyorkinos, que en algún momento de su carrera ejercieron (o siguen ejerciendo) un liderazgo natural sobre ciertas facetas de la expresión.

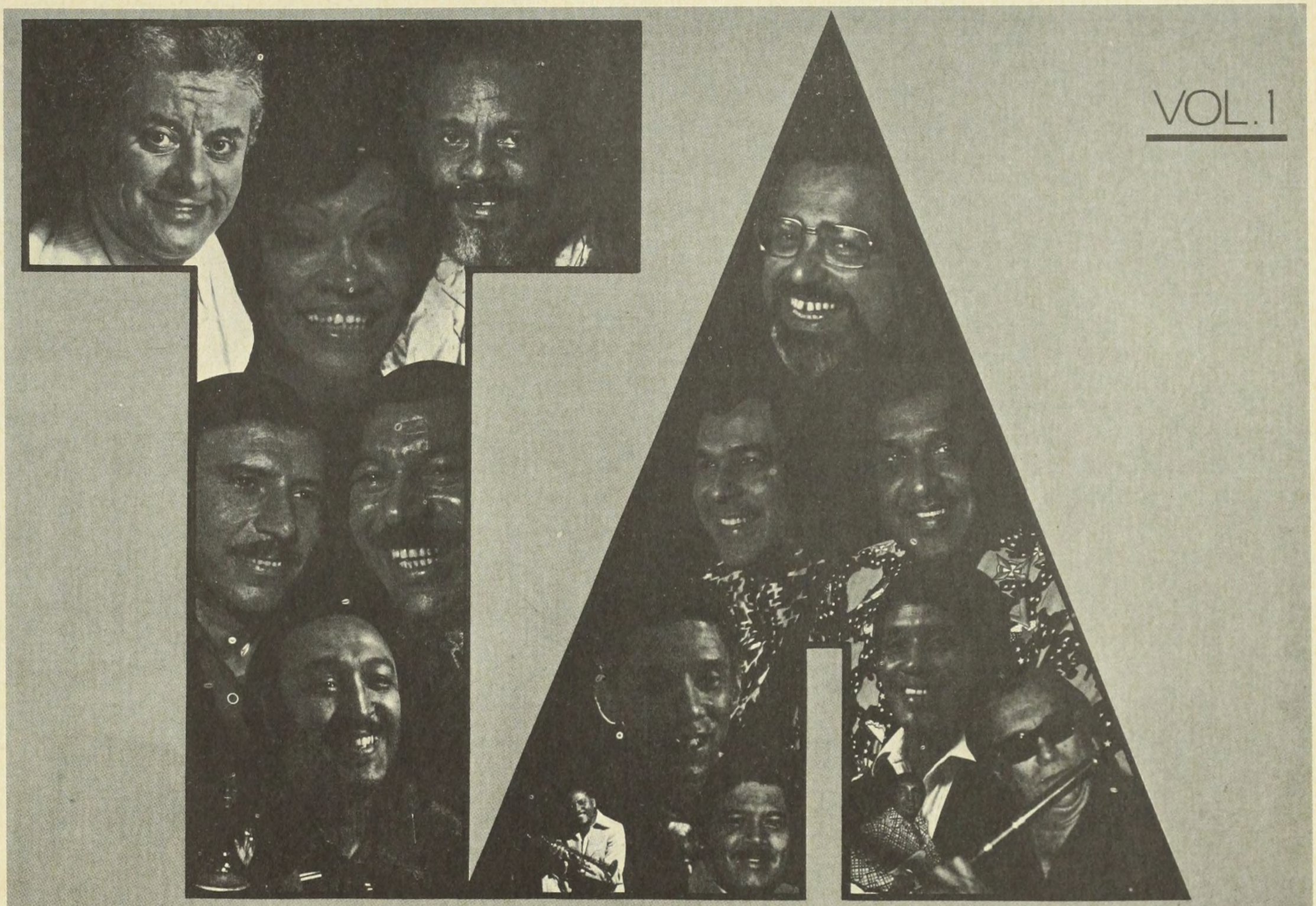
Comencemos con Palmieri. Ya vimos cómo, finalizando los años 50, Charlie había logrado hacerse de una orquesta estable, una charanga que enfilaría hacia el próximo despegue del estilo. La Duboney de Palmieri, inclusive, tenía como flautista a Pacheco, el mismo que poco tiempo después se convertiría en líder absoluto de la moda charangosa. La historia, a veces, se asemeja al pasado de ciertos líderes políticos latinoamericanos que, llenos de virtudes y potencialidades, terminaron abandonados en un recodo del recuerdo; cosas que pasan cuando se pierde el tiempo y se es incapaz de cabalgar sobre el potro de la oportunidad. Creo que esto le sucedió a Charlie, sin duda uno de los mejores pianistas (dentro y fuera de Cuba) que jamás haya conocido la expresión caribeña. ¿Por qué Palmieri nunca determinó pautas si le sobraban condiciones para hacerlo? La respuesta es difícil, tiene mucho que ver con la música, es cierto, pero también tiene que ver con el negocio que maneja esa misma música. La Orquesta Duboney, por ejemplo, siempre estuvo a la vanguardia en aquella vieja moda por la charanga, la mayoría de los discos de aquella época son dignos de la mejor colección. Luego, cuando la moda agotó sus posibilidades, y la ciudad empezó a exigir una nueva sonoridad, Palmieri hizo el cambio a una orquesta más *americana,* aprovechando cualquier combinación de metales. Corrían ya los días en que su hermano Eddie sacudía todos los asombros con sus experimentos, innovaciones, disonancias y trombones roncos. El virtuosismo de Charlie era indiscutible, lo mismo su ascendencia sobre muchos de sus colegas músicos. Pero seguía a un segundo nivel, sus producciones no eran capaces de atrapar de manera definitiva al público, y su imagen se seguía sintiendo fría, sin suscitar esas emociones y euforias que garantizan la idolatría en este tipo de música. En su favor hay que incluir, por ejemplo, todas las fabulosas descargas que dirigiera con los mejores músicos del momento; los primeros discos del *Alegre All Stars* permanecen como documento. Pero todas estas virtudes eran incapaces de afectar la inmensa colectividad de bailadores y compradores de discos. Y así, con un balance desigual, Charlie Palmieri recibe la nueva década, en franca desventaja con relación a una nueva promoción de músicos jóvenes —en su mayoría, considerablemente inferiores en lo que respecta a la muy específica calidad musical—, que determinaban con osadía los rumbos contemporáneos de la música caribeña. Y Charlie, a duras penas, volvió a cambiar el estilo.

Repasar algunos de los discos que produjo en los 70 —*El Gigante del Teclado, Vuelve el Gigante, Adelante Gigante,* por ejemplo—, nos muestra la triste evidencia de un talento que, por decir lo menos, fue desperdiciado. Toda esa producción hay que escucharla con pinzas, recogiendo surcos aislados, seleccionando cuidadosamente aquí y allá. La mayoría de lo producido se vio anulada en el empeño de Charlie de utilizar un órgano para la ejecución de los montunos. Y es que, simplemente, hay instrumentos que no sirven para muy específicas y determinadas funciones musicales. Ese mismo órgano que, por ejemplo, no estorbó en el *Vámonos pa'l Monte* de su hermano Eddie, se sintió francamente insoportable en toda una serie de sones y guarachas donde las notas largas y pesadas le restaban fuerza, vigor y emoción al ritmo. La crítica —que era evidente para cualquier melómano—, le fue hecha a Palmieri por muchos de sus colegas, pero el maestro persistió en el empeño. Ahora bien, echarle la culpa al órgano de manera exclusiva, es algo tan arbitrario como descartar las viejas grabaciones de Arsenio porque hay ciertas defi-

ciencias en la pasta y sonido de los discos; el instrumento, por supuesto, tan sólo descubre una falla —o una virtud—, que viene desde más atrás. Y ahí, precisamente, radicó el problema de Charlie: su concepción de la música, simplemente, no estaba en el camino que ya encauzaba la salsa. Palmieri, intuyendo la onda matancerizante, grabó mucho de la vieja música cubana, reprodujo clásicos sones, guarachas y boleros, pero nunca pasó nada, el público seguía indiferente y le sobraban razones para ello. Johnny Pacheco, pues, le volvió a ganar la partida. Y aquí cabe la expresión que hace un momento utilizamos: cabalgar en el potro de la oportunidad. Mientras Pacheco pudo vislumbrar la nueva tendencia con suficiente anterioridad, colocándosele a la vanguardia, en liderazgo absoluto, Palmieri, por el contrario, seguía envuelto en una inercia lamentable, y así, una vez más, llegó de segundo, perdiendo terrenos que sobradamente le pertenecerían.

Es disco grabado en vivo en el Carnegie Hall presenta a la orquesta de Charlie con el son *Son tus celos*. El número es sabroso, es cierto; Avilés se mueve con eficiencia en el montuno, la banda toda respeta la clave, y hay un nivel de calidad que con suficiencia corre desde el comienzo hasta el fin. Pero el número, montado en una ocasión especialísima, con pretensiones, inclusive, de hacer historia, sonó sin pena ni gloria, como si se tratase de un baile cualquiera después que han pasado las tres de la madrugada. Y ello porque, a pesar de todos los elementos que destacamos, a la orquesta le faltó agarre, uno de esos golpes contundentes que obliguen al melómano a prestar atención, a escuchar una y otra vez el número. El sabor aislado, en efecto, desde la nueva onda salsosa que dominaba, ya no lo era todo.

Años después, corriendo el 78, cuando ya el público salsoso justificadamente cerraba toda su admiración en unos cuantos personajes, Palmieri produjo un disco aprovechando la voz del sonero panameño Meñique. ¿El resultado?, más o menos en la misma onda de pérdida. Por supuesto, el disco uno no lo descarta con la misma facilidad con que abandona otras producciones de la misma época, realmente infelices. En el disco del *Gigante* hay un par de solos en el piano que bien valen la repetición. Y es que, ya lo dijimos, en la reducidísima lista de los mejores pianistas que ha conocido el ritmo caribe, hay que incluir el nombre de este grueso músico de barbas canosas: Charlie Palmieri, un líder que lamentablemente se quedó en la retaguardia.



TICO-ALEGRE

ALL STARS RECORDED LIVE AT CARNEGIE HALL

TITO PUENTE Y LA LUPE / ISMAEL RIVERA / CHARLIE PALMIERI

AND HIS CONCERT ORCHESTRA

JOE CUBA SEXTET

Y SUS CACHIMBOS

VICENTICO VALDES

AND HIS ORCHESTRA WITH

VITIN AVILES

YAYO EL INDIO · HECTOR RIVERA · JAVIER VAZQUEZ

TICO ALL STARS

MENIQUE / CANDIDO / CABRERITA

CHOCOLATE / CACHAO / VINNIE BELL

FEATURING

TICO-ALEGRE JAM SESSION

JOSE FAJARDO

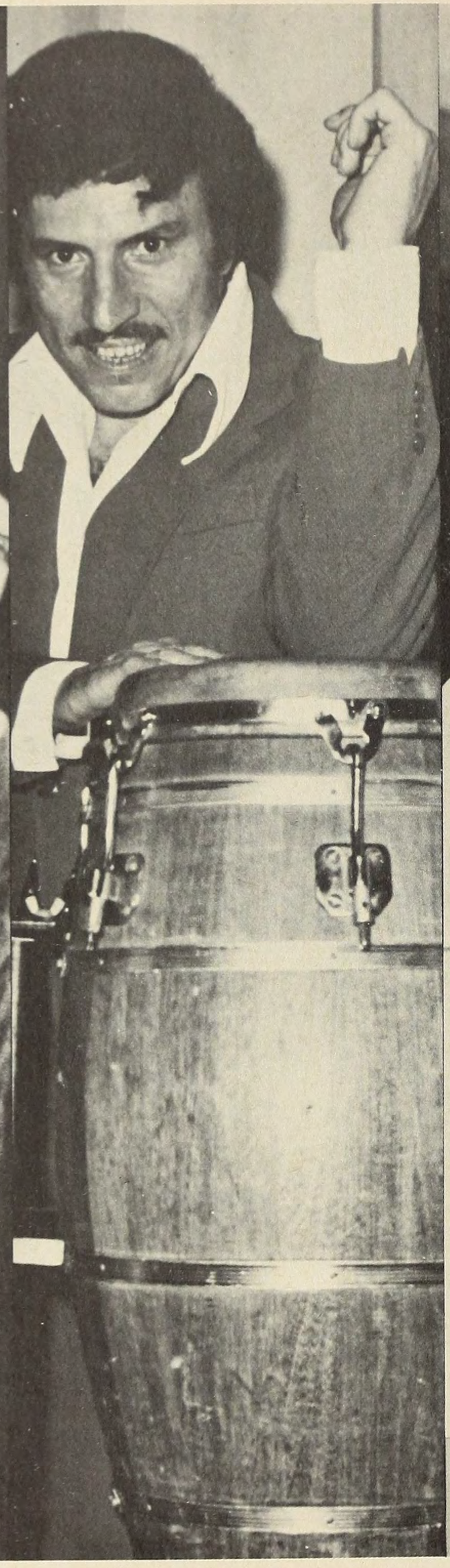
ALEGRE ALL STARS

FRANKIE MALABE / BARRY ROGERS / CHOMBO

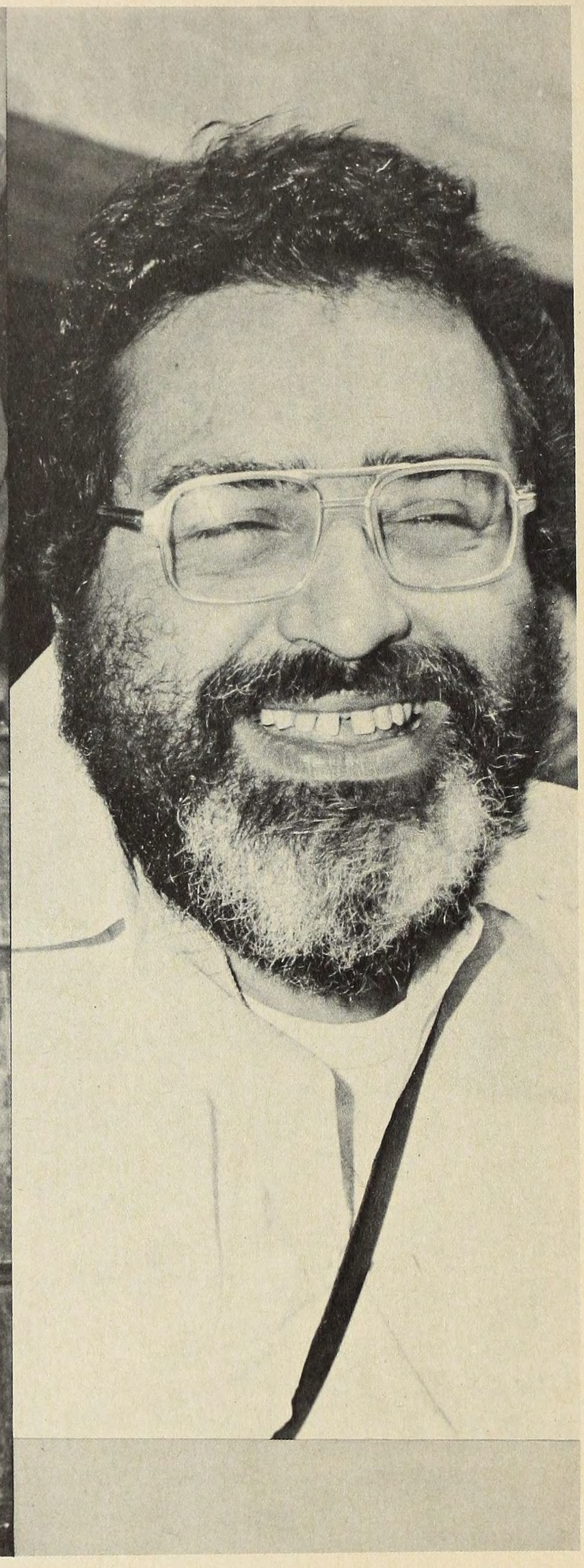
JOSE RODRIGUES / BOBBY RODRIGUEZ



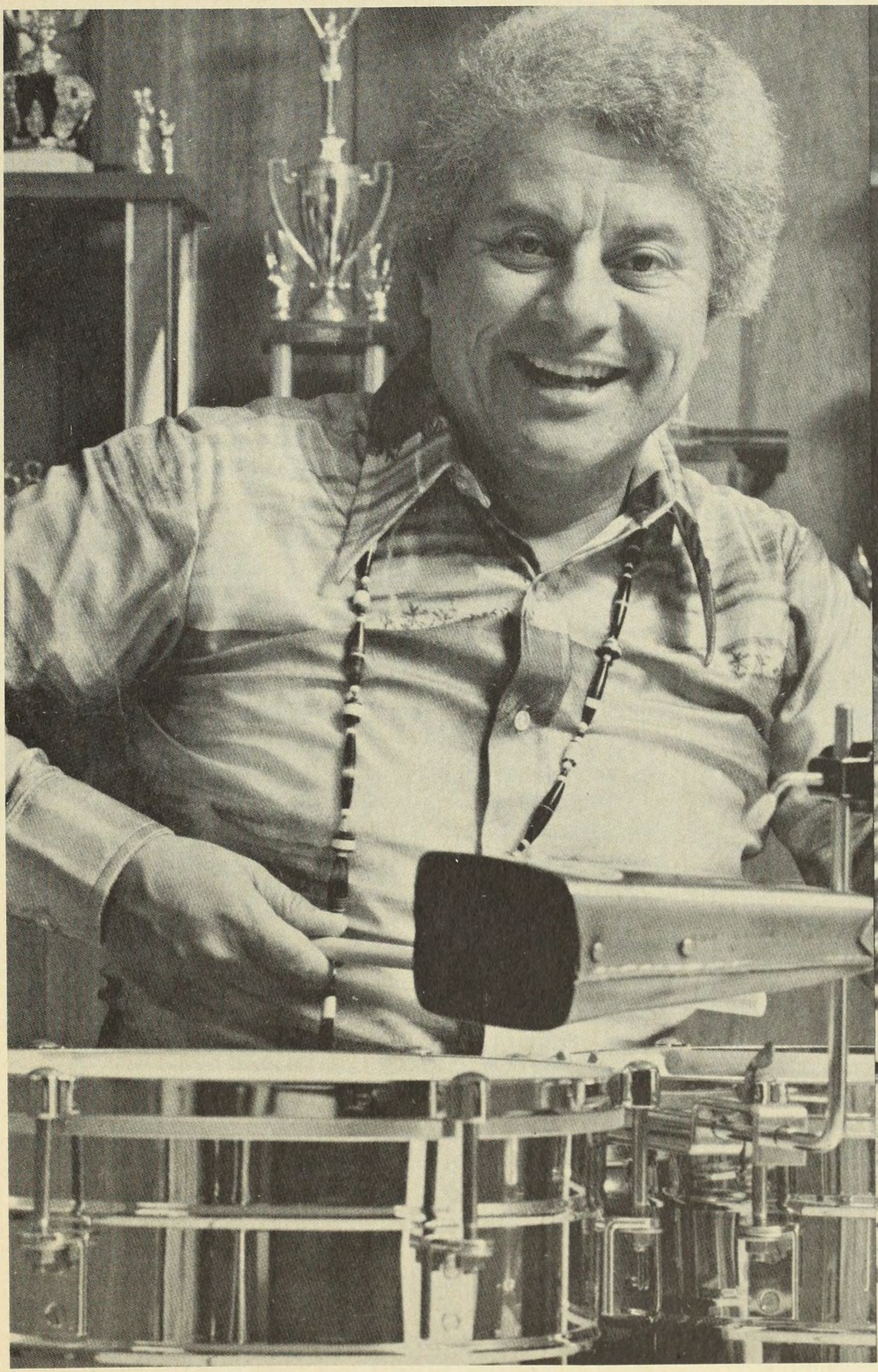
ISMAEL RIVERA



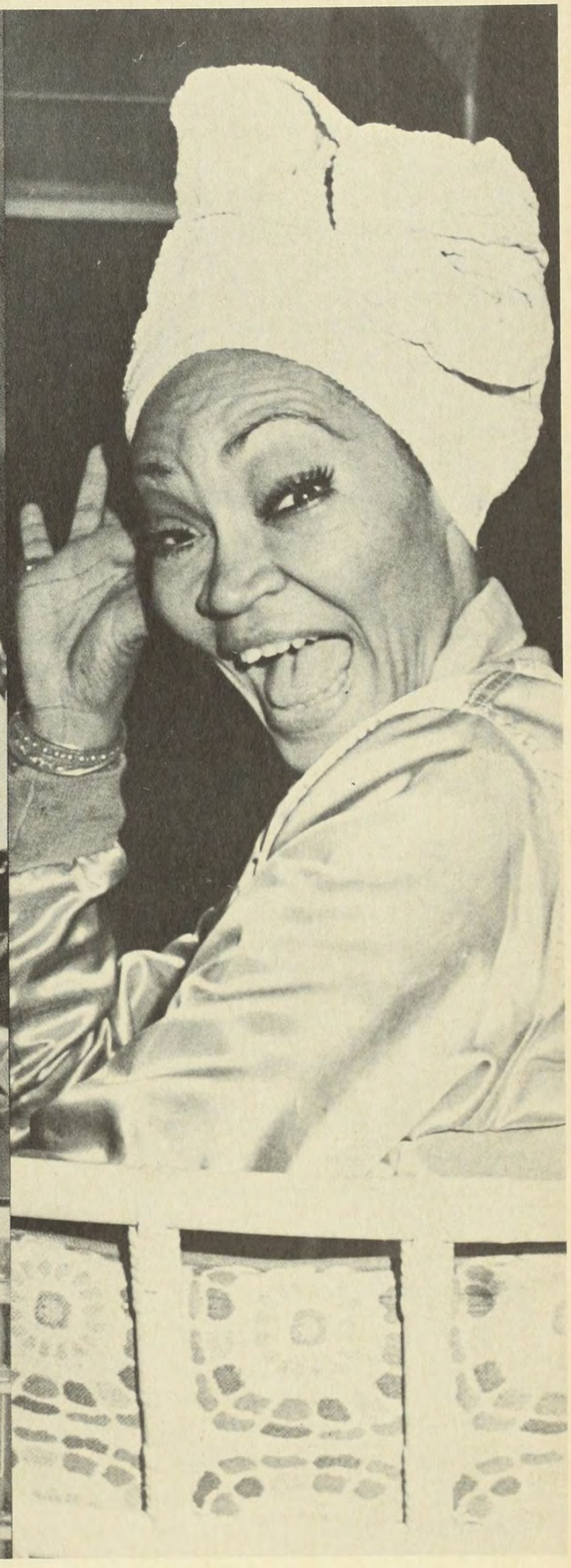
JOE CUBA



CHARLIE PALMIERI



TITO PUENTE



LA LUPE

Para 1977 el boom de la salsa ya impactaba con demasiada fuerza en el público venezolano. En febrero de ese año Radio Capital, una emisora *pop* (o *juvenil*), considerablemente adversa a todo lo que supusiera música latinoamericana (obvio, la venezolana también se incluía en el desprecio), trató de montarse en la ola de la nueva euforia. Con no poca bulla anunciaron un concierto de Joe Cuba y su sexteto en el Poliedro. Sucedía que el sexteto, viendo la salsa con una óptica algo trasnochada, era bastante asequible para el oído *pop*. Cuba había determinado, hacía ya diez años, el matrimonio del son con el boogaloo, el concubinato del inglés con el español, la salsa, pues, que había logrado figurar en las grandes carteleras disqueras de los Estados Unidos. Joe Cuba había grabado la versión original de *El Ratón* —un tema salsoso que fue asumido plenamente por la emisora—, y de alguna manera él representaba esa salsa menos *balurda*, un poco más *in* y gringosa. Se dio el concierto y la decepción fue evidente en el público. La *Dimensión Latina*, a manera de *compensación nacional*, había salvado la parte, pero el famoso sexteto, la atracción de la noche, resultó un fiasco. Y eso, para los que conocían el disco que nos ocupa —*Estrellas Tico-Alegre, vivo en el Carnegie Hall*—, era fácilmente predecible: Joe Cuba ya no era ni la sombra del fabuloso pasado.

Observemos lo producido por el grupo en la década de los 70 (hasta los primeros meses del 79, cuando escribimos estos párrafos). Hay cuatro discos, tres de ellos publicados entre 1970 y 1973 —*Recuerdos de mi Querido Barrio, Bustin Out* y *Hecho y Derecho*—, y el último, con un injustificable retraso de tres años, publicado a finales del 76, *Cocinando la Salsa*. Este último aparece cuando ya el sello Tico ha sido absorbido por el monopolio Fania, el disco es forzado al nuevo criterio musical de la compañía y de él, cuando mucho, queda la lástima. Cuba aprovechó la voz de Mike Guagenti, un sonero sin mayor virtud ni perfil pero solvente para las funciones elementales que se le exigían, siguió apoyándose en la siempre efectiva paila de Jimmy Sabater, y aceptó los nuevos músicos que le fueron llamados para completar un álbum carente de pretensiones. El repertorio remozó algunos de los viejos éxitos del tumbador, e incorporó algunos nuevos —composiciones del propio Guagenti—, que permanecieron en la indiferencia. ¿Qué había pasado? ¿Por qué a diez años de aquellos fabulosos discos, *Bailadores, Estamos haciendo algo bien* y *Bang Bang Bang*, se descendía a un producto tan escaso en calidad que tan sólo servía para suscitar la nostalgia? ¿Qué había quedado del viejo espíritu de *Alafia*, aquella declaración de principios en clave de son? ¿Qué golpe del destino había sido capaz de desaparecer todas las virtudes para dejar tan sólo los pecados y los defectos? Y lo lamentable es que, a veces, la respuesta ni siquiera está en las palabras de los propios músicos. De repente la culpa la tiene el ambiente, el mismo que con una década de adelanto los había convertido en una agrupación irreverente y feliz, digna representante de todo lo que supondría la nueva música del Caribe urbano. Uno recuerda las hisotrias de los boxeadores (es un ejemplo cualquiera), esos personajes que un buen día llegaron a todo lo ansiado, con la facilidad que da el mejor puñetazo de la suerte y que, asimismo, cambiadas todas las cosas, fueron a estrellarse inmisericordiosamente contra el mismo pavimento de donde habían salido. El mundo de los músicos populares quizá no da pie para la fama y el lujo que en determinado momento pueda ostentar un boxeador de fortuna, por lo tanto, para ellos, el pavimento quizá resulte menos duro. Pero el golpe sigue pareciéndose. Existe una inercia que no es controlada por los protagonistas, que los victimiza de cualquier manera. Es probable que Joe Cuba, como tantos otros músicos buenos, demasiados para decir la verdad, haya terminado envuelto en los giros de este sopor implacable. Sólo así podría entender uno el abismo que separa la producción musical de estos diez años; la incertidumbre y el misterio siguen tratando de explicar las cosas.

Tú trave sí a mí
Que tú son e lucumí
Que tú toca bembé
Y baila abacuá
Y palo también
Y son mentiras tuyas
Porque tú son
Na ma que lucumí
Ban ban bancó, mamá
Ñañaricaremiyó. . .

Este son, titulado simplemente *Lucumí*, fue publicado por el sexteto en 1973, con el estilo virtuoso del cantante Willie García. El mismo, en una nueva versión bastante *rocanroleada*, epiléptica y estridente, fue incluido en el disco del Carnegie Hall; la brevedad de dos años ya era suficiente para marcar la decadencia. Y sucede que hasta ese disco del 73 —*Hecho y Derecho* (Doing it Right)—, el sexteto tuvo algo que aportarle a la expresión salsosa. Ahí se volvió a la política de remozar los viejos éxitos (sobre todo aquel clásico de *La Calle está Durísima*), pero se incluyó la novedad de un tema que, elocuentemente, prolongaba la onda primaria de *Alafia*, el son que le daba nombre al álbum, *Hecho y Derecho*, donde se recogía el reto, una nueva definición para el mundo del barrio y con él esa gama diversa de personajes que asumen, crean y gozan la salsa:

Es que la gente hoy en día están equivocados
Se creen que la vida de uno siempre va a estar salado
Pero qué va mi carna no hagas ese error
Somos individuos hecho y derecho y con sabor
Somos como el tren que sale de la 110
Y el que se meta en la vía yo me lo llevo con mi bembé

(Montuno)

Hecho y derecho soy nunca me va tumbar. . .

En efecto, la letra trae su desorden, carece de esa supuesta coherencia lógica que exigiría el que ve las cosas desde otro lado. Sin embargo, esa misma arbitrariedad de elementos pudo traducirse, ocasionalmente, en una fiereza y agarre siempre necesarios a la hora de asumir este tipo de música con todas sus implicaciones. Digamos que se maneja una especie de clave particular, se trata de una suerte de mundo cerrado donde muchas cosas se entienden plenamente en la brevedad de una insinuación, de una frase y un desplante. Y Joe Cuba, desde los vigorosos días de su mejor música, siempre fue un maestro a la hora de tocar esos resortes ocultos, esos lenguajes particulares que lo dicen todo aunque en el mundo exterior la incertidumbre siga reinando. Este tipo de virtud, ciertamente importante dentro de la expresión cultural que nos interesa, permiten que el nombre de Joe Cuba y su Sexteto ocupe un lugar predominante en el balance definitivo. Los viejos discos permanecen ahí y ellos, con mucho, ya sirven para hacernos obviar la lástima de los últimos tiempos.

Sigamos con el disco del Carnegie. El lado B, además del son de Charlie Palmieri, presenta otro donde la misma orquesta sirve de apoyo a Yayo El Indio, un cantante de poderosa voz que en los últimos años se ha mantenido como sonero regular de la Matancera. Yayo, a pesar de su virtud vocal, jamás recibió suficiente solidaridad entre el público. Su música, con la Sonora o con los diversos grupos neoyorkinos con los que ha grabado, por ningún motivo es capaz de emparentarse o asociarse con el espíritu de la onda salsosa. En él es común un son algo lírico, al estilo del gestado por algunas orquestas habaneras en la década de los 50, que escasamente puede afectar en medio de la violencia y turbulencia salsosas. Por eso Yayo, más que un sonero líder, ha sido visto por la salsa como un buen cantante de coros. Su gruesa voz, portadora de un registro bajo poco común entre los nuevos vocalistas, le hizo ideal a la hora de reproducir los coros del viejo son cubano, densos y pesados. Yayo El Indio fue lanzado en grande en esta producción de las Estrellas Tico-Alegre, sin embargo, con su número no pasó nada, y ello por muchas de las razones que hemos anotado.

El resto del disco lo completaba una descarga a-lo *jam-session,* totalmente extemporánea: desde la Fania del 71, la descarga jazzística al estilo de los 60, ya estaba plenamente superada. Hay solos buenos, es cierto, pero los mismos poco tienen que buscar en la tónica salsosa que ya inundaba el ambiente en ese año 75. El otro número, ese sí, sacude demasiada fuerza y arraigo. *Dormir Contigo,* un efectivo son suplicante, de los mejores del extenso y acertado repertorio de Bobby Capó, soneado con la calidad y el vigor necesarios por Ismael Rivera y su orquesta de Los Cachimbos. Sin embargo, dejemos al *Ciudadano de la Calle Calma* momentáneamente, él sólo reúne tantos elementos importantes que resulta preferible analizarlos al margen de esta salsa de modas y estrellas.

El lado A del disco, excepción hecha del número de Joe Cuba, corre bajo el paso directo de la orquesta de Tito Puente. Primero una ostentosa versión de *Así Hablaba Zaratrusta,* retitulada ahora, *La Odisea de Tito* por aquello del 2001 y el espacio y las películas. Tito, por supuesto, es uno de esos personajes que con mucho supera las casillas y las clasificaciones. Mucho de la primaria gestación de la música latina en Nueva York se le debe a su iniciativa y creatividad. Es, sin duda, el músico caribeño que más discos tiene en su haber (tan sólo para el sello Tico sobrepasa las treinta producciones, sin contar lo realizado para las disqueras americanas, y para las primeras compañías latinas establecidas en Nueva York, de las que fue artista primordial. En una oportunidad el propio Puente nos confesó que ya estaba cercano a los 100 LP; desde esa conversación Tito ha publicado tres discos más y es probable que ya haya alcanzado la cifra). Puente además —ya lo comentamos en los capítulos iniciales—, es una de las referencias fundamentales de la música afrocubana gestada al margen de Cuba. Semejante privilegio, obviamente, ya lo libra de juicios de segundo orden, de consideraciones aisladas que en su caso carecen de sentido, Tito está muy por encima de todas ellas. A nosotros, por lo tanto, tan sólo nos resulta pertinente hacer mención de la música de Puente que, en determinado momento, a pesar del artista, se vio absorbida por la euforia salsosa.

En un mercado cruel y difícil, incapaz de soportar una orquesta con más de diez músicos, Puente logró conservar su *big-band,* animando todavía bailes y conciertos aislados. El público, al parecer, ya se había acostumbrado al sonido de bandas breves —combinación de trombones y trompetas—, que ya le ganaban en arraigo a la fastuosidad de las viejas super orquestas. Puente, sin embargo, siguió en su empeño. En unas declaraciones, dadas al diario *El Universal* de Caracas en 1977, el maestro manifestó que a él la salsa le tenía sin cuidado, y eso, porque él no hacía

salsa, él tan sólo hacía *música antillana,* que no salsa, y ya muchos años en el oficio le daban autoridad a sus palabras. Y aunque personalmente entendemos a la salsa como la culminación contemporánea de toda la expresión caribeña, la opinión de Puente —sobre todo en el momento en que fue dicha—, cobra su buena dosis de verdad. Para el boom matancerizante, salsa fue exclusivamente el viejo son cubano, con lo que, gracias al capricho del publicista y empresario, se borraba de un solo golpe todo el resto de la riqueza musical del Caribe. Ante semejante arbitrariedad resultó entonces prudente hacer algunas aclaratorias, demarcar distancias. Y eso fue lo que hizo Puente: frente a una salsa comercial y mezquina, torpe, reterativa y copiona, el maestro tenía que asumir una postura contraria; total, él siempre formó parte del buen equipo de los innovadores y creativos. Tito, pues, dijo que no estaba en la salsa y trató de mantenerse así.

Mientras la casa Tico permaneció como una compañía independiente, Puente pudo seguir desarrollando su tónica habitual: experimentos ostentosos que grababa con su reforzada *Orquesta de Concierto* (y de ello es ejemplo *La Odisea de Tito*), música netamente bailable con la presencia de cancioneros de prestigio (el caso del *Changó* que grabara con La Lupe en el Carnegie Hall), y la reposición del mundo tradicional del bolero en base a arreglos sobrados (tal como lo grabado, la misma noche del concierto, con la voz de Vicentico Valdez). Toda esta producción se reviste de calidad aunque la misma, progresivamente, fuera perdiendo arraigo entre los melómanos una vez que las nuevas estrellas salsosas comenzaran el arrase. Puente, sin embargo, desde su legítima posición de líder y vanguardia, hizo caso omiso de estas pérdidas.

Pero el cambio inevitable se hizo presente una vez que la casa Tico fue absorbida por el monopolio Fania. Puente, sin más, caía en la *fábrica* de la salsa. Veamos los cinco discos producidos a partir del nuevo criterio: *No Hay Mejor, Los Originales, La Leyenda, Tributo a Beny Moré* y *La Pareja;* los tres primeros con la voz de su antiguo cantante, Santos Colón, el cuarto con una reunión de estrellas, y el último con La Lupe, reposición triste de la gloria de antaño. Todos estos discos suponen un sacrificio importante: en ninguno de ellos Puente desarrolló su onda experimental, fastuosa y deslumbrante; tristemente los discos se reducen a lo que un empresario de Fania definiera como *música para bailar... hay que hacer música para bailar, tan sólo eso...*" A excepción del álbum para el Beny, los otros discos son harto superados por cualquiera de las producciones previas del maestro.

Hagamos ahora una mención especial para el disco *Homenaje a Beny Moré,* en parte porque le escapa un tanto al sopor de estos últimos años, y en parte también porque el mismo le *mereció* un premio Grammy a Tito Puente. El álbum, con buenos arreglos de Eddie Martínez, Loui Cruz, Jorge Millet, Marty Sheller y el propio Puente, recogió parte del repertorio de éxitos del sonero lajeño. Para cantarlo se acudió a todos los buenos soneros que tenía la compañía y que para ese momento estaban dispersos, carentes de una producción medianamente satisfactoria —excepción, obviamente, de Celia Cruz. Así Junior González (quien durante algún tiempo animó algunos de los bailes de Tito) soneó *Se te cayó el tabaco;* Adalberto Santiago, *Camarera del Amor;* Ismael Quintana *Francisco Guayabal;* Néstor Sánchez, *Bonito y Sabroso;* Santos Colón, *Dolor y Perdón;* mientras que Luigie Texidor y Héctor Casanova —recientemente reconocidos por la compañía en el rol grande que merecían—, vocalizaron *Santa Isabel de las Lajas* y *Baila mi Son,* respectivamente. El gancho definitivo le tocó, una vez más, a doña Celia Cruz, quien grabó el *Yiri Yiri Bom* y, en un dúo extraordinario con Cheo Feliciano, el bolero *Encantado de la Vida,* el mismo repertorio, pues, que se ofreciera en el concierto del Radio City. Este disco reúne varios elementos importantes: primero, la presentación de distintos cantantes (privilegio que la compañía reservaba para su ya desacreditada orquesta *Estrellas de Fania*), segundo, la efectiva producción de Louie Ramírez que supuso un buen repertorio y arreglos efectivos; y en tercer lugar, la definitiva sabrosura y calidad con que todo este material fue presentado. Con este disco, Tito Puente salía del oscuro rincón al que, injustificadamente, lo había lanzado el boom de la salsa.

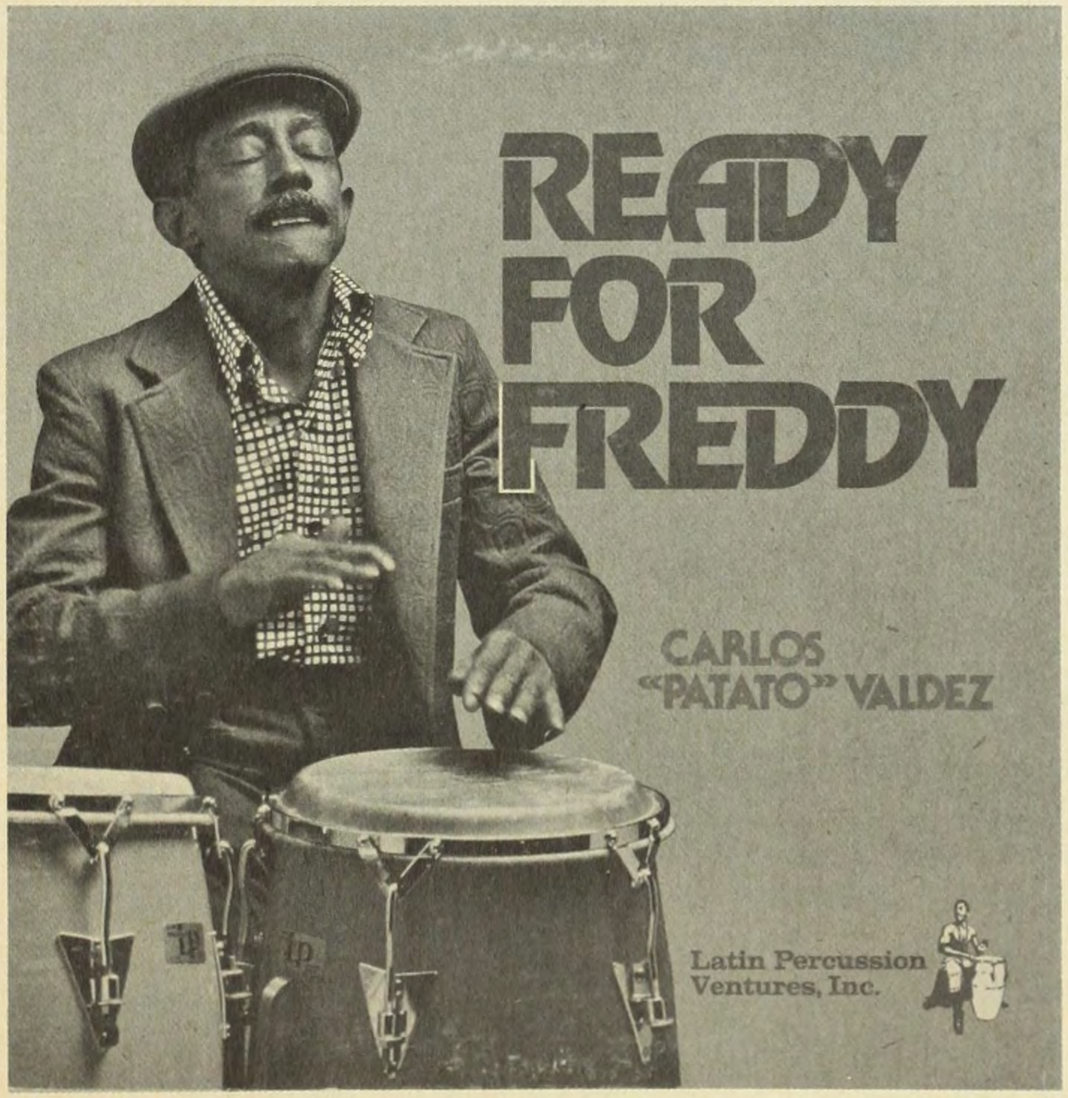
Por supuesto, el premio Grammy fue el empujón definitivo, aunque, a decir verdad, este disco está lejos de representar el verdadero valor musical de Tito Puente. Sin embargo, todos entendieron que el premio no era tanto para el disco como para la obra total del maestro canoso. Para el mundo de la música popular de nuestro tiempo, el Grammy es algo así como la meta definitiva, el mayor de los reconocimientos. Durante muchos años la música latina (y entre ella, la caribeña) había sido abiertamente ignorada por la *academia* que otorga el galardón. Es apenas en 1975 cuando se abre una nueva categoría —dentro de lo que ellos, facistamente, consideran *músicas étnicas,* es decir, de segundo orden e importancia—, *música latina,* que de hecho ha sido entendida exclusivamente como salsa. Personalmente, desde la perspectiva de la música que nos gusta e interesa, creo que se ha exagerado la importancia del mencionado premio. Eddie Palmieri lo recibió dos veces consecutivas y ello porque sus discos están considerablemente cercanos al jazz, no por lo que ellos, salsosamente hablando, suponen y representan. Por las mismas razones Mongo Santamaría fue el segundo home-

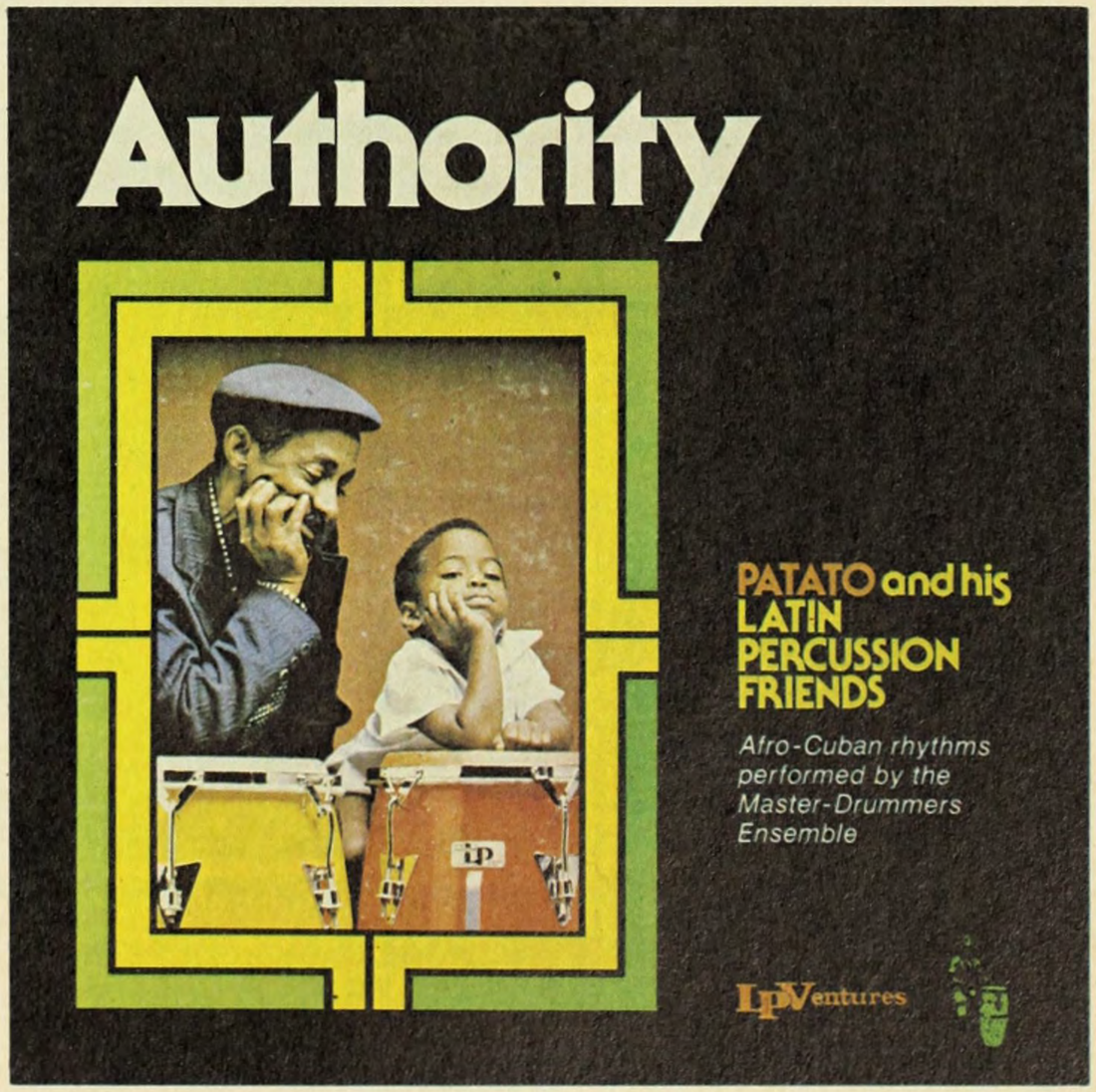
najeado. Y por ello, llegado el año 78, se sentía obligatorio el reconocimiento para la obra de Tito Puente. Pero, ya lo dijimos, sin petulancias que molesten, ese premio le queda bastante chico al *Rey del Timbal.*

En 1979, cuando el boom de la salsa giraba ya su última curva, soportando la crisis de una copiosa escasez de auténticas estrellas (tan sólo cuatro o cinco estaban en condiciones reales de satisfacer todas las exigencias del público masivo), Tito Puente resurge como el viejo padre o maestro de la *música latina,* capaz de brindar algo de esa calidad que se añoraba. Es entonces cuando los productores y empresarios empiezan a reconocerle plenamente todos sus méritos y valores. Y es así como la noche del 10 de febrero de ese año, bajo uno de esos feroces fríos del invierno neoyorkino, se ofrece en el Radio City el famoso concierto que ya aludimos cuando escribimos lo referente a Celia Cruz. El acto fue inteligentemente bautizado como *La Perfecta Combinación de la Salsa.* Por una parte se ofrecía lo más arraigado del presente, Willie Colón en sus dos etapas, la vieja con Héctor Lavóe, y la nueva, demasiado importante y defintiva, con Rubén Blades. Y por otra parte, se ofrecía la vertiente tradicional de la música caribeña gestada en Nueva York: Tito Puente, con toda su inmensa orquesta abarcando el ancho de la tarima, ofreciendo en *vivo* su disco homenaje al Beny. Y esa noche, en efecto, vimos un buen resumen de lo que había sido y era la salsa y con ella la música caribeña: Blades definió el nuevo rumbo *(Pedro Navaja, Plantación Adentro, Siembra),* Willie remozó lo mejor de la época dorada de la primera salsa con un soberano potpurrit vocalizado por Lavóe (*Che Ché Colé, Calle Luna, La Murga, Barrunto,* en fin), y Puente levantó ahí un castillo con las imponentes glorias de antes y de siempre. Recuerdo que tenía por delante un equipo de tres timbaletas (seis cueros en total), con las que exhibió un virtuosismo tan exagerado que los aplausos y los elogios resultaron definitivamente minimizados e inútiles. Por algo le dicen el *Rey,* y aunque en este mundo y en esta música caribes no hay noblezas ni alcurnias, el título no está demás.


Tito Puente
Homenaje A Beny
©1978 Ron Lewis
Featuring
Celia Cruz • Cheo Feliciano • Santos Colon • Ismael Quintana • Adalberto Santiago
Hector Casanova • Jr. Gonzalez • Nestor Sanchez • Luigi Texidor

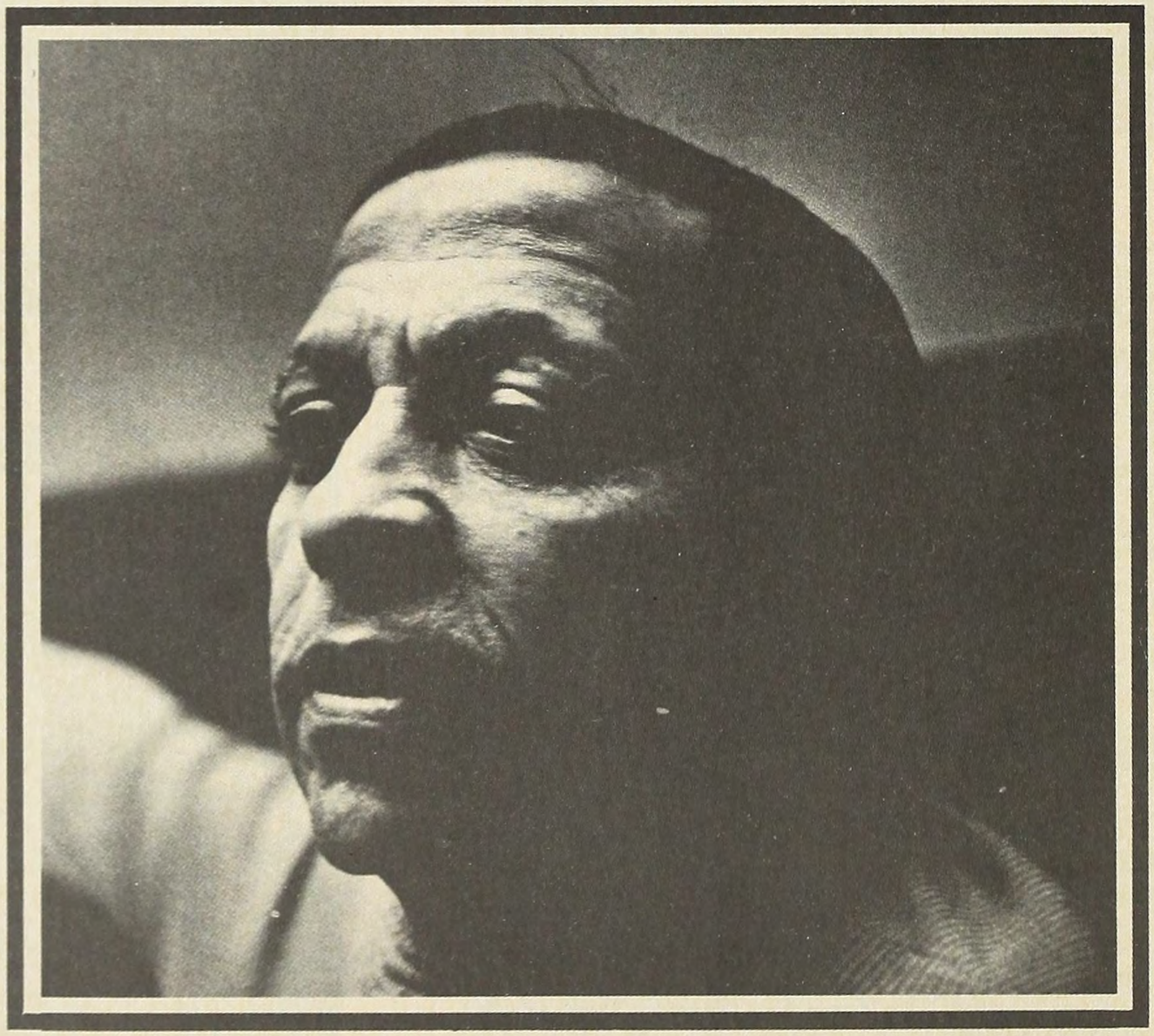

LA' LUPE
one of a kind
unica en su clase


READY FOR FREDDY
CARLOS "PATATO" VALDEZ
Latin Percussion Ventures, Inc.


Authority
PATATO and his LATIN PERCUSSION FRIENDS
Afro-Cuban rhythms performed by the Master-Drummers Ensemble
LpVentures

CACHAO

Y SU DESCARGA '77' VOL. 1



Salsoul Records
SALSA SERIES
SAL-4111 STEREO

Y volvemos ahora, por última vez, al disco *Estrellas Tico-Alegre, vivo en el Carnegie Hall,* en base al cual hemos seguido la producción musical de estas otras estrellas del ambiente latino de Nueva York. Tan sólo nos queda pendiente ese personaje irreverente que es La Lupe, surte de genio incomprendido del bolero y la guaracha. La *Yiyiyi,* como dicen los aficionados de ocasión, tuvo su época; más allá, ella no hizo nada, no repitió el éxito y se refugió en la vieja fama. La culpa quizá esté en la propia vida de La Lupe, *un auténtico terremoto,* como me la han definido algunos de sus amigos más allegados. Sin embargo eso, a los efectos de este tipo de libro, importa bastante poco. Nos resulta preferible analizar concretamente la música producida, las circunstancias en que ello ocurrió, porque ahí, de alguna manera, también debe haber una respuesta para el fracaso. Veamos.

Después de aquella escalada de discos que llevaron a La Lupe a los propios predios de la idolatría, la cantante, súbitamente, se vio en el vacío. No siguió grabando con Puente y eso fue un primer golpe. Luego, dependiendo de una producción acomodaticia sin mayores ambiciones, el melómano fanático de La Lupe se topó con la triste sorpresa de unos discos que, bolero más bolero menos, poco tenían para colmar la expectativa. La llamada *Reina del Soul Latino* pagaba así, como muchos de sus colegas y compañeros, la cuota que supuso la salsa en su arrase: quedaban tan sólo dos alternativas, afianzar la vieja tónica, o lanzarse de lleno en la nueva onda; La Lupe, simplemente, se quedó en la mitad del camino.

En 1974, tratando de revivir parte del éxito primario, La Lupe graba un disco con composiciones de Curet Alonso. Y este álbum, *Un Encuentro con La Lupe,* ya fue un buen indicio de lo que sucedía. Hay buenos sones, buenas guarachas, se entiende que la salsa es lo que está mandando, se trata de repetir la malicia de los boleros, pero todo el intento llegó hasta la mitad, francamente anulado. Después de aquel extraordinario *Puro Teatro,* La Lupe grababa ahora *¿Más Teatro?... ¡Oh, no!,* un bolero que muy poco tenía que buscar con relación a su antecedente. Asimismo, guarachas como *Sin Maíz* y *La Mala de la Película,* primariamente solventes, se encontraban realmente inútiles ante una producción que por la misma época ya volaba a mucha mayor altura. Una vez más, pues, era preferible volver a los viejos discos.

Tres años más tarde, convertida La Lupe en otra de las tantas estrellas de la casa Fania, volvería la cantante por nuevos intentos de gloria. *Qué te pedí* era una referencia que no existía para los nuevos fanáticos de la salsa, y La Lupe tenía que venir a conquistar un terreno que no le pertenecía. Sin embargo, envuelta en esa red gigantesca del monopolio disquero, sometida a los criterios que ya en ese tiempo comenzaban a agotar la euforia salsosa, fue muy poco lo que pudo hacer La Lupe. El último disco que le conocemos, *La Pareja,* publicado a finales del 78 con la orquesta de Tito Puente, es una muestra más de la persistente lástima de estos últimos tiempos. Para el melómano que guarda como una joya aquel disco de *La excitante Lupe con el maestro Tito Puente,* esta producción de la misma pareja, con más de diez años de distancia, es casi casi un bochorno. Y aquí, dada la importancia de los personajes, es prudente repetir lo que ya hemos afirmado varias veces: los músicos, escasamente, tienen la culpa de esta curva, apunten ustedes hacia otro lado: los mercaderes de costumbre.

Sin embargo La Lupe, a quien no vacilamos en calificar entre las mejores exponentes del bolero caribe, tenía necesariamente que aportar algo de su virtud en medio de todas las fragilidades de su última producción. Cuando en sus manos cayó un buen bolero, ella supo decirlo con la fuerza y la clase que le pertenece. A la larga, poco importan los arreglos mediocres, ella siempre se hizo de los recursos necesarios para arrastrar el drama a los terrenos donde verdaderamente pertenecía. Ejemplo de ello son los dos boleros que a continuación transcribimos, primero *El Verdugo,* de Curet, incluido en la onda del desplante cruel e hiriente con el que tanto se identifica La Lupe, y que con singular maestría ha escrito expresamente para ella el compositor:

Cual verdugas enseñando el desprecio en tu cara
Cual si fueran el metal de una espada
Y con ella pudieras matar...
Mas conmigo tú nunca pudiste cumplir tu amenaza
Porque el odio es mentira que pasa
Escondiendo un amor de verdad...
Si conmigo tú conociste lo bueno en la vida
Y al notar que me sientes perdida
La conciencia te vuelve a culpar...
Verdugo eres tú del amor que te supo llevar
A un camino de felicidad
Que no has vuelto jamás a cruzar...
Verdugo eres tú a pesar de tu fuerza moral
Porque sola, solita, no me va tan mal
Y el saberlo te pone fatal...

Y el otro bolero que nos interesa, porque en él se refleja plenamente La Lupe como bolerista, es *Cualquiera* una feroz composición de Lolita de la Colina, curiosa compositora caracterizada por un canto amoroso epidérmico y pendenciero. La cantante con su versión —publicada en el disco *Unica en su Clase*—, bien puede decirse que brindó un clásico; total, ese tipo de boleros sólo ella sabe decirlos a plenitud:

Cualquiera puede darte las cosas que ambicionas
Cualquiera puede amarte si ahora me abandonas
Cualquiera que se aprenda tu rostro de memoria
Y escriba la leyenda que borre nuestra historia
Cualquiera que te pida que dejes de quererme
Y que te dé su vida y no vuelvas a verme
Cualquiera que se atreva a formar tu pareja
Y le parezca nueva tu caricia más vieja
Cualquiera que consiga llegar a tus entrañas
Aunque tu voz le diga lo mucho que me extrañas
Cualquiera que abandone sus manos en tu pecho
Y después te perdone el volver a mi lecho...
Cualquiera
Cualquiera puede ser cualquiera
Cualquiera...

Para los melómanos venezolanos, panameños, dominicanos, colombianos y puertorriqueños, la ciudad de Nueva York es una inmensa interrogante. Demasiadas son las imágenes que se confunden y se mezclan. Desde el cierre obligado de Cuba, la ciudad se ha convertido en la meca contemporánea de toda la música que ahora se resume plenamente bajo el calificativo de salsa. El melómano ha oído hablar del Palladium, de los días de la pachanga y las grandes orquestas. El sabe muy bien que muchos de los grandes personajes de esta expresión, por una u otra razón, han ido a parar a Nueva York. Y él supone que todos siguen ahí, contentos y felices, viviendo holgadamente los beneficios de la música. Desde lejos, el mito de todos estos personajes crece considerablemente. Vivir en Nueva York es casi como vivir en el cielo, eso lo ha dicho la publicidad, lo han dicho casi todas las películas que religiosamente uno ha visto desde los días de la infancia. La distancia crea la fantasía de una ciudad feliz, capital cultural de nuestro tiempo, donde todas las manifestaciones se dan la mano y se sonríen mutuamente. Hacer cultura en Nueva York, pues, resultaría tan complicado como lanzarse en un tobogán: se vive en la cima y, con todas las ilusiones del caso, el mundo restante, íntegro, quedaría allá abajo.

En Caracas fueron muchos los músicos jóvenes que conocí que tenían estampada en su frente la gran meta: Nueva York. Ellos hacían su música en los barrios, cualquier apartamento modesto era sitio de ensayo. Alguna vez corrían con suerte, y la modesta orquesta lograba hacerse de un bailecito, de un disco mal grabado que nunca jamás sonaría en la radio. Ellos, que son los melómanos más fieles que uno pueda imaginar, son los que religiosamente compran los discos, y los comentan y se los estudian y se los saben de memoria. Para ellos Nueva York es un fantasma. Y ahí siguen viendo ellos, después de todo Kojack, de todos los embustes que se ha dignado construir nuestra muy poco dignificante industria cultural, la culminación definitiva de cualquier éxito y esperanza.

Pero como siempre, el mito encubre demasiadas realidades. En el Caribe subdesarrollado, tan sólo se conoce y comenta la fama de unos cuantos latinos, supuestamente victoriosos en la *capital del desarrollo*. Sin embargo, poco se habla de los otros, de esa inmensa mayoría que deambula anónimamente por las calles de una ciudad a la que no pertenecen. Y es aquí donde comienzan a surgir los choques, el momento preciso para desmoronar las fantasías. Es cierto que en Nueva York viven muchos latinos, se dice, inclusive, que de cada ocho *newyorkers* uno de ellos es puertorriqueño. Pero nunca se dice que estos mismos latinos viven una miseria tanto o más desgarrada que la que puede vivir ese mismo músico de barrio caraqueño que sueña con la fortuna. Total, éste vive en su tierra, en su mundo cultural, aquéllos, por más de la ciudadanía americana, siguen estando *arrimados*, descartados y despreciados por los legítimos americanos que los siguen considerando intrusos que estorban. La miseria, por eso, quizá duela más en Nueva York.

El melómano devoto de la salsa se pregunta a veces por la fortuna de Pete Rodríguez (el mismo de la Micaela que un día se botó...), de Johnny Colón, de Joey Pastrana, ¿Qué es de la vida de Kako?, ¿Qué está haciendo Héctor Rivera?, ¿Qué pasó con Rolando Valdez —aquél que con tanto orgullo proclamaba en la vieja Cuba, *Sensación hay una sola...*?—, ¿Qué hacen los ídolos, los viejos e insuperables maestros?, ¿Fajardo vive bien?, ¿Patato vive bien?, ¿Se siente allá la misma devoción ritual por la exquisita trompeta de Chocolate Armenteros?, ¿Y qué es de la vida de ellos?, ¿La gente sabe de verdad apreciar los méritos?, ¿La gente respeta con propiedad el inmenso valor que tienen esos personajes que allá viven?... Y así, las preguntas van haciendo un cerro inmenso que se reduce a una única y triste respuesta: los ídolos allá no lo son, y la vida no sólo es mala, sino que a veces es peor.

Una noche, montado en uno de los destartalados trenes que comunican Brooklyn con Manhattan, me tropecé con una figura familiar. Estaba sentado al otro extremo del vagón, negro, gordo y chiquito. Llevaba en su mano una maleta inconfundible, la misma que sirve para guardar

los bongoces o los timbalitos. Eran más de las once y el músico conservaba en su boca un palillo. No pude menos que acercarme, y ahí sí que no me quedó duda: *¿Papaíto, cómo estas. . .?* A lo que el músico respondió sorprendido, haciendo genuflexiones y respetos: *Muy bien caballero, ¿qué es de su vida?. . .* Y en el bamboleo del tren tratamos de conversar. Este negro que viajaba ante la indiferencia de todos los pasajeros era Mario Muñoz, *Papaíto*, el timbalero de la Sonora Matancera, un percusionista excepcional que suscita no pocas admiraciones en los auténticos melómanos del Caribe. Visto desde Caracas o Panamá o Santo Domingo, este señor debería vivir tranquilo, feliz. Pero visto desde Nueva York, este señor no hace más que compartir el anonimato del subway, sus méritos tan sólo los reconocen unos cuantos, el resto lo ignora desfachatadamente. Papaíto me dijo que iba a Brooklyn, que tenía un baile en uno de esos clubs de tercera donde la puñalada salta con la misma libertad que el ron, la mariguana y la cocaína. Y decidí acompañarlo tan sólo para comprobar lo que ya temía: la indiferencia de un público aturdido que ni él ni su música merecían. Esa noche Papaíto tocó lo de siempre, y como siempre, lo tocó de maravillas, excepcionalmente. Nadie, sin embargo, se percató de la virtud. El público, si acaso, aplaudía al finalizar los números, los músicos poco importaban. Papaíto, a pesar del respeto que genera a la distancia, era aquí un rumbero más, uno de esos tamborileros negros, sin nombre ni memoria, que sólo sirven para animar la noche. Y así debe estar todavía, tocando una rumba fabulosa que perece ante el peor de los desprecios.

Transcribo esta anécdota porque la viví personalmente, Nueva York, sin embargo, ofrece muchas otras, semejantes o peores, que se reproducen persistentemente en la cotidianidad de los días. Por ello, para no sacrificar la dignidad y respeto que con mucho derecho exigían, no fueron pocos los buenos músicos que decidieron emigrar, o lo que es más lamentable, cambiar su instrumento hacia otra expresión musical que nada tenía que ver con el Caribe. Así Marcelino Guerra se fue a Madrid, y Cachao López (sin exageración alguna, uno de los mejores bajistas que jamás han existido) a Las Vegas. Víctor Paz, el excepcional trompetista panameño, abandonó la salsa para ir a tocar música americana convencional, mientras que Alfredito Rodríguez —uno de esos pianistas cubanos capaces de derrumbar todos los imposibles— tenía que andar por ahí soportando desplantes y fanfarronerías. Alejandro Vivar, *El Negro*, murió en Miami en un accidente de carro, y nadie dijo nada; y Lino Frías —viejo pianista de Arsenio, autor de la *Mata Siguaraya,* representante digno del mejor piano caribeño— siguió tomándose su café solitario por los lados de Broadway y la 54.

A finales de 1976, cuando el boom de la salsa ofrecía discos que tramposamente pretendían representar una auténtica raigambre cubana, el empresario Martin Cohen —de la compañía *Latin Percussion*, fabricante de todos los instrumentos de percusión afrocubanos y caribeños— decidió reunir a algunos de estos genuinos maestros para ofrecer la otra cara de la moneda: una música que no era salsa (ni pretendía serlo), pero que, en efecto, sí representaba una auténtica cubanidad. Se publica así el disco *Ready for Fredie's*, que tenía como estrella a Carlos *Patato Valdez*, con el apoyo de Alfredo Rodríguez, Orestes Vilató, Julito Collazo, Bobby Rodríguez (el viejo maestro del bajo), Mario *Papaíto* Muñoz, Nelson González y Joseph Mannozi, un joven trompetista de ascendencia italiana que desde la circunstancia neoyorkina se había dado a cultivar las formas más puras del son cubano. Lo producido es antológico, en especial el son montuno que compusiera y cantara Papaíto, *La Ambulancia*, suerte de lamento surrealista, pícaro y enamorado, inteligente y hermoso:

(Coro)

La ambulancia me lleva
La ambulancia. . .

El día que yo me muera, caballero
—voy a tentar por si acaso—
Le dejaré el espinazo
Para que haga una talangana (¡Nelson, mira!)
El hueso de la cadera pa' que haga un corral
Las costillas pa' entablar
El cuero pa' un paño de mesa
Y les dejaré la cabeza, caballero,
Pa' que hagan un palomar

Caramba yo me voy. . .
Me voy a morir.

(Coro)

Al cruzar por tu ventana mira yo
Alcé la vista y miré y
Me encontré una rana apretándose el corsé
Más palante vi un ciempiés poniéndose los zapatos
Untándose porbunto y una pulga vaselina
Y es Patato en la cocina, caballero,
Comiéndose la batata
Caramba. . .

(Coro)

Camina camarón...

Pájaro alevanta el vuelo, caballero,
Y anda y lleva este mensaje
Pero dile que cuando baje, caballero,
Que por ella yo me muero
Caramba...
Me voy a bailar.

Camina camarón...
Camina camarón.

El son, que evidenciaba el virtuosismo de Patato en el quinto, de Nelson en el tres y, sobre todo, de Rodríguez en el piano, era seguido por un soberano guaguancó de Augusto Lores, vocalizado por el propio Patato:

¡Pero Venancio, los hombres no lloran!

(Coro)

Cómo no va a llorar si se llevaron a la señora
Cómo no va a llorar...

Y en su libro de amor he de ir
Pues la mujer es un artículo de lujo
Que la mujer es un artículo de lujo
Digna de admirar y de contemplar
Digna de admirar y de contemplar
Si tú me quieres, te quiero
Si tú me besas, te beso
Si tú me adoras, te adoro
Si tú me mimas, te mimo
o si no, quédate sin amor

(Montuno)

Quedate sin amor...
Quedate sin amor.

Tiempo después aparece un segundo disco de la serie. En esta oportunidad el título ya reflejaba las pretensiones del caso: *Autoridad*, y Patato, con sus minúsculas manos y su gorrita de siempre, volvía a aparecer en la portada. El disco, ahora, se enfilaba más en la rumba propiamente dicha, ya no se incluía ni el piano, ni el bajo, ni las trompetas; sólo los cueros, quinto y tumbadoras para decir el propio guaguancó. En este álbum se incorpora otro personaje muy especial, Virgilio Martí, veterano rumbero cubano, compositor de desgarradas canciones de amor, que durante un buen tiempo se encargó de quintearle la rumba a aquella legendaria Tongolele. En *Autoridad* se incluyó un guaguancó suyo, *Alma Mía*, poema legítimo, que sirvió para que cada percusionista inspirara unos cuantos versos:

Alalalalá alalalalalalalá
Alalalalá alalalalalalalá
Alalalalá alalalalalalalá
Alalala...

Ya la pobre alma mía
Fatigada de vivir
Lleva al mundo quejumbroso
El querer de su sentir.
Silencio...

Alalalalá alalalalalalalá
Te cantaremos...

(Papaíto)

Cultivadas de mi jardín
Son las flores que te envío
Pero guárdalas que esas son para ti
Alalalalá alalalalalalalá

(Julito)

Escúchame, Papaíto, que la mujer por un día
Puso su mano en mi pecho
Yo suspiré satisfecho
Y pensé que me quería
Luego con hipocresía
A mi amor correspondió
Pues qué debo de hacer yo
Si ahora ya me he convencido
Si me pregunta un amigo
Decirle ya se murió
Alalalalá alalalalalalalá

(Patato)

Oye, oye, oigan bien
Oigan bien, caballero,
Oigan bien...
Una mujer que lloraba, caramba,
La muerte de su marido
Y en la cartera llevaba
La carta de su buen amigo...

(Virgilio)

Y sonaremo el tambó
Y le tendremo en cuenta
Ya que tú sabes cantar
Al compás de mis recuerdos
Y un émulo de para bien
Y una vida feliz, feliz, caballero,
Oye, porque este coro
Muchas flores te envía
Dentro de mis cantares
El rey de los trovadores...
...¡Si mañana yo me muero!...

(Montuno)

El rey de los trovadores...
El rey de los trovadores.
Aquí, entre las flores
Te cantaremos, hermano...

En julio de 1976, René López, un acucioso y dedicado musicólogo y productor puertorriqueño, reunió a un grupo de los mejores músicos del ambiente para ponerlos bajo la dirección del maestro Israel López, el gran Cachao. La idea era revivir el viejo espíritu de aquellas fabulosas descargas cubanas que Cachao había grabado en la década de los cincuenta. En un par de sesiones —maestría y virtuosismo mediante— se resolvió el repertorio. Cachao montó una orquesta típica —charanga— con los violines de Félix *Pupi* Legarreta, Alfredo de la Fe, Eddie Drenon, Yoko Matsuo, Carl Ector, el cello de Patricia Dixon, el ritmo de Julián Cabrera en la conga, Rolando Valdez con el güiro, Osvaldo *Chiguagua* Martínez en los timbales, la maestría de Charlie Palmieri en el piano y la exquisita flauta típica de Gonzalo Fernández. El propio Cachao, por supuesto, se responsabilizaría del bajo acústico. Esta agrupación grabó tres danzones que Cachao había compuesto en los lejanos días de la orquesta de Antonio Arcaño, *Adelante, Se va el matancero* y *Jóvenes del Ritmo*. Los mismos fueron remozados ahora con las mejores técnicas de grabación, y desarrollados de manera plena, sin limitar por razones de tipo comercial ninguna de las partes. El resultado, un auténtico e importante documento. Paralelamente a estos danzones, Cachao enfrentó la descarga propiamente dicha en *Descarga Cubana, La Trompeta y la Flauta* y *Trombón Melancólico*. Para ello acudieron músicos del prestigio y la calidad de Lino Frías, Chocolate Armenteros, El Negro Vivar, Many Oquendo, Andy González, José Rodrigues, Barry Rogers, Nelson González, y ese insustituible equipo de percusionistas que conforman Patato, Papaíto, Collazo, Martí, más las voces de Totico, Felo Barrio y Roberto Torres. El resto del repertorio lo complementaron *Centro San Agustín* (danzón-chá), una peculiarísima versión de *La Bayamesa*, de Garay, y *KoWo-KoWo, güiro* de Julito Collazo. Esas sesiones de Julio se habían pensado como el simple inicio de lo que sería una extraordinaria serie. Pero todo se redujo a las ganas, los músicos, por culpa de una industria *pesetera* incapaz de valorar sus productos, no se volvieron a reunir. René López, a duras penas, publicó el material en dos discos (*Cachao Uno, Cachao Dos*), que nunca fueron a la radio ni a las listas de *favoritas*, aunque cualquier discoteca que se respete los incluye en sitio privilegiado. La mediocridad que supuso un boom industrial aparentemente incontrolable, no daba pie para este tipo de alardes. Félix Cortés, quien redactó los dos textos que incluyeron las carátulas, comentó el asombro que producía el hecho de que Cachao, un personaje fundamental para toda la música del Caribe, hubiese demorado más de trece años para poder grabar toda la plenitud de su música en Nueva York. Cortés lamentó lo sucedido, máxime si la industria grababa una música que, en no pocos casos, era considerablemente inferior a la producida por Cachao y todos estos viejos personajes cubanos. Y eso, sin más, sucedía tranquilamente en medio de la trampa y la mediocridad.

El balance final, pues, nos obliga esta observación: la explosión de la salsa, es cierto, brindó a la comunidad algunos personajes importantes, artistas que con mucho representaban legítimamente el sentir de la comunidad caribeña. Sin embargo, paralelamente a estas auténticas *estrellas*, la industria fabricó otras que escasamente aportaron algo relevante para la expresión. Estos músicos de segunda, lamentablemente, sirvieron para ocultar e ignorar a otras estrellas de verdad que nunca recibieron el beneficio de la fama y los millones. La industria, construida internamente a base de manejos oscuros y cuestionables, los despreció miserablemente. Y así, estas otras estrellas se quedaron en el anonimato de los subways, pariendo y gozando una rumba feliz que nunca llegó al gran público.

ENTRE LO TIPICO Y LO MODERNO

En 1973 aparece en el ambiente salsoso de Nueva York una orquesta que, sin mayor alarde ni ostentación, habría de convertirse en una de las más importantes agrupaciones de todo el movimiento: la *Típica 73*, surgida a partir de la división de la orquesta de Ray Barretto. La banda, como su nombre lo dice, se enfila primariamente en la onda matancerizante, aunque en ellos, a diferencia de lo que sucedía en la globalidad de la salsa, el son siempre fue interpretado con considerable respeto a su patrón y formas originales. Quizá por ello —por no aceptar a pie juntillas los dictámenes de la comercialización y la moda— la Típica fue relegada a un segundo plano, sin ser suficientemente entendida por el público bailador de aque-

llos días. Sin embargo, después que hemos visto casos de músicos de indudable calidad y potencialidad, que vieron mermar todas sus virtudes por ceder ante las presiones de la industria, es bueno destacar ahora la circunstancia de esta Típica 73, una orquesta donde siempre la música fue puesta en primer lugar, y de ahí el vigoroso incremento cualitativo que han experimentado a lo largo de los años.

La Típica, en sus inicios, respondía a la dotación convencional de un *conjunto*: par de trompetas (más la ya inevitable incorporación del trombón salsoso), rítmo de tumba y bongó, y la combinación de piano y bajo. Así grabaron su primer disco ostentando, desde ya, lo que sería una de las principales características de la orquesta: la reunión de algunos de los mejores músicos de todo el ambiente local. En ese año del arranque la Típica tenía a Johnny Rodríguez Jr., como líder y tumbador, Orestes Vilató, bongó y timbales, Dave Pérez, bajo, René López, trompeta, y la presencia siempre efectiva de Adalberto Santiago como cantante; todos ellos provenían de la disuelta orquesta de Barretto. A este quinteto se agregaría Sonny Bravo, virtuoso pianista de ascendencia cubana, Joseph Mannozi, el trompetista ítalo-americano que mencionamos a propósito de los discos de Patato, y Leopoldo Pineda, dominicano, considerado unánimemente entre los mejores trombonistas de toda la expresión salsosa. Para el año siguiente, después que la Típica había logrado superar todas las dificultades del inicio, aprestándose ya para un segundo disco, se incorpora Nelson González, el diminuto y virtuoso tresista.

Este fue el equipo que viajó a Caracas en la oportunidad de aquel famoso y frustrado *Primer Festival Internacional de la Salsa.* Ahí, gracias a su muy peculiar versión del clásico *Amalia Batista,* lograron hacerse del primer premio según el designio del jurado. Sin embargo, cosas del negocio, los productores desconocieron esta decisión y terminaron otorgándole el galardón al Gran Combo de Puerto Rico, que era mucho más conocido y era bastante más asequible para el público de aquel momento. La Típica 73, así, empezaba a sufrir las paradójicas consecuencias de hacer buena música.

En 1975 la banda, manteniendo la misma onda que desde lo *típico* se hacía progresivamente más *experimental,* publica su tercer disco: *La Candela.* Se iniciaba aquí otro de los elementos que sería característico en todo el posterior desarrollo musical de la orquesta: la incorporación de temas de la nueva música popular cubana. Así graban ellos, junto a una extraordinaria versión del clásico *Jamaiquino* de Fellove, las piezas *La Escoba Barrendera* —grabada originalmente en la isla por la charanga *Estrellas Cubanas* que dirigía Félix Reina—, y *La Candela,* de Juan Formell, el director de los Van Van, una suerte de sofisticada charanga catalogada en la propia Cuba como *moderna.* La Típica, a la hora de interpretar estos dos números, trató de mantener ese nuevo espíritu que alentaba la música de la Cuba actual, amoldándolo, obviamente, a los criterios básicos de la salsa mayoritaria parida al margen de la isla bloqueada. Por supuesto, nuestras vivencias y gustos de estos últimos años, nos hacen aceptar más fácilmente las versiones de la Típica, las sentimos más cercanas, más efectivas. En el caso concreto de *La Candela* —sin dejar de tener en cuenta que la versión cubana jamás sonó en las radios comerciales de nuestros países—, la orquesta de Nueva York nos ofreció, junto a excelentes solos de González y Vilató, una pieza realmente lograda que ya comenzaba a apuntar hacia un rumbo distinto. Y este hecho, en medio de la modorra creativa obligada por el boom, importaría no poca cosa. Igualmente, vale la pena destacar la honestidad musical de los miembros de la Típica que, en ningún momento, dejaron de reconocer la natural y directa influencia cubana. En aquel entonces, en parte por temores políticos, y en parte también por una descarada sinvergüenzura creativa, muchos músicos y orquestas decidieron escamotear el primario y legítimo crédito cubano. La Típica, por el contrario, no sólo publicó el nombre de Formell en la etiqueta del disco, sino que, confesándolo abietramente, prosiguió su onda de *moderna cubanización* de la salsa. Y ninguno de los músicos, que yo sepa, ha recibido todavía el tan temido castigo de los exilados cubanos.

Para el próximo disco —*Rumba Caliente* (1976)—, la Típica sufriría una de esas divisiones al parecer inevitables y necesarias en las orquestas de salsa. Abandonan la banda Santiago, González, Manozzi y Vilató, quienes de inmediato pasan a formar el nuevo conjunto de *Los Kimbos.* Rodríguez y Bravo, quienes ya fungían de responsables directos de la agrupación, deciden aprovechar la división para cambiar sustancialmente la dotación de la banda; del conjunto tradicional se pasaba ahora a una orquesta más amplia capaz de enfrentar, con mayor facilidad, toda la onda experimental que ya definitivamente había absorbido a la Típica. En la sección de metales se mantenía el trío de dos trompetas y un trombón —para sustituir a Manozzi se incorporó el cubano Lionel Sánchez—, sólo que ahora, rompiendo lo que ya era un rígido esquema dentro de las orquestas salsosas de Nueva York, la Típica incluía un saxo, dejado bajo la responsabilidad del virtuoso maestro cubano Gonzalo Fernández quien, además, resultaba extraordinario a la hora de ejecutar la típica flauta charanguera. En la percusión, José Grajales entró como tumbador (Rodríguez cambió al bongó), mientras que Nicky Marrero, meses después de publicado el disco, se sumaba como timbalero regular. La

orquesta, como se ve, ya poco tenía de *conjunto.* Finalmente, la incorporación del joven cubano Alfredo de la Fe, virtuoso violinista, y de Tito Allen, legítimamente considerado entre los más técnicos y efectivos cantantes de toda la salsa. Este tipo de dotación permitiría que la Típica 73 fuera de la charanga al mambo jazzístico, del conjunto de son a la orquesta convencionalmente salsosa, interpretando, pues, las más diversas posibilidades. Esta circunstancia, por supuesto, permitió que la banda, sin mayor dificultad, lograra colocarse en un sitio de auténtica vanguardia. Ya para el 77, la Típica estaba entre lo mejor de lo mejor, y el disco que publican ese año es un buen ejemplo de ello: *Los dos lados de la Típica 73,* sin duda, una de las más interesantes producciones de toda la música de salsa.

La idea, según la expuso Sonny Bravo en el texto que incluía la carátula, era abarcar toda la inmensa gama que ya suponía la salsa; por una parte se ofrecía una música capaz de satisfacer todas las necesidades del baile, y por la otra se abordaba la mezcla ilimitada de estilos y tendencias. Esta, por supuesto, sería la salida de la expresión: la circunstancia bailable seguía presente (ya lo dijimos, en la música de este lado, si no hay baile de por medio, simplemente no hay música), pero junto a ella, se admitía también toda la inmensa convergencia cultural que supone nuestro tiempo. Pasado el boom con sus modas, sólo tendría interés esta salsa inconforme, en continua búsqueda y renovación, que terminaría arrasando con la música mediocre y acomodaticia. La opción asumida por la Típica 73, evidentemente, no implica exclusividad, todo lo contrario, es tan sólo un índice del ilimitado terreno fértil que queda por delante, lástima que todavía sean tan pocos los que lo hayan visto.

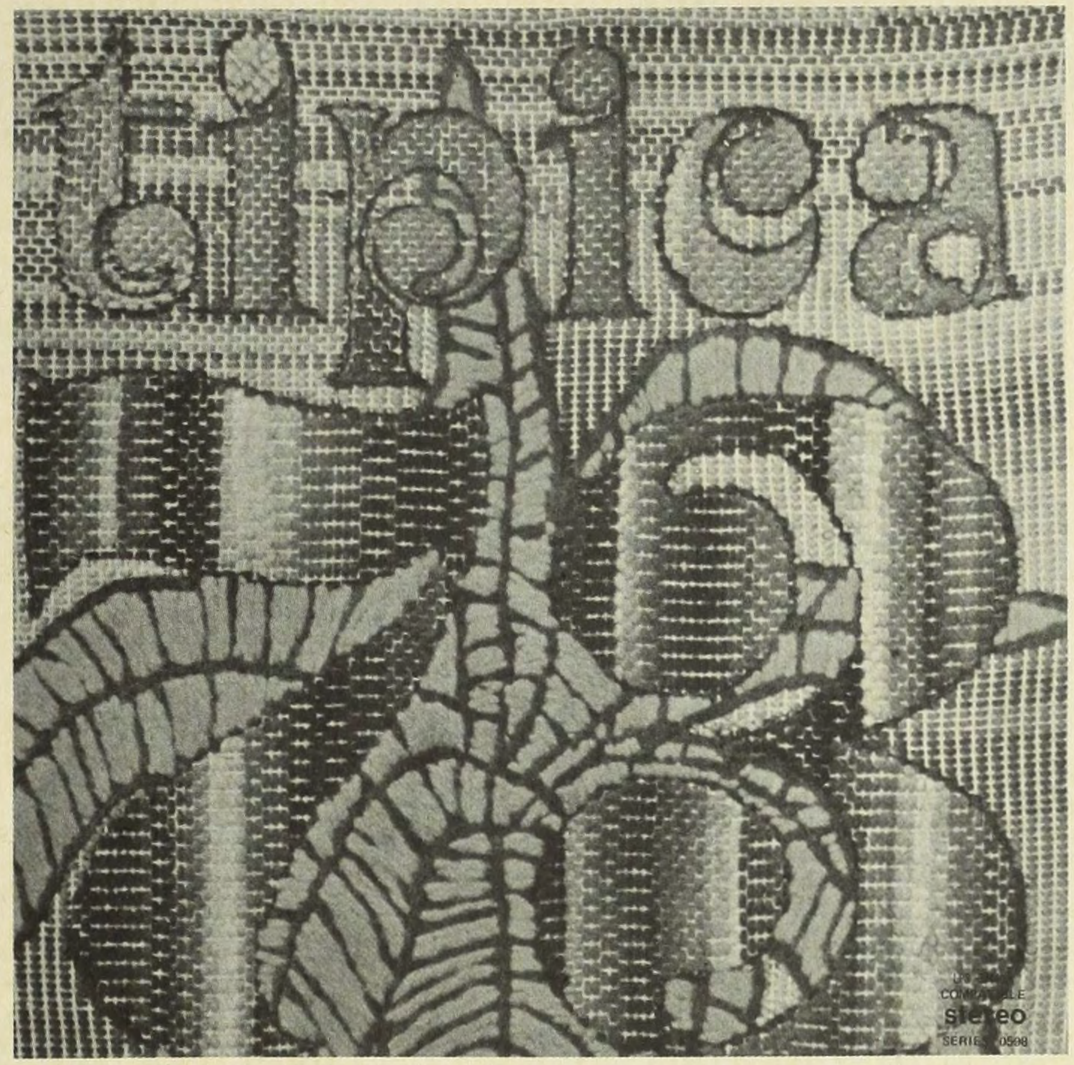
Mientras la Típica —contradiciendo ahora su nombre—, se enfilaba en la *modernidad,* Los Kimbos afianzaban progresivamente la onda del conjunto del son tradicional. En 1977, cuando publican su segundo disco —*Los Grandes Kimbos con Adalberto Santiago*—, la banda bien podría ser considerada como la mejor agrupación del son salsoso en todo el predio neoyorkino. A ello contribuiría no sólo el repertorio, ciertamente seleccionado con inteligencia alternando composiciones nuevas con viejos temas cubanos, sino también el mismo personal de músicos que, entre jóvenes y veteranos, reunía algo de lo mejor que pudo ofrecer la ciudad. Orestes Vilató —quien fungía de director de la orquesta—, permanecía insustituible en el timbal, junto a él, la percusión la completaban dos jóvenes que en breve tiempo se ganarían el respeto de todos sus exigentes colegas, Eduardo Montalvo, tumbador, y Charlie Santiago, bongosero empeñado en respetar y dominar las ancestrales técnicas del instrumento. Manozzi se desempeñaba ahora como pianista, mientras que González seguía con el tres. Como bajista se incluía a Salvador Cuevas, un muchacho que, a la vuelta de escasos años, sería firmemente confirmado como el mejor de toda la salsa de Nueva York. En los metales estaba Roberto Rodríguez, el cubano que durante muchos años liderizara la sección en la orquesta de Barretto, el también trompetista Pablo Domínguez, de la República Dominicana, y el joven trombonista boricua, ya suficientemente reconocido en el ambiente, Reinaldo Jorge. Por supuesto, estos músicos, enfrentados a buenos arreglos y mejor repertorio, tenían que producir un sonido de indudable calidad. Adalberto Santiago, en ambos discos, siguió evidenciando su sobrada virtud para sonear, y ya difícilmente se le podría escamotear un lugar predominante en el balance global de la expresión.

Los Kimbos, sin embargo, no pudieron permanecer unidos por mucho tiempo. En 1978, siguiendo la *mala maña,* se dividen dando origen a dos orquestas: Nelson González y su banda y *Los Nuevos Kimbos de Orestes Vilató.* Los dos grupos, complementados con músicos de inferior calidad, difícilmente pudieron alcanzar lo que ya previamente habían logrado. Santiago, por su parte, decidió mantenerse como solista viviendo, como muchos de sus colegas, según las ocurrencias de los empresarios disqueros. Ese año, entonces, se publican tres discos, uno de González con su orquesta, otro de Santiago, y *Ayer y Hoy,* con los Kimbos que quedaban. Los méritos de estas producciones son dispersos, irregulares. Quizá el de Vilató sea el más completo, pero ya no existía el vigor de antes, cosa parecida sucedería con Santiago mientras que González, lamentablemente, corrió con peor suerte. Y en estos tres casos bien podemos ejemplificar lo que suponía la irregular situación de los músicos de este período, sometidos al vértigo productivo que implicaba una industria insaciable de dinero fácil. Para un tumbador que durante años se ha visto relegado a puestos segundones, sin mayor crédito ni consideración, el mito de una orquesta propia —¡donde, por fin, ganaría lo que él quisiera!—, deslumbraba demasiado. Así es como se puede entender esa exagerada proliferación de bandas, de grupos frágiles que tenían la muerte signada desde su mismo nacimiento. Así el músico, obnubilado por una meta económica que nunca llegaba, sacrificó la verdadera creatividad de su oficio, se lanzó a una desesperada *matadera de tigres* que convirtió al ambiente musical de los latinos en Nueva York, en algo bastante parecido a un *zoológico.* Y eso, evidentemente, no deja de producir pena, por los músicos y por la música que ellos representan. Ya veremos cómo este mal se extendió sin contemplación alguna: el caso

venezolano, quizá se dé el menudo lujo de superar la experiencia norteña.

A despecho de esta circunstancia, la Típica 73, portadora de una envidiable solidez de criterio, pudo continuar su escalada musical cada vez más ambiciosa. Después de cambiar cantantes —Allen fue sustituido por el panameño Camilo Azuquita, y éste a su vez por el dominicano José Alberto—, y de sustituir la salida de Pineda por el virtuoso saxofonista Mario Rivera, la Típica estuvo en condiciones de enfrentar lo que para la salsa de Nueva York siempre fue la meca definitiva: viajar a Cuba y grabar allá un disco. Esto lo logra la orquesta en los meses finales del 78 y lo producido, *Intercambio Cultural, Típica 73 en Cuba*—, ha de ser considerado plenamente como una obra antológica, definitivamente importante para esta música de salsa que ya tenía una década de camino. En el disco la Típica logró la participación de virtuosos maestros cubanos como Richard Egües —el insuperable flautista de la Aragón—, El Niño Rivera, a decir de los buenos melómanos, uno de los mejores tresistas que jamás hayan existido, Guillermo Barreto, *Barretico* —el timbalero que utilizara Cachao en sus descargas, responsable directo de muchas de las innovaciones técnicas del instrumento—, Félix Chapotín —por favor, bríndenle ustedes el calificativo—, Tata Güines —sobrado tumbador que difícilmente pueda encontrar parangón entre sus colegas—, y Juan Pablo Torres —virtuoso trombonista considerado entre los personajes más resaltantes de la nueva promoción cubana—. Se ofrecía así, concretamente, la culminación de muchas especulaciones: ¿cómo funcionará Chapotín con una orquesta de salsa?, ¿cómo se sentiría el Niño Rivera con el nuevo estilo de son?, ¿qué harían los cubanos con la salsa?..., en fin, todo ese cúmulo de ideas dispersas que son capaces de suscitar largas horas de audición salsosa.

La respuesta, minimizando la intriga, fue demasiado simple: si la salsa se alimenta básicamente del son, y éste ya fue primariamente desarrollado por los cubanos, la distancia, pues, no supone ningún abismo, todo lo contrario, se trata tan sólo de tender el puente para seguir con el mismo camino de siempre. El nuevo sonido no molestó a Chapotín, ni al Niño, ni a Tata, ellos encontraron en la Típica una efectiva bandeja para exponer ese sabor añejo que difícilmente puede caducar en medio de las innovaciones. En efecto, se cumplía una etapa, por fin se unían los músicos de ayer con los de hoy en el escenario apropiado. Por supuesto, a despecho de tanto crítico trasnochado que deambula por ahí la reunión con Cuba estaría muy lejos de representar la muerte o el cierre de la salsa, qué va: por fin se alcanzaba el mito, con lo que éste se destruía cayendo al plano de lo tangible, lo concreto, lo comprobable. La salsa, ahora, podría seguir libremente los caminos que le correspondían aprovechando no sólo la vieja Cuba sino la nueva también. Se evidenciaba, pues, ese círculo feliz que supone el Caribe, y con él su música. Aquí los tiempos no existen o, simplemente, carecen de importancia. Un mismo espíritu persiste, prolongándose incansablemente en la identificación de las generaciones. La salsa, así, puede ir a la Cuba de ayer y a la de hoy; ir, regresar y seguir sonando, el Caribe que la alienta le da la licencia.


Africa
stereo


The Two Sides of Tipica '73
vocals-Azuquita


Beethoven's V
Markolino Dimond
con
Frankie Dante


The Big Kimbos with Adalberto Santiago


JM 00542 SERIES 0698
COMPATIBLE STEREO
TIPICA 73
EN CUBA
INTERCAMBIO
CULTURAL
JOSE ALBERTO

Desatada ya plenamente la producción en serie de la música de salsa, el nuevo melómano empezó a conocer nombres que ya eran familiares para el viejo bailador de los sesenta. Así el sello *Cotique* —también prolongación directa del monopolio fanioso—, vuelve a producir discos para los Hermanos Lebrón y Johhny Colón, personajes éstos que, desde Nueva York, habían producido una música mucho más cercana a la cultura norteamericana que al propio sentir caribeño. Ya en los capítulos iniciales destacamos aquellos días de boogaloo, de *salsa en inglés* con acordes *blusísticos* trasladados, con las dificultades del caso, a la *clave latina*. Por supuesto, tanto Colón como los Lebrón entendieron que, en esta mitad de la nueva década, el espíritu que dominaba era, precisamente, el más caribeño de todos, cantar en inglés ya no tenía mucho sentido, y volver a mezclar los ritmos era una insensatez. Colón, pues, decide hacer *salsa de frente,* mientras que los Lebrón, cediendo un poco ante la penosa onda *funky* que tanto los seducía, lograron culminar en unos cuantos temas netamente salsosos que en efecto merecen el aplauso.

Johnny Colón, que seguía con su voz ronca, insinuante, y el mismo sabor en el piano, publica, después de aquel viejísimo *Hot Hot Hot,* el álbum *Tierra va a Temblar,* donde todas las composiciones y arreglos respondían a su talento. El disco merece un reconocimiento especial, en él se reflejaba el espíritu callejero de la salsa de los 60, esa espontaneidad que poco a poco fue perdiéndose en la frialdad del negocio. De esta manera Colón, soneando *Tierra va a Temblar, Cuero Pelao, El Retorno del Mambo,* y la sabrosísima *Entre Compay y Comay,* brindó una producción que surtió efectos de ducha refrescante en medio del sopor de la salsa *comercial* y repetitiva. Lamentablemente, esta experiencia no la prolongó el pianista, quien lejos de afianzar el son prefirió retroceder todo el camino recorrido y así, su último disco con Cotique trae el tristísimo título de *Disco Hits* (ya la nueva moda internacional comenzaba sus estragos), y ustedes bien supondrán la penosa música que se imprimió en la pasta.

Cosa parecida sucedió con los hermanos Lebrón quienes, en algunos casos, utilizaron toda su influencia americanizante para brindarle un nuevo perfil al arreglo salsoso. Así los discos *Distinto y Diferente* y *Décimo Aniversario* —1976 y 77, respectivamente—, ofrecen algunos temas realmente efectivos, aunque los mismos hayan sido alternados con esos alardes *americanos* que, total, siempre resulta preferible escucharlos en las versiones de los que de verdad tienen propiedad sobre ese tipo de música. La última producción que les conocemos, *Nuevo Horizonte,* hecha bajo la rectoría de Ralph Lew, es una muestra más del despiste y la confusión. Ya la fiebre del *disco* causaba demasiado daño a la Fania y la compañía, haciéndose de una torpeza impresionante, trató de aminorar el golpe haciendo una música irregular que, supuestamente, era salsa y era disco a la vez. Y los Lebrón fueron la concresión de esta triste cómica.

Siguiendo con las pinzas, tratando de atrapar las cosas buenas que flotaron en medio de la mediocridad, nos topamos ahora con la producción de un virtuoso pianista que, cosas que suceden, jamás logró hacerse de prestigio y reconocimiento, Markolina Dimond, el mismo que abriera la década con aquel disco *Brujerías* y que lograra dejar antológicos solos en varios álbumes de artistas diversos. En 1975, con el apoyo de excelentes músicos, y con las voces de Chivirico y Frankie Dante, Dimond publica uno de los mejores discos de la salsa, *El Quinto de Bethoven,* que todavía permanece ignorado por la mayoría de los melómanos. Markolino, quien comparte la fama de su virtud musical con los insistentes comentarios sobre los desórdenes de su vida personal, siempre fue visto por muchos de sus colegas y por la totalidad de los productores y empresarios, como un simple personaje curioso, *folklórico,* para decirlo caraqueñamente. Por ello jamás se le tomó en serio, nunca se esperó de él algo que verdaderamente valiera la pena. El disco *de Bethoven* —que incluye entre otros el extraordinario son *Por qué Adoré de* Curet Alonso—, pasó así como un producto menor cuando, en realidad, es una muestra contundente de lo que es la salsa aguerrida, honestamente identificada con el espíritu de barrio que sigue insustituible si de salsa se trata. Y Markolino, sin apoyo ni incentivos, terminó definitivamente alejado de los estudos y, según se dice, de la propia salsa. Aquí en Nueva York he tratado de localizarlo, pensando siempre que Dimond supone un talento especial que vale la pena conocer. Pero nadie sabe de él, ni siquiera sus viejos compañeros de banda pueden dar referencia. Y así es el medio, Nueva York, a veces, parece una jungla de esas que montan en las películas de Hollywood, llena de arenas movedizas donde se hunden los músicos sin gritos ni piedad.

Frankie Dante y la Orquesta Flamboyan con Larry Harlow, es un álbum que sin llegar a ser nada especial ya nos da idea de la personalidad y estilo del cantante. Dante, que es una de las tantas víctimas de las famosas *listas negras* del ambiente latino de Nueva York, siempre se caracterizó por un espíritu rebelde e irreverente que no dejó de ser consecuente con algo que la salsa arrastraba en el fondo: el desesperado sentimiento del ser marginado que exige ser oído. Sin embargo, Frankie nunca llegó muy lejos, no podía hacerlo. Y no tanto por su rebeldía y las *listas negras*, sino, simplemente, porque como cantante exhibe demasiadas limitaciones. Ninguno de sus

discos soporta el juicio del melómano acostumbrado al buen canto caribe. Cosa parecida sucede con Angel Canales, otro hijo del ambiente que, sin mayor virtud en la voz, se empeñó en mostrar el otro lado de la calle salsosa. Canales, no obstante, a diferencia del anonimato que caracterizó a Dante, sí logró hacerse del aplauso y entusiasmo del público. En ello influyó su orquesta, *Sabor*, que con arreglos bastante interesantes servía para suplir mucho de las deficiencias de Angel con su voz y estilo. Desde Caracas, tratando de oír esos discos insufribles, nunca pude entender el por qué de esa fama que súbitamente adquiría el cantante calvo. De una u otra manera, Canales era la negación de muchas virtudes fundamentales. Pero en setiembre del año 78, durante un concierto de salsa en el Madison Square Garden, pude por fin captar el motivo de la idolatría: Canales, sin ser cantante, era mucho más inteligente, novedoso e interesante, que buena parte de sus colegas que sacrificaban toda la virtud vocal en el conformismo y la resignación. Angel en esa tarima, vestido con un amarillo chillón, supo decir las cosas que el aficionado de Nueva York necesitaba oír. Había variedad en su espectáculo, la cosa era distinta al fastidio que producían tantas orquestas de salsa —con músicos y cantantes muy superiores a los de Canales y Sabor—, que no hacían más que repetir el mismo montunito de siempre. Después de la experiencia entendí el éxito, aunque sigo incapaz de soportar una cualquiera de las grabaciones de Canales. Era este un indicio de la decadencia que ya acusaba el *boom* (que no la *salsa*): ante la repetición exagerada de un mismo patrón, el público prefirió aplaudir la novedad, sin importar la escasísima calidad que ésta traía. Angel Canales surge justo cuando el boom empieza a agotarse, si él hubiese aparecido antes o después habría pasado desapercibido, ya que nunca tuvo con qué enfrentar la verdadera calidad de la música.

Así como Dante y Canales representan una nueva promoción, la salsa también acogió a veteranos que, fortuna más fortuna menos, lograron brindar lo suyo. Es ese el caso de Francisco Dávila, *Chivirico*, quien además del excelente trabajo que realizara en *Bethoven's V*, de Markolino, publicó cuatro discos más para el sello Cotique —*Chivirico, Desde Ayer, Chivirico Dávila* y *Brindando Alegría*—. En todos ellos hay calidad, experiencia y veteranía son constantes a lo largo de los surcos. Es cierto que ninguna de estas producciones logró trascender al gran público, pero ello, al parecer, nunca estuvo en las pretensiones de los productores ni del propio Chivirico. Caso semejante ocurre con Meñique, veterano cantante panameño, quien en las mismas condiciones y con los mismos resultados también grabó para Cotique (*Soy Hijo de Changó*). De este tipo de vocalistas el más destacado, sin duda, es Roberto Torres, auténtico sonero cubano, quien jamás cayó bajo la influencia de la onda Fania. Torres, a diferencia de no pocos vocalistas del ambiente neoyorkino, conoce a profundidad los más diversos detalles y secretos del canto caribe, sabe aprovechar el montuno y, como complemento, es poseedor de una afinada y potente voz. Roberto, sin embargo, como tantos otros que ya habían hecho lo suyo en Cuba, nunca pretendió hacer salsa, tan sólo son, más o menos el mismo que ya habían desarrollado en la isla, y de ahí el anonimato.

En 1976 Héctor Castro, considerado en el ambiente neoyorkino como uno de los pianistas con más dominio sobre la onda *típica*, decide separarse de la orquesta de Johnny Pacheco de la que había sido parte fundamental durante varios años. Le acompañan Charlie Rodríguez, tresista boricua, y Víctor Venegas, reputado bajista mejicano. Juntos forman el *Conjunto Candela* con el apoyo de jóvenes como Papo Sierra, tumbador, Chukie López, bongó, y los cantantes Carlos Santos y el albino Néstor Sánchez. La música —parece que era inevitable— prolongó la tónica matancerizante, aunque lograron hacerse de un par de temas novedosos que les cediera Rubén Blades, *Amor Pa' Qué* y *María Mercé*. Publican así su primer disco, un producto que importó, básicamente, por el trabajo de los cantantes Sánchez, que desde los días de *La Protesta* de Tony Pabón, donde se había iniciado, venía haciéndose de una justificada fama por sus dominios técnicos, hizo auténticos alardes en los temas que le tocó sonear, mientras que Santos, por su parte, estuvo lejos de desmejorar el nivel. Esta participación permitió librar del anonimato un disco que fácilmente podría resultar intrascendente. Después Candela perdería interés, Rodríguez y Venegas decidieron retornar a las grabaciones con Pacheco, y sería muy poco lo que Castro, a pesar de sus indudables méritos, podría lograr aislado. Además, los cantantes, el atractivo real del conjunto, desertarían rápidamente en busca de mejores posibilidades de fama y dinero (Santos pasaría a Los Kimbos de Vilató y de ahí al Apollo Sound de Roena, Sánchez, por su parte, lograría papel estelar en la orquesta de Harlow).

Paralelo al trabajo del Conjunto Candela podemos destacar lo realizado por *Saoco*, un conjunto bastante más modesto pero con mayores pretensiones, formado por iniciativa de William Millán y del cantante compositor Henry Fiol. Ellos, jóvenes hasta ese entonces desconocidos en el ambiente, se inician con una producción que, a pesar de ser gestada en Nueva York, pretendía reflejar sabor a campo caribe, guajiros y bohío mediante. El resultado, que corría riesgos evidentes de caer en el disparate, logró acumular algunos cuantos valores interesantes. Fiol, por ejemplo, tratando de imitar el viejo estilo del cantante

cubano Abelardo Barroso, pudo hacerse de un perfil peculiar entre todos los demás *soneros* de su generación. Los músicos, con una edad promedio difícilmente superior a los diez y ocho años, trataron de reflejar con la mayor fidelidad posible un estilo que ellos suponían puro. Y así, tratando de imaginar la campiña cubana, paisajes de Las Villas que escasamente conocerían por fotos y por uno que otro comentario, estos jóvenes nacidos y criados en Nueva York, se lanzaron a la absurda y contradictoria idea de desconocer su propia realidad para inventar otra que, con todo el mundo del barrio por delante, carecía de importancia. Limitándonos estrictamente a la música que grabaron mal podemos decir que fracasaron, hay sabor en los montunos y una evidente frescura en los números. Pero eso, estando de por medio la exigencia de una nueva cultura urbana, no pasó de ser una travesura, otra de las tantas pérdidas de tiempo y talento.

En este sentido, tiene más mérito, por ejemplo, la producción de Cruz de Jesús, *El Chino*, un bongocero que a pesar de todas sus limitaciones no dejó la inventiva. De Jesús, después de haber pasado por muchas de las orquestas de segunda (y hasta de tercera) que alberga esta ciudad, decidió formar su propia banda, *El Conjunto Melao*, que en medio de las dificultades logró grabar algo. Por supuesto, no se trata de nada excepcional, la música adolece en no pocos detalles. Pero, tratando de obviar esta circunstancia, también encontramos que El Melao, a diferencia de tantos grupos que pegaban gritos sin sentido, se dispuso a hacer una salsa que nunca fuera más allá del menudo barrio que la concebía, sin cometer jamás el pecado del alarde fanfarrón. De Jesús siempre trató de reflejar la calle de sus experiencias, y aunque nunca logró la plenitud en ninguno de sus intentos, su trabajo sigue revestido de un interés indudable. Y así vemos cómo en medio de la trampa que ya desbordaba seguía persistiendo alguna honestidad, lástima que ésta careciera de los más elementales recursos y se conformara, a la larga, con ser pura intención.

En 1976, el tema *Número 6*, publicado por el sello Vaya, fue un éxito casi automático. Por primera vez, desde que el boom de la salsa se había desbordado, se interpretaba un número salsoso netamente neoyorkino, directamente circunscrito a la realidad cotidiana de los latinos de la ciudad. La canción, compuesta por Rubén Blades, fue grabada por una orquesta nueva con un sonido fresco y original, *Bobby Rodríguez y La Compañía*. La banda, bastante modesta, destacaba el virtuosismo de Bobby con la flauta, el saxo tenor y el clarinete. Además se sentía la intención claramente definida de hacer algo nuevo, los arreglos se oían distintos, así como el repertorio y la manera de enfrentarlo. La Compañía, que rápidamente pudo obtener el visto bueno de los productores, logró figurar con regularidad en los salones de baile, haciéndose constante su presencia en el club Corso. Este detalle, evidentemente, ya sacaba a la orquesta de la triste categoría de bandas anónimas que sin mayor fortuna perecían tocando en locales de mala muerte. Bobby Rodríguez apuntó alto y por ningún motivo iba a permanecer segundón. El público tácitamente apoyó la banda plenando los bailes y la orquesta, en toda esta fase inicial, no defraudó la expectativa.

Al año siguiente corren el riesgo de publicar un disco grabado en vivo —*Salsa at Woodstock*—, que incrementaría el interés por la orquesta. Una vez más, el gancho lo representó un tema de Rubén Blades, *What Happened*, que trataba de funcionar en *spanglish*, yendo del inglés al español y viceversa:

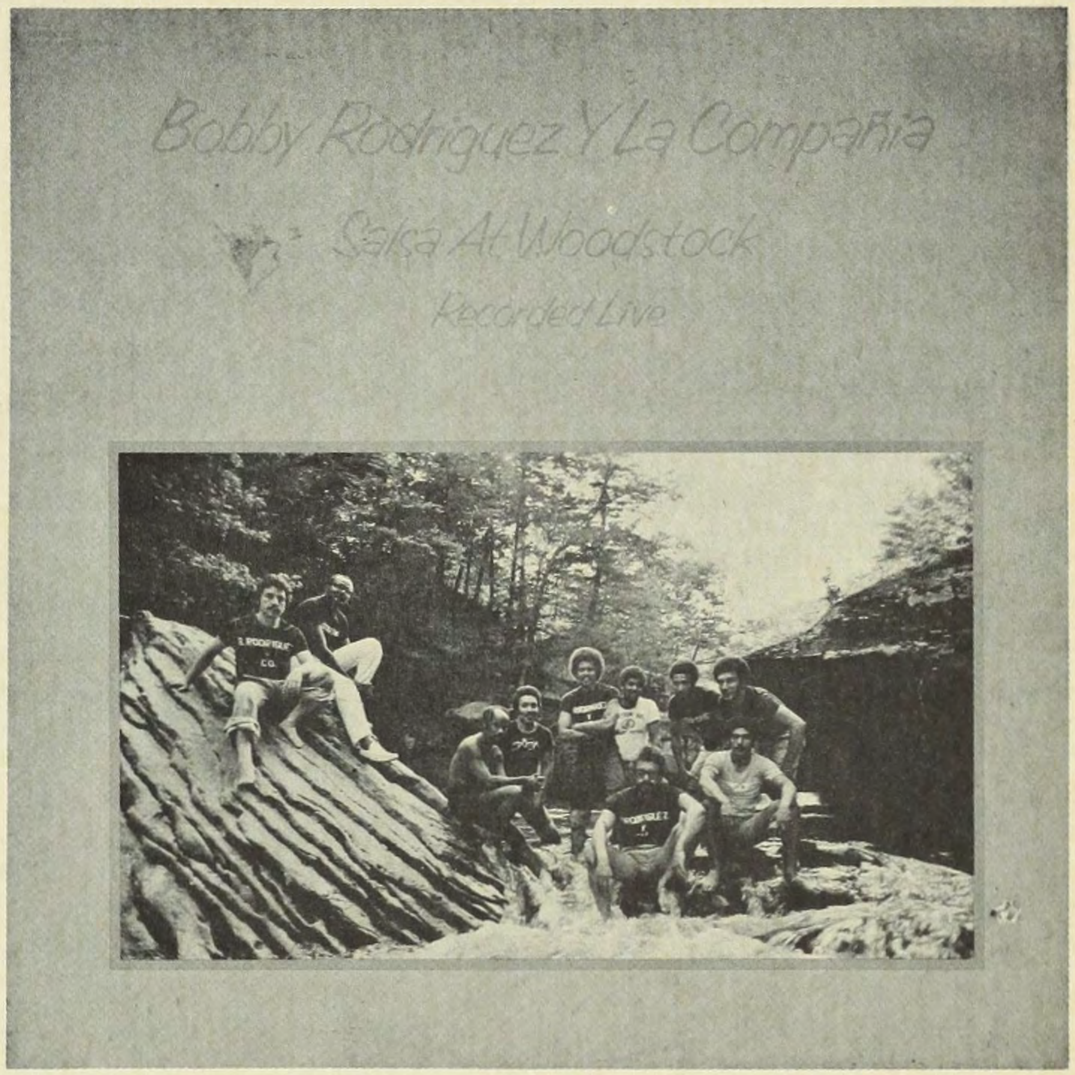
What happened?, I don't know...
Me dicen que por borracho José en la acera cayó.

El número —que precavidamente fue grabado al margen del recital en *vivo*— representaba una vuelta al estilo inicial de los años 60 cuando Joe Cuba decía aquello del *Ban Bang* y el *Push Push*. Ahora, evidentemente, funcionaba un criterio distinto, en *What Happened*, el inglés, lejos de ser asumido como un idioma propio, se entiende tan sólo como una variante de ese arbitrario lenguaje cotidiano que utilizan los boricuas de Nueva York. Y esta diferencia es importante: para Cuba el inglés fue básicamente una manera de llegar hasta el gran público norteamericano, para Blades, el mismo es tan sólo una variante para aproximarse a la realidad del barrio neoyorkino, ni más ni menos. Y hacemos exclusiva referencia a Blades porque Bobby Rodríguez, al año siguiente, habría de desvirtuar radicalmente el sentido de *What Happened* al grabar *Latin From Manhattan*, el viejo tema hollywoodense puesto ahora en salsa con la misma intención trasnochada: venderle un Caribe de cartón a los norteamericanos. Es evidente el abismo que existe entre los dos temas. Y resultó que para este tercer disco ya La Compañía había perdido mucho de su interés inicial, el tema éxito, *Siete Mujeres* (de Ismael Miranda), no pasó de ser uno más de los tantos números que en serie grababa el monopolio, mientras que en los bailes la orquesta se sentía monótona, de escaso relieve, dependiendo exclusivamente del virtuosismo de Rodríguez que seguía sobrado cada vez que pitaba la flauta. El boom, pues, continuaba devorándose sus propias criaturas.

Esta onda innovadora, trabajada con mucha menor fortuna comercial, también fue desarrollada por Ricardo Ma-

rrero, un joven y talentoso arreglista que trató de abordar la salsa por la forzada vertiente de la música americana. Marrero difícilmente podía tener éxito (su primer disco, *Time*, pasó desapercibido), estaba nadando contra la corriente, y la innovación por la innovación nunca es mérito suficiente. Su caso, por supuesto, es ejemplo de la inmensa confusión que invadía a muchos de los jóvenes músicos de la ciudad, tratando de aprovechar la fama y los dineros que todavía quedaban en la salsa, y tratando también de ser originales, distintos a todo lo que sonaba; de ahí vino el desespero y con él un fracaso que casi fue constante.









LUIS "PERICO" ORTIZ


VLP 1819
Luis
"PERICO"
Ortiz
SUPER SALSA
vocal:
Rafael De·Jesus
velvet

En 1979, en la ceremonia anual de la revista *Latin NY* para premiar lo mejor de la salsa neoyorkina, un joven flaco y espigado, venido de Puerto Rico, arrasó con los trofeos: *mejor arreglista, mejor trompetista, mejor orquesta* (la banda que él recién había fundado) y, finalmente, *músico del año*. Su nombre, Luis Ortiz, *Perico*, personaje imprescindible a la hora de hacer el balance de la salsa. Ortiz, con una habilidad apenas equiparable por Louie Ramírez, nos sirve para abarcar plenamente ese espectro de la salsa del boom que fue de lo típico a lo moderno, y viceversa. Los premios que le entregaron esa noche no eran más que un breve reconocimiento a sus múltiples aportes. Porque no se trata tan sólo de su virtuosismo como trompetista, se trata, básicamente, de su talento para arreglar la música, para brindarle ropajes diversos que siempre sirvieron para enriquecerla.

Perico empezó a trabajar profesionalmente para la orquesta de Mario Ortiz en San Juan, tenía diecisiete años y ya se desempeñaba como primera trompeta. Al poco tiempo entró en contacto con Lito Peña, del canal 4 de la televisión boricua, y a través de él Perico comenzó a desempeñarse como arreglista. Su talento fue rápidamente notado por los músicos veteranos, había en él habilidad para escribir con eficiencia y un notorio buen gusto. Ortiz, de esta manera, se experimentaba en las más diversas facetas: música *americana*, música comercial, baladas, jazz y también, por supuesto, salsa y cadencia caribe. En 1972, habiendo cumplido ya los veintitrés años, Perico decide viajar a Nueva York, sus ambiciones ya desbordaban los límites de la isla y la ciudad le ofrecía la reunión definitiva de toda la música que a él le interesaba. Ortiz, a diferencia de muchos de sus colegas, siempre corrió con buena suerte. El mismo día que llegó a Nueva York, sin conocer a nadie, sin tener idea de qué hacer, a dónde llegar, por dónde empezar, entró en contacto, por mera casualidad, con Izzi Feliú, el bajista de la orquesta de Tito Puente. Esa noche había un baile y el cuarto trompetista no podía asistir, Perico, sin pensarlo dos veces, aceptó *el tigre*. Años más tarde, cuando ya el talento de Ortiz era definitivamente reconocido por el ambiente neoyorkino, el maestro Puente se le acercó para comentarle, *caramba, Perico, cómo me gustaría que algún día pudieras tocar con mi orquesta*, a lo que el muchacho le contestó con su habitual sonrisa, *pero si ya yo toqué en su banda, fue justo el primer día que llegué a Nueva York, sólo que usted no se dio cuenta*. Y la suerte siguió acompañando al trompetista, esa noche, entre los sets del baile, conoció a Monguito Santamaría, el hijo de Mongo, quien entusiasmado lo convidó al día siguiente para una entrevista con su padre. Al tumbador cubano no le costó mucho percatarse de las virtudes de este joven recién llegado, inmediatamente le ofreció una plaza en su conjunto de jazz. Y aquí, según confiesa el propio Perico, fue donde se dio todo el proceso de maduración. Ortiz no sólo tocó la trompeta sino que también arregló buena parte del repertorio, compuso temas, grabó varios discos, tocó la flauta y la percusión, y, por si fuera poco, viajó por todo el mundo.

Después de esta extraordinaria pasantía Perico decidió regresar a Puerto Rico. Ahí fundó un grupo experimental conocido como *Los Escogidos* (The Chosen People), que tuvo más éxito entre la comunidad de los músicos que en el gusto mayoritario del público. Decide entonces volver a Nueva York, de alguna manera se le había garantizado un contrato *fantasma* para él y su banda. Pero todo quedó en meras palabras y el proyecto fracasó tan pronto llegaron a la ciudad. Perico, sin embargo, permaneció en Nueva York, ya la gente sabía de él y de cualquier forma conseguiría trabajo. Y así fue como corriendo el año 76 Johnny Pacheco lo contrata como primera trompeta de su conjunto, a la vez que le brinda la posibilidad de trabajar como arreglista para la Fania. El éxito no se demoró, Perico se acopló plenamente a la onda matancera y grabó solos extraordinarios con la orquesta de Pacheco mientras que sus arreglos para artistas diversos fueron progresivamente convirtiéndose en sinónimo de *éxito seguro*. Y aquí, precisamente, se da esa concreción de lo típico y lo moderno que previamente aludimos. Con Pacheco, Perico enfrentaba el son tradicional brindándole la novedosa perspectiva que ya le daba su experiencia extrasalsosa, moviéndose con la inteligencia necesaria para no desvirtuar lo *típico* del son cubano. Por otra parte, arreglando para las principales figuras de la compañía —en especial sus trabajos para Willie Colón, Apollo Sound, Héctor Lavóe, Cheo Feliciano y la Fania All Stars—, Perico moldeaba buena parte de lo que serían los nuevos estilos para arreglar y concebir la salsa. Ambas vertientes las dominó a plenitud y eso, en el auge del boom, no significó otra cosa que la totalidad de la expresión.

En 1977, siendo ya una figura predominante dentro de la salsa neoyorkina, Perico graba en plan de estrella con José Mangual, el veterano bongocero boricua. Este trabajo, que de alguna manera le permitió volver a los estilos que ya había desarrollado con Mongo Santamaría, se convirtió en el estímulo definitivo para el primer disco de Perico en plan de líder, publicado al margen de los grandes circuitos comerciales al año siguiente. La producción, titulada *Mi Propia Imagen*, fue una mezcla no siempre acertada de salsa con jazz. El disco vale tan sólo como referencia, como antecedente directo para el producto verdaderamente importante que se concretaría meses después. En diciembre del 78, en el club Corso de Manhattan, debutó la Orquesta de Perico Ortiz, una

banda de salsa que ya suponía un compendio excelente de todas las valiosas experiencias acumuladas por el trompetista. La orquesta, que aparece ya en la decadencia de Nueva York, logra brillar con inusitada luz propia, resumiendo a manera de culminación, todo ese amplio espectro de la salsa que fue de lo típico a lo moderno, de la tradición a la vanguardia, de lo clásico a la experimentación. Este compendio cobró un valor especial en los días que cerraron la década, de alguna manera se sentía ya el nuevo rumbo y era prudente recoger lo mejor del boom salsoso que había arrasado en los 70. Perico Ortiz, con la inteligencia y el buen gusto que le son característicos, asumió plenamente la responsabilidad del resumen, su primer disco de salsa es un ejemplo de ello: un breve puente, digámoslo así, hacia esa nueva salsa que ya tocaba la puerta.

Junto a Perico Ortiz, tal como lo insinuamos previamente, tenemos a Louie Ramírez, el otro personaje capaz de representar por sí solo la salsa que abordó lo típico y lo moderno. A diferencia de Ortiz, que virtualmente llegó a última hora, Ramírez pertenece directamente al ambiente neoyorkino. Desde los viejos días cuando la ciudad asumía toda la representación caribeña que ya no tenía la Cuba bloqueada, Ramírez se destacó como arreglista, como efectivo director de bandas y grabaciones, y como pianista y vibrafonista. De una u otra manera, Ramírez tuvo algo que ver con los grandes éxitos de aquel tiempo. Caracterizado por un hablar pausado y por una personalidad nada extrovertida, Louie pasó inadvertido para el gran público. Para los músicos, sin embargo, él siempre fue un líder natural, una de esas personas a las que siempre se les respeta la última palabra. En pleno boom, cuando fue contratado por la Fania como productor, Ramírez logró sacar adelante buena parte de la música realmente importante que publicó el monopolio. A él se le deben, por ejemplo, dos arreglos que por sí solos ya serían capaces de determinar nuevos rumbos y tendencias, *Canta* y *Juan Pachanga*, de los que ya hicimos mención en las páginas iniciales de este capítulo. Louie Ramírez, así, se convirtió en el cerebro oculto que apadrinó el nuevo estilo salsoso. Para la Fania él fue una especie de bendición, uno de esos músicos harto versátiles para los que la música popular, la que sea, no esconde mayores secretos. Es así como vemos que en 1977, cuando ya la moda internacional del *Discomusic* empezaba a hacer mella en la salsa producida en Nueva York, Ramírez fue utilizado por la compañía para producir un disco mixto, uno de esos tristes inventos que conciben los empresarios cuando la desesperación les llega al cuello. El disco —titulado *A different Shade of Black*— resultó un fracaso, y no podía ser de otra manera, el invento de los empresarios no era más que un disparate. Sin embargo, haciendo caso omiso de las intenciones comerciales del disco, el trabajo musical de Ramírez no es fácilmente cuestionable: a él lo obligaron a hacer *discomusic* —el fulano *hustle*—, y él realizó el trabajo sin mayor dificultad, oficio le sobraba para pasar la prueba.

Pero el disco de Ramírez que verdaderamente nos interesa —porque de salsa se trata— es *Louie Ramírez y sus Amigos*, publicado en 1978. Ahí el músico sí trabajó a sus anchas, yendo de lo típico a lo moderno, mezclando ambos extremos, haciendo, pues, salsa de la buena. Ese disco se convirtió en éxito de ventas gracias al tema *Paula C*, compuesto y vocalizado por Rubén Blades; al decir de muchos músicos, una de las mejores producciones de la salsa final del boom. Asimismo, se incluían varias grabaciones en la voz del también panameño Camilo Azuquita (*El Poeta Lloró, En un beso la vida, Cuando llegaste tú*), y del sonero boricua Adalberto Santiago (*Borinquen me llama*). Como complemento, Ramírez publicó también tres instrumentales, dos de ellos a base de música de los Beatles, *Something* y *Because*. El primero fue concebido en la onda tradicional del mambo jazzístico, mientras que el segundo, gracias a un arreglo realmente válido y solvente, fue convertido en danzón, danzón auténtico, respetando todas las reglas del ritmo. Después de este disco la compañía, ya fieramente ahogada por la decadencia neoyorkina y por el devastador arrase del *Discomusic*, obligó a Ramírez a otra de esas pifias mixtas —*Various States of Mind*— que también, por supuesto, pasó casi por debajo de la mesa. Y esa es la situación, Louie Ramírez es lo que se considera un músico de *estudio*, de esos que trabajan sólo en función de las grabaciones, en función de intereses ajenos generalmente comerciales. Los logros de Ramírez, por lo tanto, han de ser vistos a través de la producción masiva de La Fania en la que, dependiendo siempre de las miopías y aciertos de los empresarios, él no dejó de ser factor de primer orden. Su disco salsoso, digno del mejor reconocimiento, hay que considerarlo apenas como una variante mínima en el grueso de su producción; una simple licencia, pues, del cerebro gris que tan sólo vivía para la frialdad y anonimato de los estudios de grabación.

PUERTO RICO

Para la isla de Borinquen, en todo el período comprendido entre el último lustro de los 50 y el primero de los 60, la música popular, definitivamente arraigada en la bomba y la plena, encontró su expresión máxima en Rafael Cortijo y su Combo. En un ambiente modesto, sin las fastuosas pretensiones de los compatriotas criados en Nueva York, la orquesta de Santurce logró el menudo privilegio de invadir todo el Caribe —incluyendo la Cuba previa al bloqueo— con una extensa lista de éxitos que todavía permanece vigente en el gusto de las nuevas generaciones. En ello influiría, obviamente, la presencia de Ismael Rivera, uno de esos personajes imprescindibles capaces de determinar, por sí solos, nuevos rumbos y tendencias dentro de la expresión popular. Algunos, a la hora de hacer el balance de la música de Cortijo, depositan la mayor parte del éxito en la voz y presencia del *Ciudadano de la Calle Calma*. Y la evolución de los hechos, al parecer, les da la razón: Cortijo, una vez que Ismael se vio forzado a retirarse del mundo musical, descendió notablemente sus niveles de popularidad. Los éxitos no volvieron a alcanzar las exorbitantes perspectivas de antaño, y la orquesta, aún manteniendo el mismo espíritu y la misma calidad, jamás repitió el prestigio y la pompa que le conociera el Caribe.

A pesar de esta evidencia, no creo que la simple salida de Ismael haya sido motivo suficiente para el brusco descenso de Cortijo y su Combo, evidentemente también hubo otros factores que contribuyeron a la debacle. Habría que anotarlos en el siguiente orden: el retiro de Rivera, la deserción de Rafael Ithier junto con otros compañeros para dar origen así al Gran Combo de Puerto Rico, y, finalmente, el ostracismo al que fue condenado el maestro Cortijo por los nuevos empresarios del disco latino. Rafael, así, quedó al margen, soportando contratos humillantes, discos tristes paridos forzadamente sin sentido ni criterio, viviendo tan sólo para los que le conocieron su vieja y legítima fama, pasando anónimo ante la indiferencia de los nuevos melómanos que escasamente supieron apreciar y respetar la sobrada importancia de este humilde timbalero boricua.

En 1975 el sello *Coco* —una nueva compañía disquera fundada por Harvey Averne— decide producir algo digno de los méritos de Cortijo y su Combo. Se inventa un concierto fastuoso en el Coliseo Roberto Clemente de San Juan donde por primera vez, después de tantos años, los viejos compañeros se reunían para evocar las nostalgias y las majestuosas glorias del ayer. Apareció pues el equipo: Eddie Pérez, saxofonista, Mario Cora Alvarez, trompetista, Rafael Ithier, piano, el ritmo de Martín Quiñones, conga, Roberto Roena, bongó, y el propio Cortijo timbales, más la voz, todavía plena y arrolladora, de Ismael Rivera. El concierto, según comentan los testigos —entre ellos el Tite Curet—, fue una auténtica fiesta popular, un saludo a la mejor expresión de Borinquen en la música y figuras de unos de sus mejores exponentes.

Días después, los empresarios decidieron reunir al combo para grabar los viejos éxitos. Se logra así un disco de sobrada importancia: *Juntos Otra Vez*, donde se incluían temas nuevos para saludar la ocasión —*Dios los Cría*—, y algo del material clásico: *El Negro Bembón, Quítate de la Vía Perico, Maquinolandera, Oriza, Severa, El Bombón de Elena*, en fin. El disco, que supone una música previa a toda la onda salsosa, resultó particularmente influyente para la salsa misma: el nuevo melómano, desconocedor de la vieja frescura y espontaneidad, se topó ante un documento extraño, la música no era tan sofisticada como la salsa, pero era tanto o más sabrosa que aquélla, las letras no eran agresivas, pero sí pícaras e inteligentes (y la inteligencia, en las letras de la salsa del boom, escaseó demasiado), no se tocaba el son pero sí la bomba y la plena, no se hablaba de Nueva York y los complejos que ella implica, sino del Caribe y los orgullos que él supone, no se sentían poses y arrogancias, sino mera honestidad y consecuencia popular, y todo estos elementos, recién descubiertos por el melómano joven gracias a la nueva reunión de Cortijo e Ismael, habrían de modificar muchas cosas en el posterior desarrollo de la salsa contemporánea.

No deja de ser curioso observar cómo a partir de 1976 la bomba y la plena se incorporan de manera firme al repertorio rítmico de la salsa —no sólo en Puerto Rico, sino también en Nueva York y hasta en Venezuela— y cómo nuevas formas de presentar la música, particularmente *cortijeanas*, empiezan a ser asumidas por los nuevos arreglstas, en especial los de Borinquen. Esta mezcla de tendencias —el viejo sabor con una nueva perspectiva, el viejo estilo en una onda contemporánea— habrían de convertir a las orquestas de Puerto Rico —que no las de Nueva York— en una auténtica vanguardia, sólida y co-

lectiva, para toda esa salsa que permanecería triunfante más allá de la decadencia del boom industrial. Así, Rafael Cortijo e Ismael Rivera volvían a ofrecer su importantísimo aporte a la nueva música del Caribe, sobre todo ahora, en esta nueva etapa, donde la confusión y el fracaso casi le ganaron en constancia a la calidad y los aciertos.

Esta fabulosa reunión del año 75 fue irrepetible, después del concierto y las grabaciones, cada quien volvió a tomar su rumbo pròpio: IIthier siguió con el Gran Combo, Roena con su Apollo Sound, Rivera con sus Cachimbos y Cortijo con su Combo, el nuevo, con escasos beneficios en la nueva euforia. A pesar de que Cortijo recibió el apoyo incondicional de Curet Alonso, quien le compuso no pocas bombas —buenas y sabrosas—, a pesar de que en las grabaciones Cortijo pudo contar con maestros de la talla de Víctor Paz —el virtuoso trompetista panameño quien se encargaba, él solo, de doblar todas las trompetas de los arreglos— y a pesar de que su sobrina, Fe Cortijo, logró convertirse en una de las mejores voces femeninas de toda la nueva promoción, el maestro no pudo flotar en la cresta de la nueva ola salsosa. Sus discos, la mayoría de ellos con números realmente buenos, permanecieron en el olvido, la radio no los apoyó mientras que los nuevos melómanos siguieron absortos ante lo dictaminado por el imperio Fania. De esta manera, un disco tan interesante como *La Máquina del Tiempo* (donde Cortijo, con el apoyo de jóvenes músicos boricuas y de veteranos del jazz-rock americano, trató de desarrollar un enfoque algo *progresivo* para la bomba que ya él dominaba a plenitud), permaneció intrascendente ante el desprecio de los promotores y *los expertos* que con no poca fanfarronería ya abudaban en el ambiente. Sin embargo, a pesar de toda esta mala fortuna, el antecedente del 75 ya había calado firmemente en el público y los músicos. Las influencias ya se esparcían en el ambiente aunque fueran muy pocos los que reconocieran al responsable directo del aporte: Rafael Cortijo, maestro del ritmo, cuya excesiva modestia jamás le permitió exigir recompensas y reconocimientos.

Mientras el Combo de Cortijo vivió la euforia de la salsa con muy poco éxito comercial, el Gran Combo que él originara logró hacerse de un prestigio inusitado hasta llegar a convertirse, ni más ni menos, en la nueva institución bailable de Puerto Rico. Rafael Ithier, en efecto, tuvo mejor visión comercial que su antiguo maestro, logró hacerse de dos cantantes importantes, Pellín Rodríguez y, sobre todo, Andy Montañez, a la par que, puertorriqueñamente, pudo asimilar con habilidad las modas y estilos que ahora llegaban de Nueva York. De esta manera, durante un buen tiempo, el Gran Combo fue la mejor orquesta de salsa fuera del ámbito neoyorkino, la única que gozaba de sobrada popularidad en uno y otro extremo de la comunidad boricua.

El Gran Combo representó para la salsa una variante necesaria: mientras las orquestas de Nueva York iban progresivamente cediendo ante la falta de originalidad y la excesiva rigidez, la agrupación de Puerto Rico significó la salida fresca y espontánea. Es cierto que su música, en lo que a calidad y ambición en los arreglos se refiere, nunca estuvo a la altura de lo propuesto y logrado por los neoyorkinos, pero también es cierto que en ellos el *sabor* y la imprescindible *picardía* caribes jamás estuvieron ausentes, falla que sí acusó con no poca frecuencia la salsa producida en el norte. Para los públicos de Nueva York —tal como tiempo después también lo evidenciaría la Dimensión Latina de Venezuela—, la presencia de una *orquesta espectáculo* que llevara a la música un poco más allá de su simple ejecución, fue un atractivo necesariamente seductor. Nueva York tenía la innovación y la vanguardia musical, es indiscutible, pero la frescura y la noción caribeña de la música —elemento este tanto o más importante que el otro— seguía estando en Puerto Rico, y el Gran Combo, con Rafael Ithier a la cabeza, supo sacarle el mejor provecho posible a esta circunstancia.

En 1974, siendo ya los herederos directos de toda la musicalidad y arraigo de personajes como César Concepción y Rafael Cortijo, El Gran Combo incorpora al cantante Charlie Aponte quien, junto con el sobrado Andy Montañez, harían una combinación ideal que incrementaría los éxitos. Ya la orquesta se había hecho de cuanto premio y galardón se otorga en el Caribe, ya tenían en su haber ventas fabulosas (sobre todo para su propio sello, EGC, que es un detalle demasiado importante en este nuevo ambiente de industrias desbordadas y mercaderes ávidos), y ya estaban pues, directamente inmersos en la avalancha salsosa aunque ellos vinieran desde mucho antes y funcionaran con criterios particularmente distintos a los que supone la verdadera música de salsa.

La producción del Gran Combo, vista desde esta perspectiva global, se nos asemeja en algo, por ejemplo, a la

producción de la Billo's Caracas Boys. Ambas orquestas existen antes de la salsa, y aunque el Combo se incorpora al boom, a la larga él también permanecería descartado al margen de la expresión. Sin embargo, ésta no es la semejanza que nos interesa, más importante resulta destacar el criterio musical que las dos orquestas patentaron en sus discos. Discos que publicados insistentemente año tras años terminan resultando invariablemente idénticos, todos se parecen, todos suenan igual, todos están en lo mismo. Cualquier melómano puede afirmar que tener un disco del Gran Combo es tenerlos todos, la producción, de cualquier manera, responde a la misma fórmula. A diferencia de lo que sucede con los más importantes personajes de la salsa, donde un disco siempre supone distancias con relación a otro, el Gran Combo siempre permaneció igual, no hay mayor diferencia entre *El Barbero Loco* y *Aquí no ha pasado nada*, por citar un ejemplo cualquiera.

Claro, para el melómano estrictamente salsoso, que en el caso específico de Venezuela se cría con una curiosísima fobia contra todo lo que representa la música de Billo Frómeta, el Gran Combo siempre representó una *repetición* bastante más aceptable, y ello no sólo por la habilidad de Ithier para zambullirse dentro de las más diversas tendencias, sino porque el Combo, a diferencia de la Billo, siempre estuvo más cercano a ese sentimiento marginal, profundamente inscrito en el arrabal, que permaneció sin mayores modificaciones dentro de la nueva onda salsosa. Es así como se entiende que el Gran Combo, ya en pleno año 78, cuando el boom comercial acentuaba su decadencia creativa, lograra volver a imponer uno de sus viejos temas, *Falsaria*, suerte de desplante inútil de un hombre infeliz tercamente enamorado de una prostituta que le desprecia sus miserias:

FALSARIA

Cuán falso fue tu amor
me has engañado
el juramento aquél
era fingido
esto siento, mujer
haber creído
que eras el ángel
que yo había soñado.
Con que te vendes
noticia grata
no por eso te odio
ni te desprecio.
Aunque tengo poco oro y poca plata
y en materia de compras
soy un necio
espero a que te pongas más barata
Sé que algún día bajarás de precio.

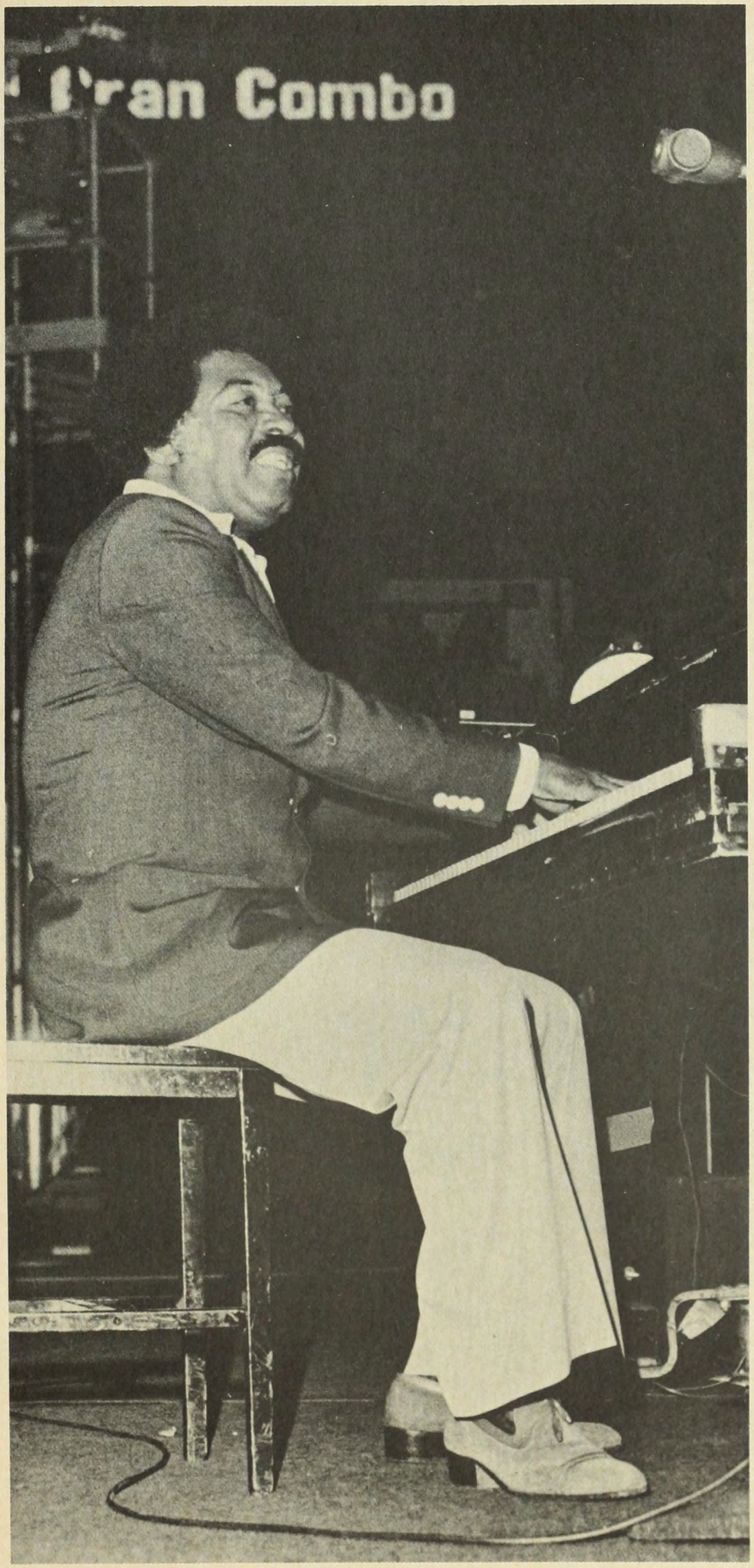
(Montuno)

Oye, Salomé, perdónala
Oye, Salomé, perdónala
Oye, Salomé, perdónala
Oye, Salomé, perdónala.

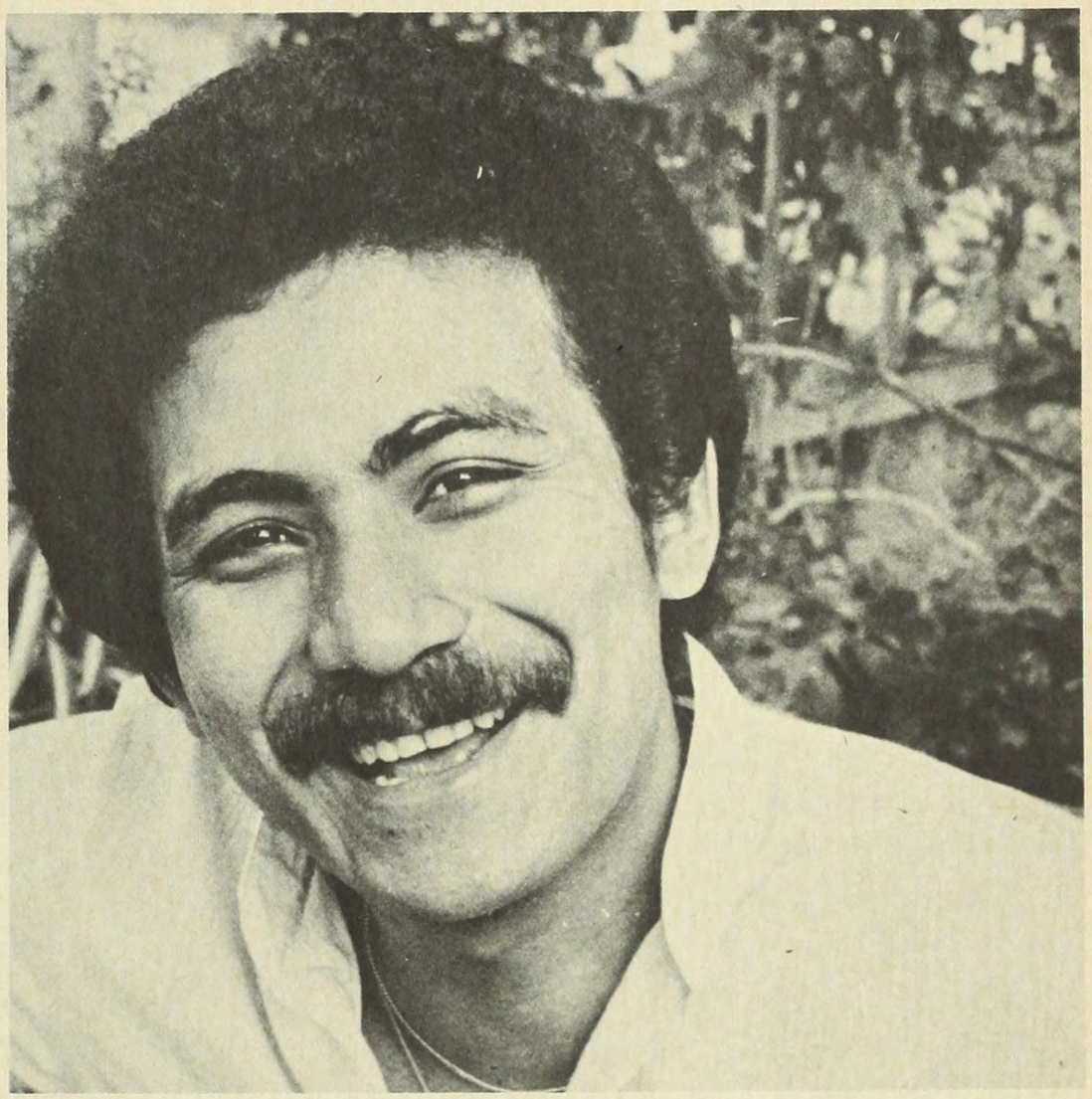
A comienzos de 1977, el Gran Combo sufre el golpe más duro de toda su carrera musical: la separación de Andy Montañez, voz e imagen de la orquesta, quien se va tras un suculento contrato —uno de los más extraordinarios que jamás haya conocido la música caribe—, ofrecido por la Dimensión Latina de Venezuela. Para sustituirlo incorpora al joven Jerry Rivas, un sonero de voz grave carente de fuerza y creatividad para inspirar sobre los montunos. La orquesta, así, bandeó a duras penas la situación mientras que Aponte, sin haber tenido nunca el prestigio y arraigo de su antiguo compañero, recibía la responsabilidad de los nuevos éxitos. El Gran Combo, sin embargo, no acusó el fracaso que muchos esperaban. La orquesta, como pocas en el medio, gozaba de evidente solidez, el público la conocía desde hacía años, y de una u otra manera ya estaba bastante acostumbrado a ese sonido convencional. Además, la misma crisis del boom y la carencia de orquestas estables permitieron que el Gran Combo siguiera funcionando con la regularidad acostumbrada. Total, la música seguía obstinadamente siendo la misma, y a pesar de la pérdida de Montañez, escuchar al Gran Combo de hoy era casi lo mismo que escuchar al de ayer, y eso, para el negocio del disco, a veces es una virtud.


CORTIJO
y su combo original con
ISMAEL
RIVERA
"JUNTOS OTRA VEZ"
grabado: agosto, 1974
coco records

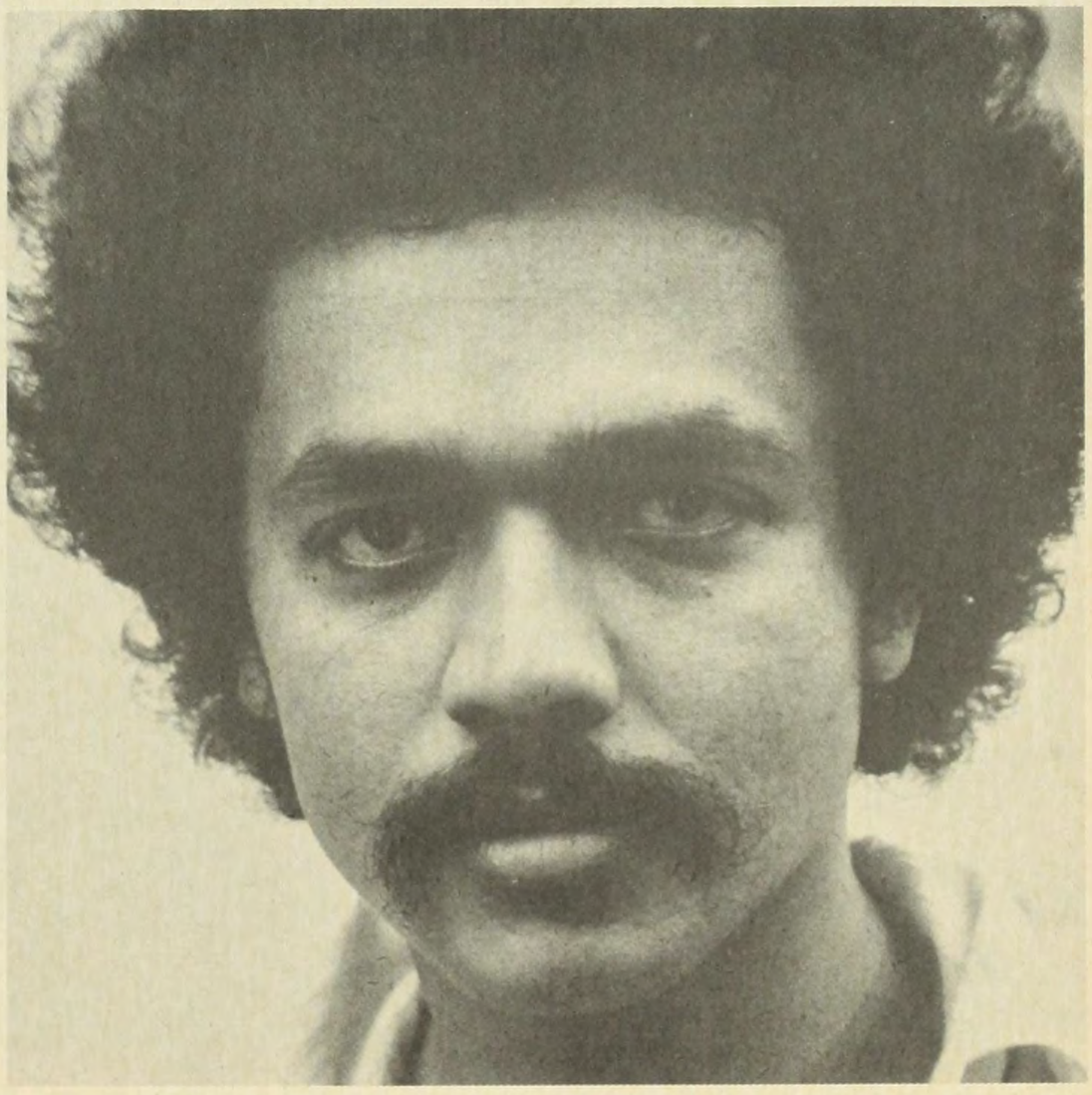

ROBERTO
ROENA
COMPATIBLE
stereo
Y SU APOLLO SOUND 6
LPS 88389



RAFAEL ITHIER - GRAN COMBO



CHARLIE APONTE



BOBBY VALENTIN



LUIGI TEXIDOR

En 1969 Roberto Roena, después de haberse separado del Gran Combo, y después de haber grabado un disco solitario para el sello Tico con sus fugaces *Megatones,* decide formar su orquesta definitiva: el *Apollo Sound,* que tomaba su nombre de la euforia mundial de aquellos días con el primer hombre en la luna. Además, este nombre bien podría reflejar el espíritu de avanzada que siempre caracterizaría a la banda. Roena, desde el primer momento, rompe con la dotación que ya había hecho tradicional la orquesta salsosa neoyorkina: asumiendo la influencia de las agrupaciones de las cuales provenía —Cortijo y EGC—, Roena presenta con su Apollo una sección de dos trompetas, un trombón y el saxo tenor que nunca jamás fue admitido por la salsa *oficial* del norte. Asimismo, recibiendo el apoyo de los jóvenes arreglistas de la isla, Roberto se volcó sobre una nueva onda que, después de la insistencia y la siempre necesaria paciencia, brindaría no pocos éxitos según el parecer de la mayoría de los melómanos.

Notemos que está muriendo la década, que Nueva York, ahora, está en la plenitud de su creatividad, que ya pronto se dará el despegue de la Fania *(Nuestra Cosa)* y con él la arrancada definitiva de la avalancha salsosa. Para este momento Puerto Rico, y más allá todo el resto del Caribe, permanecen a la expectativa, considerablemente lejanos de brindar alguna influencia sólida, incapaces todavía de hacerse sentir con fuerza en el marco global de la nueva expresión. Roena firmó desde el principio un contrato con el monopolio disquero y fue así como desde aquel año 71 pasó a formar parte importante de las Estrellas de Fania. Sin embargo, su verdadero aporte a la expresión, el aporte de su Apollo Sound, no lograría concretarse sino hasta ya bien avanzado el boom, seis o siete años más tarde, cuando Puerto Rico y todo el Caribe habían logrado superar con creces toda la primaria influencia neoyorkina. Aprovechemos el caso de Roena, y junto con él el de su compañero en el All Stars, Bobby Valentín, para repasar este proceso.

Entre 1970 y 1974, ambas orquestas publicaron anualmente diversos discos que, por una u otra razón, no fueron plenamente asimilados por los melómanos de aquel entonces. Valentín, quien tenía en su haber la casi totalidad de los arreglos de la orquesta estelar, aprovechaba su banda (casi un *big-band* al estilo impuesto por Puente, Rodríguez y Machito, con la combinación completa de trombones, trompetas y varios saxofones), para incrementar esos experimentos armónicos que de manera algo superficial ya había estrenado con la Fania. El público, que seguía dependiendo del sonido elemental de un par de trombones, no se sintió atraído por esa *nueva* sonoridad que *venía del sur.* Y la compañía, preocupada básicamente por promover a los artistas locales, relegó la verdadera importancia de lo propuesto y trabajado por Valentín. Cosa semejante sucedió con el Apollo, sólo que, en este caso, los experimentos fueron mucho menos osados, la orquesta carecería de sus propios arreglistas, y las mismas pretensiones de Roena no eran tan amplias y ambiciosas como sucedería después. Para el melómano de aquel tiempo, totalmente seducido por la fiereza que producía Nueva York, estos experimentos boricuas sonaban débiles, extemporáneos y, en no pocos casos, *gallegos*. Roena y Valentín, así, seguían gozando del prestigio que les brindaba el All Stars, aunque por cuenta propia era todavía poco lo que podían ofrecer al gran público. Y ello, ya lo hemos visto, no por deficiencias de los músicos, sino por mera incapacidad de la industria que escasamente ha sabido manejar y difundir a la totalidad de los artistas que ha tenido bajo contratos.

La situación, ya finalizando el año 74, comienza a cambiar considerablemente, Roena publica uno de sus mejores discos, *Apollo Sound 6* —imprescindible en cualquier antología salsosa—, mientras que Valentín, en un importantísimo alarde que fue más allá de la mera circunstancia musical, decide abrirse campo con una compañía propia, *Bronco Records,* con la que trabajaría a sus anchas, sin mayores límites de criterio. El disco de Roena, por ejemplo, ya nos ofrece un buen compendio de lo que sucedía en la isla: presencia de arreglistas jóvenes, de un repertorio abierto —desde la vieja Cuba hasta la actual, desde la tradición boricua a los nuevos compositores—, y de un estilo global mucho más abierto para hacer la salsa. Así, *Apollo Sound 6* nos ofrece una nueva versión del clásico *El que se fue* de Tito Rodríguez, según un inteligente arreglo (el primero que escribía) de Julio *Gunda* Merced, el joven y virtuoso trombonista de la orquesta; igualmente, Luis Ortiz, *Perico* —todavía desconocido, sin fama ni prestigio—, arregló impecablemente *Traición,* modificando radicalmente todos los patrones y esquemas que acostumbraba la salsa convencional producida en el norte, mezclando, por ejemplo, el son *(Yo te tuve en un altar, como a un dios yo te adoré, te quería tanto tanto, te tenía tanta fe. . .)* con aires de comparsa tradicional (al estilo de ese viejo coro que dice: *Allá ya viene la Picarona, dice que tiene miedo, caramba, de dormir sola... ay ay ay...*"), aprovechando de manera plena todas las posibilidades rítmicas y melódicas que se le ofrecían por delante. El disco también incluye arreglos de músicos ya consagrados como Jorge Millet (el viejo son *Cucarachita Cucarachón,* y dos composiciones suyas, *En mis Rosales* y *Herencia Rumbera,* donde se destaca un espectacular solo de timbal de Endel Dueño), y el propio Bobby Valentín (*Que se sepa,* tema de mucha popularidad en la nueva música cubana).

Un disco como éste, con semejante amplitud de criterio y de recursos, difícilmente era producido en Nueva York. Allá tan sólo los líderes se lanzaban en iniciativas como ésta mientras que el resto se conformaba con repetir la moda y la tendencia, tristemente resignados ante los criterios del productor de turno.

Siguiendo con el paralelo encontramos que en 1975 Bobby Valentín publica su famosa colección *Va a la Cárcel* (dos discos), que con sobrada independencia se iba ya muy lejos de las pautas y esquemas que dictaba Nueva York. Para este momento ya Bobby le llevaba cierta ventaja a Roberto, no sólo trabajaba con su propia compañía y era responsable directo de la totalidad de arreglos de su orquesta, sino que tenía en su equipo a uno de los más espectaculares cantantes de toda la promoción salsosa, Marvin Santiago, un personaje rebelde e irreverente con una asombrosa habilidad para jugar a su antojo con el montuno. Del segundo volumen de *Va a la Cárcel,* les transcribimos a ustedes la guaracha *Tú no haces Nada,* con la totalidad de inspiraciones que inteligentemente, casi convirtiendo su voz en una ametralladora salsosa, lanzó Santiago en la euforia del montuno.

Para qué te dije yo que te quedaras
No te das cuenta que tú aquí no haces nada
Para qué te dije yo que te quedaras
Pasas el tiempo mirando por la ventana
Yo no sé por qué, por qué, por qué
Cometí el error de decirte que te quedaras
No te das cuenta que tú aquí no haces nada
Déjame en paz y arranca por la mañana
Cuando yo, yo descansaba
Tú te pasabas mirando por la ventana
Tú aquí no limpias ni mueves una cuchara
Déjame en paz, te vas por la mañana.

(Montuno)

Para qué te dije yo que te quedaras...
Pa' que me saques al pajarito afuera
Adelita Lola a cambiarle el agua...
Para qué te dije yo que te quedaras...
Por si el jara me está velando me avisaras
temprano en la madrugada...
Para qué te dije yo que te quedaras...
Pero para qué, pero para qué
para que yo prenda el carro
—¡mulato por qué me matas!—
Para qué te dije yo que te quedaras...
Ave María Lola si te pasas bochinchando
de todo el mundo y gritándole a todos mis panas...
Para qué te dije yo que te quedaras...
Para que cuando me fuera a acostar
y fuera a trabajar mañana
el tic tac al reloj tú le quitaras...
Para qué te dije yo que te quedaras...
Por si tenía ganas de tomar café con leche
Lolita mira la nata tú le quitaras...
Para qué te dije yo que te quedaras...
Para qué Teté le dije a usted
cosita buena que se quedara que se quedara...
Para qué te dije yo que te quedaras...
Si hace tiempo que vengo por decirte
que te limpies las narices Tomasa
porque conmigo ya no estás en nada...
Para qué te dije yo que te quedaras...
Si ahora que estabas fumando yo lo estaba
velando por el ojo de la cerradura
se la pongo dura, por qué lo llamas...
Para qué te dije yo que te quedaras...
Para qué te dije Matilde que te quedaras
si conmigo tú no estás en nada...
Para qué te dije yo que te quedaras...
Por si el nene que tengo en la cuna
por la mañana cuando saliera la luna
caramba mira gritara...
Para qué te dije yo que te quedaras...
Si hace tiempo si hace tiempo
te estoy velando que te la pasas
con la hija de Ño Mariana...
Para qué te dije yo que te quedaras...
Pero para qué para qué pero para qué
te dije cosita rica que te quedaras...
que te quedaras que me llamaras...
Para qué te dije yo que te quedaras...
Nina va co son conmigo
pa Piñones solito conmigo lo bailan...
Para qué te dije yo que te quedaras...
Si hace tiempo que estoy cansado
y esto no se ha acabado cosita buena
por qué me llamas por qué me llamas...
Para qué te dije yo que te quedaras...
Para para para
pana por qué me matas...
Para qué te dije yo que te quedaras...
Para que me saques el pajarito fuera
Adelita mira y le cambies mambón el agua...

Esta guaracha, con todas las inspiraciones de Marvin Santiago, podría servir como argumento ideal para todas aquellas posturas feministas que acusan a la salsa, y con ella a buena parte de nuestra música popular continental, de machista, de ser totalmente perjudicial para la postura digna que exige la mujer contemporánea. Es probable.

Quizá ese despreciado machismo latinoamericanos que ha recibido tan vigorosos ataques intelectuales desde todos los flancos posibles, esté íntimamente ligado a la esencia cultural de nuestros pueblos. Es probable. A lo mejor esta guaracha que hemos elogiado por sus virtudes musicales, por sus méritos salsosos, resulta abiertamente prohibida y censurada desde las posturas feministas. Ahora bien, lejos de confundir lo terrenos, nos interesa tan sólo destacar algo que desde la furibunda discusión intelectual siempre resulta oscuro y, por lo tanto, escamoteado: la notable persistencia —en la totalidad de nuestra música popular—, de estas temáticas donde el hombre (que es el que canta en la mayoría de los casos) le recuerda a la mujer ciertas obligaciones *naturales*. No se trata, por supuesto, de discutir la legitimidad de esas obligaciones; la tortilla, como se sabe, siempre se voltea al antojo de cualquier discusión y argumento. Se trata, simplemente, de destacar la invariable repetición de la postura; el hombre se enamora de la mujer porque ella está allá y él aquí, y a partir de los límites que determinan estos dos extremos es que se levantan todos los dramas y todas las historias. Discutan ahora, lo que estén a favor o en contra, la validez de esos límites. Nosotros, desde la estricta circunstancia salsosa que supone este libro, queremos apenas dstacar cómo ese *machismo* varía considerablemente desde aquellas idílicas posturas mexicanas donde los riesgos del hombre estaban en el campo y no en las penurias de la ciudad. Es así como Santiago, asumiendo plenamente el lenguaje marginal, tiene a su mujer para que ésta le prevenga la llegada de *el jara* (la policía), para que lo ayude a prender el carro cuando éste no funcione y lo desespere *(¡mulato por qué me matas!),* para que le quite el tic tac al reloj y la nata al café con leche, para que ella viva, pues, en su casa y acepte su vida y sus *panas* (amigos). Por supuesto, la fundamental condición sexual también se hace presente, al comienzo y al final de las inspiraciones *(Pa' que me me saques al pajarito afuera. . .).* Y cuando todo este cúmulo de situaciones fallan el hombre pide entonces el rompimiento y el desalojo: *Si hace tiempo que estoy cansado y esto no se ha acabado cosita buena. . .* Estas exigencias —justas o no—, jamás serían planteadas así en cualquier otra manifestación *machista* de nuestra música popular; el lenguaje en cualquier caso nunca sería tan rudo y tan directo. El fulano *machismo* funciona ahora en otra onda, desde otra perspectiva, ya no se jura amor eterno, ya no se pide belleza *(de alma y corazón).* Para Santiago —y los innumerables caribeños que él representa en su canción—, la situación de la mujer ya no es idílica, no se trata de sueños sino de realidades. El guarachero de hoy, que no vive en la placidez del viejo bolerista, en el mundo bucólico del ranchero, no tiene por qué acudir a la *delicadeza* a la hora de decir sus cosas, todo lo contrario, el ritmo ahora es distinto, y un vértigo feroz gira en él. Ya no se trata, pues, de *muñequita linda de cabellos de oro. . .,* ahora se trata de *mi pana,* y cuando ella falla (y aquí caben cualesquiera discusiones sobre machismo, causas y consecuencias), el salsero suelta su argumento: *pana. . . por qué me matas. . .*

Finalizando el año de 1976, Marvin Santiago se separa de la orquesta de Valentín. Según nos han confesado personas allegadas al cantante, el que decidió la salida fue Bobby y no Martin, y ello porque Santiago, quien al parecer es víctima de una acuciosa adicción a las drogas, no podía seguir cumpliendo con las reglas, horarios y exigencias que supone una orquesta cualquiera. A partir de ese momento Marvin desapareció virtualmente del mundo de la salsa, no se le conocieron nuevas grabaciones (excepción hecha de sus ocasionales apariciones con la Puerto Rico All Stars), y tanto el público como sus viejos compañeros lo abandonaron al anonimato. En el verano del 77, por mera casualidad, caminando por una de las calles de San Juan, un amigo común nos presentó. Santiago era uno más, otro desconocido en medio de la multitud. Apresuradamente tratamos de hacerle algunas preguntas, pero el cantante tan sólo nos respondió con monosílabos y con uan que otra frase suelta, *esto de la salsa ya no sirve. . ., la gente como que no entiende, no sé, tú sabes. . ., qué sé yo si vuelvo a cantar o no. . .* Y antes de que transcurrieran tres minutos ya nos estábamos despidiendo —*Venezuela es bonita, me gustaría ir para allá. . .* Después de conocerlo, nos quedó ese sentimiento desagradable que a veces se retuerce cuando uno se topa con los músicos populares. Su arte, que jamás es reconocido y justamente valorado (la mayoría de las veces ni siquiera se le considera arte), proviene de esa miseria cotidiana que supone vivir al margen de los beneficios mínimos de nuestra civilización. La droga es común en muchos de ellos porque, al parecer, ayuda suficientemente. La noción de una vida mejor es, en no pocos casos, una nebulosa inasible que produce rabia y desesperación. Y así, a veces, es la música. La salsa nos ofrece la plenitud del panorama: desde Marvin Santiago hasta Rubén Blades, desde la intención furiosa y la incertidumbre, hasta la certeza y la intención calculada y por lo tanto más efectiva. La salsa viene del barrio y ahí ella asume la plenitud de sus personajes, unos más pobres que otros, con menor o mayor fortuna, con mayor o menor conciencia y claridad de lo que sucede y ha sucedido. De ahí la inmensa diversidad de variantes que ofrece la salsa, los muchos aciertos y los innumerables fracasos, las alegrías y euforias, y las siempre persistentes lástimas y tristezas. La salsa, así, reproduce toda la infinita riqueza que supone la verdadera mú-

sica popular, una música donde los valores son dispersos, irregulares y quizá contradictorios, como sus personajes, pues, como la realidad que los produce y alimenta.

Para sustituir a Santiago, Valentín incorporó a su banda a Luigi Texidor, un cantante de intenso color negro capaz no sólo de representar el mismo arraigo popular de Marvin, sino de equipararle todas sus virtudes como cantante y efectivo sonero. Luigi venía de la Sonora Ponceña (una orquesta de un interés muy especial que ya nos obligará a unos cuantos párrafos), donde había permanecido por muchos años. A pesar de que sus trabajos siempre se revistieron de una altísima calidad, Texidor jamás fue plenamente reconocido por el gran mundo de la salsa. Y esto, sin más, ocurrió con la casi totalidad de estrellas que desarrollaron su música al margen de Nueva York, Luigi y Marvin son un ejemplo, como también lo son la totalidad de las orquestas dominicanas y venezolanas que a los efectos de Nueva York —capital industrial del negocio—, siempre fueron vistas como productos de segunda o tercera categoría. La industria y la vanguardia iban así por rumbos distintos, y sólo aquélla era capaz de decidir quiénes eran estrellas y quiénes no, aunque esto supusiera no pocas trampas y mentiras.

Texidor, sin embargo, jamás se sintió aludido por el desprecio, una modestia exagerada le impedía cualquier pose o arrogancia. Cuando en 1977 lo entrevisté para Radio Nacional de Venezuela, Luigi escasamente respondió nuestras preguntas, prefirió que Papo Lucca, como director de la orquesta (La Ponceña), liderizara la entrevista, *yo soy tan sólo un músico más, no se ocupe señor . . .*, nos respondió el sonero. Ese año ellos visitaban el país a raíz del éxito adquirido por el *Pío Pío,* un número vocalizado por Luigi; incluido en el disco *Conquista Musical* de la Sonora Ponceña (1976), que permitió el lucimiento de Texidor en varios números. Así, por ejemplo, sucede con sus inspiraciones en el son *Ñañaracai:*

Me puse a ver un ciego
mirando televisión

yo vi a una vaca
chocar con Pacheco

a un mosquito
muerto de la risa

ñañaracai ñañaracai

un cojo que iba embalao corriendo

estaba mirando a un piano
tocando a Papo

Ñañaracai cosó

Me puse a ver un manco
que era campeón de billar

un cojo que en pista y campo
era un general

una vieja sin dientes que le daba
dentera

Una bicicleta corriendo detrás
de Toño

Me puse a ver un pillo
dándole un ticket a un guardia

un poste aguantando a un perro.

Sin embargo, el tema que verdaderamente permitió que el público mayoritario apreciara las virtudes de Luigi como sonero fue *Moreno Soy* —el primer gran éxito de la orquesta de Bobby Valentín—, publicado a comienzos de 1978:

Nací moreno
porque así tenía que ser
por mi color,
soy muy fácil de entender
cantando voy
haciendo el mundo feliz
pues soy candela, palo y piedra
hasta morir.

Nací moreno
porque así tenía que ser
y en mi cantar
yo voy a explicar por qué
yo nací y mi madre fue la rumba
y a mi padre lo apodaban guaguancó.

Y bautizado con tres toques de conga
en un manantial de sabor,
¡ah, cará!

(Montuno)

Moreno soy, porque nací de la rumba
y el sabor yo lo heredé del guaguancó.

A mediados de ese mismo año 78 la compañía Fania, que vivía ya la crisis de cantantes y artistas capaces de atraer firmemente al gran público, decide contratar en plan de estrella a Luigi Texidor. Se le incorpora así al equipo de las ya desprestigiadas Estrellas de Fania y se le

produce el disco *El Negrito del Sabor* (1979), donde con torpeza se le desperdiciaron todo su talento y virtudes. Valentín por su parte, ya definitivamente alejado de todo lo que musical y comercialmente supusiera el monopolio Fania, sustituye a Texidor con un cantante joven que, más o menos, continuaba la onda del soneo agresivo: Carlos *Cano* Estremera, famoso no sólo por su afinada y limpia voz, sino también por su piel albina, definitivamente inusual en este mundo de *mulatos*. Estremera se responsabilizaría de un tema que, con mucho, superaría los éxitos comerciales de *Moreno Soy, La Boda de Ella,* chisme pícaro de uno de esos tantos novios que quedaron defraudados a la puerta del casamiento *(Si el cura sabe lo que tú y yo fuimos no bendecirá esa unión. . .)*. Corría ya el año 79 y aquel desborde del boom acusaba su agotamiento. La industria, ante un público que ya no seguía tan fácilmente las pautas publicitarias, no estaba en condiciones de inventar *ídolos,* estrellas ficticias portadoras de música mediocre. Ahora —¡por fin!—, tan sólo se empezaban a destacar aquellos con suficientes méritos para el privilegio. Ya Nueva York no ostentaba su vieja hegemonía y Puerto Rico, junto con Venezuela y la República Dominicana, funcionaban por cuenta propia, haciendo caso omiso de las pautas impuestas forzadamente desde el norte. La vanguardia que Borinquen venía desarrollando silenciosamente desde hacía ya varios años, fue así definitivamente reconocida por el público mayoritario. De ahí el apoyo firme que ahora recibía Bobby Valentín con su orquesta. Ya era hora, pues, de que se aplaudiera la calidad musical, los buenos arreglos y, fundamentalmente, la honestidad y consecuencia para con esta música tan desvirtuada por culpa de los negocios desesperados.

Ejemplo de esta decadencia que sufre Nueva York —y con él la salsa que produjo el boom—, es el empuje que finalmente le da la compañía Fania a sus orquestas puertorriqueñas, el Apollo Sound y La Ponceña, principalmente, que siempre fueron consideradas un simple relleno disquero. La ciudad de los rascacielos ya no daba lo suficiente (o, al menos, la música que aquí producía y dirigía el monopolio Fania) y el vigor definitivo venía ahora del sur. Es así como se entiende la transformación de Roberto Roena que a comienzos de la década era un modesto vendedor de discos, al bongosero que ya para 1978 publicaba discos estelares. Ya vimos cómo el cambio de situación empieza a sentirse en 1974 con el álbum *Apollo Sound 6*. Con la siguiente producción —*Séptimo Sortario* (Lucky Seven)—, Roena logra su primer éxito de gruesas proporciones, *Mi Desengaño,* composición de Gunda Merced y Pucho Soufront, trombón y bajista, respectivamente, de la joven banda. Con este tema ya la orquesta de Roena pulía definitivamente su estilo: una onda con notables influencias brasileñas, con letras ingenuas que mostraban descontento con la situación social (*Los Demás, Hora Cero* y *El Progreso,* por ejemplo), con arreglos definitivamente diferentes a los que acostumbraba la salsa de Nueva York, y con un manejo del ritmo que progresivamente fue experimentando todas las posibilidades sin reducirse al son que ya virtualmente agotaba el boom. El Apollo Sound, de esta manera, se convirtió en sinónimo de innovación y vanguardia, elementos éstos que ya exigía con sobrada insistencia el melómano cansado por la matancerización.

Para muchos siempre resultó una incógnita cómo Roena, que a diferencia de Valentín, por ejemplo, no es arreglista, ni un virtuoso solvente en su instrumento, y está lejos de dominar la teoría y el solfeo, pudo liderizar una orquesta que siempre picó adelante, nunca en la retaguardia. Y este caso de Roena bien nos puede servir para ejemplificar el de numerosas orquestas caribes que, llevadas por la batuta de un *músico de oído,* pudieron desarrollar sonidos vigorosos y atractivos. Para un ortodoxo el mérito real nunca está en quién él considera un *líder aparente,* sino en los músicos *que leen* y en los arreglistas que producen esa misma música que es leída. Y este ortodoxo, de alguna manera, tiene parte de la razón. Sin embargo, quedan vacíos importantes que sólo son llenados, en este mundo de la música popular, por ese líder que, en efecto, va más allá de la mera apariencia. Empecemos por entender qué supone una orquesta de salsa, esa reunión de músicos profesionales que tienen que vivir de un *negocio* particularmente oscuro, desordenado e irregular. Una banda en el Caribe (o en los barrios caribeños que acoge Nueva York), no depende, social, cultural y económicamente, de las mismas condiciones que rodean a una agrupación semejante en los Estados Unidos o Europa. Allá el oficio de músico (por más popular que él sea) representa un estatus distinto, nunca la categoría marginal —*maraquero sabatino*—, con que el mismo oficio es visto en nuestras latitudes. Por ello, aquí en el Caribe, una orquesta no sólo tiene que luchar la batalla musical para la cual es constituida, sino también la batalla social, cultural y económica a la que la obliga el subdesarrollado ambiente en el que se desenvuelve. Es así como uno entiende la irregular situación de los músicos y de las bandas que ellos forman. Por ello, más allá de la simple condición musical, el director de una orquesta popular tiene que revestirse de otra serie de características tanto o más importantes que la primera. En Venezuela, Federico Betancourt *(Federico y su Combo),* cuyo caso es semejante al de Roena, nos ha confesado en más de una oportunidad las miles de dificultades no musicales que implica mantener a flote una orquesta de salsa. El líder pues, aunque no tenga encima el doctorado de la música escrita, no es una mera figura decorativa en este mundo de la expresión popular.

Partiendo de este hecho, entendemos entonces la extrema dependencia que tienen los músicos de una orquesta hacia el compañero que los agrupa. Una dependencia alentada no sólo por la música que los entusiasma, sino también por muy importantes circunstancias sociales y, sobre todo, económicas. Decía Tito Rodríguez, cuya orquesta llegó a ser un monumento de perfección pocas veces repetido en la historia de nuestra música popular, que lo más importante es siempre tener contentos a los músicos, que reciban buen pago y se sientan a gusto con la orquesta, que en ella ellos puedan desarrollar libremente su creatividad, cosa de que no se sientan simples fichas de un grupo sino auténticos músicos capaces de gozarse a plenitud la obra que producen. Y esta definición de Rodríguez ya nos da una plena idea de lo que supone el trabajo real de un líder en una banda, porque es él, únicamente, quien está en condiciones de garantizar ese confort que invita a la auténtica creación de los músicos. Roberto Roena, y como él tantos otros que han dado la cara por orquestas realmente vigorosas e imprescindibles, no dominaba los secretos oficiales de la música. Sin embargo, sí conocía a plenitud los otros, los que progresivamente fueron llevando a su Apollo Sound a un lugar primordial dentro de la expresión salsosa. De esta manera, las circunstancias extramusicales terminan influyendo dentro de la música propiamente dicha, y es así como encontramos que la orquesta de Roena tiene un estilo definido, un sonido peculiar que ya la distingue sobradamente de las demás bandas del mercado. Los arreglistas, por más diversas influencias y tendencias que ellos tuvieran, siempre se acogían a un molde indefinible, pero perceptible, que ya firmemente suponía el Apollo Sound. Roena, pues, jamás escribió un arreglo, no obstante, un estilo peculiarísimo de arreglar la salsa le pertenece a él con no poca legitimidad. Y ello, ya lo dijimos, porque en la música popular que se hace en esta latitud, la noción fría de cietra teoría no es siempre lo más importante.

A finales del 76, el Apollo publica su octavo disco *(La Octava Maravilla),* donde la experimentación ya picaba demasiado adelante y los promotores y los expertos (que, tal como lo hemos dicho, a veces no tienen la más mínima idea de lo que supone la música), erróneamente decidieron descartarlo, con lo que el público pasó por encima del disco sin tan siquiera notar su presencia. Aquí se incluían dos extraordinarios números de Merced, *Rico Guaguancó* y *Tema del Apollo,* este último desarrollado como una suerte de collage donde los cantantes se iban alternando frases diversas de los temas éxitos de la orquesta. Asimismo se ofrecía el *Para ser Rumbero* de Rubén Blandes, según un agresivo arreglo de Perico Ortiz. La letra digamos que bien puede ser entendida como una declaración de principios y, como tal, Roena la asumió ante muchos de sus colegas:

Para ser rumbero tú tienes que haber llorado
Para ser rumbero tú tienes que haber reído
Tú tienes que haber soñado, haber vivido
Para ser rumbero tú tienes que sentir por dentro
Emociones dulces que agiten tus sentimientos
Si no naciste con clave entonces no eres rumbero
Podrás cantar con sentido, podrás tener buena voz
Pero ser rumbero nunca si te falta corazón
Para ser rumbero tienes que amar a la gente
Y tener el alma tan clara como sol de oriente
Tú tienes que ser sincero y entonces serás rumbero . . .
El rumbero es ser humano con su risa y su dolor
Expresando sentimientos con el golpe del tambor
Debe ser sincero pa' tocar la rumba, ¡ay Dios!

A pesar del fracaso comercial que supuso este octavo disco del Apollo, la banda ya estaba definitivamente afianzada en el gusto de los melómanos. Los dos últimos discos que le conocemos (9 y 10), apoyados en composiciones de Curet y Blades, habrían de incluirse fácilmente en el grupo de las más destacadas producciones de la salsa que despidió la década. Aunque la orquesta sufrió una división a mediados del 78 (de ella se separaron Gunda Merced, el cantante Papo Sánchez, el saxofonista Miguel Rodríguez, el tumbador Papo Clemente, el bajista Polito Huerta, y el pianista José Lantigua), Roena, con el inquebrantable apoyo de Mario Cora —su compañero desde los lejanos días de Cortijo—, rehízo el Apollo en tiempo récord para así publicar, sin pérdida de tiempo, el décimo disco que vino bajo el título de *El Progreso,* un cursilísimo tema de Roberto Carlos que difícilmente fue salvado en su nueva versión salsosa.

De los muchos músicos de salsa que he conocido a lo largo de los años, Roberto Roena es uno de los que me inspira mayor respeto. A su manera él bien representa las mejores cualidades de esta música nuestra, y de ahí que su orquesta, después de tantos desprecios y objeciones *ortodoxas,* haya terminado en los sitiales vanguardísticos de la expresión. A Roberto quizá le hayan faltado algunas específicas condiciones musicales, pero no hay duda que en él sobró una sana ambición salsosa que lo llevó al triunfo a despecho de tanto virtuoso que quedó reducido al desorden y al complejo.

En 1974 el gran público, con el disco *Celia y Johnny,* entraba en contacto con un pianista de Ponce, Enrique Lucas, Jr., mejor conocido por el mundo de la salsa como Papo Lucca. En ese disco unos cuantos solos bastaron para que la gente se sorprendiera ante este pequeño virtuoso,

portador de manos rapidísimas y un gusto exquisito. Claro, para ese año 74 ya Lucca era un veterano aunque el público mayoritario que dependía del boom no lo supiera. Papo, casi desde que tenía uso de razón (según su propia confesión), ya formaba parte de la orquesta de su padre, La Sonora Ponceña. Durante muchos años la orquesta se mantuvo en la vecindad de Ponce, animando bodas, bailes de colegios y bautizos, como era la costumbre. No había en ellos mayor relevancia, el sonido, de una u otra forma, era semejante al de cualquier otra sonora caribeña, siempre bajo la égida imborrable de la institución Matancera. Sin embargo, tan pronto Papo, todavía un adolescente, pasó de ser un mero pianista para convertirse en arreglista, la banda extendió su fama hasta los más apartados rincones de la isla. Ya para finales de 1972 el monopolio Fania, que recién inauguraba el sello Inca, decide firmar a la Ponceña, y se publica así el disco *Desde Puerto Rico a Nueva York,* que pasaría sin pena ni gloria ante una industria y un público demasiado encandilados por el resplandor neoyorkino de aquellos días. A la banda, sin embargo, le importó poco la reacción de las grandes disqueras y el público mayoritario, para ellos, el modesto horizonte de Ponce y de todo el sur de Borinquen, ya era suficiente. Sin esforzarse demasiado siguen cumpliendo con el contrato y así publican todos los discos necesarios en los años siguientes *(Sonora Ponceña, Sabor Sureño,* una modesta recopilación titulada *Lo mejor de la Sonora Ponceña* y *Tiene Pimienta).*

Así, sin el alarde fanfarrón tan frecuente en el medio neoyorkino, los Lucca con su gente iban y venían trayendo su música modesta, siempre fresca y sabrosa. Ya el boom comenzaba a sentirse y los productores empezaban a percatarse de la necesidad de buscar talentos más allá del cerrado mundo del barrio neoyorkino. Es entonces cuando Pacheco, haciendo gala de su extraordinaria visión, tan comercial como musical, se puso al tanto del virtuosismo de Papo como pianista y arreglista y lo invitó para grabar con su orquesta y Celia Cruz. El acierto del dominicano fue notorio, despegaba ahí, con la inevitable modestia del ciudadano ponceño, una de las más importantes figuras de la salsa. A partir de ese momento no sólo los arreglos de Lucca serían altamente solicitados por las orquestas de Nueva York, sino que su misma presencia sería tan insistentemente exigida para grabaciones diversas, que bien podemos observar la profusión de discos de la Fania que cuentan con el piano de Papo. Semejante virtuosismo difícilmente podría ser ocultado por la placidez de Boriquen.

Destapada ya la sorpresa, Lucca volcó lo mejor de su talento a la orquesta que él seguía considerando de su padre, La Ponceña, que tal como sucedería con el Apollo de Roena, no tardaría mucho en apoderarse de lugares preminentes en la vanguardia salsosa. Publica así discos impecables como *La Conquista Musical* (del cual ya destacamos las virtudes de Luigi Texidor), *El Gigante del Sur, Explorando,* y el último que le conocemos, *La Orquesta de mi Tierra.* En todos ellos se evidencia una nueva concepción salsosa. La música sigue asumiendo al son cubano, pero también hurga más allá, enriqueciendo el folklore negro de la isla, aceptando las más diversas influencias del jazz y de la moderna música brasileña, presentando una fuerza innovadora que, a diferencia de lo sucedido en algunas de las bandas de vanguardia de Nueva York, jamás sacrificó el imprescindible sabor caribe. La Ponceña, pues, se hizo de éxitos, continuando la tónica inaugurada por el *Pío Pío* que ya comentamos, siguieron la versión en salsa de la *Borandá* de Edú Lobo, *Suena el Piano,* del cubano Rubén González, *Cantándole al Amor, Ahora yo me río,* y un bien logrado potpurrit basado en los viejos boleros *Todo y Nada* y *Seguiré mi viaje,* donde el propio Papo compartió el canto junto a Miguel Ortiz y Yolanda Rivera. Una vez más se confirmaba que, frente a la decadencia del boom alentado por Nueva York, la salida única estaba en el Caribe, y Puerto Rico era aquí factor primordial. Para corroborar esto bien podemos utilizar como ejemplo el son *Lo que el viento se llevó,* publicado por la Ponceña en la misma tónica principista en la que Roena grabó *Para ser rumbero* de Rubén Blades; la rumba, con sus excepciones de rigor, ya ostentaba su vigor en predios distintos al neoyorkino:

Cuánta pretensión por entrar en mi rumbón
Da la sensación como de estar afectado
Y preocupaciones no ligan con intereses ajenos
Sólo en la mitología se llegaron a crear
Aquellos sabihondos que ordenaban sin pensar
Y a la hora de la verdad, después de tanto parlar
Nadie los obedeció
Lo siento por ti
Pero ya lo puedes ver
Tu mandato no se cumplió
Falló tu legislación
Tu rumba ha pasado a ser
Lo que el viento se llevó...
Encabúyalo y vuelve y tira...

Sin embargo, tal como se desprende de las apreciaciones que hemos hecho previamente, los logros de Papo Lucca no se reducen exclusivamente a la producción de la Sonora Ponceña, más allá hay un trabajo importantísimo realizado, paradójicamente, con las orquestas de Nueva York. En 1976, por ejemplo, como reconocimiento a

la importancia del piano de Lucca dentro de la salsa, la Fania All Stars decide incorporarlo al equipo, sustituyendo así al que hasta ese entonces había sido uno de sus principales líderes, Larry Harlow. Con ellos Lucca participó en todos los discos tristes que a manera de *crossover,* la compañía publicó con la CBS internacional. Ahí se demostró no sólo la habilidad de Papo para adaptarse a los más diversos estilos, sino su indudable virtuosismo en la poca salsa que se grabó *(Picadillo, Juan Pachanga, Sin tu cariño, Prepara).* Asimismo, para beneficio de los melómanos que no asistieron a los conciertos, el disco *Fania All Stars en Vivo,* publicado a comienzos del 79, reúne dos imponentes solos de Lucca en *El Nazareno,* el clásico de Ismael Rivera, y *Público Oyente,* un son harto mediocre compuesto y vocalizado por el otro Ismael, Miranda. Por si fuera poco, discos de Cheo Feliciano, de *su compadre* Roberto Roena, de Pacheco (con Casanova y con Celia), de Ismael Quintana, y de tantos otros, reúnen suficientemente una evidencia satisfactoria de este diminuto negro, nacido en Ponce.

En setiembre de 1978, en un concierto en el Madison Square Garden de Nueva York, pude presenciar uno de esos imponentes alardes de Papo Lucca. El solo, con su Ponceña a la expectativa, se mantuvo durante más de diez minutos haciendo figuras ante la impresión de aquella inmensidad de público. Según nuestra experiencia, apenas Eddie Palmieri era capaz de semejante hazaña (imagínense ustedes a una audiencia superior a los veinte mil espectadores, deseosos de oír salsa brava, cueros, totalmente absorta y silenciosa ante un piano solitario). Pero Papo, aquella noche todavía calurosa, le arrebataba la exclusividad. Lamentablemente nadie tenía un grabador a mano y todo quedó reducido a las arbitrarias virtudes de la memoria. En la grabación de *Sin tu cariño* Rubén Blades, en portugués, lo anuncia como *O melhor piano do mundo;* es probable que haya algo de exageración por la euforia, pero, en lo que a la salsa respecta, la frase no está muy lejos de la certeza.



LARRY HARLOW BOBBY VALENTIN ROBERTO ROENA







ROBERTO ROENA - "el gran bailarín"



ANGEL MENDEZ (Swing Latino)

ROBERTO ROENA

CESAR MIGUEL RONDON - el autor







PAPPO LUCCA

Esta vanguardia boricua, representada primariamente por las orquestas de Bobby Valentín, Roberto Roena y la Sonora Ponceña de Papo Lucca, encontraría una inmediata prolongación en el trabajo de veteranos como Willie Rosario, Tommy Olivencia y Johnny El Bravo. Para ellos la salsa de Nueva York representó una avalancha extraña, una onda vigorosa en la que no eran novatos. En efecto, los nombres de estos tres personajes, ya figuraban con cierta propiedad en la cadencia caribe. Rosario, por ejemplo, fue figura de primer orden en aquellas legendarias estrellas Cesta, mientras que Bravo y Olivencia ya tenían su haber sustancioso en el baile boricua. Sin embargo, a pesar de semejante veteranía, ninguno de estos músicos logró escamotearle el liderazgo a los nuevos valores que brindaba la isla. Olivencia, por ejemplo, bajo la producción directa de Perico Ortiz, contando con las efectivas voces de Simón Pérez para la guaracha y del aguerrido Paquito Guzmán para el bolero, produjo discos dignos de mención, aunque ninguno de ellos logró definir plenamente un sello distintivo. Por su parte Rosario, teniendo como cantante a Junior Toledo, brindó algunos discos interesantes donde se evidenciaba sabor y veteranía. Sin embargo, toda esta producción, vista desde una perspectiva global, se ve condenada a permanecer en un inevitable segundo orden. Finalmente Johnny El Bravo, líder de una de esas orquestas que son capaces de hacer de todo, grabando con cantantes nuevos o con veteranos como Chuito el de Bayamón —auténtica institución del folklore boricua—, pudo moverse zigzagueante entre las diversas modas y tendencias que determinaba la pauta salsosa. Es así como le debemos a él uno de los éxitos más representativos de toda la expresión: *La Corte,* retrato salsoso de un empecinado violador de menores que, tarde o temprano, recibe el reproche de la justicia y de la siempre consecuente colectividad.

Al margen de todos estos líderes, veteranos o no, la juventud de Borinquen se hizo sentir en orquestas diversas con su particular dosis de virtud y atractivo. Tenemos así el excelente *Latin Tempo* liderizado por el talentoso trombonista y arreglista Luis García; la orquesta *Impacto Crea, Salsa Fever* —formada por Gunda Merced a partir de la división del Apollo—, la *Orquesta Revolución* y, entre tantas otras, la orquesta *La Terrífica,* una modesta *banda de pueblo* que, sin mayor pretensión ni alarde, brindó su buena cuota de sabor y arraigo. La juventud de Borinquen, pues, llenó muchos de esos vacíos que quedaron después de la derrota del boom de Nueva York con todas sus fanfarronadas y sus persistentes fastidios.

LAS CHARANGAS

Desde los primeros capítulos de este libro ya vimos cómo parte de la euforia que posteriormente desembocará en la salsa tiene su origen directo, en lo que a Nueva York se refiere, en aquel primer entusiasmo que se sintió por la música de charanga. Por lo tanto la salsa, ya convertida en una majestad millonaria y famosa, tendría de alguna manera que rendirle tributo a ese antecedente inmediato. La *orquesta típica* de los cubanos, caracterizada en la tradición de la isla por su cadencia suave y melosa, se transformaría ahora en una prolongación directa de la salsa vigorosa de los trombones y los montunos agresivos. Y este paso, que visto desde Cuba podría haber resultado brusco, en Nueva York fue, sin mayores dificultades, natural y automático. Por más de que Charlie Palmieri ya hubiese abandonado su Duboney, que Pacheco viviera ahora de un conjunto de son, y que Barreto nada quisiera saber de su vieja *Charanga Moderna*, el recuerdo permanecía cercano, todavía aprehendible.

Ahora bien, en el capítulo donde desarrollamos la evolución salsosa en el período anterior al boom, ya habíamos apuntado la importancia circunstancial del disco *Salsa* de Larry Harlow en el renacer contemporáneo de la charanga. *La Cartera,* a los efectos del público mayoritario que sólo sabía de la cadencia caribeña a través de lo que le ofreciera el boom salsoso, fue la primera puerta para ingresar al mundo de las flautas y los violines. Sin embargo, esta puerta importaría muy poco si el ambiente local, ya para ese momento (1974), no tuviera alguna charanga específica capaz de alentar definitivamente la nueva euforia. Entonces, a la hora de elaborar la historia real de la charanga en la salsa, *La Cartera* de Harlow nos sirve apenas como referencia mientras que el protagonista real en este nuevo despegue no puede ser otro que la *Orquesta Broadway,* con toda la propiedad del caso considerada *la decana de las charangas,* en lo que a la salsa respecta.

La Broadway, formada a partir del núcleo de los tres hermanos Zervigón, es la única charanga capaz de mantener algún puente entre la primera euforia de los 60 y el desborde posterior de los 70. Manteniéndose como una agrupación de segundo o tercer orden, la Broadway logró

la sorprendente hazaña de no desaparecer del ambiente. Mientras los músicos *charangueros* iban emigrando progresivamente hacia las nuevas formas hegemónicas, los Zervigón mantuvieron el empeño de la charanga en un período en que nadie se interesaba por este tipo de orquesta. Y ese mérito, a la hora de pasar la factura definitiva de la salsa, importa no poca cosa.

De esta manera, cuando arranca el boom —y con él las posibilidades comerciales de por fin pegar algún disco—, la Orquesta Broadway es la única agrupación capaz de batear la bola que ya suponía *La Cartera* de Harlow. Ellos, firmados bajo contrato del sello Coco, empiezan progresivamente a abandonar el envolvente criterio cubano que siempre habían trabajado, para volcarse ahora sobre formas cada vez más neoyorkinas o salsosas. El primer disco de la Broadway que logra colarse hasta el gran público del boom es *Salvaje*, publicado a comienzos del año 76. Aquí Zervigón —Eddie, flautista y director de la orquesta—, trabaja un repertorio amplio, asumiendo, inclusive, temas charangosos de la nueva Cuba. De alguna manera se intuía, a efectos de la música de charanga, que la tan exigida modernidad bien podría venir de predios extrasalsosos, y el mejor de esos predios, sin duda alguna, es el que ofrece la charanga cubana de hoy. Así la Broadway se hace de *Sin Clave y Bongó,* un denso son de Pedro Aranzola grabado recientemente por la Orquesta Aragón. Y esta nueva influencia cubana se incrementaría considerablemente en los años posteriores; total, la charanga en Cuba jamás había caído en decadencia y allá el progreso y la innovación fueron una constante imprescindible. Y esta nueva charanga cubana (desde la Aragón hasta los Van Van, desde la tradición hasta las combinaciones de la electrónica pop, desde la percusión clásica hasta la incorporación de tambores batá y hasta inclusive baterías americanas), representaría de tal manera una sorpresa y un estímulo vigoroso para la salsa del boom, que no fueron pocas las orquestas *vanguardistas* que se volcaron entusiastamente sobre su repertorio; baste el ejemplo de Barretto, Roena, Lucca, la Típica 73 y hasta el propio Harlow que indistintamente siguió viviendo de la Aragón de ayer y de la Aragón de hoy.

Arrancando el año 77, con una extraordinaria producción de Barry Rogers, la Orquesta Broadway logra brindar un disco que no sólo representaría a plenitud el estilo de la *charanga salsosa,* sino que también pasaría a convertirse en un álbum capital en todo el desarrollo del boom: *Pasaporte.* En este disco la Broadway fue desde los desplantes particularmente neoyorkinos donde se saludaba la droga *(El Material),* hasta el hermoso son donde se evocaba la inevitable nostalgia que por la isla sienten esos mismos *puertorriqueños de Nueva York: Isla del Encanto,* que habría de convertirse en el más espectacular éxito de charanga en todo el boom de la salsa. Con este son la Broadway imponía lo que sería una de las características fundamentales de la música de charanga grabada desde y para la salsa: la concepción del montuno. Como se sabe, para la tradicional charanga cubana, los elementos percusivos siempre estuvieron en un segundo orden, al menos eso es lo que evidencia la totalidad de los discos grabados en la época. Sin embargo ahora, cuando la salsa se caracteriza por el vigor y la agresividad, la charanga tiene necesariamente que escapar a esa vieja concepción de la percusión: los cueros, pues, irán por delante, al mismo nivel, inclusive, que la característica flauta tercerola. Y no se trataba, por supuesto, de un simple problema de distribuir planos en la mezcla definitiva de un disco, se trataba también, de convertir al tumbador y al pailero, en tamboreros de salsa, no de charanga. Y esta *Isla del Encanto* es un buen ejemplo de ese nuevo manejo percusivo: además de los nuevos planos en la mezcla, el tumbador enfrenta el son como si tocara en una orquesta convencional de salsa, mientras que el pailero, llegado el montuno, se incorpora de frente con la campana de mano, el matiz capital que siempre se sintió en los montunos de la salsa.

Pero los valores de *Pasaporte* no se limitan a estos elementos, más allá se ofrece también una visión global de lo que supone la vida latina en Nueva York. Así, se asume la tradición en un son como *Presentimiento,* que ofrece esa visión inmediatista de la vida, tan fuertemente arraigada en el sentir caribeño:

Yo tengo un presentimiento
Es algo lo que yo siento
Que todo se acabará
Que todo se acabará
Que nada en la vida dura
Todo tiene su final

Ay ay ay

Me acuerdo de Estanislao
Que un día tenía cien pesos
Y al otro día estaba pelao
Digo así porque
La vida sí que es un tormento
Digo así porque
Es que hay que vivir el momento

No hay un momento feliz...

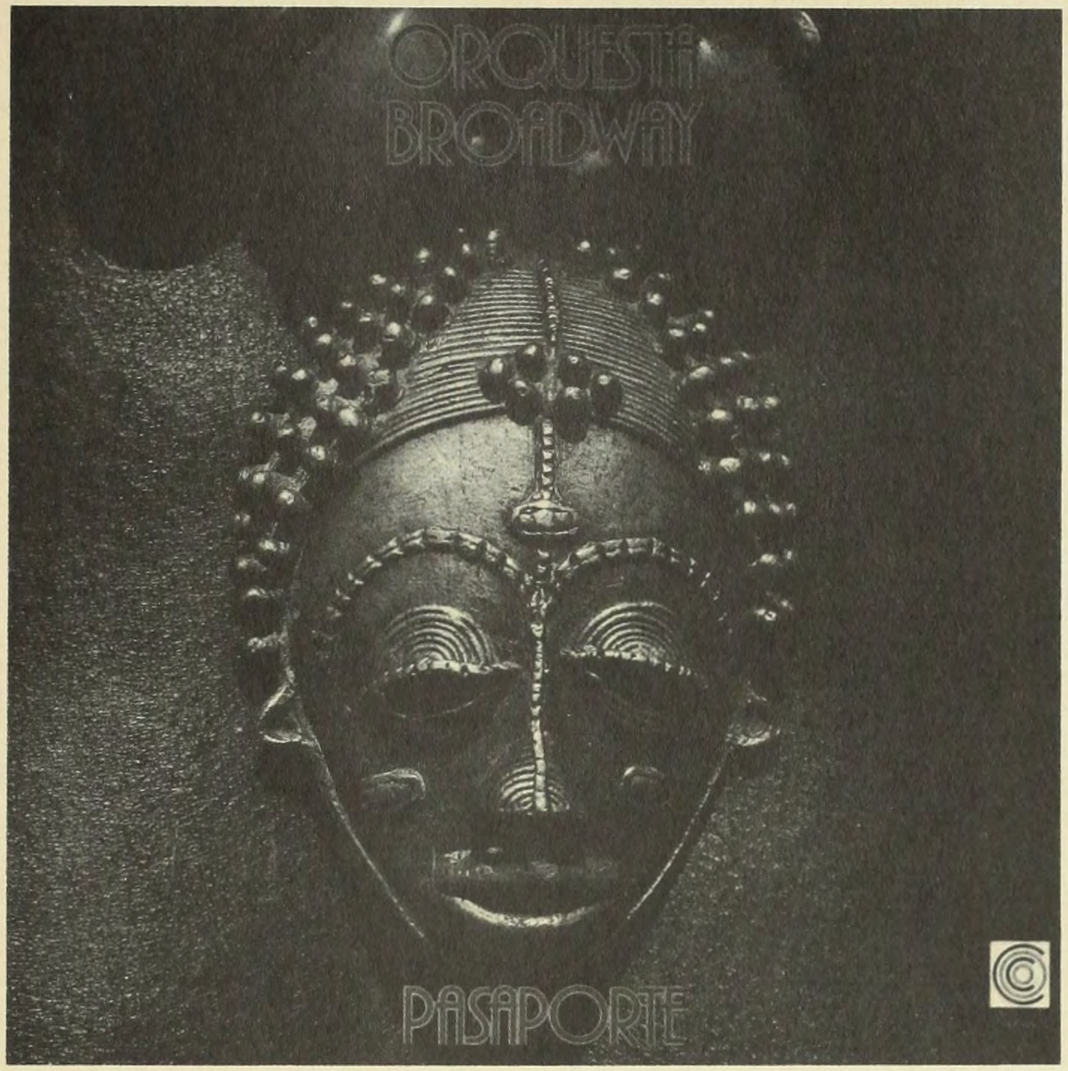
Yo tengo el presentimiento
Que ya todo se acabó
Yo tengo el presentimiento
Que ya todo se acabó

Que ya todo se acabó
Que ya todo se acabó. . .

Goza la vida
Goza la vida como hago yo
Goza la vida, gózala. . .

Por otra parte, con el guaguancó *Fiesta en el Barrio,* donde el quinteto fue aderezado con ruidos de la calle —autobuses, gentes, sirenas, cornetas, escándalos, en fin—, la Broadway daba una muestra figurativa de lo que es la rumba real en la turbulencia de esta ciudad. Una rumba considerablemente lejana de aquel plácido y primario guaguancó que se tocara en La Habana vieja. La combinación de todo este tipo de elementos, obviamente, permitiría que la Orquesta Broadway se hiciera de un lugar privilegiado, ya no sólo dentro de la limitada categoría de las charangas, sino dentro del marco global de la salsa gestada en Nueva York.

En estos párrafos dedicados a la Broadway se nos hace obligatoria la mención, aparte de los hermanos Zervigón, con el notorio virtuosismo de Eddie como flautista, de dos músicos veteranos que en mucho contribuyeron al perfil de la orquesta: Rafael *Felo* Barrio, güirero, cantante y compositor, dotado de un sabor especial para sonear en los montunos; y Roberto Rodríguez, el trompetista cubano que venía de Los Kimbos y la banda de Barretto, que le brindó a la Broadway no sólo un refuerzo en los coros sino también la incorporación de esa *trompeta típica,* que ya desde los viejos días cubanos había sido admitida como ahijada de la charanga.





EDDIE ZERVIGON - FELO BARRIOS - ROBERTO RODRIGUEZ

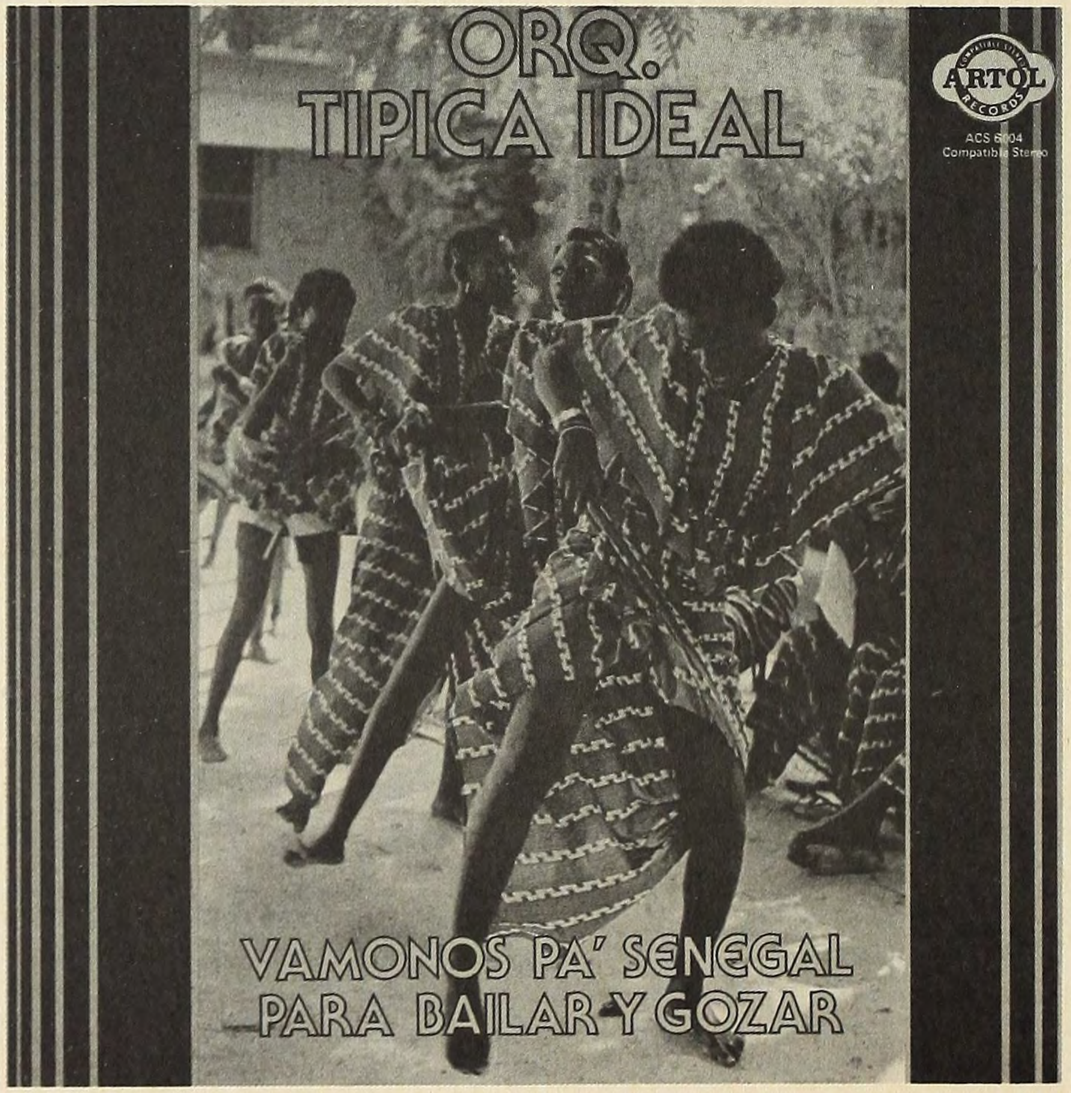





Toda la Verdad Pupi Legarreta y su Charanga
DISCO
CULTURA
VAYA
VAYA RECORDS INC.


PUPI & PACHECO
los dos mosqueteros - the two musketeers


PUPI
y su charanga


ORQ.
TIPICA IDEAL
ARTOL
RECORDS
ACS 6104
Compatible Stereo
VAMONOS PA' SENEGAL
PARA BAILAR Y GOZAR

Para el año de 1976, con el boom en su apogeo y con la música de charanga sonando ya con suficiente comodidad en el ambiente, la ciudad de Nueva York conoció el nacimiento (o resurgimiento) de varias *orquestas típicas* que, con mayor o menor fortuna, vinieron a compartir parte de la euforia. La primera de ellas que se destaca con fuerza es la *Típica Novel,* bajo la dirección del pianista cubano Willie Ellis. La Novel, que ya tenía cierto tiempo compartiendo las penurias *precharangosas,* con la pionera Broadway, pudo hacerse de fama local gracias al atractivo de sus presentaciones en vivo. Y es que la Novel, en clara diferencia con la Broadway, siempre asumió esa noción cubana y caribeña de la *música espectáculo.* Un baile en Nueva York, con la Novel de aquellos días, era un reto inevitable. La orquesta, sin más, obligaba a un entusiasmo que rápidamente se apoderaba de toda la audiencia, y ello no tanto por las virtudes intrínsecas de la música, sino por las novedosas maneras con que ésta era presentada. De esta forma la Novel se convirtió en una de esas orquestas donde siempre la presentación personal es preferible al disco (y en la salsa, después que las grabaciones de Nueva York produjeron milagros, no fueron pocas las bandas donde sucedió radicalmente lo contrario: el disco fabuloso, en persona una torta). Y por ello a la Novel le costó extender su popularidad hacia públicos distintos al neoyorkino. Es apenas en 1978, cuando publican su segundo disco con Fania —el primero *Salsamanía,* pasó desapercibido, tal como sucedió con todos los producidos para el sello TR—, que la Novel logra imponer algún tema en el Caribe: *Salud, Dinero y Amor,* el viejo clásico que ahora era ofrecido en una versión extraña y difícil.

La Novel, desde su mismo nacimiento, fue considerada como la más *moderna* de todas las charangas que funcionaban para la salsa. Ellos, por ejemplo, fueron los primeros en incorporar una sección de trombones, después de aquella vieja iniciativa de la Charanga Moderna de Barretto. Asimismo, ellos fueron los primeros en despojarse de la siempre poderosa influencia del repertorio cubano (de ayer o de hoy). Willie Ellis, director y arreglista de la Novel, nos confesó en una oportunidad el hecho de que su charanga, por todos los costados, era particularmente diferente a todo lo que había conocido la tradición de Cuba, y el músico, como cubano al fin, siempre se jactó de la propiedad de su juicio.

Con menos vigor y especificidad que la Novel, el boom neoyorkino también alentó otras orquestas que, en algunos casos, se apoderaron de nombres de charangas famosas en la vieja Cuba. El público conoce entonces a la Charanga América, a la Orquesta Sublime y a la Orquesta Novedades bajo la dirección de Gene Hernández. Paralelamente, trabajando para el sello Tico que ya era dominado por el monopolio Fania, el veterano flautista Lou Pérez publica dos discos bastante interesantes: *Nuestra Herencia*, de 1977, y *De Todo un Poco*, de 1978. El primero tomaba el título de una especie de *suite en charanga*, compuesta y arreglada por el propio Pérez, donde ostentosamente se ofrecía una visión de toda la evolución de la música caribeña desde el propio origen del mundo hasta nuestros días. La *suite*, que corría riesgos evidentes de perderse en el ridículo y la inefectividad, logró superar con cierta fortuna la prueba. El resto del disco, que de manera franca obviaba la referencia contemporánea de la salsa para volcarse de lleno sobre el viejo espíritu cubano, contó con la presencia de varios personajes importantes: Adalberto Santiago, por ejemplo, en la única grabación que le conozcamos con una charanga; el güiro ya legendario de Rolando Valdez (quien, a pesar de las expectativas, jamás reeditó su Orquesta Sensación); la famosísima tumba de Cándido Camero, el cubanísimo timbal de Rafael Carrillo; el importante aporte como pianista y arreglista del colombiano Eddie Martínez; y el bajo insuperable del Maestro Cachao, don Israel López, quien le brindó a la música buena parte de la fuerza definitiva. El segundo disco, donde Pérez estrenó el ritmo *bom bom* —creación suya—, mantenía parcialmente la calidad de la producción anterior. Sólo que ahora, evidenciando desespero ante unas ventas que no se producían, Pérez grabó dos temas en ritmo de *hustle* que, como era de esperarse, terminaron reducidos al desperdicio. Sin embargo ese mismo dico, con las pinzas de rigor ante el escaso interés representado por el nuevo ritmo *bom bom*, nos ofrece el son montuno *Para Comer, Para Bailar*, digno de ser incluido en cualquier antología de la música de charanga grabada durante el boom de la salsa.

Y la euforia despertada por este renacer de la charanga escasamente extralimitó la circunstancia neoyorkina. Aun cuando en Puerto Rico un grupo de jóvenes montaron la *Orquesta Criolla* y en Venezuela Elio Pacheco, después de separarse de la Dimensión Latina, formara *La Magnífica*, el público caribeño, con la obvia excepción cubana, siguió prefiriendo los discos y bailes con las orquestas de trombones y/o trompetas. En Caracas, inclusive, se celebró en el 78 un ostentoso Festival de Charangas que reunió a la casi totalidad de las agrupaciones de Nueva York más la muy importante presencia de la Aragón de Cuba. El Festival, sin embargo, no cautivó con la suficiencia que esperaban los promotores; un recital solitario de Oscar D'León, por ejemplo, hubiera fácilmente triplicado la audiencia.

Cuca la loca ¡eh! ¡eh!
Cuquita qué loca ¡eh! ¡eh!
Caramba qué loca ¡eh! ¡eh!
Parece una foca ¡eh! ¡eh!

Este tema, a manera de grito de guerra, sirvió para introducir a la salsa, a través de su nueva vertiente charangosa, a uno de los viejos líderes cubanos, Félix Legarreta, *Pupi*, considerado entre los mejores violinistas que ha conocido la expresión. Y una vez más, a la hora de comentar la participación salsosa de Legarreta, tenemos que aludir a la ya famosa visión comercial de Johnny Pacheco. En efecto, cuando todavía la Broadway no había alcanzado el exorbitante éxito de *Pasaporte*, cuando los discos de la Novel todavía eran consumidos por minorías y la charanga, a efectos de la salsa, se seguía sintiendo como un capricho, el dominicano decide lanzarse de lleno con un disco que, desde su perspectiva comercial, habría de convertirse en éxito ante el inmediato renacer de la charanga. Y Pacheco, lejos de optar por una orquesta nueva, desconocida, decidió producirle a Legarreta, apoderándose así de uno de los nombres más famosos en todo el estilo: *Pupi y su Charanga*. Sin embargo, esto no pasó de ser un mero título a los efectos del disco. Pupi, que ciertamente brindó todo su talento y experiencia, jamás montó con la propiedad debida su conocida orquesta, tan sólo se valió de la efectiva reunión de extraordinarios músicos para la grabación de los discos. Más allá de la pasta, entonces, *Pupi y su Charanga* no era más que un mero nombre. Pero esto, según los intereses de Pacheco y del propio Legarreta, jamás fue un inconveniente de peso. Para ellos, en definitiva, tan sólo importaba el disco, y lo que lograron grabar fue, sin duda alguna, perfectamente válido y solvente.

En los estudios Pupi y Pacheco lograron reunir una sección de cuerdas que incluía, además del propio Legarreta como primer violín, al joven virtuoso Alfredo de La Fe y a Eddie Drennon, estrella de la Novel, y la incorporación del cello, ejecutado en este caso por Patricia Dixon, que según las primarias experiencias cubanas, era importantísimo para darle mayor cuerpo y densidad al sonido. El ritmo se lo repartían Pacheco con el güiro, la tumba de Johnny Rodríguez Jr. —capaz de amoldarse a las más diversas exigencias— y el timbal, tan cubano como salsoso, del maestro Vilató. Para el piano acudía Oscar Hernández, un joven virtuoso criado en Nueva York suficientemente atraído por las sonoridades clásicas de la música cubana, mientras que el bajo era responsabilidad del mejicano Víctor Venegas. Para la flauta típica —todavía el instrumento más importante en cualquier charanga que se respete— los productores acudieron a Gonzalo Fernández, auténtico maestro cubano que recién se incorporaba al ambiente neoyorkino después de una enriquecedora experiencia en el jazz parisino. Semejante equipo, por supuesto, habría de brindar una música que, desde todos los puntos de vista, era capaz de asumir y representar lo mejor de la charanga cubana. Y esto porque para los productores, con toda la moda de la *matancerización* por delante, la circunstancia específicamente salsora era, desde el criterio comercial que reinaba, completamente prescindible.

Es así como Legarreta publica dos discos, el primero bajo el simple título de *Pupi y su Charanga*, destacándose en la carátula una foto con Pacheco, Fernández y el propio Pupi, aparecido a finales del 75; y luego *Los Dos Mosqueteros*, de mediados del 77, donde el crédito del flautista Fernández fue inexplicablemente ignorado. Este último, que ya logró plenamente montarse en la ola que había desatado la Broadway, logró imponer varios éxitos en el Caribe, en especial Venezuela, donde el disco fue promovido por la radio como producto exclusivo de Pacheco, obviándose descaradamente los méritos del protagonista cubano. Este disco incluyó dos temas de particular interés, ambas composiciones de veteranos percusionistas cubanos, *Lo Saen* y *El Penado*, de *Patato* Valdez y Virgilio Martí, respectivamente. El primero, donde se elogiaban las virtudes de los *babalaos* de la santería, mostraba un estilo para atacar la música profundamente rico y maduro, escasamente logrado por las charangas de Nueva York. El segundo, vocalizado por el propio Martí, pasaba del guaguancó a la pachanga, del lamento a la euforia. Su principal mérito quizá radique en la letra, una de esas narraciones crueles y *sangrientas* que, a pesar de todos los desprecios por una supuesta *cursilería*, son capaces de afectar plenamente, por las razones que sean, a una inmensa masa siempre dispuesta de melómanos y bailadores:

Has manchado con tus lágrimas las rejas
Sécalas, no vaya a ser que algún penado
Al tocarlas se quede envenenado
Con el veneno de tus lágrimas, ramera

Analiza tu disfraz carnavalesco
Y no mientas pidiendo condolencia
Pues recuerda que has nacido sin conciencia
Anda y ocupa tu lugar, anda ramera

Lo que quiero es que te vayas, que te vayas
Y no creas que me siento molesto
A las mujeres como tú, canalla infame,
Sin sofocarme como a perras las desprecio

Mal te lleva, mujer de cabaret
Mal te lleva, mujer de cabaret...

Ay esperanza
Me vas a matar, Esperanza
A mí...

Al margen de todas estas charangas que hemos mencionado, el boom neoyorkino nos ofreció dos bandas muy especiales que bien podemos considerar como los extremos definitivos del estilo en la salsa: por una parte la *Típica Ideal*, agrupación agresiva llena de alardes musicales, y por la otra, la *Charanga 76*, suerte de orquesta *pop*, llena de matices melosos y letras delicadas. La Ideal, que como tantas otras heredaba el nombre de la tradición cubana, se formó por iniciativa del pianista Gil Suárez, del excelente tumbador Tomás López, del violinista José *Chombo* Silva, y del flautista George Castro; los cuatro, con suficiente veteranía en todo el ambiente latino de la ciudad. La Charanga 76, por el contrario, se llenó de nombres desconocidos, la mayoría de ellos jóvenes que apenas empezaban. Y a partir de esta circunstancia ya se determinarían las diferencias: mientras la Ideal estaba en condiciones de lanzarse con una música francamente ambiciosa, la 76 tenía necesariamente que someterse a la originalidad, a la búsqueda de nuevas formas y estilos para no perecer en medio de las virtudes de las otras orquestas.

El primer disco que publica la Ideal —*Vámonos Pa' Senegal*—, con la producción del maestro Gonzalo Fernández, se reviste de características extraordinarias. En él se evidencia de manera plena las verdaderas posibilidades y alcances de este tipo de agrupación. Yendo del danzón a la descarga, del chachachá al son típico y al son salsoso, la Ideal pudo ofrecer un disco repleto de virtudes. Ya vimos cómo la Broadway representa con suficiencia a la nueva charanga neoyorkina, igualmente destacamos cómo Pupi Legarreta, aprovechando el boom salsoso, ofreció el perfil de la tradicional charanga cubana. Ahora, con este disco de la Típica Ideal, se nos brindaba el puente definitivo, de un estilo a otro se culminaba ya con una música tan digna de la salsa como de Cuba. Y es que la Ideal, en estos momentos del año 76, pudo reunir diversos elementos particularmente influyentes: en primer lugar el virtuosismo y experiencia de sus músicos, en segundo lugar el estar libres de las presiones de criterio de la nueva industria millonaria (este disco es publicado por el fantasmal sello *Artol*, uno de los últimos refugios del otrora poderoso Pancho Cristal), y en tercer lugar, la meridiana claridad de objetivos que caracterizó este primer disco de la orquesta: para la Ideal no se trataba ni de hacer salsa ni de hacer música cubana, el único norte era desarrollar libremente la charanga para que ella, según su expansión, se fuera apoderando de las expresiones y estilos pertinentes. Y es por ello que el disco fácilmente supera las casillas convencionales, desde el viejo *Bim Bam Bum* de Noro Morales, hasta el danzón de Suárez en base a música de Chopin, desde el saxo de Fernández en *Vámonos Pa' Senegal*, hasta el arrolle desbordado de *Ritmo Changüí*.

Ese mismo año 76, el sello TR publica el primer disco de la Charanga 76, bajo la dirección del cubano Félix *Pipo* Martínez, teniendo como atractivos principales las voces de Raúl Alfonso y Hansel Martínez. El otro elemento de interés, que produjo no pocos asombros entre los ortodoxos de la expresión, fue la presencia de la norteamericana Andrea Brachfeld como flautista; había una doble irreverencia en la jugada, no sólo se trataba de la primera mujer que recibía encima toda la responsabilidad de la flauta charanguera (aunque para Andrea ésta siempre fue la flauta convencional, nunca la característica tercerola de madera), sino que para colmo esta mujer era gringa. Así, antes de que la música sonara, la Charanga 76 había logrado el menudo privilegio de llamar la atención. Luego, cuando ya la aguja cayó sobre los surcos, las voces de los cantantes (ondulando con habilidad e inteligencia entre esos estilos que iban del conjunto rock al baladista español, del coro para cantar comerciales a las tradicionales armonías serenateras) y las letras del repertorio se encargarían del resto. La 76 no tenía las virtudes musicales de la Ideal y de las más importantes charangas de la ciudad, es cierto, pero resulta evidente que en ella abundaba la inteligencia y la creatividad para dar la batalla.

Hechos ya de un estilo y un sonido que no le debía nada a nadie, la 76 logra su primer éxito en el público: *Soy*, de Willie Chirinos, con una típica letra *pop*, de esas que van dando tumbos entre la ingenuidad, las buenas intenciones y uno de otro acierto oportuno:

Soy la más pequeña aldea en un distante lugar
Soy el ruido y la marea del inmenso mar
No soy cadenas ni rejas
Soy azúcar y soy sal
Si me quieres o me dejas, me da igual

Soy un poco vagabundo, lo mismo vengo que voy
Viajo solo por el mundo y feliz estoy
Amo el sol que se levanta
La fragancia de una flor
Y me gusta cómo canta el ruiseñor

Soy como la brisa que siempre de prisa no
No anuncia su partida
Y como el dinero soy, donde yo quiero voy
Sin una despedida

Soy el agua de los ríos que corriendo siempre está
Todo lo que tengo es mío y de los demás
Soy un gallo a la mañana
Un gato al anochecer
Me he comido la manzana del placer

Soy un mendigo ante el diablo y millonario ante Dios
Hablo poco cuando hablo, sin alzar la voz
Soy además mentiroso
Soy vanidoso y buen actor
Y quisiera ser dichoso en el amor

Al año siguiente la Charanga 76 publica su segundo disco —*Encore*—, que con mucho superaba las virtudes del primero. Se había logrado un mejor pulimento del estilo pop. La Brachfeld ya se sentía, en medio de sus *limitaciones*, mucho más charanguera. Mientras que la combinación de Martínez y Alfonso ya había convencido ante una audiencia cansada por los *soneritos* de la euforia. Los temas siguieron con su romanticismo quinceañero, aunque la banda, en su manejo del ritmo, trató de hacerse más salsosa, más agresiva. El boom estaba en su apogeo y con él la nueva moda por la charanga. La 76, que supo entender a cabalidad lo que sucedía en el mercado, brindó su aporte. Por supuesto, a pesar de las indudables virtudes de Pipo Martínez, de los dos cantantes también efectivos compositores, y de todos los jóvenes músicos que pasaron por la banda, la Charanga 76 es de esas agrupaciones que siempre tienen su vigencia determinada al auge de cierta moda, más allá la muerte es inevitable. Esto, sin embargo, no es un descrédito absoluto para la 76. Hay que entender que la salsa, al margen de sus virtudes y reales intenciones, supuso también cierta moda comercial, y de cualquier manera hubo músicos que se volcaron para llenar esas exigencias comerciales. Algunos, ya lo hemos visto, fracasaron estruendosamente, otros, sin pretender jamás extralimitar la moda, lograron dar en el sitio justo. Y es este, precisamente, el caso de la Charanga 76, una orquesta agradable, suficientemente atractiva, que posiblemente no pase a la historia definitiva del *ritmo bravo*, aunque de ninguna manera ella permanecerá en el olvido.

Una noche, en el otoño del 78, conversábamos con Orestes Vilató. El timbalero, sin pensarlo dos veces, nos brindó una definición extraordinaria de lo que supone la distancia entre la Ideal y la 76. *Es como decíamos en Cuba —opina Orestes—, hay orquestas* machas *y hay orquestas* hembras. *Y no es que unas sean mejores que otras, es tan sólo que son distintas y cada cual va por su lado. La Ideal es una orquesta macha, bien pero bien típica. La Charanga 76 es una orquesta hembra, muy fina y muy delicada y está en otra onda... Eso es bien claro, cada quien por su lado, en lo suyo...*" Y esta opinión de Vilató era compartida, casi unánimemente por los músicos del ambiente, en especial los veteranos cubanos. Para ellos, para quienes los intereses del público mayoritario, las modas y las tendencias generalmente importan muy poco, la Ideal siempre resultó más interesante que la 76. Total, las virtudes y alardes de esta última no estaban necesariamente enmarcados dentro de la estricta condición musical. Mientras que la Ideal, que jamás fue tan popular como la 76, sólo vivía para el alarde del ritmo y el ataque del montuno.

A finales de 1978, después de un segundo disco para el sello *Artol* que escasamente repitió todas las virtudes del primero, la Típica Ideal publica un álbum considerablemente ambicioso, ya plenamente imbuido dentro de los patrones de la salsa: *Fuera de Este Mundo*. El disco, producido por Perico Ortiz, con un sabroso repertorio compuesto mayoritariamente por Gilberto Suárez, y con la incorporación efectiva de un brillante equipo de trompetas, tiene que ser considerado, sin menoscabo alguno, entre los mejores discos de todo el período salsoso. Esta producción, que aparece ya en la última curva del boom comercial, reúne no sólo las características fundamentales de la charanga que fue acogida por la salsa, sino mucho de esa misma salsa que se convirtió en euforia.

Antes de finalizar este capítulo dedicado a las orquestas de charanga dentro de la salsa, se nos hace obligatoria una mención especial para Gonzalo Fernández, el virtuoso flautista cubano, justificadamente tratado por todos sus colegas con rango de *maestro*, que fuera parte fundamental en el primer disco de la Ideal, en los dos de Pupi Legarreta, y en buena parte de todo el desenvolvimiento de las diversas orquestas de flautas y violines que conoció la ciudad de Nueva York. En 1977, asumiendo plenamente su rol de líder en la expresión, Fernández se lanza al más ambicioso proyecto que conociera la charanga salsosa: la *Supertípica de Estrellas*, reunión definitiva de todos los virtuosos. Aprovechando los logros de la Ideal —en tanto resumen de Cuba y Nueva York—, Fernández desbordó las perspectivas. No sólo contaba con los mejores músicos que ofrecía el ambiente, sino que ahora, con una definitiva madurez de conceptos e intenciones, la música de charanga se ofrecía en toda la plenitud de su riqueza. A nivel de repertorio, se repitió la fórmula de intercalar composiciones de ayer y de hoy (se incluye, por ejemplo, un hermosísimo *Potpurrit Criollo de Música Antigua*, desarrollado en esquema de danzón a base de sones clásicos de la Cuba de hace treinta o cuarenta años). A nivel de arreglos —todos ellos responsabilidad directa de Fernández—, se respetaron todos los patrones tradicionales brindándoles siempre un perfil dis-

tinto, radicalmente contemporáneo. El disco, que difícilmente podría ser catalogado como salsa a secas, supone ese tipo de logros de la música caribeña de hoy que, dentro o fuera de los criterios salsosos, representa tanto un balance de lo sucedido como una perspectiva válida de lo que podrá suceder. Para la música de charanga, teniendo en cuenta el alejamiento cubano durante veinte años, este disco de la Supertípica de Estrellas es un documento de primer orden; y Gonzalo Fernández, como responsable directo del producto, se apodera de méritos importantísimos.

En el invierno del 78, viendo que Don Gonzalo no trabajaba con regularidad, que escasamente se le veía en el ambiente y ya ningún disco tenía el aporte de su flauta, decidí preguntarle a René López por lo que temía era una de esas *oscuras decisiones* de la industria. Sospechaba yo, después de estar al tanto de muchos casos donde los músicos, por culpa de una *decisión soberana*, eran virtualmente *borrados* del trabajo musical, que a lo mejor Don Gonzalo era una de esas víctimas inconfesables. Pero René López me descubrió una verdad peor por lo que de irreparable ella tiene: *A Gonzalo le dio una enfermedad rara en los músculos de la boca y ya más nunca puede* volver a tocar la flauta... Qué cosa, me repetí insistentemente, esa enfermedad que puede atacar a una persona cualquiera sin afectar mayormente el desenvolvimiento de su vida cotidiana, viene y se ensaña con un flautista y así, de la noche a la mañana, el músico ve cómo se le castra el oficio, el matiz fundamental de su existencia. Algunos dicen que fue brujería, otros simplemente creen que fue mala suerte, y uno apenas se queda con la incertidumbre. La única verdad es que ya Don Gonzalo no volverá a tocar su flauta y eso da lástima y rabia también.



ORESTES VILATO



"DON" GONZALO FERNANDEZ

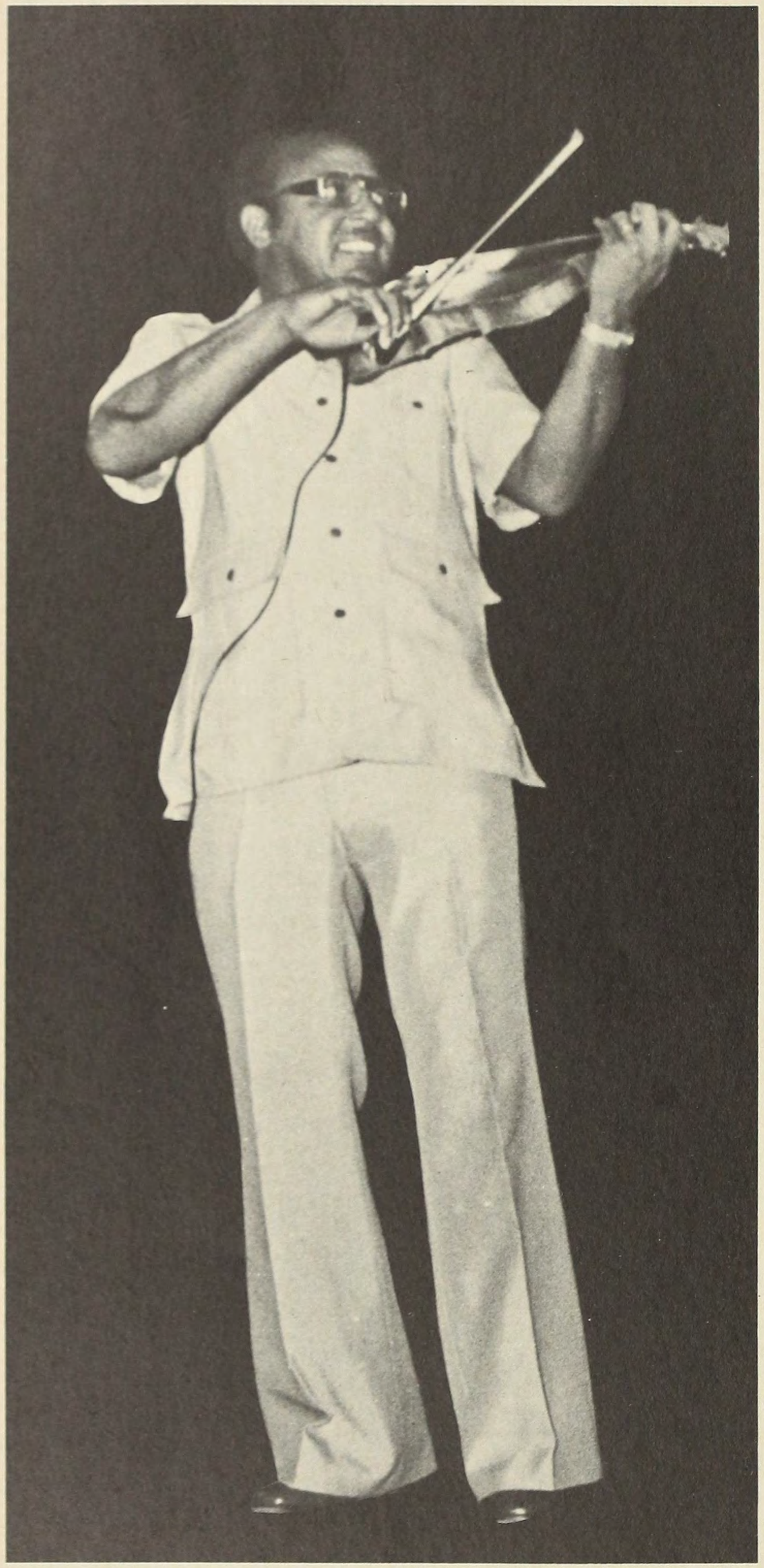




JOSE FAJARDO



TOMAS VALDEZ - PANCHITO ARBELAEZ - RICHARD EGÜES



RAFAEL LAI

En mayo de 1977, en un hotel caraqueño, pude ser testigo de un reencuentro particularmente importante. Después de veinte años, fruto de la mera casualidad, se tropezaban los dos más grandes flautistas que ha conocido Cuba: Richard Egües, el maestro de la Orquesta Aragón, y José Fajardo, el mismo de las estrellas y el viejo y definitivo arrolle de la charanga. La Aragón visitaba Venezuela por primera vez después de la revolución, Fajardo lo hacía después de muchos años aprovechando ahora el auge de la salsa. En ningún momento las orquestas se reunieron, al parecer de los protagonistas era preferible mantener intocable la nostalgia. Fajardo, que es eufórico como la mayoría de los cubanos, gritó *Baca... Bacallao*, y se estrechó en un fuerte abrazo con el cantante de la Aragón que durante muchísimos años fue vocalista y bailarín de su vieja orquesta. El flautista, después de declarar para El Nacional de Caracas que la Aragón era la orquesta típica por excelencia, la mejor charanga de Cuba y del mundo, nos refirió, emocionado, la anécdota del encuentro: *Yo estaba en el lobby y cuando me enteré que los Aragones estaban ahí, olvídate, inmediatamente busqué el teléfono... Aló, dije cambiando la voz, ¿es el maestro Egües? Y él díjome, sí señor, el mismo... Oiga maestro, díjele yo, podría usted darme unas clasesitas, mire que estoy aprendiendo... Pero Richard que no entendía, y entonces me dice que con mucho gusto pero que no podía porque estaba muy ocupado, muy cansado, y la gira era muy dura... Entonces yo me pongo como impertinente y le digo, oiga maestro pero no se ponga con eso, que usted me tiene que dar una clase y se acabó, olvídate... Entonces Richard se descontrola todo y empieza a preguntarme que qué broma es esta, que quién soy yo, que qué pasaba, tú sabes... Y entonces yo empecé a reírme y le dije, no hombre, chico, qué va, si soy yo, Fajardo. Y Richard que como que se queda mudo y al rato viene y pega un grito, ¡Fajardo, coño! ¡Fajardo, qué es de tu vida!... Y olvídate, yo me emocioné todo y nos dimos tremendo abrazo porque habrá pasado lo que sea, pero yo, antes que nada, soy músico y soy músico cubano y como músico cubano tengo que emocionarme por un encuentro como este, olvídate, ¡qué cosa más grande!*

Esos días en Caracas se nos hizo patente todo ese cúmulo de distancias, crueles e implacables distancias, que se han producido a lo largo de todos estos años. Mientras la Aragón, que venía en la plenitud de su forma, revestida de esa aureola suprema que tienen las instituciones de nuestra cultura popular, abarrotaba bailes en compañía de Oscar D' León y la Dimensión Latina, José Fajardo nos mostraba una orquesta frágil, en nada comparable a la majestuosidad de sus viejas Estrellas, que pasaba sin pena ni gloria por modestos bailes guaireños. Es cierto que en Fajardo la maestría y el virtuosismo seguían impecables, pero también es cierto que unos cuantos años de música amarga se le habían venido encima. Los aragones por el contrario, recorriendo programas de radio y televisión —inclusive programas políticos y de opinión—, se paseaban frente al público venezolano, de ayer y hoy, con toda la dignidad que amerita su leyenda. Las distancias, en efecto, eran inmensas.

José Fajardo, desde aquel viaje al Japón y su viejo *Sayonara*, no regresó a Cuba, se quedó en Estados Unidos y estableció residencia, como tantos otros compatriotas, en Miami. Ahí, con todas las dificultades que le lanzó el medio, el maestro siguió viviendo de su música. Por supuesto, aquella extraordinaria orquesta de muchos violines, trompetistas y hasta bailarines, se vio tristemente reducida a un escuálido grupo de ocho o diez músicos, muchos de ellos sin la calidad y virtuosismo de las Estrellas de antaño. Recuerdo que no fueron pocos los que comentaron las actuaciones de Fajardo en Miami con una misma evocación nostálgica y lastimera. Larry Harlow, inclusive, nos refirió una vez: *Eso estaba solo, cuatro o cinco parejas... y es el Rey de la Flauta, men, y es el mejor, y ahí no había nadie, como si no importara...* Y para todos aquellos que le conocieron su vieja gloria habanera, el incisivo sabor de todos sus discos, estos nuevos días de Miami eran algo así como un chiste de mal gusto, uno de esos ratos que mejor se olvidan inmediatamente.

Se conoce muy poco la producción de Fajardo en los años 60. En la década de los 70, sin embargo, viviendo a la zaga de la salsa que mandaba Nueva York, el maestro vuelve a ofrecer su música. A través del sello Coco, Fajardo produce varios discos que, moviéndose a medio camino entre las viejas virtudes y las nuevas modas, nos vuelven a evidenciar esa flauta que sobradamente supera los calificativos. En setiembre del 78 nos encontramos nuevamente con el músico. El escenario ahora era un club donde se oía salsa y Fajardo, bebiendo una copa de brandy, seguía tan eufórico como siempre: *Ahora yo estoy acá, en Nueva York, olvídate, allá en Miami no se puede, eso no sirve, la gente no entiende, no está en nada, qué va...* Y esa noche el maestro subió a la tarima con su nueva orquesta para brindar esos pitazos fabulosos que le caracterizan de manera inevitable. Recuerdo que cuando Fajardo fue a Caracas, el tema de la banda decía algo así como *Aquí está Fajardo, con tremendo son y tremenda moral.* Y eso de la moral —*yo soy músico y soy músico cubano*—, tiene lo suyo después de unos cuantos años soportando una rumba no muy feliz que digamos.

La otra cara de la historia, evidentemente, la representa la Orquesta Aragón. En ella, de alguna manera, se reúnen todos los mitos. Para la salsa de Nueva York, por ejemplo, Cuba es la referencia definitiva, y la Aragón uno de los puntos más importantes dentro de ella. A finales del 78, por fin, los cubanos pisaron tierra gringa, y llegó así la tan ansiada oportunidad. No sólo se quería verificar aquella información sobre el famoso son que se fue de Cuba, sino que también, para todos esos jóvenes que habían crecido bajo el exclusivo aliento de la salsa, era esta la hora de corroborar toda esa inmensa cantidad de cuentos que habían sido regados por los veteranos de aquella vieja época. Además —y quizá esto haya importado por encima de la misma música— la Orquesta Aragón, tocando en Nueva York, era de alguna manera una victoria política; ya había pasado el período de los insultos y las invasiones, y venían ahora los días de la rumba y el orgullo. El ambiente neoyorkino pocas veces ha conocido una emoción como aquella que impregnó la noche del 28 de diciembre de 1978. El escenario era el Avery Fisher Hall, en pleno Lincoln Center. Antes del concierto fanáticos de todas las edades, cubanos de la clase media y *neuyoricans* de bajos recursos, evidenciaban suficientemente la euforia. En los salones del teatro, la mayoría de los músicos de salsa, no importa el estilo o tendencia, conversaban y bebían ron, se hacían comentarios diversos, venían especulaciones de todo tipo mientras llegaba el momento de enfrentar el mito. Por fin, a las ocho en punto, el público plenó la sala, se apagaron las luces y sobre el escenario, en riguroso traje blanco, aparecieron los músicos. Rafael Lay, el director de la orquesta, se acercó al micrófono para decir lo habitual, sólo que esa noche la frase fue histórica: *Señoras y señores, con ustedes la Orquesta Aragón, de Cuba.*

Aragón, Aragón
Si tú sientes un son sabrosón
Ponle el cuño
Es la Aragón. . .

y esa noche, en efecto, sonó la historia, la plenitud desbordada de la sabrosura del Caribe.

Como el lector bien supone, la Aragón y Fajardo tienen muy poco que ver con la salsa. Sin embargo, en este capítulo donde hablamos de las charangas que se desarrollaron gracias a la euforia salsosa, nos resultaba inevitable este comentario sobre los cubanos. Total, con o sin salsa, de allá vienen todas estas flautas y todos estos violines.

UN COMPOSITOR Y UN CANTANTE

Catalino Curet Alonso, *El Tite Curet*, es un periodista puertorriqueño de intenso color negro, cantor de voz tímida, que para vivir no acude ni al periodismo ni a sus canciones, sino al Correo, porque ahí ha trabajado siempre, desde los días en que se inició como cartero.

La primera vez que el nombre de Curet se publicó en la etiqueta de un disco fue cuando Joe Quijano le grabó *Efectivamente*. Después vendría La Lupe quien, desde una perspectiva radicalmente distinta, lanzaría el nombre del Tite a un nuevo tipo de canto caribeño: el salsoso Inicialmente se graban tres boleros —*Carcajada Final, La Tirana, Puro Teatro*—, todos ellos en una onda que abandonaba el tono melancólico y suplicante que había sido característico en el bolero cubano de los tiempos del *feeling*, y que con más o menos dulzura había sido cultivado desde mucho antes por los más importantes compositores del Caribe. Curet jamás entraría en lo meloso, en lo dulce, en lugar de la súplica él siempre colocó el reclamo, y por ello siempre su canto nos pareció más cercano a Alvaro Carrillo que a Rafael Hernández, más en la onda de la revancha y el desplante ranchero, que en la tónica idílica y florida del bolero caribeño de los 30. Y esta misma belicosidad, una vez que era propagada desde la garganta de una mujer, empezaba a revestirse, como en los buenos tiempos del canto amoroso, de significados especialísimos y efectos contundentes.

Según tu punto de vista
Yo soy la mala
Vampiresa en tu novela
La Gran Tirana.
Cada cual en este mundo
Cuenta el cuento a su manera
Y lo hace ver de otro modo
En la mente de cualquiera.
Desencadenas en mí
Venenosos comentarios
Después de hacerme sufrir
El peor de los calvarios.
Según tu punto de vista
Yo soy la mala

La que te llegó hasta el alma
La Gran Tirana.
Para mí es indiferente
Lo que sigas comentando
Si dice la misma gente
Que el día en que te dejé
Fui yo quien salí ganando.

A partir de *La Tirana*, Curet Alonso se convertiría en el más extraordinario de todos los cantores de la circunstancia amorosa en el mundo de la salsa. Extralimitando al bolero, sacando los mejores provechos de la bomba y la guaracha, Curet lograría hacerse de una producción sobradamente importante que lo convertiría, a las claras, en la primera referencia a la hora de definir la características del canto salsoso, un canto que, penetrando las temáticas más dispares y contradictorias siempre encontró su primer y último matiz en el canto de amor, ni más ni menos.

En 1977, cuando pude conocer personalmente al Tite, no hice más que preguntarle por esa canción que le escapaba a la felicidad aparente para recrearse en el reclamo y en el despecho. La tesis de Curet fue la siguiente: *La gente vive feliz, más o menos vive feliz pero no se da cuenta... y entonces esa felicidad se alimenta de las cosas malas, tristes, así es... La gente siempre vive del amor, y el amor, a diferencia de lo que muchos creen, es un enfrentamiento, un enfrentamiento fecundo y dramático y de él siempre queda el drama... Cuando una relación amorosa se mantiene estable, digamos que normal, pierde la expectativa... Nadie habla de que la familia fulana vive feliz, que el señor fulano se levantó hoy contento y comió su desayuno, que quiere a su esposa y anoche la besó... Cuando eso pasa, nadie lo comenta, nadie lo dice, y si lo dicen es porque es mentira y entonces pasa lo contrario... La gente cuando habla del amor habla porque éste ya pasó y porque quieren que vuelva a pasar, y es ahí cuando viene el bolero... El bolero es un acto de agresión, de alevosía, el reto por lo que fue y el reto por lo que vendrá... Así es como yo lo veo, y me siento halagado porque cuando voy por la calle la gente canta mis canciones y eso debe ser una muestra de que uno no está muy equivocado que digamos... Para mí el bolero es como un baño de María, un discurso lento, caliente y con sudor, que hace un recuento de la relación amorosa, y la relación amorosa, cuando vale la pena, siempre es caliente y con sudor...*

Igual que en un escenario
Finjes tu dolor barato
Tu drama no es necesario
Ya conozco ese teatro
Mintiendo, qué bien te queda el papel
Después de todo parece que
Esa es tu forma de ser
Yo confiaba ciegamente
En la fiebre de tus besos
Mentiste serenamente
Y el telón cayó por eso

Teatro

Lo tuyo es puro teatro
Falsedad bien ensayada
Estudiado simulacro
Fue tu mejor actuación
Destrozar mi corazón
Y hoy que me lloras de veras
Recuerdo tu simulacro
Perdona que no te crea
Me parece que es teatro

Teatro

Lo tuyo es puro teatro.

La tesis y las letras de Curet quedan para la reflexión del lector. La indudable delicadeza del tema, la inquebrantable intimidad que él implica, los modos y costumbres que sobre él se ciernen, limitándolo, disfrazándolo, traen siempre como consecuencia no pocas posturas donde el desplante indiferente, el alarde fantasioso y la sempiterna acusación de *cursilería* sirven momentáneamente para escudar cualquier compromiso y cualquier postura. Las pretensiones de este libro están muy lejanas de desentrañar esa maraña tan cercana a la fanfarronería y a la vez tan apasionante y vital. La canción de amor y el bolero caribe muy en particular exigen muchos libros carentes de prejuicios intelectuales, aparentemente *cultos*, o pretensiosamente lanzados *en nombre de la cultura* (?). Por los momentos tan sólo nos interesa destacar la indeclinable persistencia de cierto canto amoroso, de uno, quizá más auténtico, que sobrevive frente a otro, tal vez más tramposo o ficticio. Una misma línea, considerablemente sólida, se extiende desde estos boleros contemporáneos de Curet Alonso, hasta llegar a las primeras manifestaciones del canto amoroso urbano gestadas a comienzo de siglo en nuestro continente. Son canciones que con demasiada facilidad logran superar el simple paso de las generaciones, las sofisticaciones y las modas. Esa recurrencia del gusto popular sobre Gardel, por ejemplo, es exageradamente importante como para ser escamoteada en la insoportable excusa de la *cursilería*. Con mayor o menor intensidad y despliegue, lo mismo sucede en otros cantores y compositores populares que, al margen de los caprichos y las infelices ocurrencias de la publicidad y la

industria, permanecen como reflejo y alimento de una muy peculiar manera de ser que se extiende y caracteriza en esta región del mundo. Pedro Flórez y Daniel Santos, Hernández y José Alfredo Jiménez, Lara y Carrillo y Portillo de la Luz, permanecen a manera de simple ejemplo, en esa suerte de bastión indestructible al que también perteneció Felipe Pirela, aquel pequeño maracucho que con una voz muy íntima arrastró tras de sí inmensas masas de admiradores que compraron (y siguen comprando) millares de sus discos. Y lo que interesa es destacar ese bastión, esa tierra común que se esparce a lo largo del continente punzando la cotidianidad, haciéndola suya, derrotando unos mitos y pariendo otros, persistiendo pues en alianza secreta con el tiempo y la costumbre.

Frente a este tipo de canto amoroso se presenta el otro, el acomodaticio, el dibujado desde los artificios de las modas pasajeras. Cualquiera de nosotros, por ejemplo, ha visto cómo pasan, aparecen y desaparecen, miles de cantantes, de esos ahora llamados *baladistas*, que representan la imagen de una relación amorosa distinta, llena de parejas rubias que en cámara lenta corren por pastos primaverales, abrazándose en colores ténues y romanticones, como si vendieran jabón o champú para el pelo. Y este, sin más, es el canto y la imagen que se hereda del cliché masivo que produce la industria en Estados Unidos y Europa, repitiéndose aquí en copias de segundo orden que, una vez pasado el oxígeno de la publicidad, permanecen en el más cerrado de los anonimatos. Uno recuerda, por ejemplo, cómo toda la banalidad del Festival de San Remo fue traducida en Venezuela en nuevo tipo de canto amoroso que por más de los empeños de la publicidad, la radio y la televisión, nunca logró arraigarse en el gusto masivo de la población. Asimismo, de la Argentina (donde hasta el tango llegó a ser prohibido por sus matices de *revuelta*) nos llegó un buen día Sandro, una suerte de Tom Jones en español, mucho más epiléptico que el original, que de manera pasajera enloqueció a las quinceañeras. Y así, tratando de ignorar desesperadamente el otro canto amoroso, nuestra industria no vaciló en seguir produciendo cantantes y *divas* que con poses aprendidas de la televisión americana tradujeron al español las canciones que venían en inglés, trastocando los gustos, forzando tendencias que con demasiada facilidad perecían de la noche a la mañana.

Claro, en todo esto había un problema que, en todas sus perspectivas e intenciones, siempre estuvo matizado por la trampa. Para seguir utilizando la circunstancia venezolana a manera de ejemplo, uno bien puede recordar cómo, a mediados de la década pasada, nuestra radiodifusión se dividió entre lo que empezó a llamarse como *emisoras modernas o juveniles*, y las emisoras restantes, denominadas ahora *populares*. En las primeras la música americana fue la orden del día, con ella se imponía una nueva manera de vivir, trasladando posturas que a nosotros no podían menos que resultarnos incómodas y absurdas. En las segundas, la misma música de siempre, las guarachas, los boleros, y después la salsa, estarían presentes, sin mayor complejo ni frustración. Este criterio, se supo siempre, estuvo alimentado por muy exclusivos intereses clasistas: las emisoras juveniles estarían detinadas a la clase media alta y a la clase alta, las únicas capaces de pagar los caprichos de la sofisticación; mientras que las emisoras populares quedarían para el resto de la población, la mayoría, que empezaría a ser considerado, desde esta nueva imagen que generaba la publicidad, como *balurdo, chabacano, niche*, y su música, por lo tanto, sería igualmente pobre y miserable. Y el desprecio llegó hasta tal punto que cuando la salsa comenzó a oírse con fuerza en Venezuela, los disjockeys de las emisoras juveniles, en no pocos casos depositarios de la frustración que supone una nacionalidad equivocada, no hicieron menos que calificarla de *música de monos y para monos*.

De esta manera el canto amoroso sofisticado, gestado en ese bodrio musical que fue la *balada pop*, supliría la escasísima participación venezolana en las emisoras juveniles, mientras que el otro, el del bastión, permanecía en las emisoras populares. El canto sofisticado, por supuesto, abandonó las características más importantes del canto tradicional: parafraseando a Curet, digamos que en lugar de concebir a la relación amorosa como un enfrentamiento vital, con toda la carga dramática que ello implica, prefirió regodearse en el canto banal de esos amores que se exaltan en ciertas películas americanas tan gustadas por algunas quinceañeras y por no pocas solteronas. Así, las canciones fueron *bonitas*, en lugar de ser *chabacanas*, cantándole a esa primavera nórdica que jamás ha existido en el trópico, esperando príncipes azules que amaban como en las películas de Walt Disney, y soñando redenciones que, como las de las telenovelas, siempre reducían el mundo y la vida a un beso platónico que aparecía al final.

Sin embargo, así como la musicalización de las emisoras juveniles es fácilmente encasillada en un solo estilo y criterio, la programación de las emisoras populares exige algunas precisiones: no toda la música radiada, por supuesto, estaba en el bastión. Si en no pocos párrafos de este libro hemos acusado la insufrible mediocridad de la radiodifusión venezolana, uno de los elementos que con mayor fuerza contribuye a esa misma mediocridad es, precisamente, la carencia casi absoluta de un criterio de musicalización. La música, sin más, se radía, o bien por

el repliegue del musicalizador hacia cierta moda o tendencia del momento, o bien por el siempre efectivo lubricamiento de la payola. Más allá de estas dos referencias no existe la más mínima reflexión, la mediocridad lo inunda todo. Por ello, las emisoras populares, tomadas como un bloque, tan poco podrían servirnos como una pauta solvente a la hora de precisar y definir la música popular amorosa que logra permanecer, por supuesto, por encima de las trabas de la radio y la publicidad. La misma salsa, envuelta en la grabación masiva sin concierto ni sentido, en no pocas oportunidades caería en ese canto amoroso que, por más de revestirse de la fórmula del bolero y del espíritu tradicional, siempre terminaba más cercano al canto idílico del champú y las películas *bonitas*. Por lo tanto, para no sobrepasar las limitadas intenciones de este libro, utilicemos a Curet Alonso y su música como una referencia suficientemente válida de ese tipo de canción amorosa inderrotable. El, desde la vastedad de su producción, yendo más allá del bolero para invadir también la guaracha, el guaguancó y la bomba, nos da un balance ciertamente elocuente de esa otra expresión, la que definitivamente nos importa.

Así como vimos que La Lupe le debió parte de su arraigo y primera popularidad a unos cuantos boleros del Tite Curet, asimismo José *Cheo* Feliciano, en su retorno a las grabaciones y los bailes después de su retiro forzado, basó su nuevo arrase en el importantísimo apoyo que recibió de Curet y su música. Y con Cheo la situación fue más determinante: el Tite, inclusive, fue su productor, su consejero, la persona que le señaló los pasos y las alternativas. Cuando hablábamos de la reunión de las Estrellas de Fania en el 71, ya habíamos destacado la sobrada popularidad que gozaba Feliciano, popularidad que se afincaba en su primer disco como solista: *José* Cheo *Feliciano*, donde se publicarían algunas grabaciones antológicas de Curet. Ahí, por ejemplo, vino el que quizá sea el más famoso de sus boleros: *Mi Triste Problema*,

Vivir a tu lado
Con el pensamiento fuera de lugar
Seguir angustiado
Viendo que se pierde la felicidad
Estar convencido
De que en un vacío
Peor que el olvido
Se hundió todo aquello
Que siendo tan nuestro
Ya es tiempo perdido
Andar con la pena
De que nadie sepa
Cuál es mi dolor
Sentir mi problema
Y vivir la vida
Con cara de amor
Y con pesadumbre
Contestarle al mundo
Que nada ha pasado
Como de costumbre
Seguir mi camino
Sonriendo a tu lado.

Junto a *Mi Triste Problema*, Cheo también grabó el tema que habría de convertirse en el primer gran éxito de la explosión salsosa, *Anacaona*; donde Curet abordó el viejo mito caribeño de la princesa taína que desde todas las perspectivas posibles ya fuera desarrollado por toda la música anterior (inclusive los cubanos, ya en el siglo XIX, lo habían trabajado desde la expresión *culta*). Curet, poniendo el tema en salsa, lo expuso de manera breve (*Anacaona, india de raza cautiva... Anacaona, de la región primitiva...*), desarrollando un largo montuno basado en la legendaria frase del *Areíto de Anacaona*.

Ya entrado el año 74, todos los discos importantes producidos por la Fania y su monopolio, no dejaron de incluir por lo menos una de las canciones de Curet Alonso. Así, la deuda inicial de La Lupe y Feliciano empezaban a extenderse. El Tite, entonces, comenzó a amoldar su música según las exigencias y características de los diversos intérpretes, desarrollando básicamente tres temáticas: 1) las festivas, llenas de frases pícaras y gozonas, donde la propia música (su mundo, los músicos, los cantantes), servía como principal motivo de inspiración; 2) las que él mismo definiría como de *corte social*, desarrollando crónicas de los barrios marginales, retratando personajes cotidianos en su drama y penuria, y pisando también, con no poca intensidad, temas políticos que tienen que ver con la actual situación de Puerto Rico; 3) finalmente, la temática fundamental del Tite, la que ocuparía el más alto porcentaje en toda su producción, la amorosa, que a la larga, utilizaría preferiblemente a la guaracha frente al bolero como forma de desarrollo.

Del primer tipo de temática podemos utilizar como referencia *Tú Loco Loco y Yo Tranquilo* y *El Traqueteo*, publicados por Roberto Roena en los primeros discos de su Apollo Sound; *Tiburón*, publicado por Larry Harlow en su disco *Abran Paso; La Oportunidad y Sonerito*, ambos publicados por Ismael Miranda; *Guaguancó Ta' Moderno, Como lo Canto Yo, Camarón, Presencia, De Mí Para Puerto Rico*, publicados por Justo Betancourt en varios de sus discos; *Reunión en la Cima*, convertido en clásico por la Puerto Rico All Stars en su primer disco; la extraordinaria bomba *De La Verdegué (Si tú sientes*

candela en los pies, que te quema una flama, son los negros de la Verdegué que a la bomba te llaman . . .) publicada por Celia Cruz y Johnny Pacheco en su disco del año 75; y asimismo, la mayoría de las bombas y plenas que publicara Rafael Cortijo con su nuevo combo en la presente década. Y es pertinente aclararle al lector que esta breve lista, cuando mucho, tan sólo puede tomarse como una selección algo representativa de todo lo que produjo Curet Alonso en esta onda que hemos definido como *festiva.*

Hagamos ahora un salto, abandonemos momentáneamente la onda de *corte social,* para caer ya en la música que no sólo identifica esencialmente a Curet sino a buena parte de toda la expresión salsosa también: el canto de amor. En los boleros, por ejemplo, el Tite logró desarrollar con más fuerza su tesis del *baño de María,* produciendo extraordinarios boleros como *Asesinas* y *Temes,* ambos grabados por Vitín Avilés; *Las Cosas de tu Mente,* grabado por Monguito, y *Nervios de Acero,* publicado en el disco *Ismael Miranda en Fa Menor.* Sin embargo, a medida que la euforia del boom salsoso se iba incrementando, los boleros de Curet quedaban progresivamente al margen. Y ello porque la salsa, como consecuencia directa de ese mismo desborde del boom industrial, sacrificó al bolero en la guaracha, obviando una forma fundamental de la expresión caribeña, en lo que no fue más que miopía y torpeza de los empresarios disqueros. Y esto porque ellos, desconocedores de las características más elementales de nuestra música (en su mayoría son judíos americanos que escasamente hablan o entienden el español), cayeron en el disparate de pensar que la guaracha, por su apariencia festiva, siempre resultaría más asequible y popular que el bolero, demasiado lento y dramático desde los oídos sordos e infelices de estos mismos empresarios. Curet, por lo tanto, almacenó sus boleros, no le quedó más remedio.

Por lo demás, una vez que la salsa trató desesperadamente de penetrar mercados sofisticados, los mismos empresarios obligaron, en las escasísimas oportunidades en que el bolero fue permitido, a un canto meloso, saturado de violines frágiles y feminoides, que representaba por sí mismo la negación directa del auténtico bolero. Se obvió el canto efectivo, desgarrado y melodramático si se quiere pero contundente por un bolero cada vez más en *balada,* cada vez más sumiso y cercano a la estupidez. Frente a aquellos boleros realmente salsosos, ricos en posibilidades musicales y literarias, como los que había desarrollado Palmieri, a manera de ejemplo, se presentaba ahora un patuque estéril, empeñado en convertirse *bonito,* que no pudo menos que perecer ante la indiferencia de las mayorías. Así, vio uno con no poca decepción y tristeza cómo extraordinarios boleristas de la talla de Vicentico Valdez y La Lupe, fueron obligados y reducidos a unos cantos amorosos insufribles, descartados desde los primeros acordes de aquellos coros femeninos, supuestamente angelicaels, y de aquellos violines dignos de Corín Tellado y de la filosofía romántica de Delia Fiallo. El bolero, por lo tanto, escasamente fue asimilado con la debida propiedad por la salsa.

Entonces, salsosamente hablando, la música amorosa de Curet Alonso se envuelve, a la larga, de la bomba, la guaracha y el guaguancó, formas que, con la inteligencia del caso, sirvieron para suplir y equilibrar el arbitrario decreto de los empresarios. En algunos casos Curet afiló su estilo agresivo dando guarachas confesionales plenas de ironía y humor negro; en otros, el consejo de terceros, la sátira, el despecho que sacrificaba el drama en el humor, fueron la alternativa más común y efectiva. Markolino Dimond —tal como lo destacamos en capítulos precedentes—, le grabó *Por qué Adoré,* un extraordinario son cuyo coro decía: *Por qué adoré tu cuerpo de carretera que tiene más curvas que la vuelta de la culebra . . .;* asimismo Willie Colón, en el disco que grabara junto con Mon Rivera, publicó la bomba *Pena de Amor,* que en una de sus estrofas pregonaba *Aprende bien corazón, máquina de la ilusión, que es alegría y dolor, esa cuestión del amor . . .;* El Conde Rodríguez, por su parte, le grabó *Guaguancó del Amor (Para cantar desde aquí a la que yo tanto amé al cielo yo alcé la voz, cantando por guaguancó . . .);* Justo Betancourt *El Pedregal (Pasé por tu pedregal . . . un pedregal fue tu amor, de mi divina ilusión . . .);* y Roberto Roena, en dos de sus discos más recientes, logró publicar dos de las composiciones mejor logradas de Curet: *Marejada Feliz (Potente cual marejada fue su amor/ La playa de mi cariño la arrasó/ Y en mí fue tan dolorosa que es mi vida/ Llorar por aquella triste despedida . . . Marejada feliz/ Vuelve y pasa por mí/ Aún yo digo que sí/ Que todavía pienso en ti . . . Quisiera la marejada/ La playa de mi cariño/ Sin ella no estoy en nada/ Sollozando como un niño . . .)* y *Guaguancó del Adiós (Con lágrimas no se curan heridas/ Opino que no se debe llorar/ La mente que no se dé por destruida/ Nació para legislar, para pensar . . ./ Sí, yo sé quién eres tú/ Tú no sabes quién soy yo . . ./ Yo soy una voz que te llamó porque te amó/ Tú fuiste el silencio criminal/ Yo te vi pasar, miré tu adiós/ Pude callar/ Fue mi alma la que te nombró . . ./ Por eso negrita te digo que yo sé quién eres tú/ Tú, qué va, no sabes quién soy yo . . .).*

Sin embargo Willie Colón, que proporcionalmente es de los artistas de salsa que menos ha grabado la música de Curet, pudo hacerse de tres de las mejores guarachas amorosas del Tite. Primero fue *Barrunto,* publicada a finales de la década pasada en el disco *La Gran Fuga:*

Barrunto es mi corazón, presentimiento
De que pronto llegará la separación
Como cuando hay la sensación de agua con viento
Tengo ya el presentimiento
Barrunto es mi corazón
Lo que ayer fue felicidad hoy es tristeza
Barrunto melancolía, pena y dolor
Tengo ya el presentimiento
Barrunto es mi corazón.

Luego en 1973, en el disco *Lo Mato,* Willie grabó *La María,* donde ya se dejaba sentir la profunda influencia y atracción de Curet por la música brasileña:

La María
Tene un sueño de mujer
Donde hay mucho que perder
En un beso que ella dé
La María
Qué le importa padecer,
Llegar a palidecer
En su loca fantasía
Ay, lo que no sabe la María todavía
Es lo engañoso que resulta el oropel
Y mi cariño que por ella fue agonía
Y que le dio felicidad
Con mi tristeza ya lo sé. . .
Ay pero ya la verán, cómo al pasar
Ya le dirán:
La María de quién
La María de quién. . .
¡Ay la María que sueña todavía!

Finalmente, del disco *El Juicio,* una guaracha que ya se considera clásica, no sólo en el repertorio global de Curet Alonso sino en el balance definitivo de la expresión salsosa, *Piraña:*

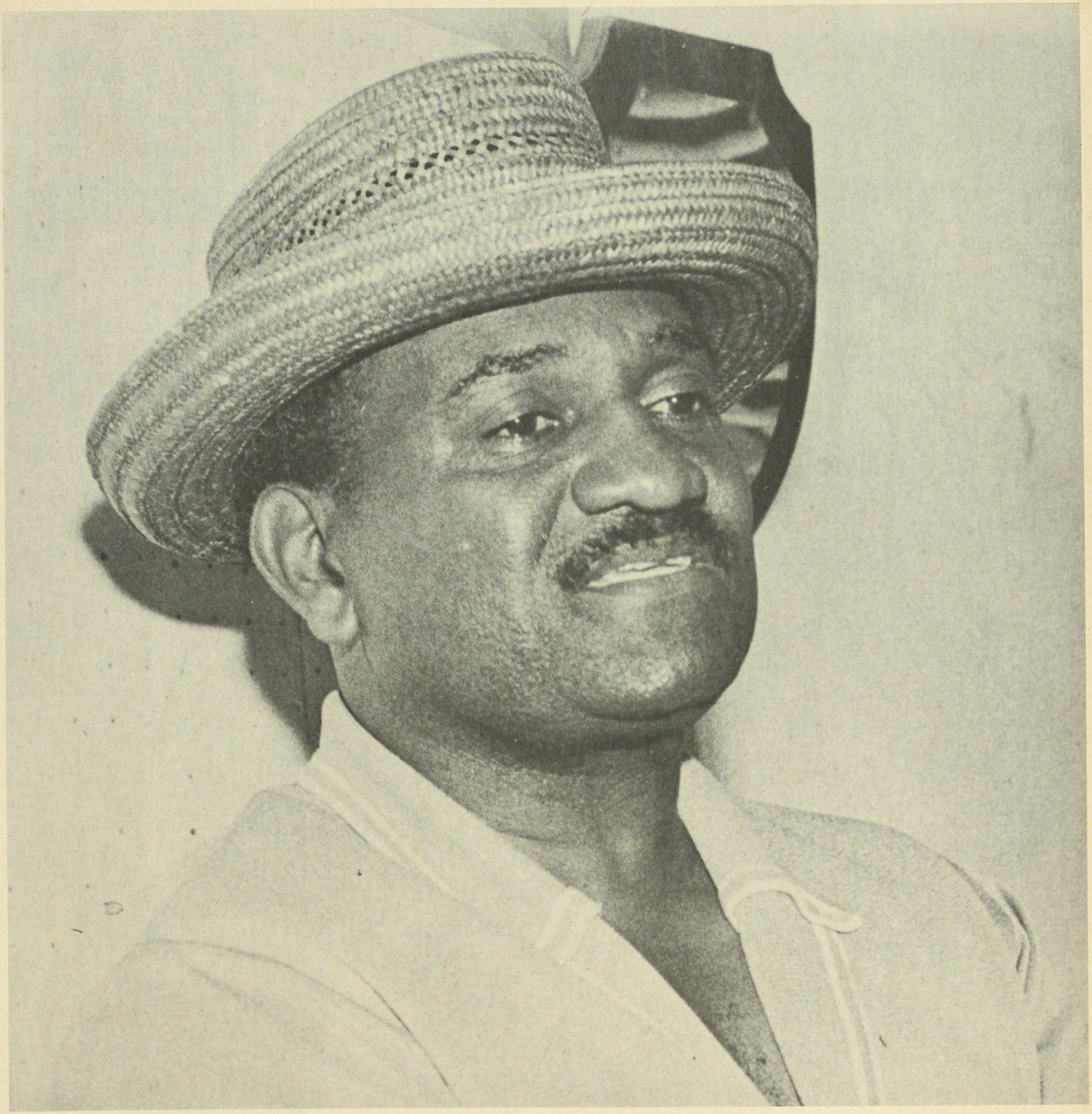
Sobre tierra dormida
Duramente abatida por la luz del sol
Por ahí crucé
Para verte a ti
Nada fue la distancia
En mi loca esperanza de
Volverte a ver, otra vez
Mujer
Y palabra que sí
Pero mira cómo te encontré
Convertida en mala maña
No hace falta ni saber
Por qué te llaman piraña
Ay, me dirás que me quieres
Que por mí tú te mueres
Una y otra vez
Pero oye mami
Y total para qué. . .

En 1975 Ray Barretto, que al igual que Willie Colón jamás ha estado entre los intérpretes que con mayor profusión han grabado la música de Curet, publicó un tema que, al margen de sus valores intrínsecos, se revestía de una importancia especial: con *Vale más un Guaguancó,* se reasumía el viejo espíritu que, desde la rumba de siempre, había caracterizado al canto amoroso. Esa postura que entiende a la rumba y el amor, como la misma cosa, como los factores únicos que sirven de aliento y condimento para la existencia en esta parte del mundo. Uno ayuda al otro, lo complementa, lo equilibra o simplemente, en el peor de los casos, lo sustituye. Así, cuando la perfidia de una mujer inunda el espíritu, siempre hay un tambor vigoroso que surge para tapar las deficiencias, para obviar el pesar en el inquebrantable optimismo del jolgorio y la guaracha. Este guaguancó del Tite, por lo tanto, serviría para plasmar, con toda la contundencia del caso, la prolongación de un mismo espíritu y una misma visión. La auténtica salsa, la buena, la que logró sobrevivir a los desenfrenos y torpezas de la industria, se palpa así como la continuación de una expresión y una música que le pertenecen al Caribe, tal como le pertenecen sus costas y sus gentes.

Es cuestión de analizar,
Mi querido compañero,
Si vale más un guaguancó
Que ponerse a sollozar
Por un amor que te dejó
Es cuestión de comprender
La experiencia de la vida
Sin preguntar al alma
Qué se va a hacer
Cuando un amor te abandonó
Y a seguir
Con el mundo hacia adelante
Y admitir que lo que
Se fue, se fue
Es cuestión ya de saber,
Mi querido compañero,
No desconfíes, no no,
De la fidelidad de un buen tambor
Cuando toca un guaguancó. . .

(Montuno)

Un guaguancó vale más que un mal amor. . .



CATALINO "TITE" CURET ALONSO



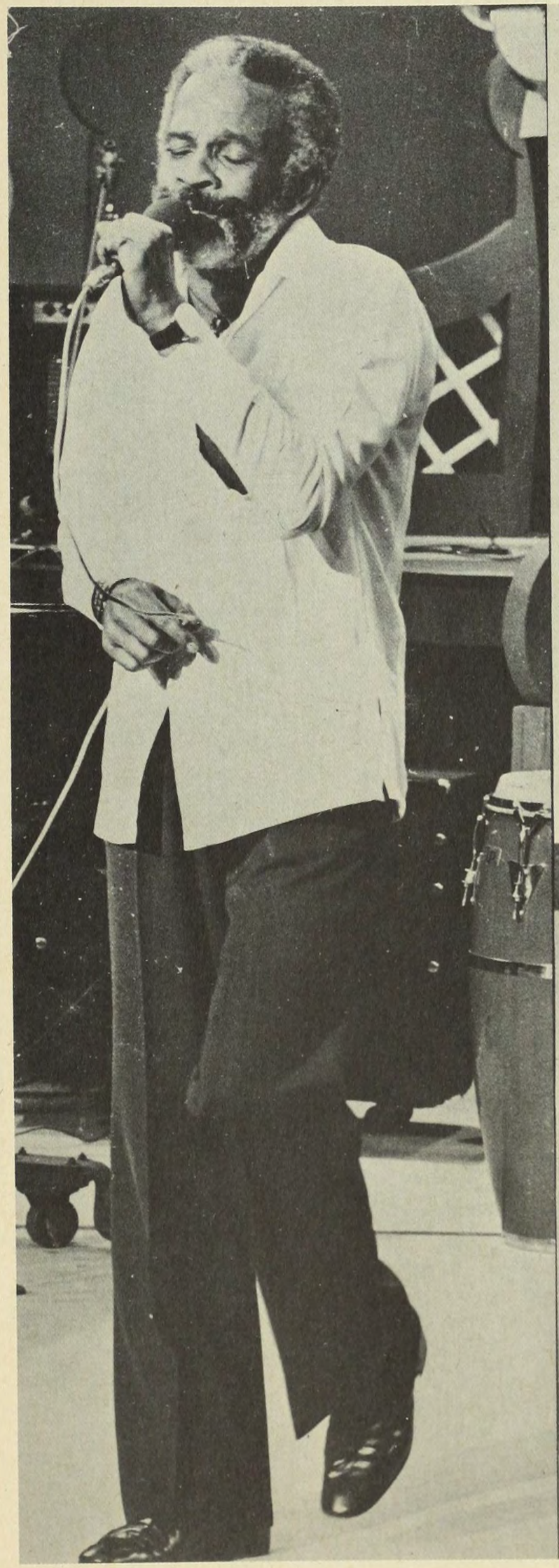
CATALINO "TITE" CURET ALONSO

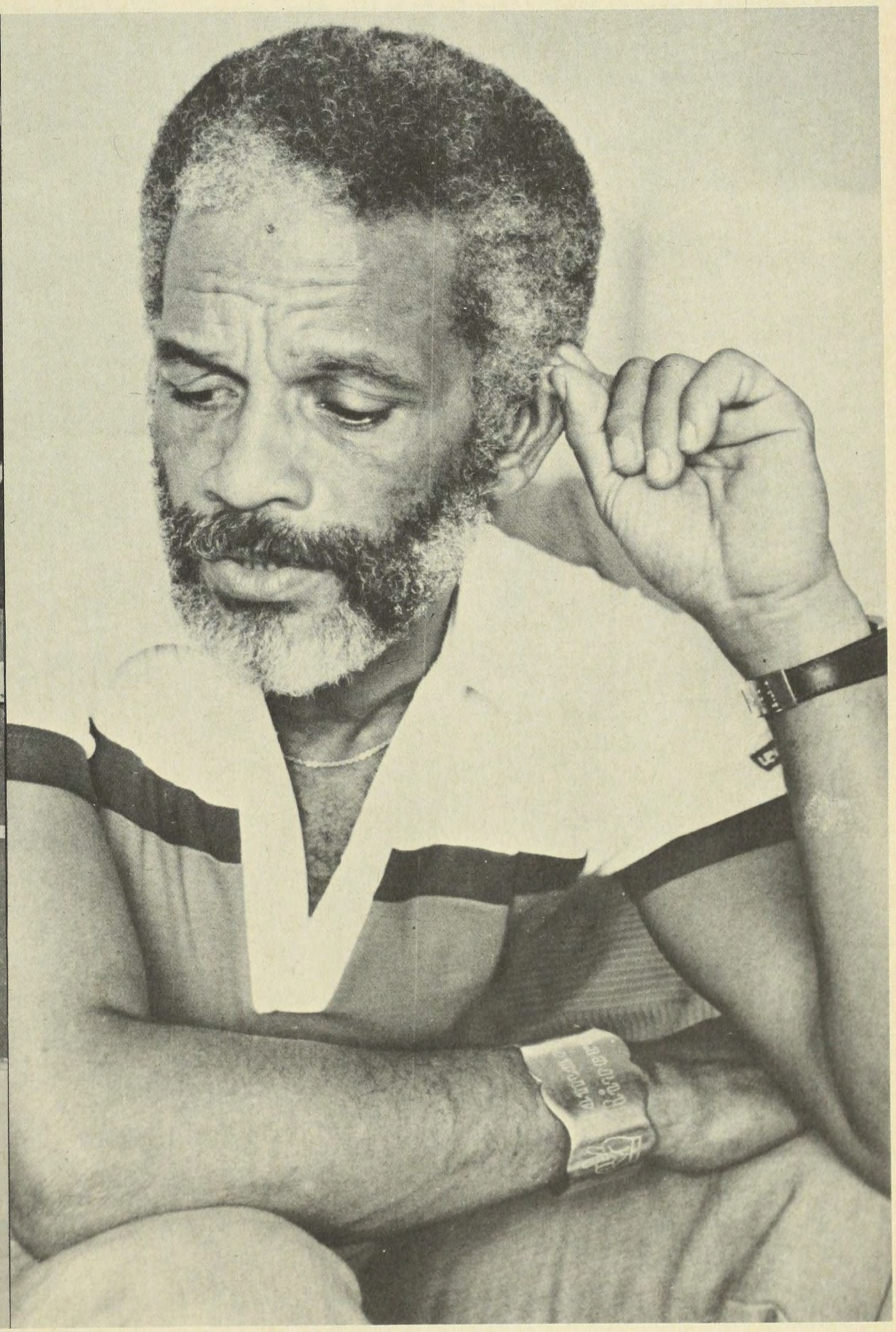


CATALINO "TITE" CURET ALONSO

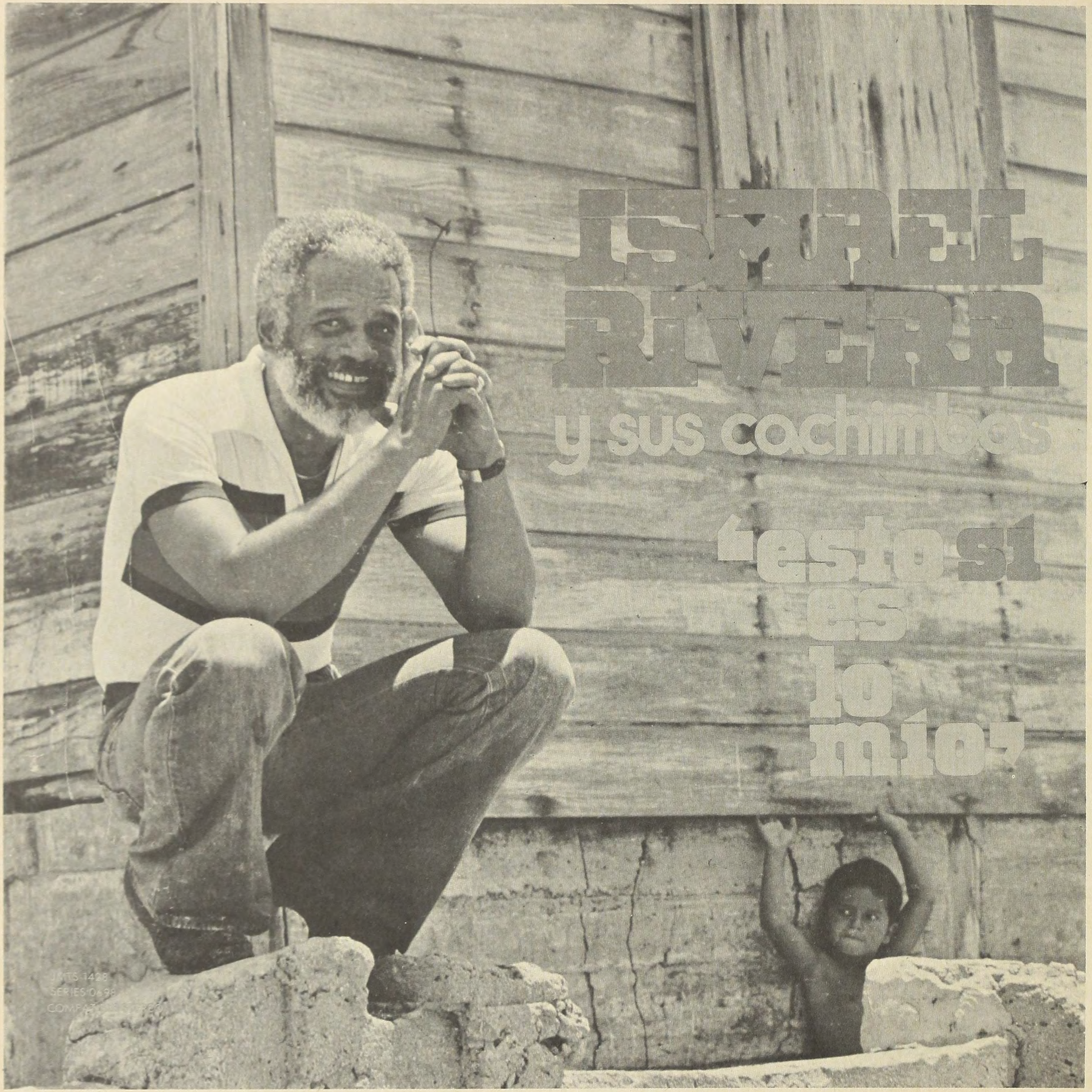


ISMAEL RIVERA "MAELO" - el sonero mayor





ISMAEL RIVERA "MAELO"


ISMAEL
RIVERA
y sus cachimbos
¡esto sí
es
lo
mío!

Y finalmente, uno de los temas de Curet Alonso que también representaría el auténtico sentir de la música de salsa en lo que al canto amoroso se refiere, convirtiéndose en clásico a la brevedad de los meses, fue *De Todas Maneras Rosas,* grabado por Ismael Rivera en 1977:

De todas maneras rosas
Para quien ya me olvidó
Más vale un ramo de rosas
De primavera y color
De todas maneras rosas
Para quien ya me olvidó
La mujer es una rosa
Con espina de pasión

Y aunque el hastío,
La indiferencia, el olvido
Caigan sobre lo vivido
Al final como el telón,
Yo traigo un ramo,
Un ramo de lindas rosas,
Para ese amor que ya me olvidó.

(Montuno)

Rosas rosas, de todas maneras rosas. . .

Finalmente, nos queda la referencia a la tercera temática trabajada por Curet Alonso en su producción salsosa: la de *corte social. Aquí,* tal como ha sucedido en las tendencias anteriores, las intenciones y los enfoques son diversos, variando la intensidad y contundencia del mensaje. En un primer momento, el Tite siente que cantándole a la *raza primitiva,* a los viejos esclavos que llegaron a la región, es una manera de cantarle a su gente, a las comunidades que pueblan los barrios de las grandes ciudades, y que él entiende como prolongación directa de aquella primaria esclavitud. En esta tónica, por ejemplo, hay que ubicar *Babaila (Babaila fue vendido en mercado de esclavos y nunca perdió su sueño de ser algún día liberado. . .)* publicado por Pete *El Conde* Rodríguez en su disco de 1974. Lo mismo sucede con *Primoroso Cantar,* grabado por Pacheco en el 73, donde se habla del origen de la salsa en aquel primer canto esclavo que sonaba en los barracones de las plantaciones. Igualmente ocurre con *Plantación Adentro,* un tema que grabado por Willie Colón y Rubén Blades en 1977, llegaría a convertirse en uno de los mayores éxitos de venta en el mundo de la salsa:

Sombras son la gente
Plantación adentro
Camará
Es donde se sabe la verdad
Dentro del follaje
Y de la espesura
Donde todo viaje
Lleva a la amargura
Es donde se sabe
Camará
Es donde se aprende
La verdad.
Camilo Manrique falleció
Por palos que daba el mayoral
Y fue sepultado sin llorar
Una cruz de palo
Y nada más.
Camilo Manrique falleció,
Plantación adentro,
Camará. . .

Sin embargo, el Tite, de una u otra manera, ya había experimentado temáticas sociales que no necesariamente tenían que refugiarse en el pasado esclavista para así traspasar la censura de los productores y difusores de la salsa, en no pocos casos bastante más férrea y arbitraria que la censura oficial de los gobernantes. Así, por ejemplo, Roberto Roena le publicó en 1972 el son *Con los Pobres Estoy,* que en partes de su letra decía: *Agüita de ajonjolí, para los pobres soy. . . / Yo vine de los manglares donde crece soledad/ Para mí en esos lugares no no hay felicidad. . . / Búsquenme en los arrabales que abundan por la ciudad. . . / Orgullo no va conmigo donde quiera que voy/ Cada pobre un amigo, a ese la mano le doy. . . / Agüita de ajonjolí. . .* Pero ya entrado el año 77, una vez que en la salsa empieza a despertarse una nueva tendencia que asume el canto social de manera directa, sin ambages, a raíz sobre todo de la presencia del cantor y compositor panameño Rubén Blades, Curet Alonso se siente en mayor libertad para publicar temas, en su mayoría con muchos años de engavetamiento. Algunas de estas composiciones, con la brevedad de los meses, fueron convertidos en clásicos por la voz de Ismael Rivera. Es así como surge el guaguancó *La Perla,* retrato musical de uno de los barrios más viejos y miserables de San Juan:

La Perla
La Perla calla su tristeza
Y es acuarela de pobreza
Que juega un poco a la belleza
Ya nadie canta su dolor

Y La Perla

Donde sepultan los patriotas
Ay, tiene un deseo que no se nota

Una amargura de ala rota
Y nunca se la mereció
Hay en su alegría dominguera
De sus calles sin aceras
Un llamado al corazón
Es un arrabal de gente pobre
De ciudadanía noble
Que gana el pan con sudor

Y La Perla

Tu juventud sueña un mañana
Ay vamos a darle una esperanza
Con una ayuda sin tardanza
Con alegría y con amor...

Asimismo, los viejos saludos a la raza fueron plasmados ahora en una de las composiciones más completas y contundentes de Curet, *Las Caras Lindas,* publicada por Ismael Rivera en su disco del año 78:

Las caras lindas de mi gente negra
Son un desfile de velas en flor
Que cuando pasa frente a mí
Se alegra de su negrura todo
El corazón.
Las caras lindas de mi raza prieta
Tienen de llanto, de pena y dolor
Son las verdades que la vida
Reta pero que lleva dentro
Mucho amor.
Somos la melaza que ríe
La melaza que llora
Somos la melaza que ama
Y en cada beso es conmovedora.
Por eso vivo orgulloso de su colorido
Somos betún amable de clara poesía
Tienen su ritmo, tienen melodía
Las caras lindas de mi gente negra.

En toda esta producción Curet Alonso siempre tuvo muy claro el no caer ni en el desplante ni en la demagogia. Es sabido por todos que, a raíz de aquel movimiento forzado de la Canción Protesta, todo el canto popular que tratara de apuntar problemas sociales, indicando salidas o simplemente afirmando denuncias, siempre corrió el riesgo de caer en el clichè y el estereotipo, haciéndose por consiguiente totalmente inefectivo, encasillándose en una fórmula estéril que nunca logró ir más allá de ciertos predios universitarios. Así Ismael grabó el tema *Mi Música,* donde el Tite, con la economía de palabras que le caracteriza, definió plenamente el sentido de su música que, sin más, es básicamente el sentido de la buena salsa, así como ha sido el sentido de toda la auténtica música caribeña que se ha extendido a lo largo del tiempo y las costumbres: *Mi música no queda ni a la derecha ni a la izquierda, tampoco da las señas de protesta general, mi música queda en el centro de un tambor bien legal...* Recuerdo que cuando fue publicado este disco no fueron pocos los que pregonaron una supuesta *traición* de Curet, alegando un pretendido escamoteo de realidades, como si la música tuviera que sucumbir a la en apariencia inevitable disyuntiva de izquierdas y derechas. Estos párrafos están muy lejos de pretender entrar en la discusión y el análisis de ese espectro político, desde la muy exclusiva circunstancia musical que nos ocupa, tan sólo nos interesa destacar ese aspecto que por siempre ha estado latente en nuestros pueblos y del cual la auténtica música popular no ha sido más que un espejo: la penuria social, económica, cultural y política, se enfrenta y/o se denuncia; en algunos casos ese enfrentamiento es suficientemente premeditado y directo, en otros casos tan sólo sirve como referencia. La colectividad que recibe esa música (o enfrentamiento) sabe entonces qué sentido y efectividad darle al canto, a esa expresión y mensaje que no deja de asumirlos como propios. El hecho que sean las derechas las que mayoritariamente han gobernado en nuestra región, haciéndose responsables directas de nuestras dificultades, y el hecho de que sean las izquierdas las fuerzas que con mayor tenacidad y consecuencia se hayan opuesto a esos mismos gobiernos, ha traído como consecuencia que no pocos cantos hayan sido resumidos en el siempre cómodo y simplificante calificativo de *izquierdista.* Y así, una inmensa audiencia que padece la vida al margen de los esquemas de los partidos, ve entonces cómo una música que le pertenece con toda la propiedad del mundo, es reducida y anulada en esquemas y casillas que definitivamente le resultan incómodos y arbitrarios. Es cierto que, por la costumbre de cierto manejo político, la postura que elude las definiciones entre izquierdas y derechas, se ha asociado con el conformismo, la resignación, y la trampa inevitable de ese siempre ridículo y fantasmal *apoliticismo.* Sin embargo, en el caso concreto de Curet Alonso, que bien nos puede servir de referencia y ejemplo para muchísimos compositores populares de la tradición caribeña y latinoamericana, mantenerse al margen de la división de estas tendencias, lejos de ser un escamoteo de realidades, es un enfrentamiento directo, mucho más importante y contundente, porque elude las pertinencias de una pelea circunstancial para afectar frontalmente el verdadero norte y sentir de la comunidad mayoritaria, el pueblo, que a la larga es el único que interesa. Ya lo dijimos, la auténtica música popular que canta la penuria de una

vida diaria, puede circunstancialmente ser entendida como un alegato de izquierdas contra derechas, puede, y eso es lo que suele suceder, amoldarse a las exigencias y necesidades de determinado partido político. Sin embargo esa misma música, en la amplitud real de su significado y contenido, va mucho más allá, superando la circunstancialidad de un argumento y de un interés particular. Así como *Preciosa* y *Lamento Borincano* de Rafael Hernández, permanecen como himnos, auténticos himnos, de todo el pueblo puertorriqueño, asimismo esta música de Curet abandona lo momentáneo para quedarse con lo definitivo. Y eso, sin más, siempre ha sucedido con la música popular, la que lejos de desaparecer se incrementa en el paso de las generaciones. Si Curet eludió la izquierda y la derecha para colocar su música en el *centro de un tambor bien legal,* ese mismo tambor, entonces, representa muchísimas cosas, demasiadas vivencias y alternativas que siguen siendo preferibles ante la fanfarronería politquera de ocasión.

Y ya que mencionamos los cantos para Puerto Rico de Rafael Hernández, es bueno cerrar este canto social de Curet Alonso con otra de sus composiciones antológicas, *Profesión Esperanza,* también revestida con los elementos del himno en la voz de Ismael Rivera:

Puerto Rico sigue lindo
Sigue bonito, lindo lindo

Yo puertorriqueño soy
Profesión esperanza
Lo que me dicen hoy
Yo sé, no es la verdad
Porque mi tierra es cuenta mía
Y sé que todavía le cabe
Más honor, le cabe más
Amor.

Puerto Rico sigue lindo

Yo puertorriqueño soy
Profesión esperanza
Contra mi hermano no
Contra ese yo no voy
Porque no quiero ver mi tierra
Sumida en una guerra
Boricua sé que soy
Con honra y con amor.

Puerto Rico sigue lindo
Sigue bonito, lindo lindo...

Y bien, la referencia a Curet Alonso nos deja ante la presencia de este personaje que, sin haberse forjado de manera directa en el mundo de la salsa, terminó brindándole a la expresión buena parte del arraigo, imagen y trascendencia, que ella logró representar en la inmensa comunidad caribeña: Ismael Rivera, por muchas y muy buenas razones llamado, simplemente, *El Sonero Mayor.* Creo pertinente, a esta altura del libro, transcribirles algunas partes del *Quiebre de Quintos* que grabara con Ismael en la Radio Nacional de Venezuela, era el mes de marzo del año 77:

—Ismael, ¿cómo entras tú en el mundo de la salsa, en el mundo de la música?

—Humildemente hablando, yo no entré en el mundo de la salsa, yo nací en el mundo de la salsa. Porque resulta que yo vengo de un pueblo que se llama Santurce, del área metropolitana de Puerto Rico, la costa norte; y yo soy de la calle Calma, y en la calle Calma el reloj, cuando yo me levantaba, era una cosa que hacía: pum quí pum... pum quí pumm... Y ese reloj como que se me metió en la sangre. Parece que yo traía algo y por eso puedo decirte que antes de tener uso de razón ya yo estaba en la playa con los tambores, con un señor que se llama Rafael Cortijo, que ustedes lo conocen bien, y bueno... él es el responsable de que yo esté en este pugilato...

—¿Cómo comienza esa relación tuya con Cortijo?

—Bueno, estábamos juntos en la Escuela Intermedia, en Santurce. Y Cortijo, como es natural, siempre ha tocado su tambor... Tú sabes, hay lo que se llaman "plenéros", que son los que hacen pura música de cueros, y Cortijo era de esos... Y entonces, después de la escuela nos íbamos para la playa, que era una caminata como de cinco minutos, y ahí empezábamos a tocar...

—Tú dices que estaban en la escuela, ¿cuántos años tenían?

—Rafael tenía quince y yo tenía catorce... Y cuando eso fue que empezamos a rumbear juntos... El fue el que empezó a crearme conciencia, tú me entiendes, me decía que yo lo que era era cantante, un vocalista especial, y yo que pensaba que el hombre como que me estaba dando mucha coba, pero él seguía... Y entonces me iba a buscar a la obra, porque ya yo me había hecho albañil y todavía soy albañil y soy un buen albañil... Y así era, yo trabajaba para mi abuelito que era contratista y él me daba un par de dólares semanales que yo siempre gastaba en el cine de los sábados... Tú sabes, uno siempre tiene que sudar, doblar el lomo... Y entonces Rafael me iba a esperar con los barriles, los tambores, y mi abuelo cuando lo veía siempre decía: "Ahí está el negrito ese con los barriles otra vez, lo voy a botar a él y te voy a botar a ti también, que no te venga a buscar más..." Pero ahí fue donde empezó todo, Rafael fue el que me sacó de la albañilería... y así fue como sucedió el accidente... Cortijo y su combo... Ismael Rivera... El Bombón de Elena... y hasta la fecha...

—¿Y cómo fue eso del accidente?

—*Buenos, es que nosotros tocábamos en grande los fines de semana y ahí montábamos lo nuestro... y la gente nos iba a ver y les gustaba... yo no sé, decían que tocábamos distinto... yo no sé... parece que era el hambre...*

—Ismael, explícate eso del hambre...

—*Bueno, yo te dije hambre porque el grupo sonaba como con una rabia, una fuerza, loco por salir del arrabal, inconscientemente... ¿me entiendes?... Ese era el tiempo de la revolución de los negros en Puerto Rico... Roberto Clemente... Peruchín Cepeda... Romaní... entraron los negros a la universidad... Paff... y salió Cortijo y su Combo acompañando esa hambre, ese movimiento... Digo, no fue una cosa planeada, tú sabes, son cosas que a veces suceden, y en Puerto Rico estaba sucediendo esto... Todo fue una cosa del pueblo, del negro, era como que se nos estaba abriendo un aula, y había rabia y Clemente empezó a repartir palos y nosotros entramos ahí, tú sabes, con nuestra música... Y parece que el mismo deseo de nosotros de salir, de acabar con el arrabal, fue lo que después nos puso un poco más premeditados... y es que había hambre, César, había hambre...*

Esa hambre determinó toda aquella influencia que ya previamente destacamos en los capítulos iniciales del libro. Llamó sobre todo la atención el estilo de Ismael, un estilo que con sobrada facilidad rompía con todos los esquemas precedentes, imponiéndole nuevas formas y giros al canto caribe. Su principal virtud estaba en su manera de atacar el montuno: haciendo alardes, Ismael obviaba la estructura tradicional de las cuatro líneas, para lanzar carretillas de frases y melodías entre coro y coro. Esto de las cuatro líneas, es una de las herencias más arraigadas del viejo son cubano. Tradicionalmente, una vez llegado el montuno, el cantante se limitaba a inspirar frases que sirvieran de complemento a la idea que ya previamente se había expuesto en la parte de son. Así, entre coro y coro quedaba un espacio libre de cuatro compases generalmente, que eran llenados por las inspiraciones del sonero. Se usaban, entonces, cuatro líneas o frases que correspondían a esos cuatro compases. La mayoría de las veces el cantante, por más de la alternancia de temas y palabras, siempre se limitaba a la variante de dos o tres melodías que cuadraban perfectamente en los compases que a él le correspondían para la inspiración. De esta manera los soneros, respetando siempre las mismas posibilidades melódicas, se hacían de ciertas coletillas que les servían de apoyo para las ideas que ellos exponían en el canto. Por ello, la virtud de un sonero casi siempre se limitó a la peculiaridad y solvencia con que él enfrentara el son, y a la inteligencia para soltar ideas diversas en el montuno. Esta situación, ya en los tiempos modernos, cambia considerablemente con la presencia de dos soneros cubanos excepcionales: Miguelito Cuní y, sobre todo, Benny Moré. Para ambos, el alarde no se limitó al son, llegado el montuno, ellos pudieron sobrepasar la tradición de un cantante limitado a un mismo patrón melódico para convertirse en auténticos creadores de otra música que inteligentemente se destacaba en medio de los coros del montuno. Y éste, de una u otra manera, sería el estilo que básicamente se trasladaría al canto salsoso, y de ahí que el Benny Moré, sin más, sea el antecedente directo para el vocalista de salsa desde la perspectiva de la tradición cubana.

Sin embargo, con Ismael Rivera sucede algo distinto. Llevado por motivaciones e influencias diferentes a las que envolvieron el canto de Benny, Ismael no sólo se incorporó a la onda de inventar melodías sobre el montuno, sino que se permitió la irreverencia de romper, inclusive, con el esquema de las cuatro líneas tradicionales. Rivera, según las exigencias particulares de cada canto, bien reducía a dos líneas todos los compases que le correspondían, o bien los extendía hasta ocho y diez líneas que él soltaba como una ametralladora, sin respiro. Por ello Ismael, en sus comienzos, fue consecuentemente descartado por los expertos y los ortodoxos. Para ellos Ismael decía tantas cosas que a la larga no decía nada, y jugaba con tantas posibilidades melódicas que el resultado siempre sonaba a *garabato*. Rivera, sin embargo, no tuvo que hacerse de mucho tiempo para demostrar la validez de su estilo. Así como las innovaciones del Benny sirvieron para amoldar y representar el espíritu característico del son de los años 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 salsoso no puede menos que definirse con relación a Ismael, en función de él, porque fue él quien le perfiló y proyectó sus posibilidades más contundentes. Y no se trata de caer en el simplismo de afirmar que los buenos cantantes de salsa son aquellos que se parecen a Ismael. Se trata, simplemente, de entender que los cantantes que a la larga trascienden siempre suponen un compendio de las características determinadas por Rivera. Así, Oscar D'León y Rubén Blades, por ejemplo, cada uno con un estilo muy particular y específico, entienden el canto salsoso desde una perspectiva semejante a la enfrentada por Ismael Rivera: vigor para atacar el montuno, soltura y frescor para inspirar (e inventar) sobre él, y, sobre todo, un inevitable sabor a pueblo y a arrabal. Cada quien a su manera, es cierto, pero cada quien en lo mismo, en la única posibilidad que efectivamente puede admitir el verdadero canto de salsa.

Sigamos con la carrera de Ismael. A los efectos del libro, el período que realmente nos interesa es el que arranca

ya con los años finales de la década pasada. Antes de que cerrara el primer lustro, gozando toda la fama y el prestigio del Combo de Cortijo, Ismael se ve forzado a abandonar el ambiente: en la aduana de Puerto Rico le decomisan un fuerte cargamento de drogas y lo condenan a prisión por cinco años. Y esta pasantía necesariamente habría de modificar de manera radical el espíritu y la intención de todo el posterior trabajo de Ismael. Cuando sale en libertad graba un último disco con Cortijo, ya sin la fuerza y el vigor de antaño, donde se incluía su famoso bolero (una de las escasísimas composiciones que se le conocen) *Mi Libertad eres Tú;* y este bolero, junto al tema *Las Tumbas* de Boby Capó, sirven para darnos una imagen de lo que sucedió en esos años de cárcel:

Recoge mijo, mira que vas pa' la calle
Dile a Pancho que me mande algo pa' la Comisaría. . .
¡Ave María, Tite, qué breike!

De las Tumbas quiero irme
No sé cuándo pasará
Las Tumbas son pa' los muertos
Y yo de muerto no tengo nà'
Cuándo yo saldré de esta prisión
Que me tortura, me tortura, mi corazón
Si sigo aquí enloqueceré. . .
Ya Las Tumbas son crucifixión
Monotonía, monotonía cruel dolor
Si sigo aquí enloqueceré. . .

De Las Tumbas quiero irme
No sé cuándo pasará
Las Tumbas son pa' los muertos
Y yo de muerto no tengo na'. . .

Volviendo a abrir el camino perdido, Ismael graba dos discos con el timbalero Kako y la orquesta Panamericana *(De Colores* y *Lo Ultimo en la Avenida)*, en donde ya Rivera empezó a pulir el matiz que le caracterizaría en todos sus discos posteriores. Por fin, ya entrado el año 71 cuando en el ambiente neoyorkino se empezaba a sentir el próximo arranque del boom, Ismael logra montar una orquesta propia a la que denominaría *Los Cachimbos*. Rivera confiesa que todo este período le fue duro, muy duro. El no podía regresar a Puerto Rico, después de lo ocurrido difícilmente volvería a radicarse allá. Es así como entonces tiene que asumir a Nueva York como su nueva ciudad, una ciudad que siempre sintió prestada. Y por ello el renacer con Cortijo tuvo que fracasar, a Rafael no le convencía la vida americana y el tumulto del norte, y a los pocos meses volvió a su plena de Santurce. Ismael, entonces, arrancó solo. Con *Los Cachimbos* él abandonaría los ritmos boricuas —bomba y plena, básicamente—, para lanzarse de lleno en el son que ya cautivaba todo el sonido salsoso. El primer disco de su orquesta, *Controversia,* de inmediato se convirtió en éxito. La banda era breve, una combinación de trompeta, saxo alto y trombón más ritmo completo, y ella le serviría para cultivar ahora un estilo mucho más íntimo y directo. Al año siguiente Ismael publica uno de esos temas que, automáticamente, se convierten en clásicos: *Incomprendido,* también compuesto expresamente para él por Boby Capó:

Yo yo yo creo que voy
Solito a estar
Cuando me muera
He sido el incomprendido
Ni tú ni nadie me ha querido
Tal como soy
¡Bituquilín. . .!
Pero yo yo yo
Solo estaré
Y juraré que
Cuando muera
Aun así con mis presagios
Tendré tu nombre a flor de labios
Y moriré. . .
Miro una estrella y deja de brillar
Toco una flor y se ha de marchitar
Negra suerte la que me tocó
Que todo lo que quiero yo. . .
Por eso sé que solo voy
Yo no fui nada, nada
Nada soy
Ya sin ti
¡Bituquipaquilín!
Yo yo pero que yo
Solo estaré
Y juraré que
Cuando muera,
Belén,
Que aun así con mis presagios
Tendré tu nombre a flor de labios
Y moriré. . .
¡Alalalé... Por qué no me comprenden a mí!
Si yo soy un negrito
Chévere
¡Suelta negra!
Comprendido. . .
Yo soy Maelo el incomprendido
Incomprendido. . .

Este tipo de canciones ya convertirían a Ismael Rivera en el ídolo que era capaz de representar por sí mismo to-

das las penurias y sus alternativas en la vida diaria. La gente comenzó a ver en él algo más que un cantante, disculpándole sus excesos, sin tener otra exigencia que no fuera esa identificación casi absoluta entre el público y su sonero. Y Rivera entendió plenamente lo que suponía este fenómeno, manteniéndose al margen de la euforia disquera, produciendo discos breves y simples saturados de vivencias y de elementos que progresivamente servían para incrementar esa misma identificación. En sus discos jamás se sintió la presencia de temas gratuitos, de números de relleno. Sus discos los producía él, y él era el único que decidía. Fue así como hurgó entre compositores de ayer y de hoy, exprimiendo un repertorio que no admitiera la pérdida. Hizo de Pedro Flórez y Boby Capó, y en menor proporción de Rafael Hernández, los compositores fundamentales de su repertorio. Así Ismael volvió a grabar *El Cumbanchero* en una de las versiones más extraordinarias que se conozcan, *El Pañuelito, Mi Negrita me Espera,* y el clásico *Jaragual* de Felipe Goyco, Don Felo. Asimismo, girando siempre en torno a la temática amorosa que él amoldaba e identificaba a su estilo, Ismael hizo de *Dime por qué,* un éxito de sobradas proporciones:

Por qué razón dejaste
Aquel amor divino, aquellas ilusiones
Dime cuál fue el motivo que encontraste
Para dejarme solo y sin cariño
Si mi único pecado fue adorarte.
Déjame bendecir tu despedida
Así como bendije tu llegada
No te guardo rencor vete tranquila
Yo creo en la conciencia de las almas.

Dime por qué, dime
Por qué me abandonaste
No me atormentes
Amor no me mates
Ten compasión
Dime por qué.

Y si alguna vez recuerdas
Que yo te quise mucho
Que te amé locamente
No mires para atrás
Sigue tu senda
No mires para atrás
Sigue tranquila y
Sigue para adelante hasta perderte
Y sigue caminando como yo
Por el camino de los sufrimientos
Que aquel que sufre con resignación
Mata poquito a poco su tormento.
Y dime por qué
Ay mamita linda
Dime por qué...

Y sigue caminando como yo
Por el camino de los sufrimientos
Adiós amor, no olvides que esta despedida
Mucho me duele en el corazón...
Y dime por qué
Ay mamita linda
Dime por qué
¡Dame tortura china!

En 1974, después de haber publicado con *Los Cachimbos* el disco *Vengo por la Maceta,* Ismael coloca en el mercado una producción fundamental, referencia imprescindible para todo el balance de la salsa: *Traigo de Todo,* un disco que volvería a recoger composiciones de Flórez y Capó, incorporando nuevos autores como el panameño Williams, quien le brindaría a Ismael el muy importante tema de *El Nazareno.*

Todo comienza con un viaje del cantante a Panamá donde logra visitar el pueblo de Portobello en el mes de octubre, justo cuando se celebraban las fiestas del Cristo Negro. Ismael me confesaría después que ese fue el momento más importante de su vida; textualmente dijo en aquel mismo programa de Radio Nacional:

—Mira César, yo debo decirlo, yo soy un malandrito y siempre he sido un malandrito, y Dios quiera que no se te dañe el programa... Pero yo cuando vi eso en Panamá, cuando yo vi a ese señor que miraba bien fijo, como si me conociera, yo sentí algo bien raro, como si me estuvieran sacudiendo por adentro... Y no sé, yo cambié, a mi manera, tú sabes, pero cambié... Y no me interesa si la gente me cree o no, pero a uno, a veces, le pasan estas cosas en la vida, y bueno... Y por eso le canté al Nazareno, que es un Cristo negro como yo, y le canté esa canción que ahora es famosa y que no es más que un canto a la amistad, a la hermandad de mi gente, mi raza y mi pueblo, porque yo no puedo cantar más que estas cosas que son las que siento y vivo...

Yo estaba en un vacilón
Yo estaba en un vacilón
Fui a ver lo que sucedía
Cuando ya me divertía
Y empezaba a vacilar
No sé de dónde
Una voz vine a escuchar:
Qué expresión tiene tu rostro
Se refleja en la alegría
Y estás rodeado de tanta hipocresía...

Es el Nazareno que te da consejos buenos,
A quién, no mires a quién
Dale la mano al caído
Y si acaso bien malo ha sido
Dale la mano también. . .
Hazle bien a tus amigos
Y ofréceles tu amistad
Y verás que a ti lo malo
Nunca se te acercará
En cambio todo lo bueno
Contigo siempre estará. . .

(Montuno)

El Nazareno me dijo que cuidara a mis amigos. . .

En todos estos discos siempre fue muy destacada la presencia de Javier Vásquez, a la sazón el director musical de *Los Cachimbos,* veterano pianista cubano que se responsabilizó de la totalidad de los arreglos cantados por Ismael. El estilo de Vásquez en el piano, con un montuno sólido y lento, como en la mejor tradición cubana, sirvió de apoyo para el vigor definitivo que siempre ha ostentado esta orquesta que, como es común en la salsa, nunca sobrepasó la decena de músicos. El crédito para Vásquez, por lo tanto, es necesario: fue el medio ideal para traducir en la precisión del lenguaje musical mucho de la inspiración y entusiasmo que en Ismael fue mero talento desbordado.

Ese mismo disco del año 74 también incluyó otros temas que, al igual que *El Nazareno,* no demorarían demasiado en convertirse en clásicos: así sucedió con *Qué te pasa a ti* y *El Niche* de Boby Capó, *Traigo de Todo* y *Orgullosa* de Pedro Flórez, *Satélite* y *Witinila* de Javier Vásquez, y *Yo no quiero Piedras* de Enrique Boné. Después de este disco se sentiría un fuerte estancamiento en la producción de Ismael y sus Cachimbos. En ello influyó, básicamente, una circunstancia extramusical: la compra del sello Tico —para el cual siempre grabó Ismael desde su separación de Cortijo—, por el monopolio Fania. Sucedió que Rivera, que de una u otra manera siempre se había opuesto a los manejos y criterios de los empresarios de la Fania, se vio súbitamente sometido a unos nuevos *jefes* que lo obligaron a un trabajo distinto, considerablemente alejado de su estilo tradicional. Es así como en 1975 aparece el disco *Soy Feliz,* publicado ahora por el sello Vaya, donde tan sólo un par de temas *(Las Tumbas* y *Soy Feliz)* salvaron la debacle. Mientras, Ismael seguía jugando a la alternativa de un cambio, a la posibilidad de que la Fania prescindiera de su contrato, que lo dejara libre, sin mayores obligaciones. Pero la Fania, convertida para el momento en la más poderosa compañía que haya conocido la industria de la música latina, jamás abandonaría a Ismael. En la turbiedad de ciertos negocios, siempre sería preferible tenerlo en casa, aunque no produjera mucho o simplemente produjera mal, que dejarlo libre, traduciendo beneficios en manos extrañas y, por lo tanto, enemigas.

Así pasa el año 76, la compañía, para no perder el contacto con el público, decide sacar al mercado una extraordinaria antología: *Eclipse Total.* Pero Ismael seguía al margen; *Traigo de Todo,* a dos años de distancia, era todavía la referencia fundamental. Por esta misma época Ismael, cumpliendo las exigencias mínimas del contrato, publica un disco de navidad —*Feliz Navidad*—, hecho también a desgano, sin mayor empuje ni contundencia. Sin embargo, este disco, desde este balance global, nos obliga a una mención especial. Ahí se incluyó, de manera aislada, perdida en el sopor, una de las mejores bombas que ha grabado Ismael: *Seis de Borinquen,* composición del joven y debutante Ramón Muñiz:

Yo traigo un sabor a playa en este cuerpo
Y un sabor a coco que me quema
Una canción nocturna en mi garganta
Manchas de plátano corren por mis venas
Traigo rumor de olas en mis orejas
Y ecos de tambores que arrebatan
Un dolor de tristeza en mi sonrisa
Tengo la piel morena y me encanta
Y por eso yo
Traigo pues en mi cintura
Ritmo de amor y en mis manos
Las maracas alegres de un rico
Seis borincano. . .

Para esta época ya se comentaba con sobrada insistencia en el ambiente la decadencia de Ismael. Se hablaba de su pérdida de vigor y efectividad, de los supuestos desórdenes de su vida privada. Pero sobre todo, se hablaba de su pérdida de voz, de la carencia casi absoluta de su vieja potencia. Ismael, movido en parte por su orgullo, y en parte también porque sabía que esos rumores eran regados por sus inevitables enemigos, se empeñó hasta la saciedad en negar la pérdida. *Yo soy cantante, y no por milagro sino porque tengo voz,* le declaró en una oportunidad a una revista venezolana. Sin embargo, muy a pesar de los alegatos de Ismael, la pérdida de su voz era un hecho cierto, una evidencia incuestionable para todos aquellos que desde mucho antes le habían seguido la pista. Progresivamente la situación fue empeorando; ver a Ismael en vivo, sometido a la presión de un baile, se hizo una experiencia muy cercana a la angustia, ante este perso-

naje, ya legendario e imbuido en la mitología, que a punta de pura veteranía trataba de salvar las apariencias.

Pero el viejo contrato con la Tico, ahora bajo el rígido control de la Fania, muy lejana de admitir excusas o de entender razones, lo seguía obligando a nuevos discos. Es así como se publican las dos últimas producciones que le conocemos antes de terminar el tecleo de estas páginas: *De Todas Maneras Rosas*, de 1977 y *Esto Sí es lo Mío* al año siguiente. Y he aquí cómo el arraigo de Ismael, la profunda fuerza popular que arrastraba desde sus comienzos, le permitió imponer sin mayor dificultad dos discos que, virtualmente, fueron grabados a media voz, casi en susurro. En estos discos el viejo apoyo de Flórez y Capó se trasladó al Tite Curet, y de esa combinación surgieron algunos de los importantísimos temas que ya previamente comentamos al inicio de este capítulo. Ayudado en no poca medida por las modernas técnicas de grabación, Ismael logró alardear en estos álbumes, evidenciando una sabiduría que, por esas mismas pertinencias de la música caribeña, no tenía por qué obviarse en la pérdida de la voz. Así sus inspiraciones en la guaracha *De Todas Maneras . . .*, son ciertamente inobjetables, y lo mismo sucede en la bomba *Si te Cojo*, de Boby Capó, donde Ismael, callando comentarios, dijo todas y cada una de las notas del quinto, traduciendo los sonidos del cuero a sus propias palabras. Lo que no lo daba la voz, ahora lo daba la sabiduría, y eso, sin más, también supone su virtud. Hay una anécdota relacionada con la grabación de *Las Caras Lindas*, referida a nosotros por Roberto Roena. Se cuenta que Ismael cuando fue a poner la voz (como es usual, las grabaciones modernas se hacen por partes; la música se graba en secciones —ritmo, metales, percusión, coros—, y al todo logrado se le incorpora finalmente la voz del sonero) escuchó detenidamente el solo que había dejado Mario Hernández con su tres. Ismael pidió que repitieran exclusivamente la parte del tres un par de veces. Se volvió entonces hacia Javier Vásquez y le dijo: *Oyeme, ahí Mario me está diciendo algo, yo lo siento, yo sé que él está hablando . . .* Y de inmediato le ordenó al técnico una nueva grabación, un nuevo instrumento, su voz, que iría paralela al solo de tres. Cuentan que Ismael, de una sola pasada, sin repetir nada, sin temerle al error, soltó de golpe, repitiendo unas ideas que ni siquiera había escrito, esas frases que suenan al unísono con el tres de Hernández en la grabación definitiva; frases y giros que, desde ya, bien pueden ser consideradas como un ejemplo elocuente de las auténticas virtudes del canto caribe. Es cierto, Ismael ya no tenía voz, pero también es cierto que ella no le hacía falta; total, en este tipo de música, en la música que se canta en este lado del mundo, la garganta tan sólo tiene sentido si se utiliza como un puente entre el cerebro y el corazón, más nada.

Finalmente, para cerrar estos párrafos referentes a Ismael Rivera, quizá resulte pertinente copiar la letra de una vieja guaracha de Plácido Acevedo, *Comedia,* grabada en el disco del 78, y asumida por el cantante como el resumen personal de esta última etapa:

En el gran escenario de la vida
De tu reparto final soy el villano
Tengo que actuar porque esa es mi fortuna
La farsa tiene que seguir actuando
Nunca representé ningún papel
De cantante o galán aventurero
Yo nunca fui Pierrot de Colombina
Siempre fui el villano más grosero.
En el gran escenario de la farsa
¡Maribelemba!
La comedia es inhumana
Hay payasos llevando armadura fría
Y Tenorios que no tienen ni una espada.
En el drama final que represento
Mi público inconciente no me aplaude
Si hago mutis se alegran que me vaya
Y si canto me mandan a que calle . . .

EL CASO VENEZOLANO

Desde los viejos días de Los Dementes, Federico y su Combo, el Sexteto Juventud y demás grupos salsosos de los 60, Venezuela no había podido seguir cultivando nuevas agrupaciones que se acoplaran al pulso vanguardístico que ya se empezaba a sentir en el ambiente local. Los mismos melómanos de antes, los que difícilmente cambiaron el gusto muy a pesar de las modas internacionales, ya estaban al tanto de todo lo que sucedía en Nueva York. Fueron los mismos que en 1974, sin mayor apoyo y promoción publicitaria, plenaron el Nuevo Circo de Caracas para ver la primera presentación de las Estrellas de Fania en el país. Pero estaban carentes de una expresión propia, de una agrupación autóctona que pudiese aportar un sonido local a esta nueva expresión salsosa. En esa misma noche del Nuevo Circo, por ejemplo, la compensación venezola-

na ante la vista de la Fania fue una superbanda ocasional donde se reunía parte de los buenos músicos de siempre bajo la dirección de Porfi Jiménez. Pero la música que hicieron, fastuosa y de indudable calidad, estaba al margen de la nueva onda, todavía sonaba a vieja, con mambos a lo Machito y arreglos que se quedaron inevitablemente en las décadas anteriores. Además esa banda, por más de sus virtudes potenciales, murió al finalizar el concierto: Venezuela seguía acéfala, comprando todos los discos de Nueva York sin tener la oportunidad de refugiarse, ni siquiera momentáneamente, en una producción nacional. Por eso, si bien aquella visita de la Fania en el 74 podría servir como un indicador para el nacimiento del boom salsoso, a los efectos venezolanos éste no se destapa realmente sino hasta el momento en que Venezuela logra brindar su sonido propio, la orquesta capaz de competir en arraigo y popularidad con cualquier banda del norte. Y esto sucede al año siguiente, en 1975.

La banda a la que me refiero arranca en los primeros años de la década. Surge por iniciativa de dos veteranos trombonistas, César Monge y José Antonio Rojas, *Rojita,* quienes, como tantos otros, habían logrado su experiencia en las primarias bandas militares y en una que otra de esas irregulares orquestas de baile donde el repertorio no era más que una suerte de pasticho insípido de las modas de turno. La iniciativa de ellos dos la comparte Oscar D'León, una bajista que gustaba del canto y que también se había paseado por una que otra bandita desconocida. Un buen día deciden formar su propia orquesta, tocarían en cervecerías, en fiestas particulares, verbenas, clubs privados y cualquiera otra alternativa que les brindara el limitado medio caraqueño. Fue así como comenzaron los los ensayos, se reunían en La Guaira en casa del pianista Enrique Iriarte, *Culebra,* y ya todos los músicos, de una u otra forma, se conocían previamente. El único desconocido, recién incorporado al mundo de la música con pretensiones profesionales, era José Rodríguez, el timbalero, quien fue llevado a la reunión por Oscar D' León.

Cuenta el propio José que la amistad entre él y Oscar surgió por mera casualidad. Por aquella época D'León manejaba un carrito por puesto en la ruta de Antímano, la misma que Rodríguez tenía que utilizar diariamente para ir al trabajo. Así fueron coincidiendo en no pocas mañanas. Oscar —dice José— siempre llevaba canciones grabadas, éxitos viejos y nuevos, y los iba cantando a su propio estilo mientras recogía y abandonaba pasajeros. La conversación, por lo tanto, fue inevitable: música, porque José confesó que él también era músico y así, mientras Oscar subía su voz por encima de las canciones grabadas, José daba golpes sobre la tapicería, las rodillas y los asientos, tratando siempre de llevar el ritmo. A los pocos viajes ya eran amigos, José confesó que su especialidad era la gaita zuliana, pero que no tendría mayor problema en acoplarse a la salsa, y así aceptó la invitación que le tendió Oscar para formar una nueva banda que *te lo digo, mi hermano, va a acabar con todo el mundo.*

Después de dos meses de ensayo la orquesta logró un contrato para tocar en la cervecería *La Distinción.* Es entonces cuando por fin deciden ponerle nombre a la banda, y a falta de uno mejor todos acuerdan que se llame *La Dimensión Latina,* un nombre que en aquel arranque decía muy poco pero que tiempo después cobraría un significado muy especial. Al utilizar la palabra *latina* ya acusaban algo de la influencia neoyorkina: sólo en los Estados Unidos la expresión *latino* tiene sentido, es la manera con que los norteamericanos distinguen a todos aquellos que han nacido desde México hacia abajo. Los boricuas de Nueva York, por razones de diverso tipo, nunca han podido escapar a este calificativo, y así ellos mismos se autoproclaman latinos, y latino es, por lo tanto, todo lo que ellos hacen. Sin embargo, visto el problema desde Venezuela, el término l*atino* carece de sentido: aquí todos somos iguales y pertenecemos a lo mismo, los blancos y los negros y los morenos y los rubios son igualmente venezolanos, sin mayor distinción. Por lo demás, esta música de salsa, antes que ser latina es básicamente caribeña, y especificar este elemento siempre tiene su importancia. Pero la salsa, que como industria no se gestó en Venezuela, ni en ningún otro lugar del Caribe, tendría que asumir las pautas neoyorkinas, aun cuando muchas de estas pautas representaran absurdos y contrasentidos. Sin embargo, ya el término se ha apoderado de la costumbre y ya la referencia a la *música latina* remite, directamente y sin confusiones, a la salsa contemporánea. La Dimensión, entonces, se hizo llamar Latina, y con ello tan sólo quería afirmar que era una orquesta moderna, que estaba en algo nuevo, y que su onda era distinta.

El grupo que se inaugura en la cervecería, es un sexteto: los trombones de Monge y Rojita, la percusión de Rodríguez y Elio Pacheco, el bajo de Oscar, quien también era el cantante, y el piano que primero fue responsabilidad de Culebra, luego de Tony Monserrat —un virtuoso que después adquiriría fama tocando el merengue con escandalosos disfraces— y Jesús Narváez, *Chuíto,* quien permanecería finalmente en la agrupación. Desde este momento ya la Dimensión empieza a convertirse en una suerte de reflejo de todo lo que estaba sucediendo en el ambiente de la música local. Ellos resumían las tendencias que venían de Nueva York, los giros particulares que siempre habían caracterizado a los venezolanos, y las necesidades que todavía existían en el medio obligando a los músicos a tocar cuanto disparate estuviera de moda por

simple ocurrencia de un dick-jockey trasnochado. Así la Dimensión amoldaba su música a la sonoridad de un par de trombones —con lo que evidenciaba la influencia neoyorkina—, formaba su ritmo en un esquema bastante simple, sin complicaciones —para no forzar el oído del bailador venezolano, acostumbrado después de tantos años de dominación *billista* a los ritmos complacientes, sin alardes ni retos—, y se refugiaba en un repertorio neutro y de escasa significación para así no defraudar al borrachito de costumbre que en medio de la noche siempre exigía la cancioncita esa que están tocando en la radio. La convergencia de estos tres elementos serviría para pulir el despegue de la Dimensión, cuando ella aparece en grande ante el público venezolano éste no pudo menos que aceptarla como propia: total, había algo imperceptible en el fondo de la música de esta nueva orquesta que sonaba a Caracas, que se convertía en un resorte de identificación automática para todos aquellos melómanos que ahora, por fin, encontraban su refugio particular.

En los carnavales del 73 la orquesta se foguea en unos carnavales en Maracaibo. Ese mismo año graban por primera vez, comparten un disco que se llamó *La Dimensión Latina y El Clan de Víctor*. Los valores de esta primera producción son muy pocos, la misma concepción del disco y las limitaciones de criterio que de manera generalizada han caracterizado a la industria disquera venezolana, obligaron a que esta primera grabación terminara sin interés. Sin embargo la Dimensión logró que *Pensando en Ti*, uno de los temas grabados, pudiera adquirir algo de difusión en las emisoras de provincia y en una que otra de las llamadas *radios populares* del centro y la capital. Esto les permitió un nuevo disco que ya no sería compartido, un disco saturado de mala música, de estilos mediocres y todo ello para complacer las aspiraciones de los productores que veían en el mercado andino, especialmente el colombiano, una meta que ya colmaba todas las expectativas y las ambiciones. Sin embargo, ya la Dimensión se consideraba una banda estable, mantenían un promedio de unas ocho presentaciones mensuales (bailes básicamente) y los músicos estaban conformes. Ya en el año 74 graban un tercer disco, una producción en la misma tónica de las anteriores, pero con una calidad más perceptible. Radio Rumbos los apoya (y en Venezuela la radiodifusión todavía se divide en Rumbos y todas las demás emisoras) y logran imponer su primer éxito real: *Que Bailen Todos*. Regresan entonces a otros carnavales en Maracaibo, y este retorno al occidente implica la incorporación de un músico muy importante para la posterior popularidad de la orquesta: el bolerista Wladimir Lozano.

Wladimir ya era frecuente en las reuniones de la Dimensión, sólo que no se había incorporado de manera definitiva porque un contrato en *La Cueva del Oso*, otro modesto local de la capital, le garantizaba un presupuesto de sesenta bolívares diarios. Sin embargo, a raíz del éxito en el Zulia, Wladimir decidió abandonar su antigua *seguridad económica* para asumir plenamente el reto que le representaba la Dimensión. La combinación funcionaba perfectamente; Oscar, un excepcional guarachero con una habilidad sobrada para inspirar sobre los montunos, no tendría ahora que forzarse en los boleros, de eso se encargaría Wladimir, un muchacho que tiempo después heredaría buena parte de la vieja popularidad de Felipe Pirela. Además, la combinación de las dos voces les permitiría desarrollar una nueva posibilidad que a la larga se convertiría en el gran gancho de la orquesta: boleros que comenzaban con la voz de Wladimir y que luego terminaban en un festivo montuno que cantaba Oscar. Así ya estaban listos para el éxito definitivo.

En 1975 los venezolanos, que cada vez más eran seducidos por la nueva sonoridad salsosa que venía de Nueva York, se volcaron plenamente sobre un disco local: *Dimensión Latina 75*, el segundo que se grababa con las voces de Oscar y Wladimir, y el primero con arrase total. El disco abrió fuegos con *Llorarás*, una guaracha compuesta por Oscar D'León con un tema que giraba en la clásica onda de la revancha amorosa:

Sé que tú no quieres que yo a ti te quiera
Siempre tú me esquivas de alguna manera
Si te busco por aquí me sales por allá
Lo único que yo quiero, no me hagas sufrir más.
Oye bien, por tu mal comportamiento te vas a arrepentir
Bien caro tendrás que pagar todo mi sufrimiento
Llorarás y llorarás sin nadie que te consuele
Así te darás de cuenta que si te engañan duele.
Oye mira y después vendrás a mí pidiéndome perdón
Pero ya mi corazón no se acuerda más de ti
Llorarás y llorarás sin nadie que te consuele
Así te darás de cuenta que si te engañan duele.

Llorarás ya serviría para ejemplificar el estilo de la Dimensión, un estilo cuya principal característica estaría en la concepción y desarrollo del ritmo. La Dimensión, por ejemplo, durante mucho tiempo fue considerada *gallega* por todos aquellos melómanos que preferían el espíritu agresivo e innovador de la salsa gestada en Nueva York. Y esta acusación se hacía en base al ritmo que manejaba la orquesta: un ritmo neutro, exageradamente elemental, apoyado en las pailas del timbal y en el güiro raspado sin fuerza, muy en la onda que acostumbraba la orquesta de Billo. Sin embargo este estilo de manejar el ritmo —perfectamente palpable en *Llorarás*— sería como ya lo

anotamos previamente, la gran puerta para entrarle al gusto masivo de los venezolanos. La Dimensión, en definitiva, no hacía más que amoldar el viejo patrón de ritmo que tradicionalmente se bailaba a la sonoridad moderna que venía de Nueva York. No en balde fueron muchos los melómanos que gustaron definir a la Dimensión como *la Billo de la salsa*, y de hecho, fue la Dimensión la única orquesta que logró romper con el viejo imperio bailable que desde hacía varias décadas venía imponiendo en Venezuela el músico dominicano Luis María Frómeta, *Billo*.

Con este disco del 75 ya la Dimensión enfilaba en la onda que arrasaría en el boom de la salsa: la explotación indiscriminada de los temas de la vieja guaracha cubana. *Llorarás*, de hecho, sería a la larga uno de los escasísimos temas compuestos por la Dimensión que lograrían convertirse en éxito. Y ello no por una carencia de creatividad en estos músicos venezolanos, sino porque, una vez desbordado el mercado, siempre resultó más fácil ir a lo que ya estaba hecho. En fin, el criterio de muchos productores disqueros siempre ha sido: *si algo está pegado no hay por qué cambiar, si algo ya ha tenido éxito, no hay entonces por qué estar inventando, corriendo riesgos innecesarios*. Y así la Dimensión, como sucedería con una inmensa cantidad de orquestas de salsa, prefirió sacrificar la creatividad en el comercio con todas las funestas consecuencias que esto implicó.

Al lado de *Llorarás* la Dimensión también convirtió en éxito el viejo *Parampampam* y la *Taboga de* Ricardo Fábregas, remozando con muy leves variantes el mismo estilo que había estrenado la Casino de la Playa en los días de Miguelito Valdez. De hecho esta misma fórmula la repetirían al año siguiente en un nuevo disco que vendería muchísimos ejemplares gracias a la reposición del *Dolor Cobarde*, también de Miguelito. Ahora bien, a diferencia de muchas orquestas que ni siquiera tuvieron fortuna en la escogencia de los temas clásicos, la Dimensión siempre logró seleccionar números cuya vigencia en el tiempo es al parecer imbatible. Fue así como acudieron a las viejas canciones de amor desgarrado donde la tragedia absurda siempre impregnaba la historia de lágrimas melodramáticas. Un ejemplo de ello es *Mi Adorada*, un bolero de Bobby Capó también incluido en este disco del 75:

Le fui a dar una serenata a mi adorada
Le canté lo más lindo de mi repertorio
Me porté como un verdadero Juan Tenorio
Y para qué, si no estaba en la ventana
Y para qué, si no estaba en la ventana.
Me dijeron que cuando ausente me encontraba
Sufría mucho porque mis cartas no llegaban
Fue su padre que al oponerse a nuestro idiolio
No le entregó ni una sola de mis cartas
Y ella creyó que era yo quien la engañaba.
El dolor que aquella pena le causaba
La llevó a la más funesta decisión
El culpable de la muerte de mi amada
Fue su padre que engañó su corazón.
Le fui a dar una serenata a mi adorada
Esta vez le canté con voz entrecortada
Y mis lágrimas en su tumba derramaba
Como señal que era yo quien la adoraba
Como señal que era yo quien la adoraba.

Con este disco *Dimensión Latina 75*, bien se puede afirmar entonces que el boom de la salsa entraba en Venezuela. Ya las producciones del sello Fania se escuchaban con regularidad en la radio local y las ventas de discos empezaban a romper progresivamente con todas las cifras estipuladas. De Nueva York comenzaron a venir las orquestas que servían de atractivo estelar para los mediocres shows sabatinos de nuestra televisión, alternando sus visitas con tumultuosos bailes en el Terminal de Pasajeros de La Guaira y en uno que otro local capitalino de muy baja fortuna. Poco a poco, sin embargo, comenzó a pulirse la modalidad de los conciertos, una variante extraña en nuestro ambiente que ya servía para indicar el calibre real de esta nueva euforia por la música del Caribe. En ese año 75, por ejemplo, Antón, un empresario de salsa particularmente aventurero e irresponsable, decide montar un supuesto *Festival Internacional de la Salsa*, teniendo como escenario el nuevo Poliedro de Caracas. El Festival, al que asistieron entre otros Ismael Rivera, El Gran Combo, Cheo Feliciano y La Típica 73, fue una muestra inaudita de lo que estaba sucediendo: el vigoroso renacer, después de los años de encallejonamiento forzado por la moda del pop internacional y la acomodaticia publicidad y radiodifusión venezolanas, de la música popular del Caribe, la única, la misma de siempre, la que con mucho supera las exclusivas barreras nacionales para convertirse en una suprema manifestación global de toda una región del continente. Recuerdo, por ejemplo, que en una de las noches de ese Festival, entrada ya la madrugada, le tocó el turno en el escenario a Daniel Santos, un personaje que ya se revestía de la mitología popular que desborda el paso de las generaciones. El público lo escuchó en un silencio casi ritual, jamás había visto yo una masa humana de semejante tamaño seducida de tal manera por la figura de un viejo canoso que apenas se movía mientras cantaba sus boleros. Ibsen Martínez, quien me acompañaba en la experiencia, desta-

có un detalle: *Cuándo diablos se iba a imaginar uno que Daniel Santos pudiera estar cantando en un concierto, haciendo un concierto de boleros ante todo este gentío . . .* Y en efecto, el tiempo de los complejos, de las imitaciones forzadas llegaba ya a su fin. La juventud que años antes había tratado de trasladar el mito de Woodstock a aquella funesta experiencia de los conciertos de rock en *Playa de los Cocos*, se encontraba ahora ante una especie de Woodstock local, igualmente inmenso y fastuoso, que no recogía experiencias desconocidas sino las vivencias que desde siempre les habían matizado su propia vida y la vida de sus padres. Con no poca sorpresa, pues, se descubrió que ya no había que acudir a la copia, se descubrió que *lo nuestro* era tan bueno o mejor que lo de los demás, y que definitivamente sí valía la pena.

Este, más o menos, sería el matiz que se desarrollaría en todas las posteriores discusiones sobre la identidad cultural, el desarraigo y la unidad cultural del Caribe y toda Latinoamérica. El boom de la salsa, pues, arrastraría consigo toda una discusión teórica, discusión fecunda e importantísima, que invadiría las universidades y los liceos y los grupos juveniles y no pocas fiestas donde el baile empezó a cobrar nuevas proyecciones y significados. Sin embargo, dejemos momentáneamente de lado todas estas consecuencias del boom o fenómeno de la salsa industrial. No pocas de las páginas que le restan a este libro tienen inevitablemente que detenerse en este tipo de consideraciones que le imprimen a la salsa un valor especial que va más allá de la simple circunstancia comercial. Sigamos, pues, con la Dimensión, con el arranque de la eufo-ria salsosa en Venezuela.

En 1976, la Dimensión Latina publica el disco *Salsa Brava*, una producción menos lograda que la anterior pero que ya inevitablemente heredaba toda la fiebre que se había despertado. La Dimensión ya había encontrado su *fórmula de venta* y de ella escasamente saldría. Por eso todos los discos posteriores siguieron siendo cada vez menos interesantes, cada vez más repetitivos e intrascendentes, aún a pesar de que las ventas, lejos de decaer, se incrementaron. Con el disco del 76 la Dimensión populariza, además del *Dolor Cobarde* ya previamente mencionado, *Si Tú Supieras* y, sobre todo, *El Frutero*, un viejo clásico cubano escrito por un personaje muy especial, Félix B. Caignet, nada menos que el autor de *El Derecho de Nacer*, esa super culebra de la radio y la televisión que se ha dado el lujo de extender las lágrimas a más de una generación a todo lo largo del continente.

Para cuando esto sucede ya la Dimensión es el acontecimiento más importante de toda la música popular venezolana. El tiempo difícilmente alcanza para cumplir los bailes contratados, las presentaciones en la televisión, los conciertos en El Poliedro y hasta las corridas de toros, porque ellos, durante un buen tiempo, sirvieron de abreboca para las novilladas domingueras del Nuevo Circo de Caracas. Era este, pues, el mejor índice de este renacer de la música caribeña, resumida ahora bajo el término globalizante de la salsa, que volvía a recuperar sus viejos terrenos perdidos en los tiempos de la música pop y las baladas bobaliconas que siempre venían cantadas en inglés. La euforia despertada fue tal que la Dimensión, antes que terminara el año, publicó un nuevo disco: *Dimensión Latina en Nueva York*, importantísimo por ser éste el último que grabara Oscar D'León con la orquesta. El título del álbum, reconocimiento tácito a la vanguardia neoyorkina, implicaba ya un elemento interesante: Venezuela ya no sólo cultivaba su propia expresión salsosa, sino que estaba en condiciones reales de exportar esa misma expresión a todos los públicos del Caribe y hasta Nueva York, para la época todavía la capital de la salsa.

Y en efecto, la primera visita de la Dimensión Latina a Nueva York fue todo un éxito. El público del norte, acostumbrado a ritmos vigorosos, llenos y agresivos, hizo caso omiso de la debilidad de ritmo de la orquesta venezolana aplaudiéndoles, por el contrario, todos aquellos detalles y variantes que eran inexistentes en la salsa neoyorkina: voces bien cuidadas y coros ricos en armonía y color (si bien es cierto que todos los discos de Nueva York están llenos de coros bastante llenos y efectivos, también es cierto que estos coros son totalmente inexistentes en las presentaciones personales de las orquestas: la voz del cantante, en estos casos, es tan sólo acompañada por las voces débiles y apresuradas de uno que otro músico de la orquesta con todas las deficiencias y baja calidad que esto supone), además de una espectacularidad en escena jamás cultivada por las bandas de Nueva York: la Dimensión, frente a todas esas agrupaciones que limitan el atractivo a la simple ejecución de la música sin redondear la presentación con el alarde del baile y el color, apareció como una orquesta fastuosa, deslumbrante: no sólo las vestimentas eran un motivo para llamar la atención, sino la misma coreografía de la orquesta que ilustraba, con los movimientos de los músicos, todas las fases de la música. La Dimensión colocaba frente al escenario una larga fila de cinco músicos: los tres trombonistas (para este momento ya se había incorporado Carlos Guerra como primer trombón), más Wladimir, siempre responsabilizado del güiro, y Oscar D'León que se convertía él solo en un atractivo especial al utilizar su bajo como si fuera una pareja de baile, acariciándolo y bamboleándolo en medio de su canto y del montuno. Atrás quedaban, además de Chuíto en el piano, Pacheco con la tumbadora y Rodríguez con los timbales, timbalitos y campanas; estos últi-

mos acompañando también, según sus posibilidades, los mismos pasos de la coreografía global de la orquesta. La Dimensión, por lo tanto, era todo un espectáculo una vez que ejecutaba su música frente a un público mayoritario, y esto no dejó de ser una sorpresa cautivante para el público de Nueva York, acostumbrado a esas bandas estáticas que defraudaban por la vista toda la emoción que previamente despertaban por los oídos.

Cualquier lector, sin embargo, podrá reparar, y con razón, que esta particularidad de la coreografía lejos de ser una virtud exclusiva de la Dimensión, es por el contrario una característica que se extiende a lo largo de la tradición en la gran mayoría de las orquestas que ha conocido el Caribe. Así, por ejemplo, se recuerdan aquellas viejas *big-bands* que redujeron todo el alarde coreográfico a los movimientos de las secciones (saxos, trombones y trompetas, cada uno por su lado) una vez que llegaba la hora del mambo y el afinque del montuno. Y esta, precisamente, quizá sea una diferencia interesante entre las orquestas de Nueva York y las del Caribe. Las primeras, por más de su indudable esencia *latina* o caribeña, no pudieron menos que someterse y ceder ante ciertas formas y costumbres de la música americana. Si el principal atractivo de los músicos estaba en los intérpretes de jazz y éstos presentaban su música sin ningún tipo de concepción visual, sin espectacularidad, los músicos de salsa de Nueva York, entonces, no se sintieron en la obligación de complementar su música con la variante del baile, cosa que jamás sucedió en el Caribe, aún inclusive en el caso de las orquestas puertorriqueñas que grababan para la Fania como sucedía, por ejemplo, con Roberto Roena quien hacía de su música un show deslumbrante al alternar el bongó con el baile, y viceversa. Y esta diferencia entre las orquestas, lejos de ser meramente anecdótica y prescindible, se reviste de una importancia muy especial.

Todo tiene que ver, a la larga, con la concepción y el sentido que se le da a la música. Así como los americanos partiendo de la suprema y totalizante influencia jazzística se las han arreglado para inventar diversas modas musicales, éstas mismas modas han medido su grado de popularidad (y desde la perspectiva que en este momento nos ocupa, la popularidad está íntimamente ligada a lo *comercial*, y éste siempre supone una música de fácil acceso, carente de sofisticaciones y mayores complejidades) en cuanto ellas sean más o menos bailables. De esta manera, *americanamente* hablando, una música que quiera llenarse de una calidad intrínseca, debe prescindir progresivamente de las presentaciones de un supuesto baile. Así, por ejemplo, sucedió con el rock que una vez que comenzó a convertirse en la imagen y el símbolo de toda una generación, una época y una cultura (*el rock como contracultura* fue el lema utilizado mayoritariamente) abandonó por completo las intenciones de baile que lo habían caracterizado desde su propio nacimiento, allá por la década de los cincuenta. Por ello los músicos de salsa en Nueva York, que empezaron a imprimirle a su música toda una serie de valores que no necesariamente estaban ligados a la circunstancia del baile, no se sintieron en la obligación de completar la presentación personal con cualquier otro elemento que fuera distinto a la música propiamente dicha.

Sin embargo, ya lo dijimos, el problema está en la concepción. En lo que al Caribe respecta, la calidad de la música, lejos de suponer un sacrificio en el baile, siempre implicó un incremento de éste. Y no se trata de caer en la mediocre clasificación de *hacer música para bailar*; se trata, simplemente, que la música, en medio de todas sus virtudes, innovaciones y variantes, no deja de llevar implícita la condición del baile. En este lado del mundo hacer música que no se pueda bailar, simplemente carece de sentido. Y es esta una concepción que con mucho se diferencia de la exclusivista y limitada visión americana: si bien allá las distancias entre la calidad y el baile son tan evidentes que una termina negando a la otra, aquí, por el contrario, ambas categorías van unidas, representando un apoyo mutuo, un complemento tan necesario como imprescindible. Obviamente, en lo que toca al caso neoyorkino, la concepción americana de la música popular, jamás logró derrotar el sentido caribeño que, muy a pesar de toda la majestuosidad de la cultura norteamericana, siempre sirvió de alimento principal y mayoritario para toda la música de salsa. Es evidente que las orquestas de Nueva York, aunque estuvieran muy lejos de entusiasmar visualmente, siempre lanzaron una música que de cualquier manera culminaba en el baile, ni más ni menos.

La Dimensión Latina, pues, al ejecutar en público su música se ubicaba en la onda tradicional de las orquestas caribeñas, dejando entendido que esta tradición, en el caso específico de la Dimensión, fue remozada en nuevas variantes y estilos. Sin embargo, el atractivo básico de la orquesta, mucho más allá de sus fabulosas presentaciones *en vivo*, y de sus viejos boleros rematados en montuno, no dejaba de estar en la voz de Oscar D'León, uno de esos cantantes excepcionales que inevitablemente marcan pautas imprescindibles. Para el año 76, cuando ya el ambiente salsoso estaba lleno con el estrellato, no pocas veces forzado de los cantantes de Nueva York y Puerto Rico, Oscar D'León empieza a consolidarse como un sonero realmente especial, con estilos únicos, con características propias que difícilmente le debían influencias a cualquier

colega de su mismo tiempo y generación. La virtud básica de Oscar D'León estaba en colmar las características fundamentales que siempre se le han exigido a lo largo de los tiempos a los cantantes de son: 1) especificidad y fuerza para cantar la parte llamada *lírica*, o son propiamente dicho; y 2) creatividad para inventar, con la música y la palabra, en el desarrollo del montuno. Con la proliferación exagerada de cantantes que supuso el boom de la salsa, los buenos *soneros* fueron cada vez más notorios y escasos. La mayoría de los cantantes difícilmente representaban interés en la parte de son, y ni hablar del montuno donde éstos se nulificaban por completo acudiendo, en la mayoría de los casos, a frases y giros que ya se habían hecho clásicos por los grandes *soneros* de antaño. Oscar D'León superó con creces esta avalancha de mediocridad, siempre logró imprimirle un toque de novedad a los viejos sones, así como hizo del montuno el centro de su especialidad, atacándolo con inteligencia, haciendo un juego continuo de las melodías que él moldeaba a su capricho y antojo, mientras que siempre tenía a mano la frase oportuna que completaba e incrementaba el espíritu y el sentido de los números que cantaba. La gente, por lo tanto, ya centraba su interés y atención en La Dimensión Latina, en la fuerza y el estilo de Oscar D'León, y por ello, cuando éste abandona la banda, la Dimensión se vio virtualmente lanzada a un despeñadero.

Antes de finalizar el año 76, cuando todavía sonaban en la radio *Don Casimiro*, *Mi Sufrimiento* y *Divina Niña* —los temas éxitos del disco *Dimensión Latina en Nueva York*—, el ambiente salsoso de Venezuela se ve sacudido por una noticia bomba: se dividió la Dimensión, se fue Oscar. La orquesta trató de tapar la pérdida con Argenis Carrullo, un veterano cantante de la gaita zuliana capaz de acoplarse a las características y exigencias de la onda salsosa. Para sustituir a D'León como bajista se acudió a Gustavo Carmona, un joven experto en la música nocturna de la ciudad, que sin más exige de los músicos una amplísima capacidad de acoplamiento: ahí se toca de todo, absolutamente de todo. La Dimensión, con la incorporación de estos dos nuevos músicos, logró equilibrar el golpe, total, la euforia despertada por los discos precedentes ya les había ganado un puesto difícil de suprimir en el gusto y el favoritismo de los bailadores locales. Del disco que publican en el 77 —con una calidad bastante pobre— logran imponer en el mercado *Flores para tu Altar* y *Dame tu Querer*, dos viejos temas cubanos que ya evidenciaban las inaceptables limitaciones temáticas, no sólo de la Dimensión sino de toda la salsa venezolana y de la producida a nivel mayoritario en el resto del Caribe y Nueva York. Carrullo tan sólo permanece en la orquesta unos cuantos meses, cuando éste decide separarse la Dimensión acude a lo que se consideró una hazaña, una jugada maestra: la contratación de Andy Montañez, uno de los ídolos de la salsa boricua, figura y baluarte de El Gran Combo.

La contratación de Montañez no fue más que la confirmación de un hecho que habría de determinar mucho del desarrollo del boom salsoso: en Venezuela es donde está el dinero, los músicos venezolanos son los que más cobran y es ahí donde más se venden los discos. Montañez firmó por una suma insólita en el mundo salsoso, suma que habría de convertir a Venezuela en una suerte de bazar árabe donde todas las mediocridades y las baratijas encontrarían una venta fácil y suculenta. Desde el Caribe, pero sobre todo desde Nueva York, se empezó a ver a Venezuela como una suerte de cueva de Alí Babá donde todos los precios y las trampas siempre encontrarían su justificación oportuna y arbitraria. El petróleo venezolano, así, sirvió para pagar la decadencia del boom salsoso, para pagar una salsa que, ya carente de valores, interés y creatividad, se bañaba en la repetición, la copia y la fanfarronería. De no haber surgido Venezuela, el boom de la salsa no se hubiera prolongado tanto: en un momento determinado nuestro país fue su máximo y casi único soporte. Sin embargo, esta misma presencia venezolana, una vez que llegara el momento de los cambios y los nuevos rumbos, sería importantísima para afincar estilos y tendencias. Sin embargo, esto sucede ya muerto el boom y, por lo tanto, es pertinente dejar de lado esta circunstancia para ocuparnos de ella posteriormente. Volvamos al 77 y a la Dimensión.

Andy Montañez, a pesar de ser un buen cantante, lleno de recursos y experiencia, jamás logró cuajar de manera contundente con la Dimensión. Muchos melómanos se sintieron decepcionados, se empezó a hablar de *El Gran Combo de Venezuela,* en evidente ironía hacia una combinación que lejos de innovar, como era lo esperado, se limitó al refugio de lo ya establecido, haciéndose cada vez más reiterativa y estéril. Así, cuando el público local empezó a exigir una expresión que de una u otra manera representara más directamente la especificidad venezolana, la Dimensión acudió a la muy poco feliz ocurrencia de grabar *Por el Camino,* un joropo puesto en clave de salsa con un montuno algo demagogo donde se le cantaba al campesino, al llanero y al *vale,* confundiéndose los tres, de manera torpe y forzada, en una sola entidad. Utilicemos *Por el Camino* como un buen ejemplo o referencia de lo que estaba sucediendo.

La Dimensión sentía que en efecto debía venezolanizar mucho más su música, que la fama y la venta fácil la había alejado de aquellos *primarios ganchos* que le sirvieron para cautivar a todo el público local. Sin embargo la

Dimensión, lejos de enfrentar el problema en su justa perspectiva, prefirió atacarlo por los flancos. Así, en lugar de cantar la circunstancia urbana que vive el ciudadano caraqueño (porque la salsa, en ningún momento puede dejar de ser considerada como un fenómeno exclusivamente urbano), optó por cantar el mundo del campo. Y con ello se cometió un doble error: no sólo se le huía a la temática real, sino que se enfrentaba un mundo extraño, en este caso el llano venezolano, con la visión falsa y estereotipada del caraqueño que, desde su perspectiva urbana, jamás podría asumir como propia la vida rural del llanero. Por lo demás, ya en el estricto predio musical, la venezolanización a la que acude la Dimensión es la menos indicada y la más peligrosa: el joropo. Es bueno, a esta altura del libro, abrir un paréntesis especial para tocar un tema que importa demasiado: la *música popular venezolana* de hoy.

Por una parte, como consecuencia de una torpe y cerrada política cultural, el venezolano que ha sido criado en las generaciones de democracia se ha visto limitado a una concepción particularmente pobre de la música nacional: se entiende que, por excelencia, la música de Venezuela es el joropo, y que en su defecto, todo el folklore campesino y rural entra a sustituirlo; con lo que, por virtud de un mero decreto burocrático, Venezuela se encuentra carente de una expresión contemporánea. Porque un país que es básicamente urbano difícilmente puede ser cantado desde una perspectiva rural, y también porque acudir al folklore, y sólo a él, supone castrar una expresión contemporánea, *popular,* que surja espontáneamente de las características de vida que hoy por hoy matizan la existencia de los venezolanos. Todo esto, por supuesto, rematará en la discusión final sobre la identidad cultural, porque a la larga siempre saldrá a flote el penoso desarraigo de las inmensas mayorías juveniles que se ven sometidas al vértigo de la vida urbana contemporánea y que, de vez en cuando, llegada la oportunidad de cantar lo propio (¿auténtico?), *lo nuestro,* se ven forzadas al canto bucólico de un campo plácido que está muy lejano y de una vaca cariñosa a la que jamás, ni siquiera por equivocación, han tenido que ordeñar.

Así la Dimensión, haciéndose eco de esta costumbre arbitraria, asume al joropo como la única posibilidad de venezolanización, haciendo caso omiso de las variantes que realmente serían pertinentes: la gaita, por ejemplo, de hecho la única manifestación *venezolana* que logra seducir a las mayorías, despertando un arraigo espontáneo y fecundo; el viejo *merengue caraqueño* (o la guasa que siempre lo acompañó), forma musical importantísima que fuera frenada tajantemente ante la indiferencia, ignorancia e incapacidad de los planificadores de nuestra política y desarrollo cultural, demasiado empapados de burocracia y conformismo; y así podríamos seguir con cualquiera de las variantes rítmicas características de la costa central, que con mucho son capaces de asumir e identificar el espíritu de la vida urbana de nuestro tiempo. Pero no, para los venezolanos la música venezolana, oficialmente, empieza y termina en el llano; todo lo que está más allá carece de valor e importancia. La alternativa de la Dimensión, por lo tanto, lució evidente: la salsa particularmente venezolana no puede ser más que salsa-joropo, con arpa, cuatro y maracas, inclusive.

Y hasta esta especie de pasticho musical llegaron los intentos por hacer una salsa específicamente venezolana. Y es bueno hacer hincapié en esa especificidad porque la salsa, de cualquier manera, ya era un fenómeno legítimamente venezolano. Porque la salsa, en la medida en que representaba el sentir urbano de las comunidades caribeñas, en esa misma medida asumía con sobrada propiedad el sentir musical de los venezolanos citadinos. Y por ello, cualquier intento de precisar una particularidad venezolana en la salsa tendría que partir de aquí: del hecho urbano, jamás del rural. En definitiva, los personajes de la cotidianidad ciudadana, seguían sin verse reflejados de manera particular y directa en las letras y temáticas de la salsa producida en Venezuela. Y claro, todo ello obedecía a la exagerada dependencia que por la expresión neoyorkina y puertorriqueña sentían los músicos locales. El intento de *Por el Camino,* por ejemplo, tiene su antecedente directo en el *Cunaviche Adentro* de Alí Primera, que fuera *puesto en salsa* por El Gran Combo de Puerto Rico. La iniciativa, por lo tanto, ni siquiera fue venezolana. Sin embargo, antes de entrar en la mención de todas esas orquestas venezolanas que se volcaron sobre la euforia salsosa sin mayor aporte ni innovación, toquemos al personaje que, con Dimensión o sin Dimensión, seguiría representando la vanguardia y pauta fundamental para el melómano nacional: Oscar D'León.

Con los primeros meses del 77 Oscar arranca con una orquesta propia, caracterizada por la combinación de trompetas y trombones, a la que bautizaría, pomposamente, como *La Salsa Mayor.* El primer disco que publican, fervorosamente respaldado por la mayoría de los salsosos, indicaría el comienzo de una serie que, con altos y bajos en la calidad, nunca dejaría de incrementar las ventas. Con este disco Oscar abandonaba los esquemas simplistas que había trabajado previamente con la Dimensión para lanzarse en una salsa que estaba mucho más cercana a la innovación y al patrón de avanzada que se manejaba en el Caribe (especialmente Puerto Rico). Esta producción, siguiendo una onda que parecía inevitable, volcó buena parte del repertorio en los viejos temas de la guaracha

cubana, a veces sin mayor ambición ni alarde, pero otras con suficiente inteligencia y acierto, tal como sucedió con *Tú no Sabes Na'*, que terminaría convertido en el primer gran éxito de esta nueva orquesta. Sin embargo, el número realmente interesante de este primer disco fue este son que compusiera el propio Oscar D'León, son en la mejor tradición de la cadencia, sabroso y efectivo:

Oscar D'León llegó otra vez sin hacerle daño a nadie
El mundo es para todos, por eso quiero cantarle
Vivo con la tranquilidad más grande de mi vida
Y es por eso que les digo déjenme vivir en paz
Les tiendo mi mano si quieren
Y así les podré demostrar
Que yo sigo siendo su hermano
No importa lo que vayan a pensar de mí
Oscar D'León llegó otra vez sin hacerle daño a nadie...
El mundo es para todos, por eso quiero cantar...

(Montuno)

Por eso quiero cantar...

Obviamente, esta letra no hacía más que afianzar esa persistente afición en las orquestas caribeñas por el reto —quizás más personal que profesional—, entre los músicos. Y este son obedece a los rumores que con insistencia corrieron en los días de la ruptura de la Dimensión. La impresión general fue que la orquesta se había dividido por dinero, al parecer las cuantiosas sumas que cobraban fueron insuficientes y detrás de ellas vinieron las inevitables apetencias personales. Oscar, que en la mayoría de los rumores ocupó siempre el papel del malo, decidió entonces desquitarse con este son.

Su segundo disco, publicado en el mismo año 77, mostraba a un Oscar mucho más ambicioso y con un mayor dominio de su oficio de sonero, aun cuando la calidad general de la música interpretada se mantuviera estática, con arreglos excesivamente tímidos y con montunos que, más allá de la voz y las virtudes de Oscar, no tenían ningún otro atractivo. Este disco, que ya determinó cifras exorbitantes para la limitada industria disquera local, logró imponer varios números, uno de ellos *Huele a Quemao,* del propio Oscar. Sin embargo, el tema que realmente cobraría una importancia especial sería *Mata Siguaraya,* el viejo son de Lino Frías hecho clásico gracias a una de las mejores grabaciones que se le conozcan a Beny Moré. Y éste, precisamente, era el reto: enfrentar un tema que, después del Beny, era dificilísimo cantarlo sin caer en los predios del ridículo. Y Oscar lo grabó y salió airoso de la prueba. No se trata, por supuesto, de caer en la impertinencia de una comparación valorativa entre las dos versiones, ambas tienen que ser vistas en su perspectiva, sin forzarles su justo sentido y proyección. En el caso de la *Siguaraya* original, el Benny trabajó el esquema de la época: preminencia del son por encima del montuno, mambos breves y carencia absoluta de solos por parte de los músicos. La versión de Oscar, obviamente, representa un esquema antagónico, con el montuno llevando toda la fuerza del tema, con mambos considerablemente largos y con un par de solos por parte de algunos de los músicos de su orquesta. Así, aun cuando las cuatro improvisaciones que hizo el Benny en el montuno son consideradas antológicas, el verdadero alarde de su versión está en el son propiamente dicho, mientras que en Oscar sucede lo contrario. Por ello, una estricta comparación valorativa carece de sentido; lo interesante, en cambio, es ver cómo Oscar asumió el reto de grabar esta pieza, amoldándola sin desvirtuarla a las características de la salsa, prolongándole la vigencia y rindiéndole, de paso, un justo y digno homenaje a la memoria del Benny, *el sonero por excelencia,* pues, como tantas veces se ha pregonado en medio de la música.

Para este entonces ya Oscar es un ídolo en Venezuela, los bailes donde se presenta siempre están saturados de multitudes que, en no pocos casos, sacrifican el baile mismo para pararse en frente de la tarima donde Oscar sigue haciendo de su bajo y su canto un espectáculo único. Asimismo, cada vez que se ofrece un concierto donde él está anunciado, el público lo recibe con una rendición casi absoluta, profesándole una admiración cercana a la histeria que más de una vez nos hizo recordar aquellas famosas avalanchas humanas que representaron los conciertos pop de la década de los sesenta. Su tercer disco, por lo tanto, publicado con el arranque del año 78, ya con sobrada facilidad superó la cifra de los cien mil ejemplares (cifra tope y fabulosa para el mercado nacional) en las primeras semanas. Este disco, que abrió fuegos con el merengue *Juanita Morel* de Luis Kalaff, representaría un excelente resumen de lo que ya le sucedía al mundo global de la salsa bajo la euforia del boom industrial: una música castrada en sí misma, limitada a la repetición y la copia, salvada en poquísimos casos por la presencia y virtudes de un personaje especial. Y claro, Oscar, por ser uno de esos personajes, logró hacer de sus discos —especialmente éste que nos ocupa: *El Oscar de la Salsa,* del 78—, muy por encima del conformismo y la repetición musical que ellos presentaban, unas claras referencias, solventes e imprescindibles, para la producción salsosa. Como hemos visto, de los discos de Oscar siempre uno o dos temas merecen una mención especial, y son estos temas, precisamente, los que justifican a la larga la totalidad de sus discos. Así como en esta producción del 78 Oscar D'León

se refugió en temas que la tradición ha repetido hasta la saciedad y la saturación, como lo son *Suavecito* y *El que Siembra su Maíz,* ambos del genial Matamoros, asimismo el cantante nos brindó un son nuevo, de esos que se envuelven en letras personales y misteriosas, que rápidamente cautivó de manera total al público: *Siéntate Ahí.* Este tema aunó a la peculiaridad de su letra —franca y directa, construida con base en esas temáticas que como ratoncitos escudriñan los refugios ocultos del melodrama y la realidad, mezclándolos, particularizándolos en una anécdota que, muy a pesar de parecer absurda y forzada, es fácilmente entendida e indenficada por el ciudadano común—, el vigor de un arreglo especial (quizá el mejor que le hayamos conocido a Oscar), imbuido en un espíritu pesado, lento, con sonoridades propias de la cotidianidad caraqueña, sin sacrificar ni el tema ni el ritmo en el alarde armónico. El tercer gancho, por supuesto, no fue más que el propio Oscar con su muy peculiar habilidad para narrar el drama:

Siéntate ahí
Y espera que yo pase
Para que veas el fruto
De nuestras entrañas
No te permito
Ni un beso ni una caricia
Porque manchaste el nombre
De este hombre
Que es su padre (bis)

(Montuno)

Siéntate ahí para que veas al nene. . .
Tú manchaste el nombre
De este hombre
Pobre hombre
Que es su padre

Siéntate ahí para que veas al nene. . .
Ese niñito lo tengo yo
Cosa buena
Y soy yo
Quien lo mantiene

Siéntate ahí para que veas al nene. . .
Está grandote
Y va a la escuela,
Cosa linda, pa'la escuela
Solo solo y se viene

Siéntate ahí para que veas al nene. . .

Corriendo ese mismo año 78 los problemas de dinero y apetencias, al parecer, vuelven a interponerse en la relación entre Oscar y sus músicos. Un buen día la prensa de farándula amanece con la noticia de que la Salsa Mayor ha abandonado a Oscar D'León. Se van todos, prácticamente todos a excepción de Enrique Iriarte, *Culebra,* quien permanecería como pianista y arreglista de D'León. La nueva banda, después de un pleito resuelto a niveles legales, decide llamarse *Nuestra Orquesta, La Salsa Mayor,* teniendo como líder a Alfredo Padilla, el veterano timbalero, y estructurándose, básicamente, en torno a los viejos músicos de Oscar, entre los que se destacaban Leo Pacheco, el cantante que era utilizado como simple apoyo en los coros, William Puchi, trombonista, y Henry Camba, trompeta. Esta nueva orquesta en su arranque recibe el apoyo del sello Velvet, que ya para este momento empezaba a penetrar en grande el mundo de la salsa. Y de esta forma, siguiendo el precedente que ya había marcado la Dimensión, deciden completar su equipo de cantantes con la incorporación de Pellín Rodríguez, el veterano boricua que fuera pilar en los primeros discos de El Gran Combo, y de Carlos El Grande, un joven panameño que fuera descubierto por los músicos en uno de los muchos viajes que realizaran a la república itsmeña acompañando a D'León.

Cuando la Salsa Mayor entra en el ambiente, ya Venezuela es el principal mercado de la salsa internacional; la venta aquí logra duplicar y hasta triplicar los totales producidos en Nueva York y el Caribe. Por ello Caracas se convierte no sólo en la alternativa de muchos músicos, sino que llega a representar su única esperanza. Así, con un boom salsoso que ya se agotaba por las múltiples deficiencias que hubo en su manejo y desarrollo, el dinero del melómano venezolano permitió garantizar la supervivencia de no pocos artistas que, vistos a la distancia, difícilmente representarían alguna importancia realmente válida para la expresión global. El ambiente venezolano, envuelto en un frenesí que confundía los buenos con los malos, incapaz de distinguir entre la autenticidad y la trampa, pero con suficiente dinero como para solventar cualquier capricho, empezó a aupar muchas orquestas y artistas diversos que ni siquiera valen la mención en este balance global. Y las bandas del patio, lanzadas en medio del derroche, desesperadas ante los dineros aparentemente fáciles que abundaban en las esquinas, terminaron siendo las primeras y más dolidas de las víctimas: perdieron toda posibilidad creadora y no sólo se redujeron a la copia, sino que hasta terminaron copiando de mala manera y sin fortuna.

El primer disco de La Salsa Mayor, por ejemplo, nos muestra una banda con buenos músicos y con arreglos interesantes. Sin embargo ese disco luce con, por lo menos, diez años de atraso: idéntico a los de antes, con un

material excesivamente similar al trabajado hasta el desgaste por la gran mayoría de las bandas que tan sólo garantizaron su existencia en el oxígeno artificial que les brindaba el boom salsoso. Y menciono a La Salsa Mayor por ser ésta una de las mejores orquestas venezolanas, una orquesta con músicos de calidad, capaces ellos de enfrentar las más disímiles y osadas proposiciones del espectro musical del Caribe. Pero la banda, lejos de asumir esas alternativas, prefirió reducirse al viejo baulito cubano de donde todavía se sacaba salsa y comida para satisfacer las exigencias de la industria. Sin embargo, visto todo desde la distancia de este balance, mal podríamos enfrascarnos en un reproche exclusivo para los músicos de esta orquesta. En fin, ellos, por más de sus excelentes intenciones y de sus indudables virtudes como intérpretes, no dejan de ser meras fichas en el complejo marco de la planificación y producción disquera, y ellos, como ya lo anotamos previamente, lejos de ser victimarios no fueron más que víctimas directas.

El caso de La Salsa Mayor se repite en la casi totalidad de las agrupaciones de este período. Algunas corren con mayor suerte que otras, pero siempre en un segundo plano, sin mayor especificidad ni importancia. La mayoría de ellas, surgidas a partir del arrolle inicial determinado por la Dimensión Latina, empiezan a trabajar en la fórmula de los trombones, copiando el mismo patrón y sentido sin incorporar variantes que pudieran representar algún interés. Gracias al boom, por ejemplo, reaparecen dos de las orquestas que fueran determinantes en el arranque de la salsa venezolana en la década pasada: *Los Dementes* y *Federico y su Combo.* La primera resurge tras la iniciativa de Ray Pérez, quien ya previamente había tratado de incorporarse en la nueva euforia con el grupo Casabe que pasó casi desapercibido para el público local. Los Dementes en esta segunda oportunidad, perdida toda la malicia y vivacidad del primer conjunto, vuelven a basarse en el sonido de trombones que en uno que otro arreglo son combinados con violines. El vocalista es Teo Hernández, un muchacho con buena voz y suficientes recursos pero carente del agarre imprescindible que se exigía en estos momentos de desborde salsoso. Los nuevos Dementes, que aparecen ahora grabando para el casi omnipotente sello Fania, perecen al segundo disco, y los músicos se dispersan ante la indiferencia implacable de los melómanos y bailadores.

Federico y su Combo, por su parte, corrió con mejor suerte. Aunque ninguno de sus discos logró calar con verdadero arrastre entre la audiencia, la agrupación pudo grabar con cierta regularidad y nunca dejó de mantener el promedio mínimo de bailes que garantizaba el sustento de los músicos. En esto influyó considerablemente la preocupación personal de Federico Betancourt, a la sazón el *dueño* del Combo, quien pudo hacerse de arreglos atractivos que bien servían para cumplir los requisitos mínimos del baile y las expectativas obvias que suponía el melómano acostumbrado a una salsa de impacto desde los ya viejos días de las innovaciones neoyorkinas. Federico volvió a repetir en el canto a Dimas Pedroza, un sonero que sin mayores pretensiones siempre pudo cumplir sus funciones, y ocasionalmente recurrió al efectivo Orlando Watusi, quien basaba toda su virtud en el oficio y la veteranía. Sin embargo, el elemento más interesante que supuso esta reedición del combo de Federico, fue la incorporación de Canelita Medina, una vieja guarachera del mundo caraqueño, que por una que otra razón nunca logró hacerse de la fama y el prestigio que sobradamente merecía. Federico y su Combo, pues, nunca fue más allá de la referencia circunstancial, aprovechando con la mejor dignidad del caso esta euforia por la salsa que trastocaba los valores y las calidades. El Combo cumplió su función y, sin mayor alarde ni ostentación, lo hizo mejor que muchos.

Otra de las orquestas venezolanas que logra acumular algún éxito en el boom salsoso es *Los Satélites,* una banda si se quiere anterior a la Dimensión Latina, pero que tuvo que correr a la zaga de ésta para poder lograr la difusión de sus grabaciones. Los Satélites, de todas las agrupaciones de este período, es la que más se amolda al patrón neoyorkino, lo que no dejó de crearle una situación dispar: para Venezuela sonaba como una banda extranjera (sin serlo), y para el extranjero no dejó de ser una banda más, sin particularidades ni mayores brillos. El tema que con mayor fuerza lograron imponer Los Satélites fue el viejo bolero *Maybá,* que sirvió para presentar al público a un joven cantante que posteriormente se destacaría en todo el ambiente salsoso: Rodrigo Mendoza, un muchacho de timbre agudo y voz potente que pudo, en medio de las deficiencias, hacerse de un estilo personal. Después de Los Satélites, Rodrigo pasó a La Salsa Mayor original de Oscar D'León y posteriormente se incorporó a La Dimensión Latina en la que, a pesar de haber impuesto unos cuantos números, no logró permanecer por mucho tiempo. Y es que ésta, sin más, sería la más funesta y persistente de todas las características de las orquestas venezolanas: la deserción, la incapacidad de mantener agrupaciones sólidas que, por consiguiente, pudiesen abocarse a la producción y desarrollo de una música igualmente sólida. Digamos que había demasiado dinero fácil en el ambiente. Para un medio que durante tantos años se había acostumbrado a vivir del *tigre,* moviéndose en la inestabilidad constante, sin ningún tipo de seguridad económica, en dependencia absoluta a los caprichos de una industria disquera desordenada y arbitraria, sin más alternativa que

la suerte y la generosidad de algún empresario, la llegada sorpresiva de un boom disquero, de una desorbitada fiebre por la salsa, fue, en lamentable paradoja, algo perjudicial. Dado el hecho que el boom no exigía mayores niveles ni de calidad ni de especificiad en los músicos y las orquestas, ellos se sintieron con absoluto derecho a multiplicarse como les viniera en gana, pariendo orquestas idénticas entre sí, sin mayor virtud ni relevancia, como si se tratara de sorber, desesperada y apresuradamente, las aguas millonarias de este oasis después de tantos años de sed y *peladera.*

Y así, tratando de ganar bailes y algo de difusión en los espacios de la mediocre radiodifusión venezolana, los músicos salían a la calle con discos hechos de la noche a la mañana, discos que en su totalidad, desde las carátulas hasta las impresiones de la pasta, se saturaban de pésima calidad. De ellos, cuando mucho, vale la anécdota y eso es lamentable. Lamentable porque después de haber conocido a muchos de estos músicos, de haber compartido con ellos largas conversaciones donde se evidenciaba una sana pasión por el oficio y la expresión, después de haberlos visto anónimos en uno cualquiera de los clubs nocturnos de la ciudad produciendo maravillas insólitas, uno, sin más, llegó a la inevitable conclusión que se trataba de buenos músicos, de excelentes artistas, dignos exponentes de este género popular. Sin embargo, esas mismas virtudes, que uno pudo percibir de manera aislada y circunstancial, difícilmente fueron trasladadas a los discos, la televisión, la radio y las presentaciones oficiales *en vivo.* Parafraseando a Joselo —el excelente cómico venezolano que creara, entre muchísimos personajes más, el famoso viejito de la *marabunta,* una especie de plaga feroz, de dientes solitarios que acababan con todo—, bien podemos decir que la *marabunta* de la salsa, el boom desbordado, lejos de beneficiar a los músicos, los perjudicó. Y esto lo afirmo, ni más ni menos, porque a la larga, si bien existió el beneficio circunstancial de unos cuantos bolívares, de la música no quedó nada, y la música, en definitiva, fue siempre lo que interesó. Aun inclusive si planteamos el problema desde estrictos términos mercantilistas, es necesario entender que sólo las cosas buenas, interesantes y novedosas, pueden recibir, de manera sólida y definitiva, el respaldo del capital. Por ello, por más bolívares que hayan existido de por medio, éstos, pasadas las euforias y las *marabuntas,* siempre resultan insuficientes y anecdóticos, casi casi como esas fortunas de nuestros boxeadores que de la noche a la mañana no son más que un triste recuerdo.

En medio de la marabunta, con mayor o menor suerte, con una difusión radial irregular, a veces exagerada gracias a la *payola* y, en otros casos, virtualmente inexistente, con la semana saturada de bailes o a veces con una que otra presentación quincenal, con buena y mala música, éstas fueron algunas de las orquestas que vivieron oxigenadas por el boom salsoso: *La Banda y su Salsa Joven, Grupo Tres, La Crítica, Sexteto Juventud* (otra de las agrupaciones veteranas de la vieja época que inevitablemente se volvió a hacer presente), *Tabaco y su Sexteto, Orquesta Palladium, Orquesta La Sociedad, Orquesta La Selección, Ideal 78, Rebelión 75, Yacambú, Don Filemón y su Banda, Noraida y los Moré, Explosión Latina, Los Compadres, Los Pacheco, Grupo Clave,* más la incorporación, de una u otra manera salsosa, de veteranos de la expresión tropical tradicional: *Porfi Jiménez, Johnny Cedes, Nelson y sus Estrellas, Supercombo Los Tropicales, Los Blanco, Los Solistas* (agrupación surgida a costillas de Los Melódicos) y, finalmente, los mismos Melódicos de Renato Capriles y la Billo Caracas Boys, orquestas éstas demasiado afianzadas en la tradición bailable de Venezuela.

Finalmente, antes de cerrar lo referente a las orquestas venezolanas de salsa, es bueno detenernos en dos agrupaciones que, sin mayor respaldo de la industria, lograron llevar adelante proyectos de indudable interés. Uno de ellos es el *Grupo Mango,* surgido en el año 75, y el otro es *La Descarga de los Barrios,* iniciativa que arranca con el año 78. El primero, el Grupo Mango, surge de las descargas habituales que montaban algunos de los músicos nocturnos de la ciudad. Ellos, después de complacer el gusto banal de los clientes habituales, solían volcarse sobre su música personal, ya entrada la madrugada, cuando en el local tan sólo quedaban los melómanos ávidos de cosas buenas. El grupo, así, surgió sin estructura fija, cualquiera venía y descargaba. Poco a poco, sin embargo, la cosa fue organizándose. Recuerdo que los conocí cuando ya ellos, inclusive, tenían nombre *Ajoporro y sus Legumbres,* basado en la figura de Moisés Daubeterre, el pianista, comúnmente conocido como *Ajoporro,* quien al ser también el cantante principal, se convertía en el centro visual del grupo. Un buen día, sin embargo, el productor disquero Orlando Montiel les da la oportunidad de grabar algo. Deciden entonces cambiar el nombre, el primero, según ellos, estaba demasiado en la irreverencia y *la mamadera de gallo.* Surge entonces *Mango* y surge su primer disco, todavía una de las producciones más completas que se hayan hecho en el balance global de la salsa. El grupo que se oficializa se reduce a un sexteto: Freddy Roldán, vibráfono; Moisés *Ajoporro* Daubeterre, piano y voz; Argenis Carmona, bajo; Cheo Navarro, timbal; Gustavo Quinto, tumbadoras, y Luis Gamboa, bongoses y campana. La estructura, evidentemente, era la misma que diez años antes ya había impuesto Joe Cuba, y radicó aquí lo que a

la larga sería una de sus principales deficiencias: la asociación forzada con el precedente neoyorkino. A la hora de buscarle peros al grupo siempre se dijo que eso era un segundo Joe Cuba, sin que estos mismos *expertos* repararan jamás en las evidentes distancias que existían entre ambas bandas, muy a pesar de reunirse en una estructura y dotación semejante. Sin embargo, la dificultad real que encontró el grupo estuvo, precisamente, en el tipo de música que enfrentaron: una música en nada complaciente a las modas y tendencias que imponía el boom, una música que, con aciertos o sin ellos, siempre trató de picar adelante, en rumbos distintos, válidos e interesantes. Y esto, por supuesto, no lo pudo aceptar la industria disquera, una industria que, al menos en el caso venezolano, ya había borrado de su diccionario las palabras *creatividad, innovación* y *originalidad*. *Mango,* por lo tanto, quedó para el aplauso aislado de los melómanos insobornables.

Sin embargo, a la hora de hacer este análisis a la distancia, mal podemos considerar al *Mango* como un grupo más; ellos se inician como la simple reunión de un grupo de amigos, de músicos que periódicamente le escapaban al *tigre* inevitable y perjudicial, para soltar la buena música que de verdad querían hacer. Quizá la pérdida real de *Mango* está en ese paso —igualmente inevitable y al parecer necesario, de la simple reunión ocasional al grupo ya estable. Y esto porque el *Mango,* muy a pesar de ser oficialmente un sexteto, siempre asumió como propios a muchos de los mejores músicos del ambiente local. Así, por ejemplo, *Mango* nos lleva a la presencia de Joe Ruiz, un veterano cantante de salsa, ducho desde mucho antes en los oficios del *tigre,* dotado de las más sobresalientes virtudes que por siempre han podido caracterizar al buen cantor caribe. Pero Joe, por una que otra circunsancia no siempre musical, nunca pudo sobresalir con la propiedad debida en el mundo industrial, y así el público masivo, víctima por demás fácil de las trampas y caprichos de la radio y de los magnates de la producción disquera, terminó aplaudiendo a vocalistas, nacionales y extranjeros, que con mucho eran superados por este cantor de intenso color negro, todavía ignorado en los restos de euforia que quedan. Pero sería bueno que el lector, lejos de particularizar el caso de Ruiz, lo tomara básicamente como un ejemplo representativo de lo que ha sucedido con esta salsa hecha industrial y millonaria. Como él son muchos los buenos cantantes, excelentes cantantes, que se han perdido en el anonimato de un club solitario o de un disco hecho de manera independiente fuera de los grandes monopolios. A la larga, las *estrellas* que fabricó y abultó la industria terminaron como referencias únicas, ignorándose sin ningún tipo de justicia a los otros soneros, tanto o más importantes, víctimas lamentables de las trampas y de los manejos oscuros. Y es bueno que el lector también tome en cuenta que esto no sólo sucedió en Venezuela, que este mismo caso se extendió a Puerto Rico y Santo Domingo y Panamá y Nueva York donde muchos personajes se vieron reducidos ante la pompa publicitaria que se despertó por otros cantantes.

Finalmente, para que quede otro ejemplo que sirva de referencia de la situación desigual que supuso el boom salsoso venezolano, puedo anotarles el disco *Alfredito y sus Estrellas,* producido con escasísimos recursos por Alfredo Linares, un excelente pianista peruano veterano de la misma música nocturna, grabado con el respaldo de Mango y de los mismos amigos de siempre. Este disco solitario, que tiene como voz líder a Joe Ruiz, que fue producido a desgano por una empresa disquera de muy poca fortuna, que difícilmente sonó en la radio y que escasamente recibiría el comentario, favorable o no, de algún *experto,* queda como muestra de la buena salsa que, muy a pesar de las presiones de la *marabunta,* permanece flotando en el ambiente, indicando con lamentable timidez, que la calidad difícilmente desaparece. Pero cómo sería la cosa de dura que, además de los músicos que participaron, yo creo ser uno de los poquísimos aficionados que pudieron tener acceso al disco. Y así, la última vez que supe de Alfredo Linares, pianista lleno de inquietudes, estaba en la orquesta de Billo, repitiendo la misma rutina castrante en uno de esos abominables shows sabatinos que monta en nuestra televisión Amador Bendayán.

La Descarga de los Barrios, por su parte, jamás contó con la más mínima posibilidad de grabar algo, y olvídense de la radio y la televisión. *La Descarga,* iniciativa del percusionista Pedro Villoria, suponía la reunión ocasional de diversos músicos que, como su nombre lo indica, se presentaban en diversos barrios caraqueños para descargar al aire libre. Así, de una forma por demás espontánea, los sectores más humildes de la capital recibían el recreo de una música que les pertenecía de manera franca y directa, sin las absurdas limitaciones de forma y estilo que siempre supuso la industria salsosa. Y estas descargas, que sin mayor apoyo terminaron convirtiéndose en un auténtico alarde de sana pasión musical, permitieron la reunión libre de los mismos buenos músicos que, de manera regular y al parecer inevitable, desperdiciaban sus talentos en discos y orquestas de muy baja calidad e importancia. Pero claro, ya lo hemos apuntado en algunos párrafos de los capítulos precedentes, la música popular, una vez que la cultura de nuestro tiempo es determinada, definida y difundida desde estrictas circunstancias industriales, no puede garantizar su permanencia y verdadera consolidación en el gusto masivo si ella funciona de manera aislada, anónima, casi familiar. La Descarga, por eso, nunca pasó

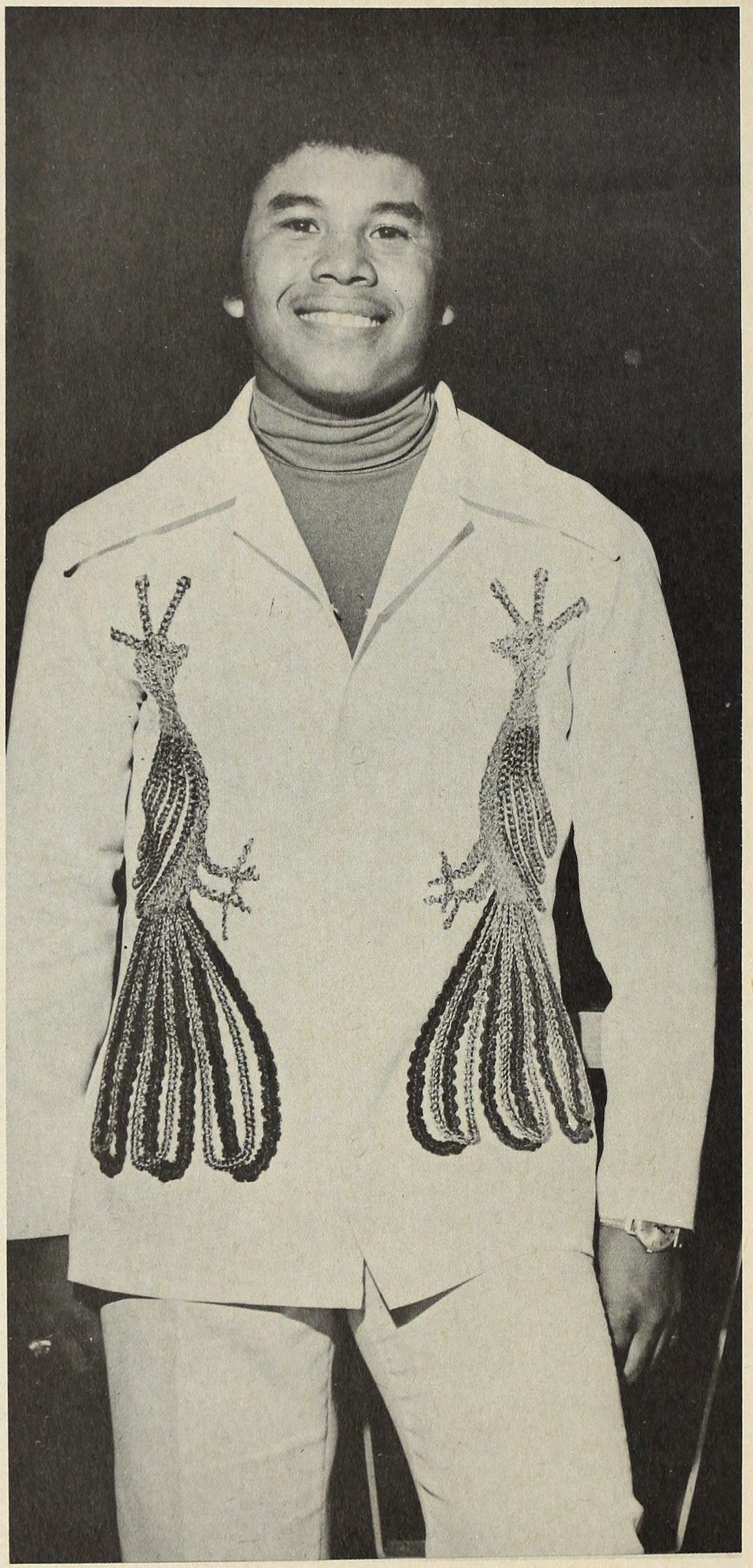
de buenas intenciones, de ser la reunión feliz y solitaria de los buenos músicos para hacer la buena música. Su mismo carácter y esencia la hacían inaceptable para la industria, la negaban de lleno en lo que aquélla significaba de limitación y carencia de innovaciones y experimentos. Y la situación fue tan drástica, que si La Descarga hubiese llegado a ser asimilada por la gran industria de la salsa, se hubiera desvirtuado de tal manera que de seguro habría perdido su auténtico sentido y sus más importantes valores. Y así *La Descarga de los Barrios,* a la hora de teclear estas frases, no es más que un recuerdo que no va más allá de la simple anécdota, de la mera reunión familiar.

Ya culminando este capítulo, es pertinente destacar un hecho importante: las virtudes musicales, experimentales e innovadoras de Mango, así como la circunstancia aglutinadora de músicos diversos de *La Descarga,* convergerían de manera independiente y sin mayor presión, en un proyecto distinto, un proyecto que por igual asumiría la tentación de las vanguardias musicales así como la reunión ilimitada de músicos con experiencias y características distintas pero en un mismo nivel de calidad y pasión. Este proyecto desbordó con creces lo que en Mango eran simples intenciones y experimentos inconclusos y quizá incipientes; asimismo, a diferencia de lo sucedido con *La Descarga,* este proyecto sí pudo culminar sus logros en el disco, ya que en función de éste fue concebido. El proyecto al que me refiero es *El Trabuco Venezolano,* más que una orquesta un auténtico movimiento de la salsa venezolana, iniciativa directa de Orlando Montiel y Alberto Naranjo que, cosa insólita, decidieron poner a la música por delante del negocio. Del Trabuco, sin embargo, nos ocuparemos más ampliamente en el próximo capítulo: las características mismas de su integración y de la música que grabó, ya lo escapa del espíritu y sentido general que ha matizado las páginas precedentes.


DIMENSION LATINA
TCH
top hits



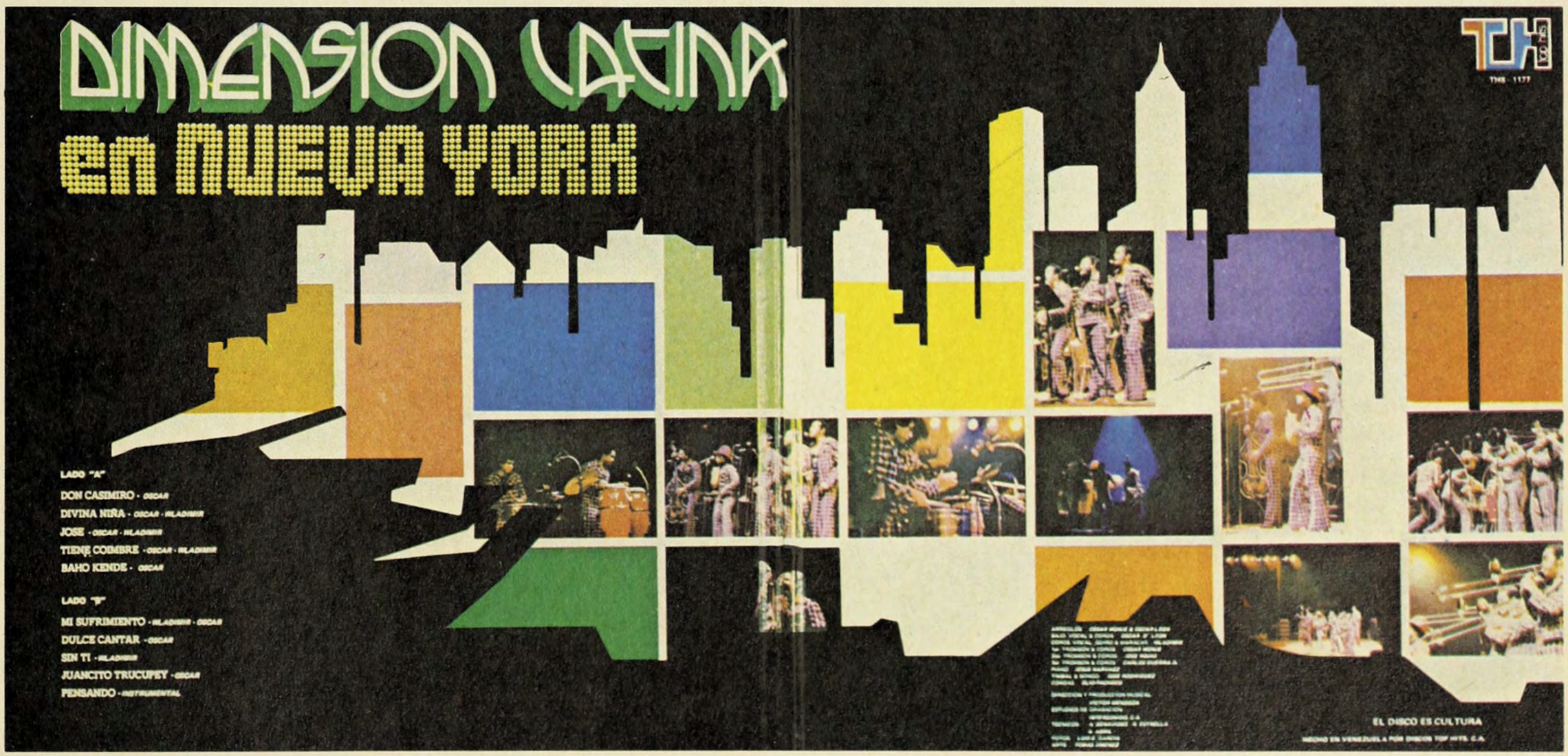
CESAR MONGE



WLADIMIR LOZANO


dimensión latina "75
TH top hits
Oscar D'León y Wladimir


TH top hits
DIMENSION LATINA
SALSA BRAVA
'76
OSCAR D'LEON
WLADIMIR


DIMENSION LATINA
en NUEVA YORK
TH top hits
THS - 1177
LADO "A"
DON CASIMIRO - OSCAR
DIVINA NIÑA - OSCAR - WLADIMIR
JOSE - OSCAR - WLADIMIR
TIENE COMBRE - OSCAR - WLADIMIR
BAHO KENDE - OSCAR
LADO "B"
MI SUFRIMIENTO - WLADIMIR - OSCAR
DULCE CANTAR - OSCAR
SIN TI - WLADIMIR
JUANCITO TRUCUPEY - OSCAR
PENSANDO - INSTRUMENTAL
EL DISCO ES CULTURA

CON BAJO Y TODO
OSCAR D"LEON
Y SU SALSA MAYOR



top hits

THS - 1175
STEREO







OSCAR D'LEON, el sentimental


MI DEUDA DE AMOR
LOS DEMENTES
canta: TEO HERNANDEZ
SANIA


FEDERICO Y...
ESTEREO
BASF
LP-10.079
EXITOS


...DE FRENTE Y LUCHANDO..!
La Salsa Mayor
"Nuestra Orquesta"
velvet
LPV-1787 / STEREO


(Saltando el Muro)
DISCOMODA
LOS SATELITES


RCA
LPVS-1587
STEREO
SALSA nº1
"MUERTO E LA RISA"
LA BANDA


MANGO
Premio
Record World 1976
Mejor Sexteto
FREDDY ROLDAN: Vibrafono - MOISES DAUBETERRE: Piano
JOSE NAVARRO: Timbales - ARGENIS CARMONA: Bajo
GUSTAVO QUINTO: Tumbadora - LUIS GAMBOA: Bongo

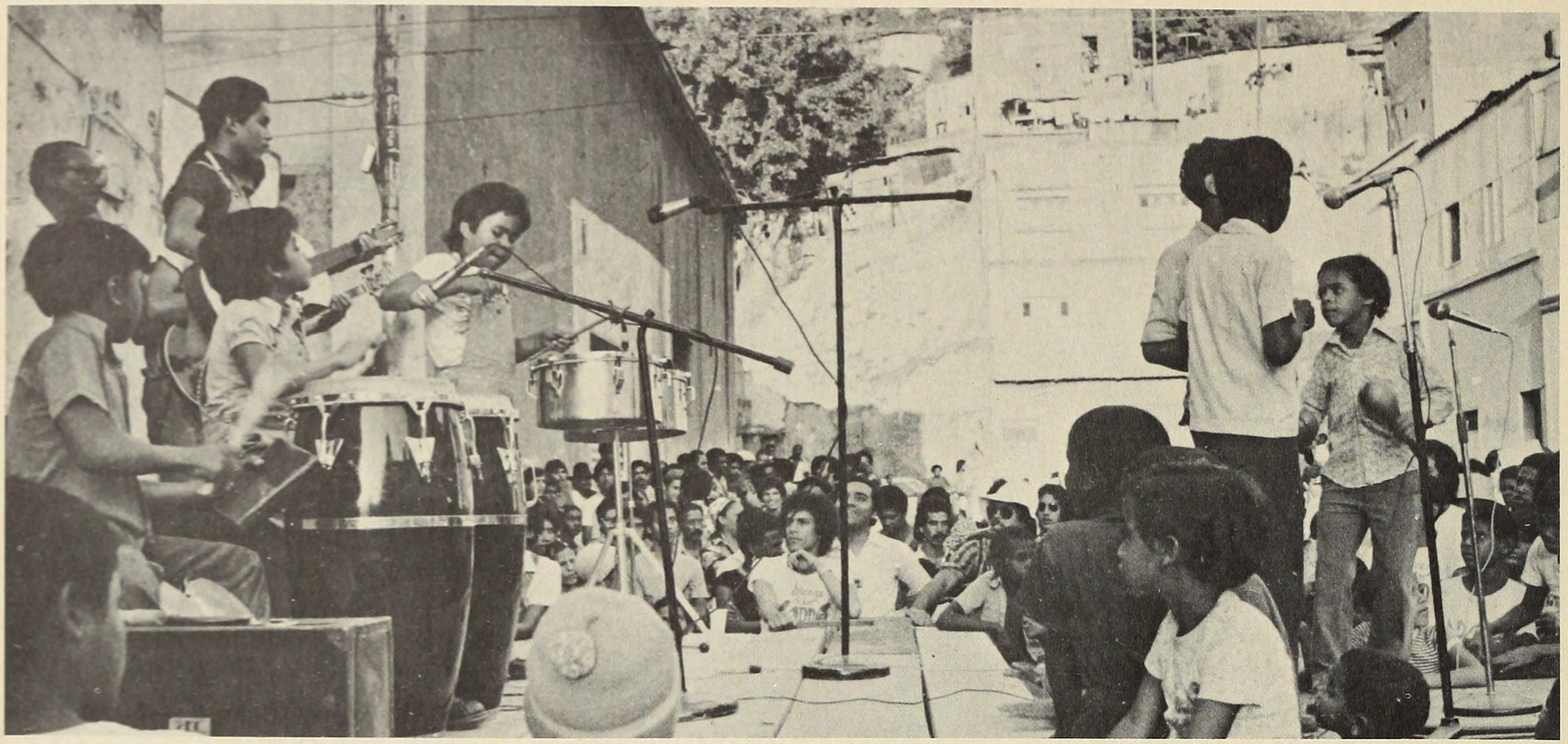

LOS PACHECO
Música é guapos
canta: Pá la familia
EDGAR RODRIGUEZ
SPR-1012-STEREO
scorpio



DESCARGA DE LOS BARRIOS


DESCARGA







DESCARGA DE LOS BARRIOS

SALSA TRES
(todas las salsas)

8. *La Otra Cosa*

En 1974, por los lados del Bronx, se formó el *Conjunto Anabacoa*. La idea, en medio del trabajo diario que obligaba la salsa, era tan sólo *descargar,* desarrollar libremente la música que entusiasmara a los jóvenes del grupo. No había pretensión alguna de grabar, tampoco de que el público, por más pequeño que éste fuera, se volcara a escucharlos. Era tan sólo un proyecto anónimo, una de esas agrupaciones levantadas para el exclusivo deleite de los músicos. En una oportunidad, sin embargo, fueron invitados por la Universidad Wesleyan para dar una serie de recitales que ilustraran, de una manera más *pura* y fresca, las características de la música latina de Nueva York. Fue entonces cuando los hermanos González, Andy y Jerry, promotores directos de la reunión de colegas y amigos, decidieron ponerle nombre al improvisado conjunto. Y lo llamaron *Anabacoa,* tan sólo porque ese era el título de un viejo son de Arsenio Rodríguez interpretado por el grupo con particular emoción. Para los recitales, Andy y Jerry se hicieron acompañar por Nelson González, el tresiista; Frankie Rodríguez, el tumbador, y Chocolate Armenteros, el veterano trompetista cubano que era compañero de ellos en la orquesta de Eddie Palmieri. Ante el entusiasmo despertado por los recitales universitarios, el grupo de amigos fue ampliándose considerablemente. René López, el musicólogo, fungía de cantante, y de una u otra manera se convirtió en el adalid del grupo. Ya en 1975, ante un entusiasmo que no se limitaba a la esporádica reunión sabatina, López toma la iniciativa de grabar en serio al grupo, y es él quien le aporta su nombre definitivo: *Grupo Folklórico y Experimental Nuevayorkino;* porque el grupo, en efecto, trabajaba el folklore, mezclándolo siempre con experimentos e innovaciones contemporáneas, y todo ello desde la determinante influencia que brindaba el medio de Nueva York. Y el grupo fue al estudio de grabación para recibir después el asombrado aplauso que sin condiciones le brindó toda la comunidad caribeña.

Antes de que finalizara el 75, ya el Grupo tenía su primer disco en la calle, un álbum doble inteligentemente titulado: *Conceptos en Unidad.* La carátula, que mostraba una larga serie de tumbadoras, intercalando las viejas con el cuero clavado, y las nuevas con el cuero prensado a través de llaves, ya nos daba una idea de la convergencia total que suponía el Folklórico: la música de ayer con la visión de hoy, pero también, la música de hoy con la visión de ayer. De esa manera, folklore y experimento eran fusionados de manera sólida en una sola música. Además, la circunstancia neoyorkina no se asumió exclusivamente en función de los boricuas o *neoyoricans* —característica que de manera radical alimentó a la salsa del boom—, sino en tanto gran reunión de todas las comunidades latinas de la ciudad. De esta manera el Folklórico, conceptual y musicalmente hablando, ya superaba con creces todas las perspectivas de la salsa comercial de aquel momento.

Entendiendo que una de las principales virtudes del grupo radicaba en la espontaneidad, López evitó que los músicos, una vez en el estudio de grabación, fueran sometidos a las técnicas modernas donde las secciones graban por separado y la música, al final, nunca deja de evidenciar su buena dosis de frialdad. El Folklórico siempre había funcionado como una descarga y a la hora del disco ellos, invariablemente, tendrían que seguir descargando. López llama entonces a Fred Weinberg, un veterano músico y productor colombiano que, a decir de muchos, es el mejor ingeniero de grabación que ofrece la ciudad. Weinberg, quien inmediatamente entendió las características del grupo y su música, dispuso entonces una grabación colectiva donde todos podrían descargar libremente sin perturbarse entre sí. Así, el inmenso estudio Plaza Sound —el mismo que había diseñado y utilizado Toscanini—, se vio lleno de instrumentos de percusión, estratégicamente distribuidos, para que la rumba pudiese desarrollarse con todas las libertades del caso.

En este primer disco llamó la atención la larga sección de percusionistas que presentaba el Grupo. Frente a esa costumbre de las orquestas de salsa con apenas dos tamboreros (tumba y bongó), y la ocasional incorporación de un timbalero, el Folklórico exhibía un promedio de seis percusionistas por cada número interpretado. Esto, evidentemente, se traduciría en una música no sólo novedo-

sa, sino también mucho más llena, definitivamente completa y pesada. Entre los percusionistas del Grupo destaca Manny Oquendo, el mismo timbalero de aquel primario Conjunto La Perfecta de Eddie Palmieri. Oquendo, que es nacido y criado en Nueva York, escasamente se acopló al boom de la salsa. Como tantos otros músicos levantados bajo la égida de Palmieri, en él la rebeldía sería una constante; por ninguna circunstancia Manny sacrificaría su música en aras de un secundario interés comercial. Para el medio local, Oquendo ya era suficientemente considerado un maestro del timbal, y él, a pesar de su origen, bien puede considerarse como el más típico de todos los timbales trabajados al margen de Cuba. Manny, a diferencia de tantos otros que utilizarían el timbal como una mera prolongación de la batería americana (llenándolo de repiques o *redobles* rapidísimos, sacrificándole todas sus primarias virtudes *melódicas*), se conformó con trabajar siempre un timbal pesado (en él, la afinación fue una diferencia radical), lejano a cualquier alarde *jazzístico* o americano, rigurosamente circunscrito a esas viejas funciones que le había atribuido la tradición cubana: hacer de puente entre el verdadero ritmo, que es la tumbadora, y todas las frases de los instrumentos melódicos, especialmente los metales. El timbal de Oquendo, por lo tanto, lejos de ser uno de esos tambores que se limitan al *abanico* aislado, a la campanita que soporta el montuno y al estridente platillazo para anunciar el mambo, fue un tambor en la plenitud de sus funciones y sonoridades, nunca el incómodo relleno que supuso el timbal salsoso. Apartándonos de la muy importante referencia cubana, el Caribe ha conocido varios timbaleros de valor quienes de una u otra forma, siempre han funcionado bajo la influencia de Tito Puente. De esta manera podríamos dibujar una gama de estilos que va desde la rapidez de Endel Dueño hasta la versatilidad y modernismo de Nicky Marrero, pasando por la madurez de músicos como Vilató, Sabater y el venezolano Frank Hernández, hasta llegar a los jóvenes de hoy como Jimmy Delgado, Cheo Navarro y Cuqui Santos, por ejemplo. Sin embargo, en toda esta amplísima diversidad de estilos, difícilmente cuadra Manny Oquendo; él, a las claras, representa el extremo último: el más tradicional de todos los timbales que logró acoplarse y dominar las características y exigencias de la vanguardia contemporánea. Y este señor, ni más ni menos, fue el líder de la sección percusiva del Grupo Folklórico y Experimental.

El resto lo conforman tumbadores, jóvenes congueros que van desde el *tres* (o *tumba de tres golpes,* fundamental a la hora de tocar con la propiedad debida la rumba cubana), hasta el quinto, desde el redoblante callejero (el mismo que la tradición ha visto amenizando retretas y procesiones domingueras) hasta la cuica brasileña, sin obviar la muy importante presencia de los tambores batá. El equipo básico para enfrentar toda esta percusión lo conformaron, en un primer momento, los siguientes músicos: Jerry González, el menor de los hermanos, extraordinario trompetista pero mejor tumbador, que había acumulado experiencia no sólo a través de la salsa sino también a través de diversas bandas de rock y de jazz; Frankie Rodríguez, conguero que se había levantado fundamentalmente con la Orquesta Harlow, quien en 1973 —cuando se produce la separación de Ismael Miranda—, pasa a formar parte de la nueva *Orquesta La Revelación;* Milton Cardona, durante muchos años tumbador de la banda de Willie Colón, luego, una vez disuelta la orquesta, se incorporó a la nueva agrupación de Héctor Lavóe; Gene Golden, virtuoso conguero jamaiquino, frecuente en grabaciones de jazz y regular, en lo que a la salsa se refiere, de la orquesta *La Conspiración,* de Ernie Agosto; y el último tumbador, que también se convertiría en cantante estrella del Grupo, es Virgilio Martí, el irreverente rumbero del legendario barrio de Cayo Hueso, en La Habana, responsable directo de muchas de las virtudes de la auténtica rumba cubana desarrollada después en Estados Unidos.

Junto a ellos, ya para el segundo disco, se destaca la incorporación de Julito Collazo, experto en la música de las religiones afrocubanas, considerado, por la totalidad de los tamboreros latinos en Nueva York, como la autoridad máxima en esto del ritmo caribe. Asimismo, se unen al Grupo Chef Bay y Bess Taylor —santeros norteamericanos—, junto a Portinho y Guillermi Franco, percusionistas brasileños que acudieron cuando al Grupo se le hizo necesaria la samba del sur.

Además de estos percusionistas, el ritmo del Grupo era completado por Oscar Hernández, un joven pianista de fuertes influencias palmerianas, con suficiente solvencia para moverse entre los extremos de la tradición y la vanguardia, quien se había estrenado en la salsa con *La Revelación* de Ismael Miranda; Nelson González, el diminuto tresista, también proveniente de *La Revelación,* que ya ha sido mencionado, por uno u otro motivo, en varias partes de este libro; y Andy González, el hermano mayor, bajista, a la sazón líder natural del *Anabacoa* y de esta nueva prolongación del Grupo. Finalmente el *brass,* compuesto por dos trombones (porque Nueva York, necesariamente, tiene que sonar con trombones), una trompeta y un saxo. Los responsables fueron, José Rodrigues, el

maestro brasileño, y Reinaldo Jorge, el joven boricua ya veterano, en el caso de los trombones; Alfredo *Chocolate* Armenteros, la más cubana y a la vez innovadora de todas las trompetas que pudiera albergar Nueva York; y el maestro Gonzalo Fernández quien, como es lógico suponer, además del saxo tenor aportó todo el virtuosismo de su típica flauta de madera. Por último, queda la mención del *cuerpo* de cantantes que en el caso paradójico del Grupo fue apenas un dúo: el viejo boricua Heny Alvarez —el mismo que fuera copartícipe de la ópera *Hommy* de Larry Harlow—, y el joven cubano Willie García, de quien ya nos ocupamos en el momento de repasar la música de Joe Cuba. Junto a ellos, tal como lo adelantáramos en párrafos precedentes, Virgilio Martí, quien, alternando la tumbadora, también cantó lo suyo. Y es éste, pues, el equipo de músicos que bajo la directa producción de René López brindaron los primeros *Conceptos en Unidad.*

El disco se abre con un guaguancó compuesto y vocalizado por Martí, *Cuba Linda,* nostálgico saludo a la tierra que quedó atrás. En la primera parte, en la tradicional narración inicial que supone todo guaguancó, Martí aprovecha varios de los tradicionales versos de la *Vueltabajera* de Ignacio Piñeiro para así construir su mensaje: *Tan sólo pido armonía entre los buenos cubanos, igual queridos hermanos, salven a la patria mía.* Así, lo que originalmente había sido compuesto para atacar la dictadura machadista, era ahora aprovechado para cuestionar el régimen comunista, y poco importó que el auténtico autor de los versos, el maestro Piñeiro, se hubiese quedado en Cuba apoyando firmemente esa misma revolución que ahora se atacaba con su música. Sin embargo el Folklórico, que era realmente alimentado por un sentimiento vanguardista y rebelde, estaba lejos de caer en el panfleto anticomunista tan alentado por los cubanos de Miami en la década de los 60. René López, que es conocido por su inclinación izquierdista, nos aclaró en una oportunidad la aparente contradicción: *El grupo representa a la comunidad latina de Nueva York, una comunidad que tiene fuertes raíces caribeñas, cubanas, dominicanas y, obviamente, puertorriqueñas. Nosotros, que hemos nacido aquí y vivimos aquí, estamos obligados a asumir con la mayor objetividad la totalidad de este mundo nuestro de hoy, el mundo de Nueva York. Y eso que parece una negación es tan sólo el resumen de lo que ofrece la ciudad. Aquí estamos nosotros los puertorriqueños luchando por hacer sentir nuestros derechos en una ciudad que teóricamente es nuestra, pero que en la realidad no lo es. Y aquí están también los cubanos, especialmente los cubanos pobres, trabajadores, no los profesionales de la clase media, que luchan por vivir más o menos decentemente. Ellos viven aquí porque no aceptaron el régimen de Cuba, y no es cuestión de que la mayoría puertorriqueña comparta ese rechazo al gobierno de la isla, es tan sólo que esos cubanos viven con nosotros y bueno, más o menos, estamos en la misma situación. Además, toda la música que se hace en Nueva York, sea salsa o no, tiene fortísimas raíces cubanas, y eso, en el caso artístico, nos une mucho más a estos cubanos que ahora viven aquí. "Cuba Linda", para nosotros, en el Grupo, no es un canto contra lo que pasa en Cuba, es nada más que la representación de una faceta de nuestro mundo latino en Nueva York, y aquí hay de todo, tú sabes...*

El resto del disco se desarrolla basado en *La Guajira de Chocolate* —evidentemente, una guajira tradicional para el lucimiento del trompetista cubano—, *Carmen La Ronca,* festiva y sabrosa guaracha compuesta y cantada por Heny Alvarez, y el *Anabacoa* de Arsenio Rodríguez. En cada caso el Grupo se amoldaba a las exigencias específicas de cada estilo y variante. Así, para la guaracha, el Folklórico se convierte en un tradicional conjunto de tumba y bongó, mientras que para el guaguancó la percusión se abre a todo el espectro de tumbas y quinto. Además, reflejando ese resumen de la vida latina en Nueva York que ya comentara López, el Grupo grabó Canto Asoyin *(Arara Babaluayé)* y Canto Ebioso *(Arara)* Changó, temas de carácter santero (y la percusión, en este caso, pasó de la profanidad de las tumbadoras a la religiosidad de los batá). También se incluyeron en este primer repertorio la plena y la mazurca del folklore boricua. Aquí, las tradicionales panderetas y la armónica se convirtieron en las estrellas de la ejecución, mientras que corriendo paralelo a la callejera voz de Víctor Montañez destacaba el tres definitivamente salsoso de Nelson González. La letra, finalmente, completaba el cuadro popular del ayer y el hoy:

Si me pego en el pool
Si me pego en el pool
Si me pego en el pool,
Adelaida,
Yo me caso contigo.

La última cara de este álbum doble la llenaban los dos temas más interesantes de estos *Conceptos en Unidad: Iya Modupué* (Gracias Madre) y *A Papá y a Mamá.* El primero, concebido como una descarga múltiple donde todos los percusionistas particularmente enfrentaban variantes específicas del ritmo caribeño, fue siempre el tema estrella del Grupo. No sólo era el favorito de los músicos,

sino que en él se reflejaba plenamente todo ese carácter folklórico y experimental que suponía el proyecto. La descarga no tiene un ritmo específico, lejos de aceptar la convención de descargar en montuno, o en guaguancó o en mambo, los músicos se lanzaron al reto de la mezcla de varios ritmos en una sola forma musical. Y lo interesante es que en ningún momento esos ritmos particulares fueron desvirtuados, el que marcó guaguancó marcó guaguancó y el que marcó bomba marcó bomba, de lo contrario el experimento no tendría sentido. Y el otro número que representa algo especial —en medio de todas las *especialidades* del disco—, es el *A Papá. . .*, definido por su autor, Heny Alvarez, como *guaguancó callejero*. El número, que encuadra cabalmente dentro del tipo de guaguancó que fuera asimilado y desarrollado por la salsa, nos muestra la otra salida del estilo: mientras la salsa lo trabajó con una exagerada rigidez rítmica en aras de los alardes armónicos, el Grupo hizo exactamente lo contrario: la absoluta libertad en el ritmo bajo el aliento de una sola forma armónica. Así, mientras el equipo de tumbadoras va desarrollando, según la tradición cubana, el guaguancó propiamente dicho, Manny Oquendo, con el timbal, va libremente haciendo figuras que sirven de respuesta al diálogo establecido por la voz de Alvarez. Por supuesto, ésta era la característica básica del quinto en el guaguancó cubano, sólo que ahora, en los predios contemporáneos de la salsa, las funciones de los instrumentos eran necesariamente reformuladas en nuevos criterios. Y ello porque éste guaguancó, por más de su carácter *callejero,* de su respeto primario al estilo cubano, es básicamente salsoso, una obra plena del mundo de la salsa, ni más ni menos. Finalmente, es bueno destacar la hermosa letra que escribiera Heny, majestuoso poema popular para saludar la razón de unas cuantas cosas:

Para Papito y Mamita
Pitín. . . bim. . . bim. . .

Alalalalá Alalalalalala
Alalalalá Alalalalalala

Yo le pregunté a mi amigo fiel
Yo le pregunté a mi amigo fiel
Anananá Nanaynananá

Si todo lo que nace sin nada de engaño
Viene y deja algo y luego desaparece
Anananá Nanaynananá

Y él me contestó
Seguro monina
Muchacho vive tu vida
Y reparte lo que traes
Anananá Nanaynananá

Y dale gracias a Dios
Que tu inspiración de inspira
Y vamos a cantarle un viva
A la madre que nos parió

A papá y a la madre que nos parió
A papá y a la madre que nos parió. . .

Esta letra, que eventualmente podría ser descartada por la aparente simpleza de su condición edipiana, va en realidad mucho más allá. Veámosla por partes. En primer lugar, apartando los *alalá* que tienen la exclusiva función de la ambientación musical, encontramos la referencia al amigo: el cantor tiene una duda y le pregunta a su compañero: *si todo lo que nace sin nada de engaño viene y deja algo y luego desaparece*. En efecto, esta pregunta puede revestirse de múltiples connotaciones diversas. Sin embargo, la más recurrente e importante, no es otra que la amorosa. Para variar, una vez más el centro del canto no es otro que la pena de amores. Lo que nació *sin nada de engaño,* que dejó *algo* para luego desaparecer, no es otra que la misma mujer que por sus aparentes inconsecuencias se ha hecho protagonista primordial de toda la música popular. El dilema del cantor, entonces, está en saber si esa pérdida es no sólo necesaria sino reparable. A lo que el *amigo fiel* responde con la frase de costumbre: esa es la vida, ni más ni menos, así es siempre. Sus palabras textuales son las siguientes: *Seguro monina* (en la santería *monina* significa *hermano*), *muchacho vive tu vida y reparte lo que traes*. Con lo que se le advierte al cantor que son muchas las *pérdidas* que le vendrán en el futuro; pérdidas que siempre supondrán una idéntica dosis de amor (y del inevitable desamor también). De ahí eso de *reparte lo que traes*, para más adelante terminar en un emocionado saludo a esa vida que se mueve en el ciclo de las pérdidas y las ganancias: *dale gracias a Dios que tu inspiración te inspira y vamos a cantarle un viva a la madre que nos parió*. Por lo tanto, no se trata de cantarle a mamá, se trata, simplemente, de cantarle a la vida y a ese menudo privilegio de poder verla desde este otro lado de las cosas. Y todo eso, cuando es dicho desde la vigorosa plataforma musical que brindó el Folklórico, adquiere, como es de suponer, niveles únicos, extraordinarios.

El segundo disco del Grupo, publicado a finales del 76, representaba ya una etapa más densa y madura de ese criterio globalizante que siempre había implicado la banda. De esta manera, el espectro de la comunidad latina de Nueva York se amplió hacia la presencia brasileña (*A Meu Lugar Voltar*), las innovaciones en el plano armónico se vieron mucho mejor desarrolladas (*Corta el Bonche*), se volvió a plantear la circunstancia santera que tanto

envolvía a los músicos (*La Mama* y *Agüemimó*), se repitió, en absoluto respeto al folklore, la tradición del son y el guaguancó cubanos (*Dime la Verdad* y *Trompeta en Cuero*), mientras que la convergencia rítmica que ya se había adelantado en el *Iya Modupué* era ahora perfectamente culminada en el *Cinco en Uno Callejero*. El Grupo Folklórico, pues, hacía honor al título de este su segundo disco: *Lo Dice Todo*.

Comencemos por el *Cinco en Uno*. El tema, compuesto por Heny Alvarez, tal como su nombre lo indica, implica la reunión de cinco ritmos en una sola clave. Se toma así como centro a la bomba boricua para hacer converger en ella al mozambique de la nueva Cuba, al calipso trinitario, a la batucada brasileña y a la rumba, que ya con creces desbordó el mero ancestro de Cuba para pasar a asumir plenamente la totalidad del Caribe. Mientras el coro festivamente va pregonando:

Tu manera de querer
Tu manera de mirar
Tu manera de gozar
Llora si quieres llorar

la voz solista de Heny Alvarez va resumiendo las intenciones de la música:

Rumba abierta, conga y son
Mozambique abriendo paso
Bomba y la batucada
Ay vámonos para el carnaval...

El carnaval callejero
Así por la calle va
Repartiendo los sabores
Por aquí y por allá...

Esto es para el mundo entero
Y trae un buen gozar
Y el animal bien sincero
Se anima al vernos pasar...

Oye de mi para ti yo quiero
Quete añuñe tu llorar
Estar contigo ñoñoñó
Es parte del carnaval...

Llorar como yo lloré
Eso no es particular
Cinco en uno callejero
Del soberano solar...

Para completar el perfil unitario del tema, René López dispuso de una grabación con efectos de calle sobre la cual los músicos van anunciando la reunión; *esta es toda la comunidad latina de Nueva York* —nos afirmó López—, *toda la comunidad convertida en una sola con una música que los reúne a todos en un solo ritmo y un solo canto. Es como si fuéramos una gran familia y la música fuera la sangre que hermana.*

En el caso de *Corta el Bonche* —el primer número que grababa el grupo teniendo partituras por delante—, la banda fue convertida a la estructura convencional de la charanga; se incorporaron los violinistas Alfredo de la Fe, Noel de Costa, Gail Dixon y el cellista Ron Libscomb. El tema, una vieja guaracha de Alberto Ruiz, ya tradicional en el repertorio salsoso de Nueva York, fue arreglada por Bobby Paunetto, un talentoso vibrafonista de jazz con ascendencia hispano-italiana. Paunetto, aprovechando todas las posibilidades que le ofrecían los músicos, concibió un arreglo que, partiendo de la mezcla de ritmos que ya caracterizaba al grupo, se lanzó a la proposición de formas armónicas totalmente extrañas para el arreglo salsoso convencional. Tal como lo definiera Félix Cortés, quien redactó los textos que se incluyeron en la carátula del disco: *Arreglado y dirigido por Paunetto, el número prolonga la combinación de fuerte sentimiento jazzístico con la onda latina pesada (de vanguardia).(.). El ritmo aquí se siente mucho más libre que en la versión anterior grabada por Paunetto (Pathfinder PLP, 1775).(.). Nuevamente, este número también exhibe dominio sobre diversas fuentes de la tradición. El coro desarrolla la primera parte en armonía (al estilo de los conjuntos), mientras que en el mambo pasa a trabajar al unísono (al estilo de las charangas); los tumbadores tocan guaguancó en toda la parte introductoria, mientras que Manny Oquendo va llevando a todo lo largo la cadencia tradicional del danzón.* Y el otro número que también fue *leído* por los músicos es *A Meu Lugar Voltar*, samba nostálgica que se convierte en la única composición del veterano trombonista José Rodrigues. El tema inicialmente iba a ser vocalizado por Rubén Blades quien, gracias a su notoria afición por la música brasileña, tiene suficiente dominio del portugués y de los giros característicos para el canto de samba. Sin embargo la Fania, que funciona generalmente con el más cerrado y exclusivista de los criterios, no permitió que Blades grabara con una compañía distinta, y menos aún con la agrupación que violentamente había destrozado la imagen de sus pomposas *Fania All Stars*. Total que Blades se conformó con contribuir en los coros mientras Ubatan Do Nascimento —que nos fuera presentado como un *alegre relojero de Queens*— se responsabiliza del canto solista.

Los dos números santeros son composiciones de veteranos cubanos: el *Agüemimó*, de Julito Collazo, grabado

con un extraordinario solo de flauta de Fernández, mientras que *La Mama*, de Justi Barreto, es un guaguancó que, tal como lo señala Cortés, *representa la unión de la música religiosa con la profana*. La letra, con cierta irreverencia y sentido del humor, extiende los dominios de la religión hasta Europa al pregonar:

La mama, el bambino quiere a la mama
Arrivederci Roma en Italia un guaguancó
Y el que no quiere a su mama alaguatacoicó
Porque yo soy hijo de Changó...

Para este segundo disco el Grupo contó con la incorporación de dos personajes importantísimos en la historia del son caribeño. En primer lugar Marcelino Guerra, el legendario *Rapindey*, compositor de un extenso y valioso repertorio, cantor que se ha paseado por las más renombradas agrupaciones de toda la expresión: desde El Nacional de Piñeiro, hasta los últimos trabajos que realizara con Arsenio Rodríguez en Nueva York. Y en segundo lugar, Félix Rodríguez, *Corozo*, considerado entre los principales promotores del son en Puerto Rico gracias a su extensa pasantía por el famosísimo Cuarteto Mayarí de Plácido Acevedo. Ambos personajes se unieron para cantar el son *Dime la Verdad*, del propio Marcelino, en el cual el Grupo se vio cómodamente transformado en un septeto tradicional (tres, guitarra, bajo, bongoces, trompeta, maracas, clave y las voces de los cantantes). Para ellos, si la base fundamental que inspira a la salsa contemporánea es el primario son cubano, la interpretación de este número, en riguroso respeto a su forma original, era una manera válida de presentar el verdadero origen de la expresión. Y los músicos estaban en lo cierto, el Grupo Folklórico, momentáneamente convertido en septeto, fue automáticamente entendido por el melómano común como un conjunto de *salsa vieja*, pero salsa al fin. Y este mismo fenómeno lo veremos repetido en Venezuela donde el *Sonero Clásico del Caribe*, haciendo el viejo son, logró convertirse en una de las agrupaciones favoritas de la salsa local.

Finalmente nos queda por comentar el número que le abriría las puertas del gran público al Grupo Folklórico: *Se me olvidó*, un viejo y desgarrado bolero (como todos los de ella), compuesto por Lolita de la Colina. El número fue ofrecido por Virgilio Martí quien, como ya lo hemos destacado en capítulos precedentes, siente una particular atracción por este tipo de temáticas. En principio el tema fue descartado por los músicos, Virgilio no lo cantaba como bolero sino como guaguancó, pero un guaguancó con una cadencia muy especial, tenue y repetitiva, bastante alejada del ataque convencional del ritmo. Sin embargo, al margen de la estricta condición musical, los músicos pudieron percatarse de ese atractivo extra que revestía al número, de ese gancho último e inderrotable que siempre supone la letra del buen bolero caribe. René López, como productor, dio la última palabra: el número iba, y no importaba si el guaguancó tenía el ritmo débil. Colectivamente —tal como se desarrollaba la totalidad del repertorio—, los músicos se volcaron sobre el número. Para tapar la aparente debilidad de la cadencia, se decidió un montuno diferente, un montuno que tendría el matiz de un redoblante ("atravesadamente" trabajado por Jerry González) y de una marimba mejicana que serviría de contrapunto a las notas del bajo. El resto de los tambores (tumbas y quinto) irían según la convención, mientras que el violín de De la Fe, el único instrumento melódico en todo el arreglo, jugaría libremente en abierta conversación con el cantante. El resto, por supuesto, corrió por cuenta de Virgilio con ese estilo tan peculiar como efectivo para decir el bolero; una manera alegre y honesta de confesar la pena, porque en el fondo siempre se trata de una pena y de una confesión:

Yo te recuerdo cariño
Mucho fuiste para mí
Siempre te llamé mi encanto
Siempre te llamé mi vida
Hoy tu nombre se me olvida...
Se me olvidó que te olvidé

Se me olvidó que te dejé
Lejos, muy lejos de mi vida
Se me olvidó que ya no estás
Que ya ni me recordarás
Y me volvió a sangrar la herida...

Se me olvidó que te olvidé
Y como nunca te lloré
Entre las sombras escondidas
Y la verdad no sé por qué
Se me olvidó que te olvidé
A mí que nada se me olvida...

Anda pronto y regresa luego
Tráeme un pasaje
Que me voy pa'l cielo...

Se me olvidó que te olvidé
A mí que nada se me olvida...

A mí que nada se me olvida
A mí que nada se me olvida.

En la primavera de 1977, cuando el Grupo Folklórico y Experimental Nuevayorkino era insistentemente solici-

tado en todos los rincones del Caribe, los músicos deciden separarse acabando así con un proyecto que, más allá de la mera música, supuso muchas cosas importantes. Al parecer, la cosquilla de una fama sin límites y de unos dineros que recién llegaban, fue suficiente para destrozar el carácter fraterno de este grupo que nació como la simple reunión de unos músicos deseosos de gozar, al margen de cualquier estridencia, de cualquier fama y de cualquier industria, la simple euforia de la rumba. Ese mismo año, cuando el Canal 2 de Venezuela los contrató a raíz del extraordinario éxito de *Se me Olvidó*, los músicos volvieron a reunirse en un modesto estudio de la televisión latina de Nueva York. Ahí, con demasiado desgano encima, volvieron a tocar su música. Pero el resultado exageró la decepción y la lástima. El boom de la salsa, sin proponérselo directamente, ya había tocado al grupo contaminándole todo el folklore y todo el experimento, y los músicos, cediendo ante la tentación inevitable, se fueron por sus propios caminos, ahora débiles y poco efectivos. Una vez más el melómano se quedó con los discos, ignorando las intimidades de una música que a veces tiene más de crueldad que de alegría, aunque en las carátulas siempre aparezca un negro risueño tratando de decir lo contrario.

TRADICION Y VANGUARDIA

Disuelto el Grupo Folklórico, los dos hermanos González, que de ninguna manera iban a caer en los predios de la salsa comercial, decidieron continuar adelante con sus descargas. En 1977, alentados todavía por la fama del Folklórico, los González logran concretar y grabar un proyecto que ya tenía varias años encima: *El Conjunto Libre*, que como su nombre bien lo indica, funcionaba al margen de cualquier exigencia o limitación, tanto comercial como conceptual. El primer disco que publican, que en cierto sentido presentaba la misma base de músicos que ya se habían destacado con el Folklórico, ofrece una música no tan pura y folklórica como la del proyecto anterior, pero sí mucho más experimental y definitivamente envuelta en el manto de la buena salsa (no todo lo del Folklórico, ya lo destacamos, puede considerarse como propiamente salsoso).

En el Libre aparecen como directores Andy González y Many Oquendo, Jerry como tumbador, Oscar Hernández como pianista, una sección de trombones que, a los simples efectos del disco, representó la reunión de Barry Rogers y José Rodrigues por primera vez después de los viejos y gloriosos días de La Perfecta original; y el dúo de los jóvenes cantantes Héctor *Tempo* Alomar (antiguo timbalero de *La Conspiración*, de Agosto) y Tony "Puppy" Torres. Además de ellos, como meros *invitados* para la grabación, algunos de los compañeros del Folklórico: Cardona, Golden y Nelson González. Finalmente, la incorporación del virtuoso trombonista, todavía adolescente, Angel *Papo* Vásquez, y del flautista, más inclinado al jazz que a la salsa, pero de cualquier manera en la onda Caribe, David Valentín.

En el disco, junto a una efectiva versión salsosa del clásico *Lamento Borincano*, de Rafael Hernández, se incluye, por ejemplo, el *Donna Lee* de Charlie Parker inteligentemente llevado a la cadencia del danzón, el bolero *Risque*, del brasileño Ary Barroso, trabajado con la misma agresividad y malicia que caracterizara al efectivo bolero de los comienzos de la salsa, y una contundente versión del *Saoco*, de Rosendo Ruiz. Todo este material, a los efectos del melómano consecuente desde mucho antes que se desatara el boom, representó una vuelta a los patrones y criterios del Eddie Palmieri de los años 60. No sólo la dotación era idéntica a la de La Perfecta —par de trombones, flauta y ritmo completo—, sino que la casi totalidad de los músicos ya estaban definitivamente marcados por la experiencia palmeriana: los dos González, la ya comentada combinación de Rogers-Rodrigues, y el propio Many Oquendo. Además de esta semejanza en la sonoridad, Libre también se encargaba de reproducir una de las características básicas que harían de La Perfecta la primera influencia determinante en el mundo de la salsa: el trabajo de un ritmo pesado rematado siempre por un montuno feroz. Y esto, después que en la salsa del boom se había hecho una norma del ritmo complaciente, lleno de mambos débiles y de montunos reiterativos, complacientes, incapaces de cambiar la suerte, representó no sólo un cambio saludable sino que también, de alguna manera, se volvía a los comienzos con lo que se anunciaba ya el cierre de un ciclo. Y esta, sin duda, es una de las principales virtudes del Libre en este período final de la salsa del boom: servir de broche ya no para unir la lejana tradición con la salsa, sino tan sólo su pasado inmediato con este coletazo final del boom comercial.

Es cierto que 1977, comercialmente hablando, haya sido quizá el mejor año de la salsa. En esos días casi todo lo que se publicó logró una venta fácil en una nueva masa de melómanos que de cualquier manera querían saciar

la fiebre. Sin embargo, estudiando con detenimiento el grueso de esa misma producción, encontramos cómo la baja calidad de la música se hace una constante. Esto, mientras el boom fuera una euforia, no representaba mayor problema: los discos se vendían igual. Pero resultaba evidente que, tan pronto pasara el oxígeno de esa misma euforia, tan sólo la música de calidad lograría mantenerse a flote, y esa música, ya en 1977, era escasísima. El problema, entonces, ya dependía tan sólo de la industria, no de la salsa. El buen aficionado, de esta manera, pudo predecir fácilmente el posterior desarrollo de la expresión: la industria, por más de los millones y de todas las modas y fiebres que creara, no podría mantenerse mucho tiempo si le faltaba el importantísimo combustible de la buena salsa. Y eso, en efecto, fue lo que sucedió a la vuelta de dos años: en 1979 tan sólo recibieron el aplauso y apoyo del público los buenos músicos mientras que la producción masiva se quedaba fría en miles de discos depositados en los almacenes. Por eso 1977 nos resulta un año muy importante, no por los beneficios que ganara la industria, sino porque fue ahí cuando se empezó a perfilar esa salsa que habría de sobrevivir más allá del boom. Y es aquí donde cuadra perfectamente el Conjunto Libre de Nueva York.

La salsa, ya lo dijimos en los capítulos iniciales, desarrolla sus principales características en el Nueva York del segundo lustro de los 60. Ahí surgen los nuevos líderes y las nuevas influencias. La primera fuente de inspiración es el barrio violento y marginal, y la música, por lo tanto, es suficientemente violenta, desesperada quizá. Luego, cuando esa salsa primaria madura la experiencia del son cubano, ella logra canalizar de manera plena todas sus virtudes. Y llega así la nueva década y con ella esa extraordinaria salsa que sería suficiente para alimentar todas las euforias. El resto corre por cuenta del boom y ya más de la mitad de este libro ha tratado de hacer el balance, a veces triste a veces efectivo, de todo lo que se produjo. Queda ahora la resaca, la inevitable confusión después de la tormenta. Y los líderes, que para algo son vanguardia, se adelantan dos años al proceso definitivo. Es entonces cuando Libre se ve en la necesidad de volver sobre la buena salsa, la que existió vigorosa antes del boom y que de seguro permanecerá después de todos los estragos. Y ellos, ante una salida que les lució obvia, decidieron retomar el viejo camino de Eddie Palmieri y La Perfecta, una alternativa que sin ser la única siempre llevaría a sitio seguro.

Ahora bien, no se trata de caer en el simplismo de afirmar que el Libre es tan sólo la reposición de La Perfecta, de ninguna manera. Ya existe de por medio una década en la que, por todos los costados, se voltearon y mezclaron todos los patrones y criterios de la música popular del Caribe, y ese sería un sello que definitiva y afortunadamente marcaría al Libre. Lo pertinente es tan sólo observar el resultado que queda después de combinar ese sello de diez años de salsa con el origen palmeriano de la expresión. Y la respuesta, satisfactoria por lo demás, se escucha en los dos discos que produjo el Conjunto.

Fred Weinberg, quien además de ser el ingeniero de grabación escribió los textos del primer disco, destacó un detalle importante: *después de tantos discos fríos, mecánicos, sin vida, da gusto volver a escuchar una música como esta*... Y Weinberg, a las claras, apuntaba en la dirección correcta: de la frialdad y la planificación de la música hecha en función del comercio, se pasaba ahora a la salsa que no tenía otro norte que la expresión misma. La totalidad del repertorio, que iba desde Cuba al jazz, pasando por la auténtica expresión del barrio latino, fue puesto en salsa, y utilizamos el término en la plenitud de su significado musical. Así se va del *Tune Up* de Miles Davis, planteado ahora en ritmo de tambores batá, al clásico *Suavecito* de Piñeiro, dignamente transplantado del ayer al hoy en un coro que decía *baila Carola, la salsa de ahora*..., y en una ejecución global capaz de satisfacer las exigencias del auténtico son y de la auténtica salsa.

Recuerdo que vi al Libre por primera vez en julio del 77. Ellos tocaban en un modesto local conocido como el *Newyorican Village*, suerte de refugio de poetas, músicos y actores boricuas, definitivamente empeñados en afianzar una identidad cultural amenazada de muerte. Esa noche fui testigo de una extraordinaria declaración musical. Al margen de la salsa comercial, ya un evidente patuque de *ketchup* complaciente, estos músicos, con no poco orgullo en medio de la modestia de recursos, mostraban el otro lado de la moneda: la verdadera salsa brava que permanecería como auténtico documento musical del barrio de hoy. Recuerdo la grata sorpresa que me produjo el guaguancó *Imágenes Latinas* (llevado después al disco con el impresionante apoyo de Barry Rogers que soltó en la grabación uno de los mejores solos de trombón que haya conocido la salsa), musicalizado por Andy en base a un poema del colombiano Bernardo Palombo. Se evidenciaba ahí el carácter unitario de la salsa, una expresión que gestada primariamente en el barrio neoyorkino era capaz de hermanar a la totalidad de nuestro Caribe urbano:

Indios, hispanos y negros
Nos vinieron a formar
Con raza de todas las sangres
Y un futuro por lograr
A las entrañas del monstruo,
Como dijera Martí,

Venimos para esforzarnos
A trabajar y a vivir
Desde Quisqueya hasta el Plata
De las Pampas a La Habana
Somos sangre, voz y parte
De esta tierra americana
Somos sangre, voz y parte
De esta tierra americana.

En el país de la nieve
O bajo el sol del palmar
El latino en todos lados
Lucha por su libertad
Latinoamericanos somos
Del centro, norte y del sur
Con un presente de lucha
Con un futuro de luz
Esta es mi imagen latina
Este es mi nuevo cantar
Para decirte mi hermano
Busca y encuentra unidad
Para decirte mi hermano
Busca y encuentra unidad.

(Montuno)

Esta es mi imagen latina
Este es mi nuevo cantar. . .

En setiembre de 1977, el público venezolano empieza a apoyar con insistencia un número raro que, de alguna manera, tenía olor a museo. La pieza era presentada en los programas de salsa y los locutores, sin mayor aclaratoria, la anunciaban como tal: *Carmelina. . . con el Sonero Clásico del Caribe*. El número, sin embargo, nada tenía que ver con la salsa, el son se tocaba ahora sin los trombones y sin los característicos mambos del montuno, faltaba la conga y las estrellas ahora eran el tres y una solitaria trompeta con sordina. El cantante tampoco estaba en la salsa, no sólo no soneaba en el estilo que ya caracterizaba a la expresión, sino que su voz, con un timbre agudo y festivo, era totalmente extraña para los tipos de voces típicamente salsosos. Además este cantante, que evidentemente ya tenía tiempo de haber pasado la preciada juventud, decía el son como si estuviera en una fiesta de amigos, con una especie de desfachatez definitivamente extraña en los convencionales músicos profesionales. Y tanto era así, que este señor hasta se daba el lujo de recitar feliz en el montuno:

Cuando te veo en la esquina
Te conozco la jugá
Donde quiera que tú estés
Hay almiba que manguá
Yo no como de cantina
Me tienes que cociná
Por mucho que desafine
Yo contigo soy fará. . .

Y este son, con sus versos y su voz y espíritu de fiesta familiar, no tardó mucho para convertirse en uno de los grandes éxitos de la salsa venezolana. Claro, ya lo advertimos, no se trataba de salsa sino de son, pero éste, de cualquier manera, ya era plenamente identificado en la expresión que dominaba gracias al imperio del boom. Sin embargo, este *Sonero Clásico del Caribe*, a pesar de todos esos elementos no salsosos, nos resulta importantísimo a la hora de conformar el balance global de la salsa. Y ello porque el *Sonero*, en los años finales de la década, habría de ofrecer, con toda la rigurosidad y ortodoxia del caso, la imagen del son auténtico que había servido de base para todo el desarrollo salsoso. Ya previamente lo adelantamos cuando escribimos sobre el Grupo Folklórico y Experimental Nuevayorkino: la salsa, una vez que el desborde del boom acusó su agotamiento, se vería drásticamente envuelta en un período de confusiones. Y en este momento, mientras el Libre, por ejemplo, recogía el origen inmediato de la expresión, resultó altamente saludable la exposición del auténtico son de las primeras décadas del siglo. Y fue esta la función salsosa que con extraordinario éxito cumplió el Sonero Clásico del Caribe.

Los discos del Sonero, que presentaban un criterio radicalmente distinto al manejado por la poderosa industria neoyorkina, ofrecían el muy importante elemento de los textos que ilustraban al melómano la razón y características de la música grabada. La idea, tal como nos la confesara Domingo Alvarez, sería *llegar a publicar libros con discos*. Además, toda la concepción de la producción, desde la carátula hasta la impresión definitiva, evidenciaba un respeto absoluto por los artistas y su música; respeto que, como ya lo hemos visto, escaseó en el medio neoyorkino. De esta manera el Sonero, a los efectos del son y a los efectos de la salsa, se movía con una absoluta claridad de conceptos, totalmente premeditado para cumplir las funciones que le correspondían. Ejemplo de ello es este frag-

mento del texto que se publicara en el primer disco, escrito por Domingo Alvarez, alma y fundador del grupo: *A través de las grabaciones, del disco y de las actuaciones múltiples de todos estos conjuntos* (se refiere a las primarias agrupaciones de son) *por el Caribe, se crea una especie de culto: el Son trasciende sus fronteras de origen y en la práctica se convierte en el definidor de la forma musical del baile por excelencia en todo el Caribe. Sus historias son poemas, porque en los pueblos que empiezan la historia no se escribe, se canta.*

En Venezuela, ribera sur-este del Caribe, el culto se inicia a través de las grabaciones que nos iban llegando, fundamentalmente eran las del Sexteto Habanero *de Guillermo Castillo, del* Cuarteto Caney *con sus cantantes Panchito Riset, primero, y Johnny López después; de Davilita y el Quinteto La Plata, de Machín, del* Trío Matamoros *con Siro, Cueto y Miguel, etc. etc. Venezuela da sus frutos y se forman diversos grupos y conjuntos que cultivan el son.*

Con esos cultores, que en aquel entonces aprendieron el son en su forma más pura y genuina, improvisamos un sexteto a la manera que se hacía allá, por los años 20 en Santiago de Cuba, la razón era que en una conferencia-recital que dimos el viernes 3 de diciembre de 1976 en el Auditorio de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Central de Venezuela, la cual titulamos: Son Montuno y Guaguancó, *el grupo debía demostrar cómo es el son en su más clásica expresión. La tarea de encontrar y reunir la gente le tocó a mi amigo Carlos Landaeta,* Pan con Queso, *con quien desde hace ya varios años comparto esta admiración y culto a nuestra maravillosa, única, insólita y extraordinaria música del Caribe.*

Pan con Queso, bongocero, se trajo a José Rosario Soto, primera voz, quien ya sabía y compartía lo que queríamos hacer; Pedro Aranda, guitarra; Juan Johnny *Pérez, clave y segunda voz; Santiago Tovar, tres; José* El Cumanés, *marimbulero; todos se conocían desde la infancia.*

El sexteto estaba armado, una noche de ensayos fue suficiente, todos son músicos de guataca. . .

Y este primario grupo es el que sirve de germen para el posterior Sonero Clásico que salta ya en grande al mundo del disco cuando Alvarez y Montiel deciden grabar la experiencia sin que ésta, una vez asumida por la industria disquera, fuera a perder sus verdaderas características e intenciones; tal como lo escribiera el propio Alvarez en el texto que aludimos: *El grupo está formado por músicos naturales, ningún virtuoso, simplemente intérpretes con un objetivo común: revivir para los que una vez lo vivieron y enseñarle a las nuevas generaciones cómo suena y se baila el Son en su más pura y clásica expresión, el Son que aprendieron cuando todos ellos eran muchachos, el Son que han cultivado toda la vida.* Y bajo esta perspectiva, el Sonero Clásico del Caribe graba dos discos de son que resultan imprescindibles en la producción totalizante de la salsa.

Para el público venezolano, que servía de sustento económico para todos los inventos del boom internacional, el Sonero representó una sorpresa suficientemente válida y agradable. A despecho de tantas orquestas locales que perdían el talento en copias forzadas de cuanto acierto o disparate viniera del norte, los músicos del Sonero conocieron un éxito que se tradujo en continuas presentaciones por la televisión, en bailes que saturaban la semana, y hasta en recitales universitarios donde el grupo seguía ejerciendo esa *función didáctica* que le definiera el "flaco" Alvarez. El segundo disco, publicado a finales de 1978, superó todas las expectativas que ya había despertado el grupo. El álbum, concebido también como homenaje a tres de los más grandes compositores de son, Miguel Matamoros, Ignacio Piñeiro y Bienvenido Julián Gutiérrez, le brindó al melómano la forma original de muchas canciones que ya él había disfrutado en su molde salsoso. Así, ese aficionado consecuente que se había visto burlado por los desafueros del boom, estaba en condiciones de establecer las distancias de rigor: no sólo contemplaría a la salsa que trampeó y desvirtuó, por culpa del mero desespero comercial, toda la riqueza del son original, sino que también podría ahora contemplar la lógica evolución de la expresión; cuándo el son, con toda la propiedad del caso, fue válida y perfectamente prolongado en el nuevo mundo de la salsa.

Se graban así *Reclamo Místico, Camarones y Mamoncillos* y *Mamá, son de la Loma,* de Miguel Matamoros; *Qué extraño es eso* y *Convergencia,* de Bienvenido Julián Gutiérrez; y tres sones de Ignacio Piñeiro que, gracias a la representación más directa y evidente del carácter salsoso, se convirtieron en fabulosos éxitos de venta: *Sobre una tumba una rumba,* el clásico *Suavecito (El son es lo más sublime para el alma divertir, se debiera de morir quien por bueno no lo estime. . .),* y *Dónde estabas anoche,* que a partir de aquella vieja versión de Tito Rodríguez fue grabado por la salsa cambiándole la letra y el título —*Avísale a mi contrario*—. El Sonero, por supuesto, brindó la letra original:

Avísale a mi vecina
Que aquí estoy yo
Que venga para que aprecie
Dulce cantar
Después no quiero que diga
Que dí la rumba y no la invité
Que venga para que aprecie

Sonoridad
Dónde estabas anoche
que bien te busqué
Recorrí La Habana
Y no te encontré.

Ven, ven, ciroco, ven, ven . . .

Finalmente, vale la pena destacar un elemento que siempre sirvió de atractivo fundamental para el Sonero: el carácter definitivamente popular de la música y sus intérpretes. Frente a un boom que obligaba al disfraz de *divos* en la mayoría de las estrellas populares, el Sonero se encargó de reflejar el mismo espíritu, humilde y modesto, que siempre había caracterizado a sus músicos. Tal como nos lo evidencian las biografías que se incluyen en el segundo disco, los del Sonero, de neta extracción popular, siempre se habían movido en ese irregular terreno de múltiples oficios que empecinadamente ha caracterizado al músico de nuestro subdesarrollo. Ellos han sido albañiles, choferes de autobús, carpinteros y hasta fiscales de tránsito. Inclusive Pan con Queso, el único que siempre se mantuvo como *profesional* —y de ahí la extraordinaria fama que se gasta, no sólo en Venezuela, sino entre todos los músicos caribeños—, a la larga nunca dejó de depender de su primario oficio de cartero. Y es que la música, lo saben de sobra demasiados protagonistas, a veces paga con el hambre y el desprecio la mayoría de los esfuerzos.

Recuerdo que en una oportunidad fui a las Lomas de Urdaneta, sector del populoso barrio de Catia, en Caracas. Se celebraba una fiesta para homenajear a José Rosario Soto, quien cumplía años. La casa era modesta y por la puerta entraban y salían los amigos de la familia. José Rosario les ofrecía el ron de costumbre, un suculento *chivo coreano*, y la sabrosa frescura de la música que él mismo cantaba desde la sala o la cocina. Ahí estaban todos los compañeros del Sonero, armados de sus guitarras y del impresionante anecdotario que se gastan. Junto a ellos venían sus hijos y sus nietos, jóvenes criados ya en la euforia de la salsa. Todos, de una u otra manera, compartían el viejo son que cantaban los músicos y que era luego alternado por la salsa que venía del tocadiscos. El escenario seguía siendo el barrio y la música, fervientemente alimentada por las diversas generaciones, respondía a las mismas intenciones y a los mismos motivos. La evolución plena del son de ayer a la salsa de hoy, se palpaba con plenitud en la emoción y ambiente de esa fiesta sabatina. Estoy convencido que el haber mantenido ese mismo espíritu en todas las posteriores presentaciones profesionales del Sonero, fue una de las claves fundamentales del éxito. Total, después de tanto rumbero malo recién vestido de millonario, empapado de arrogancias y poses de estrella que violentamente lo alejaban del barrio que había alimentado su música, la presencia de estos felices y modestos soneros era algo más que una bofetada: una auténtica lección de verdadera consecuencia y musicalidad caribe.


2 RECORD SET
Salsoul
SALSA SERIES
SAL 2-400 STEREO
Grupo Folklorico y Experimental
Nuevayorquino
Concepts in unity

Grupo Folklorico y Experimental Nuevayorquino "Lo Dice Todo"

"Se me olvido", is adapted to a rumba by Virgilio Marti. Virgilio does the drum intro, sings, and plays in his superb relaxed style. Alfredo de la Fe on violin and Andy Gonzalez on bass play off each other in the intro, and Julito Collazo does the heavy quinto while Jerry Gonzalez drives everything on with trap drums. Notice the Mexican marimba, overdubbed by Andy Gonzalez, serving as a counterphrase to his own bass. This selection builds, as Virgilio's "Cuba linda" does, into an exciting and, simultaneously, beautiful fusion of rhythm and feeling.

"Trompeta en cuero", a guaguanaco, was created in the Folklorico's first engagement (then called Conjunto Anabacoa at Wesleyan University). The number was developed around Chocolate's melody line. Chocolate is doing the traditional solo part (inspirador) with his horn. Nelson Gonzalez, who has integrated so well both the form and expression of the Cuban tres, takes a solo which is inspired and beautifully intricate. Julito Collazo does the third soaring solo of the number on the quinto. The intro is the naked trumpet of Chocolate, revealing a hidden, inner nature of, it seems, sentimentality and gentleness. But this quality explodes, with the overwhelming drive of the skins, and becomes the outer image—flamboyant, touched with arrogance, and simply taking off without limits. This selection may also speak to the attitude and feeling of Antillian people, especially in the recent past of peasantry and migration. The tres and trumpet, the drums evoke countryside fields and urban barrios. The music moves in deep emotion, going from gentle melody to raw rhythmic energy.

"Ay, mi legal voltar" is a samba composed and arranged by the Folklorico's Brazilian trombonist, Jose Rodriguez. Three Brazilian musicians join the band as guests, singer Ubatan do Nascimento and percussionists Guillermo Franco and Portinho. The tune marks Jose Rodriguez' first opportunity to do music from his own background in a long and significant career in New York Latin music. The Folklorico manages to combine the soft, controlled quality of the ballroom samba, evoked by the brass of the first section, with



"We say it all"

by Felix Cortés



CREDITS

Produced by RENE LOPEZ And ANDY KAUFMAN
Executive Producer....Joe Cayre
Engineered by (El Maestro) ....Fred Weinberg
Mixing & Remixing by Rene Lopez & Andy Kaufman
with thanks to: Andy Gonzalez
Manny Oquendo
Milton Cardona
Gene Golden
Heny Alvarez
Jose Rodrigues

Mastered by Al Brown (Frankford Wayne)
Art Direction... Yogi Rosario
Photography ...Tony Vasquez, Joe Hernandez & Yogi Rosario
Recorded at Bell Sound Studio...N.Y.C...March 25&25, 1976
Mixing, Remixing, Sequencing....Plaza Sound Studio, N.Y.C.
Remix assistants...Rob, Greg and Don (Plaza Sound)
Special thanks to:

Joe Cayre, Ken Cayre, Stan Cayre

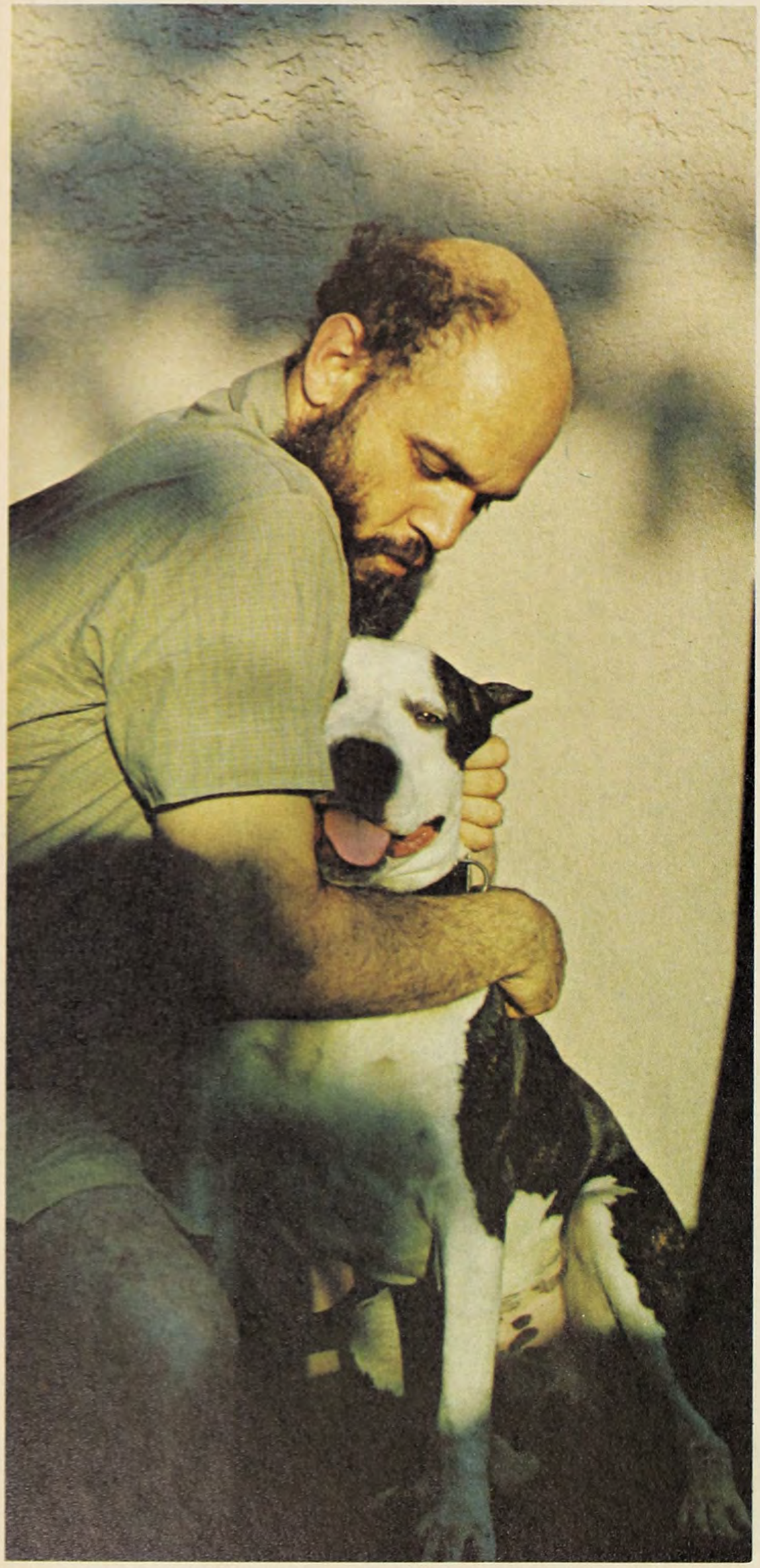
Jane & Lila, Gregg Raffa (Plaza Sound)

Kathy (Frankford Wayne)

Bobby Paunetto

COROS were done by the following people:
HENY ALVAREZ
RUBEN BLADES*
DIANE CARDONA
MILTON CARDONA
WILLIE GARCIA
RENEE GOLDEN
BETTY GONZALEZ
NELSON GONZALEZ
JERRY GONZALEZ
MARCELINO GUERRA
ZUNNY LOPEZ
VIRGILIO MARTI
FIFI PINTOR
SANDRA RAMOS
FRANKIE RODRIGUEZ
SANDRA (FELA) WILES

*** Courtesy of Fania Records**



RENE LOPEZ



JULITO COLLAZO



VIRGILIÓ MARTI


Libre
"CON SALSA... CON RITMO"
VOLUME 1
Salsoul RECORDS
SALSA SERIES
SAL-4109 stereo


SONERO CLASICO DEL CARIBE



CARLOS LANDAETA "PAN CON QUESO" - AGUSTIN EVARISTO LEON RODRIGUEZ "PICHIN - PEDRO ARANDA - JUAN "JHONNY PEREZ
JOSE ROSARIO SOTO - SANTIAGO TOVAR "EL ALACRAN" - JOSE CASTRO

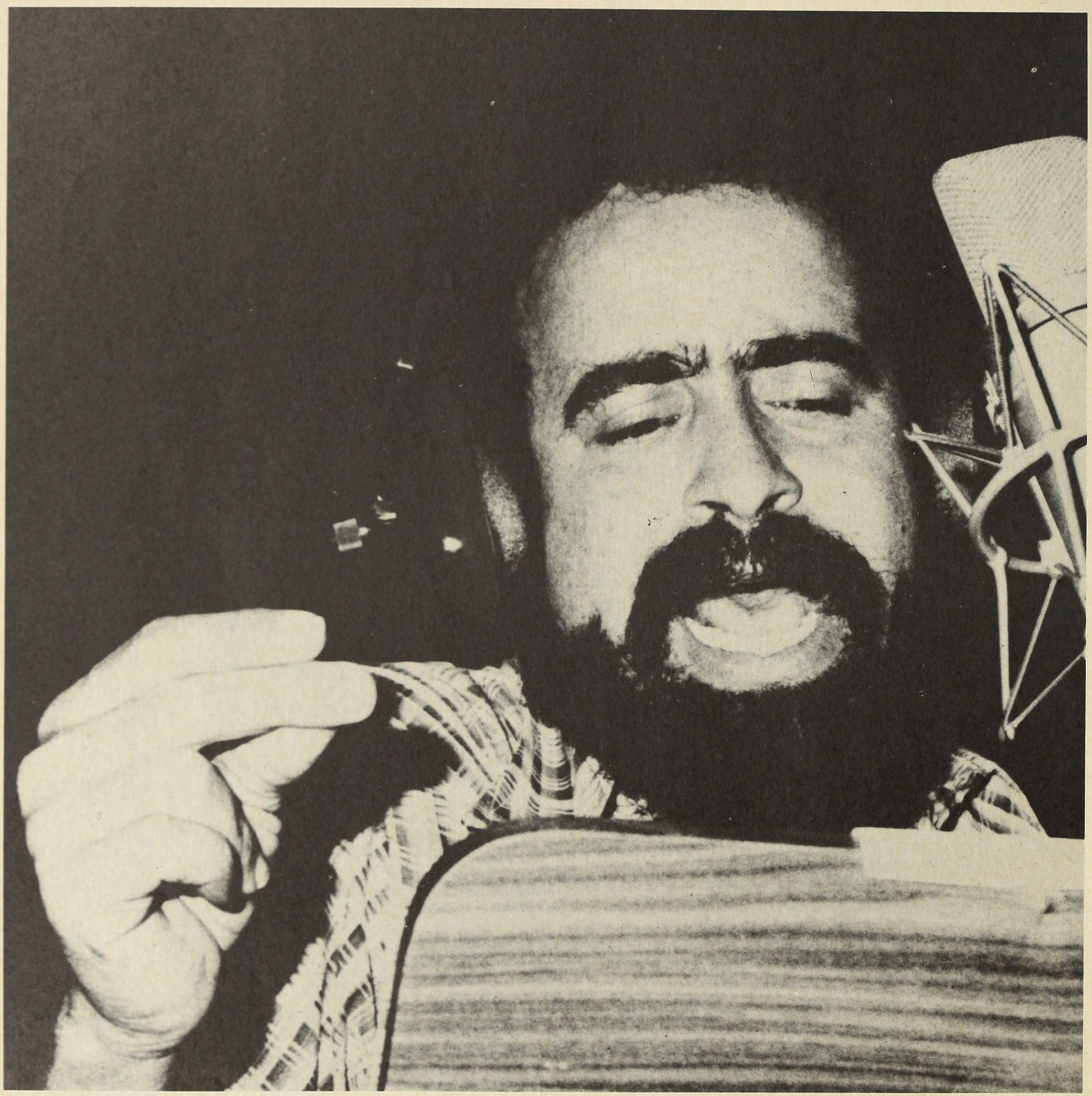

SONERO
CLASICO
DEL CARIBE

PRAS
RECORDS

PUERTO RICO ALL STARS



Papo Lucas · Andy Montañez · Juancito Torres · Endel Dueño · Luigui Texidor
Paquito Guzman · Polito Huertas · Manolito Gonzalez · Rafi Torres · Gunda Merced
Augie Antomattei · Tony Sanchez · Mario Ortiz · Elias Lopes · Eladio Perez
Marvin Santiago · Aldo Torres



ANDY MONTAÑEZ

Y bien, desde el Conjunto Libre de Nueva York, hasta el Sonero Clásico del Caribe de Venezuela, desde la vanguardia a la tradición, ya hemos visto cómo en 1977, al margen del boom de la salsa, se empezó a desarrollar una expresión múltiple y abierta que terminaría brindando el vigor definitivo de la salsa que cerró la década. Ese mismo año Puerto Rico, que como ya lo apuntamos se lanzaba a una vanguardia mucho más sólida y mayoritaria que la trabajada por Nueva York, brinda una agrupación que también aportaría lo suyo para el despeje de los nuevos rumbos: el *Puerto Rico All Stars* (PRAS).

A la altura de estas páginas, el libro ya ha comentado no pocas reuniones de estrellas que, alentadas por una casa disquera específica, terminaron bandeando extremos peligrosos: la banalidad, como es el caso de las Estrellas de Fania de este último período, o el recreo exclusivista en una forma difícil, poco asequible al melómano mayoritario que no sabe de música, como sucediera con aquellas vigorosas Estrellas Tico de los 60. Ahora, con todo el peso del boom salsoso, la formulación de un All Stars tenía que tomar en cuenta nuevos elementos: la debacle de la Fania como orquesta estelar estaba a la vista de todos, un retorno a la vieja influencia jazzística, a estas alturas, era ya una soberana insensatez, mientras que la salsa convencional (son/mambo/montuno) tenía necesariamente que ser eludida en cualquier proyecto que quisiera picar adelante. Y todo esto fue asimilado por los músicos boricuas quienes brindaron un primer disco excepcional. Tenían a su favor el no trabajar para ningún consorcio disquero, y por lo tanto sólo los músicos tendrían la última palabra.

Las *estrellas* fueron reunidas haciendo caso omiso de la orquesta a la cual pertenecieran, y de las tendencias que particularmente ellos pudieran representar. Tan sólo importó la calidad como instrumentistas, el nivel de virtuosismo en tanto ejecutantes, la claridad y precisión de los arreglistas, el sabor, la solvencia y la efectividad de los cantantes; en fin, sólo la música importó, y de ahí la notable diferencia. Para la sección de ritmo el PRAS utilizó a Tony Sánchez como baterista (y este instrumento sólo lo había asumido plenamente Tito Puente en sus experimentos al margen de la salsa), al virtuoso Manolín González como bongosero, a Eladio Pérez como tumbador, y al rapidísimo Endel Dueño en los timbales. En el piano estaba Papo Lucca quien, a pesar de su continua presencia en la música neoyorkina, y muy en especial la producida por la Fania, era considerado uno más del ambiente boricua, nunca un *importado* de Nueva York. Y para completar este sexteto rítmico estaba Polito Huerta como bajista. El resto de la orquesta era una poderosa sección de metales que salsosamente asumía la combinación de trombones y trompetas. Aquí se hicieron presentes, sin mayor distinción, los mejores de la isla: Juancito Torres, Elías López, Augie Antomatei y Mario Ortiz, trompetas, y Rafi Torres, Gunda Merced y Aldo Torres, trombón. Los canantes no fueron otros que Marvin Santiago, Luigi Téxidor, Paquito Guzmán y Andy Montañez. Este equipo, trabajando arreglos de Jorge Millet, de Elías López, Ray Cohen y Papo Lucca, habría de brindar, en su primer disco, uno de los mejores documentos de la salsa.

El criterio, después de aquella Fania del Cheetah, con seis años de distancia, volvía a ser la música de arreglos fastuosos, ostentosa y deslumbrante. El tema que utilizaban a manera de presentación, un potpurrit concebido como homenaje a Rafael Hernández, nos pasea no sólo por las melodías clásicas de la isla, sino que nos lleva también a un muestrario efectivo de las diversas variedades rítmicas que van desde el folklore boricua hasta la salsa propiamente dicha, todo ello revestido con el sobrado virtuosismo de los músicos del PRAS. El resto del álbum, con un repertorio y una manera de presentarlo que nunca desmejoró la calidad, se seguía ofreciendo con el desplante —bastante salsoso, por cierto— del que brinda la auténtica salsa frente a la otra que se considera tramposa, de las estrellas de esta isla que se enfrentan a las otras, las de la fama y el dinero, que ahora son responsables de esa misma trampa. Así, por ejemplo, encontramos la autodefinición del PRAS en el son *Reunión en la Cima*, compuesto expresamente por Curet Alonso para la orquesta y la voz de Andy Montañez:

Hablo con el corazón,
Evidentemente,
Hay reunión en la cima
En la cima hay reunión
Hay reunión en la cima
En la cima hay reunión

Somos todos para uno
Envolviéndose en un todo
Con el disco
De expresar con vanilidad
Que sin mucho liderato
Y sin bombo ni platillo
El sistema sencillo
De cantar y de tocar
Al elemento que se puede poner a gozar
Ay, al elemento que se puede poner a gozar

Hay reunión en la cima
De la grandeza rítmica y musical

A las órdenes de ustedes...
A sus pies...
Evidentemente,
Les saluda un amigo
Andy Montañez
Les saluda un amigo
Andy Montañez

(Montuno)

Hay reunión, dícelo Andy Montañez
(Inspiración)
Eh, que hay reunión en la cima
Y yo lo comprobaréeee

Hay reunión...
Que tú verá, tú verá, como gozo yo
Que se reunieron los sibaritas
Para formar el Bembé
Y aquí sí no hay eso de...
Apellido con uchí ni purruchí

Hay reunión en la cima...
Esta reunión la predije,
Esta reunión la soñé
Hoy yo no creo en las murallas
Esas las derrumbaré
Que te lo dice el niño de Trastallere
Yo mismo, Andy Montañez

Hay reunión en la cima...

Además de esto, por si fuera poco está la acusación directa que hace Montañez contra Masucci en pleno mambo del número. Evidentemente, se sentía en los músicos la necesidad de decir *algo*, algo que por diversas razones ya iba más allá de la música. A través de las páginas de este libro quizás el lector haya podido entender sus motivaciones, matizadas por la rabia y la impotencia, que obligaron a estos desplantes contra el monopolio disquero de Nueva York. En cualquier caso, buena parte de los discos producidos al margen de la poderosa industria, dentro o fuera de Nueva York, quedan como constancia de la rebeldía, y el primer disco del Puerto Rico All Stars es un ejemplo de ello.

Paralelamente al caso puertorriqueño, en el mismo año 77 los músicos venezolanos también decidieron reunirse en un *todos estrellas* que ahora, venezolanamente, fue bautizado como *trabuco*. La idea fue motorizada por Alberto Naranjo, un veterano baterista y arreglista de esos que han paseado el oficio por las más diversas tendencias y escuelas de nuestra música popular. Naranjo, quien tenía años abrigando las posibilidades reales del proyecto, contó con la colaboración directa de Orlando Montiel para poder traducir en disco lo que todavía no eran más que meras intenciones. De esta manera, tal como sucediera en el caso del PRAS, la música se grabó al margen de los grandes consorcios disqueros (Montiel ya había fundado el sello YVKCT Conmusi C. A., alentado más por un interés cultural que comercial, para así difundir agrupaciones de verdadera importancia para la música del Caribe), y esa diferencia ya supondría una libertad demasiado valiosa. Ya para el mes de julio todos los músicos necesarios estaban reunidos en los estudios de Ricardo Landaeta (el ingeniero de sonido), para grabar lo que habría de considerarse como la más madura de todas las manifestaciones de la salsa venezolana. Atendiendo a la invitación de Naranjo y Montiel, me convertí desde un primer momento en testigo de todo el proceso de grabación de ese primer disco. Al final me encargué de redactar los textos de la carátula, y me gustaría transcribirles a ustedes algunos párrafos de ese escrito:

No corro ningún riesgo si afirmo que la mayoría de los que leen esto son aficionados al beisbol y, en efecto, ir a un juego Caracas-Magallanes, por ejemplo, es algo que está muy ligado al bonche que el sábado se hace en casa del amigo José, en donde se baila y se goza salsa hasta que la noche misma casi se disculpa. Bueno, ustedes, los que de verdad conocen la importancia del bateo y corrido, *son capaces de entender lo que representa un trabuco: esa reunión invencible de los que más saben de algo, de* profesores, *para decirlo ya en propio lenguaje salsoso. Entonces, musicalmente hablando, reunamos a los mejores y formemos un trabuco, y esto, precisamente, fue lo que sucedió en las lluviosas noches de junio y julio, cuando en los estudios del Flaco Landaeta, Alberto Naranjo y Montiel reunieron a sus amigos —los músicos— para hacer la salsa que a* nosotros *nos gusta.(.).*

Hoy en día todo el mundo habla de salsa, todos, más que nunca, la bailan. Y por ello se produce en demasía, en serie, sin ocuparse de los detalles y de los truquitos que importan. La producción masiva, entonces, satura, cansa al que sí sabe, al que desde años le ha hecho caso omiso a las invasiones foráneas para deleitarse con la verdadera cadencia nuestra. Para ellos, los infatigables buenos bailadores, va este disco en primera opción. Ellos, más que nadie, saben lo que este proyecto representa, saben lo que en estos ocho surcos se encierra. Los otros, los que ahora se inician en el mundo del ritmo bravo, tienen aquí un verdadero documento de fiereza y efectividad, y eso, simplemente, es lo que hoy conocemos como salsa.

A veces la música se hace por simple compromiso, porque hay que hacerla. Otras veces la música se quiere y se necesita. Cuando esto sucede, la música desborda las expectativas y suena distinta, rebota ahí, en el fondo, donde tiene que pegar. Es ese el caso de este disco, un proyecto de amigos, de profesores que querían hacer lo que a ellos realmente les gusta. . .

En agosto de ese mismo año, en una conferencia recital que dimos con Domingo Alvarez en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, debutó ante el público el Trabuco Venezolano. La intención de aquel domingo era repasar parcialmente la evolución de la música caribeña desde el son hasta la salsa actual. Para los inicios Alvarez contó con el apoyo del Sonero Clásico del Caribe a manera de ilustración del son en su forma primaria. Luego, llegado el turno de la salsa, aprovechamos todas las posibilidades que nos ofrecían los músicos del Trabuco para así dibujar con suficiente plenitud y elocuencia las más diversas características de la moderna expresión. El recital, que ocurrió justo cuando la Fania All Stars visitaba el país, resultó una extraordinaria contrapartida: a los caraqueños se les ofrecían los extremos de la expresión, frente a una salsa que ahora tan sólo vivía del nombre, de un espectáculo reducido a las virtudes de unos vaporosos humos que invadían la tarima, se ofrecía otra música que, sin los alardes del espectáculo, representaba una línea mucho más consecuente y efectiva con relación a la auténtica salsa que identifica al Caribe urbano. Ya lo hemos señalado, era el año 77, el boom gozaba su último apogeo, mientras que otra música, sin poses ni fanfarronerías, comenzaba a definir los nuevos rumbos.

Víctima directa de esas presiones oscuras, harto presentes en el mundo de la salsa, el Trabuco se vio drásticamente apartado de los principales medios de difusión. Los músicos, sin embargo, lejos de desanimarse siguieron adelante con el proyecto ofreciendo extraordinarios recitales en las universidades de la ciudad y en unos cuantos barrios, siempre de gratis recibiendo como pago exclusivo el aplauso y el apoyo de la asistencia que siempre fue masiva. De cualquier manera los músicos no vivían del Trabuco, todos ellos, profesionales altamente reconocidos en el medio, asumían a la orquesta como el refugio ideal para soltar y gozar la música que verdaderamente les satisfacía; de ahí que la intención se mantuviera intacta a pesar de las dificultades. Para marzo de 1979, el Trabuco ya tiene listo su segundo disco, un álbum considerablemente superior al primero que ya es mucho decir. Aquí la salsa —asumiendo lo que ya comenzaba a ser una afortunada constante en las nuevas manifestaciones de la vanguardia—, se presentaba tan sólo en función de la totalidad caribeña hermanada a través de una música perfectamente conciente y premeditada. Lo que en un comienzo fue limitado al barrio ahora iba más allá, en completo dominio de todos los significados, implicaciones y consecuencias que representa la salsa como expresión abierta y definitiva de los ciudadanos del Caribe. Así el Trabuco reafirma el carácter unitario propuesto por el Libre de Nueva York, al ofrecer una nueva versión de las *Imágenes Latinas,* mientras que se aportaba una nueva visión bolivariana —y, por lo tanto, radicalmente unitaria—, en una curiosa cumbia compuesta por Víctor Gutiérrez:

Era un hombre que pensaba que ganando mil batallas
Al morir un día dejaba pueblos libres de canallas
Era un hombre que sentía que en esta geografía
Iban a nacer un día seres dignos como él
Que iban a seguir luchando bajo la misma bandera
Una unidad respetando su sacrificio de ayer.

Simón, don Simón

Hoy tu alma no está en calma y no habrá paz
Es eterno tu lamento
Simón, don Simón
Jamás tú lo imaginaste por pretender
Libertar y hacer honrada a Indoamérica preñada
De falsos politiqueros, gobernantes bucaneros

Simón, don Simón

Qué ocurrencia don Simón.
De qué valió el sacrificio de quien nos dio libertad
Dónde está la Gran Colombia ideal que se perdió
Debe ser muy doloroso aceptar hoy que has perdido
Y que de nada ha servido tanta sangre y tanto amor
Junín, Boyacá, Pichincha, Ayacucho y Carabobo
No caerán codo con codo por tus hijos
Don Simón.

Simón, don Simón

Jamás tú lo imaginaste por pretender
Libertar y hacer honrada a Indoamérica preñada
De caciques bandoleros, de patriotas extranjeros

Simón, don Simón

Qué ocurrencia don Simón.
Por último hay un consejo si queremos libertad
Tomemos su gran ejemplo busquemos la identidad
Tenemos un libro abierto a buscar futuro cierto
La patria como virtud o una triste esclavitud
Si el momento actual conforma no nos preocupa el final
Que ya alguien se encargará de hacernos nuestro funeral.

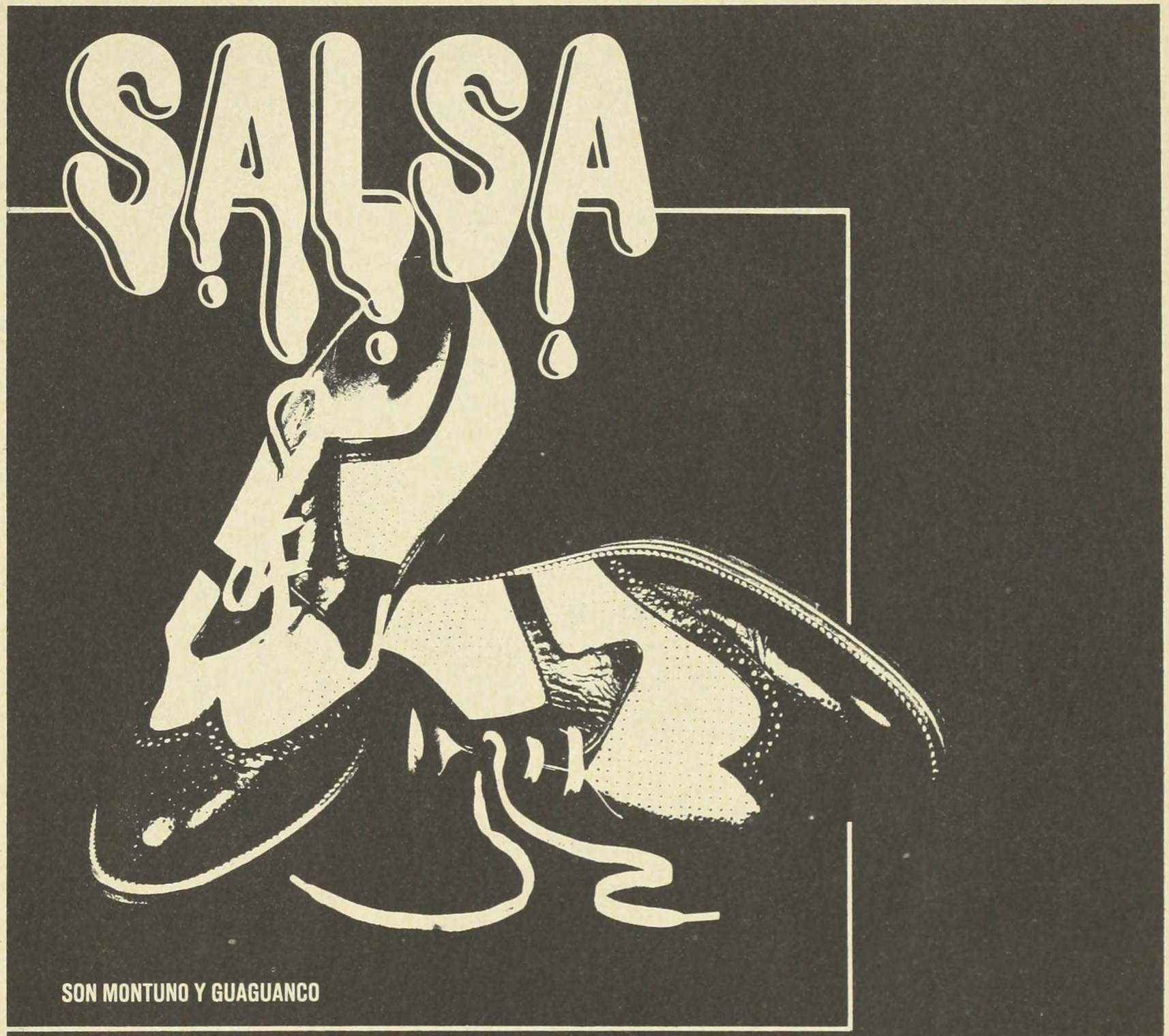
Simón, don Simón

Jamás tú lo imaginaste por pretender
Libertar y hacer honrada a Indoamérica preñada
De tiranos ensañados y de pueblos engañados
De falsos nacionalistas, de intereses partidistas

Simón, don Simón

Qué ocurrencia don Simón.

Para el momento en que se graba este disco ya el Trabuco Venezolano ha dejado de ser una simple orquesta para pasar a convertirse en un amplio movimiento de la salsa local. Por él han pasado más de cincuenta músicos, todos ellos plenamente reconocidos entre los mejores del ambiente. Por supuesto, siguen quedando afuera muchos músicos que, por simples mezquindades de las disqueras, todavía no han podido brindar su contribución al Trabuco. Sin embargo, la situación, una vez que la muerte del boom ha empezado a dejar un largo trecho de fatuidades y pretensiones vanas, da indicios de corregirse. Ya Wladimir Lozano, el más famoso de todos los boleristas salsosos del país, grabó con el Trabuco; y sigue existiendo la esperanza de poder reunir en una sola inmensa fiesta a la totalidad de los buenos músicos que, desde esta ribera sur del Caribe, han brindado una contribución suficientemente valiosa al mundo de la salsa. Ya los músicos dieron el arranque, el resto, ahora, corre un poco más allá.



CONFERENCIA-RECITAL

A CARGO DE
DOMINGO ALVAREZ
Y CESAR MIGUEL RONDON

ACTUACION DE LOS GRUPOS
"SONERO CLASICO DEL CARIBE"
Y DEL "TRABUCO VENEZOLANO"
DIRIGIDO POR
ALBERTO NARANJO

PRODUCCION: ORLANDO MONTIEL

MUSEO DE ARTE CONTEMPORANEO
PARQUE CENTRAL

DOMINGOS 21 Y 28 DE AGOSTO, 12 M
ENTRADA GENERAL Bs. 5

AFICHE DE LA CONFERENCIA - DISEÑO ALVARO SOTILLO



Parte de la asistencia a la conferencia y recital sobre el Son Montuno, Guaguanco y Salsa, en el Museo Contemporaneo. (Foto Beltran).

Salsa en el Museo de Arte Contemporáneo

Ayer, en horas del mediodía, en el Museo de Arte Contemporaneo se ofreció una conferencia-recital de son montuno, guaguanco y salsa. Una impresionante asistencia sirvió de marco al evento, que tuvo como conferencistas a Domingo Alvarez y Cesar Miguel Rondón, y en el aspecto interpretativo a los conjuntos Sonero Clásico del Caribe y el Trabuco Venezolano.

Domingo Alvarez se refirió al origen del son montuno y del guaguanco. Dijo, entre otras cosas, que "el son es de origen campesino y viene de oriente. En el ambiente campesino de las zonas de Santiago de Cuba, Palma, Soriano, Bayamo y Manzanillo, eran corrientes las llamadas "bungas", pequeños conjuntos integrados en los primeros tiempos por una guitarra y un tres, más las voces de los ejecutantes. Luego se le añadió el bongo, la marimbula a manera de bajo, clave y maracas".

En cuanto al guaguancó, Alvarez dijo: En las mismas letras y los versos del guaguancó se dice donde se origina". Y a continuación, remozó la letra de "Amalia, Amalia", de Justiniano Barreto:

"El guaguancó es de Jesús María
.....¡Oidooooo!
después brincó para Pueblo Nuevo
en Carraguao y en Belén se introducía
y en los sitios lo decían
¡qué lindo es el guaguancó!"

El Sonero Clásico del Caribe ilustró posteriormente con varias piezas musicales la conferencia de Alvarez.

Luego Cesar Miguel Rondón se refirió al "fenómeno de la salsa". Señalo que "la salsa no es un modo propio", sino que "le pertenece a todo el Caribe urbano de nuestro tiempo". Y añadió que no se trataba de un ritmo nuevo, "es cientos", es la amalgama inagotable de cuanto baile sabroso ha habido en el Caribe". Y finalizo expresando que la salsa es la turbulencia que canta y resume el barrio de hoy, la ciuda de hoy.

La orquesta El Trabuco Venezolano, dirigida por Alberto Naranjo, se encargo de las interpretaciones musicales referentes a la salsa.

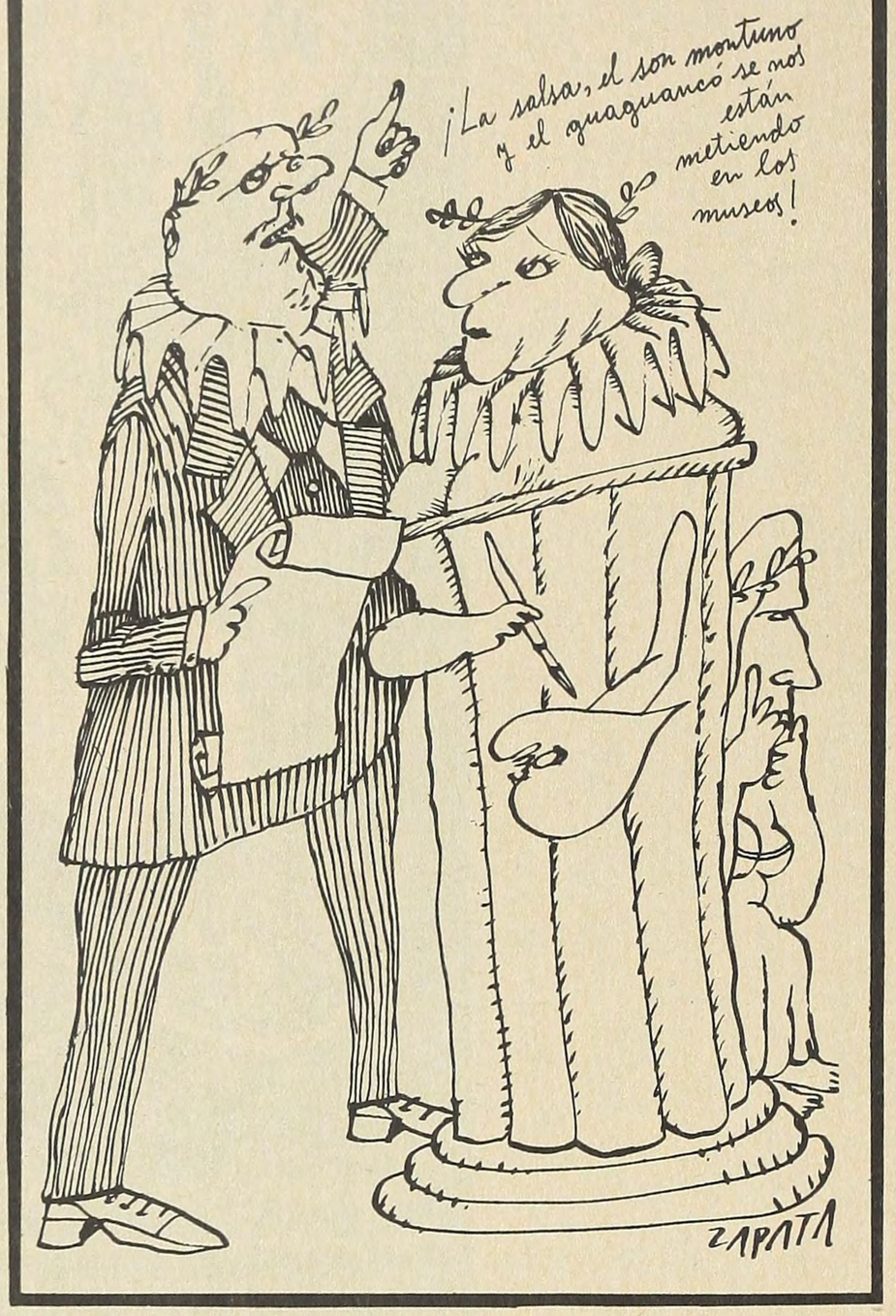
El Nacional — Caracas: Domingo 21 de Agosto 1977

ARTE EN DOMINGO

CONFERENCIAS:

En el Museo de Arte Contemporáneo se hablará del son montuno y guagancó y de la salsa, a niveles de investigación y estudio. Domingo Alvarez y César Miguel Rondón, harán las exposiciones y la parte "práctica" estará a cargo de los grupos musicales "Sonero clásico" y "Trabuco venezolano"

CARICULTURA



CULTURALES 1-19

EL UNIVERSAL, Martes 30 de Agosto de 1977

En Parihuelas

Salsa en el Museo

Una salsa imperial de amplias raciones
en el museo sirvió ayer Sofía,
los que allí fueron por el mediodía
se hartaron de montunos y de sones.

Los Alvarez, ya ven, y los Rondones
que intelectualizaron la porfía,
pudieron dar mientras la salsa ardía
el alma popular en las canciones.

Así el domingo aguado de Caracas,
con guaguancó, marímbula y maracas,
resultó de lo más alimenticio,
y a la vez gratiñán, sin ninguna alza,
porque obsequiaron con la propia "salsa",
cubierto y guarnición, y hasta el servicio.

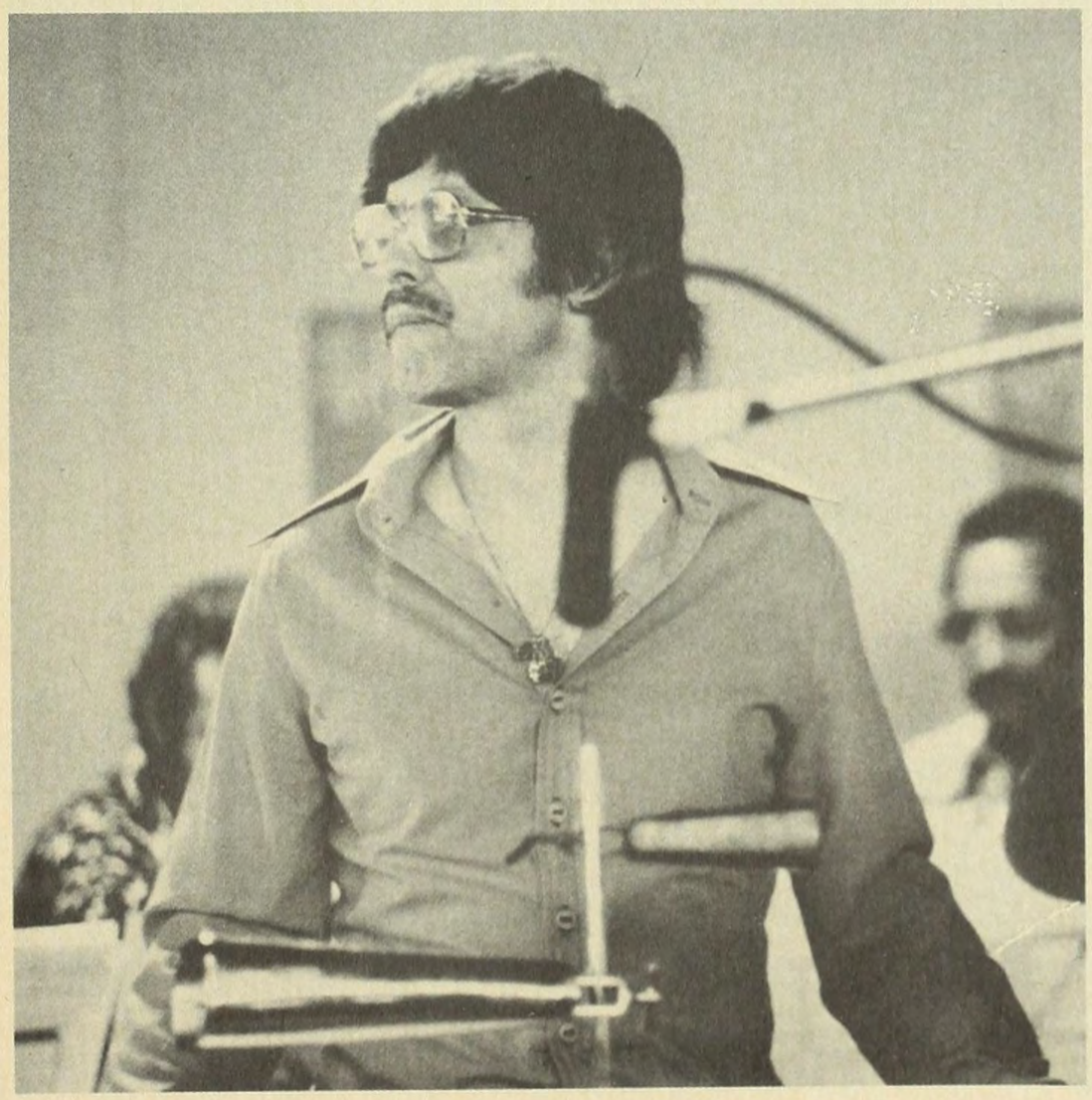
Hisopo



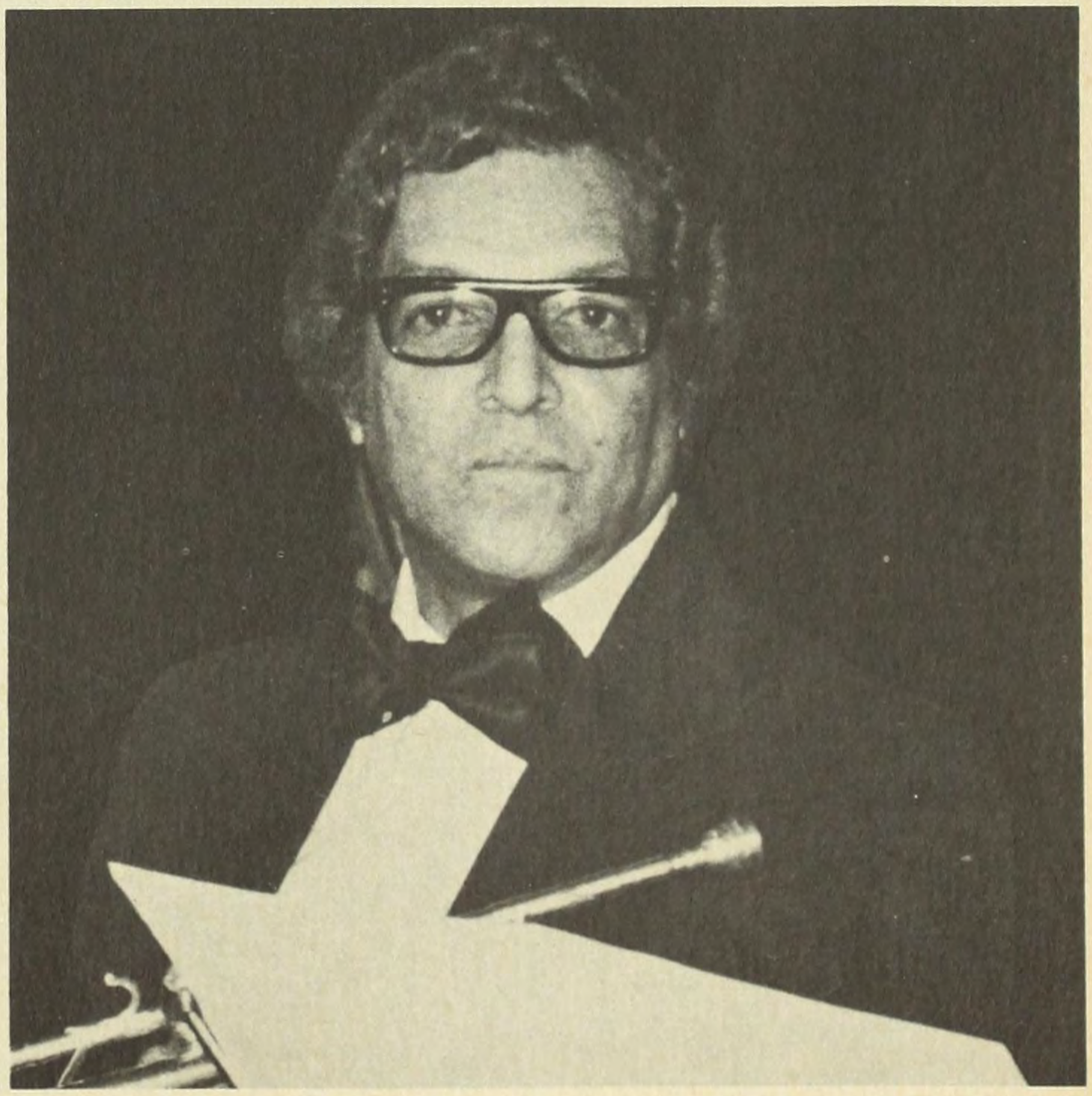
DOMINGO ALVAREZ



EL TRABUCO VENEZOLANO



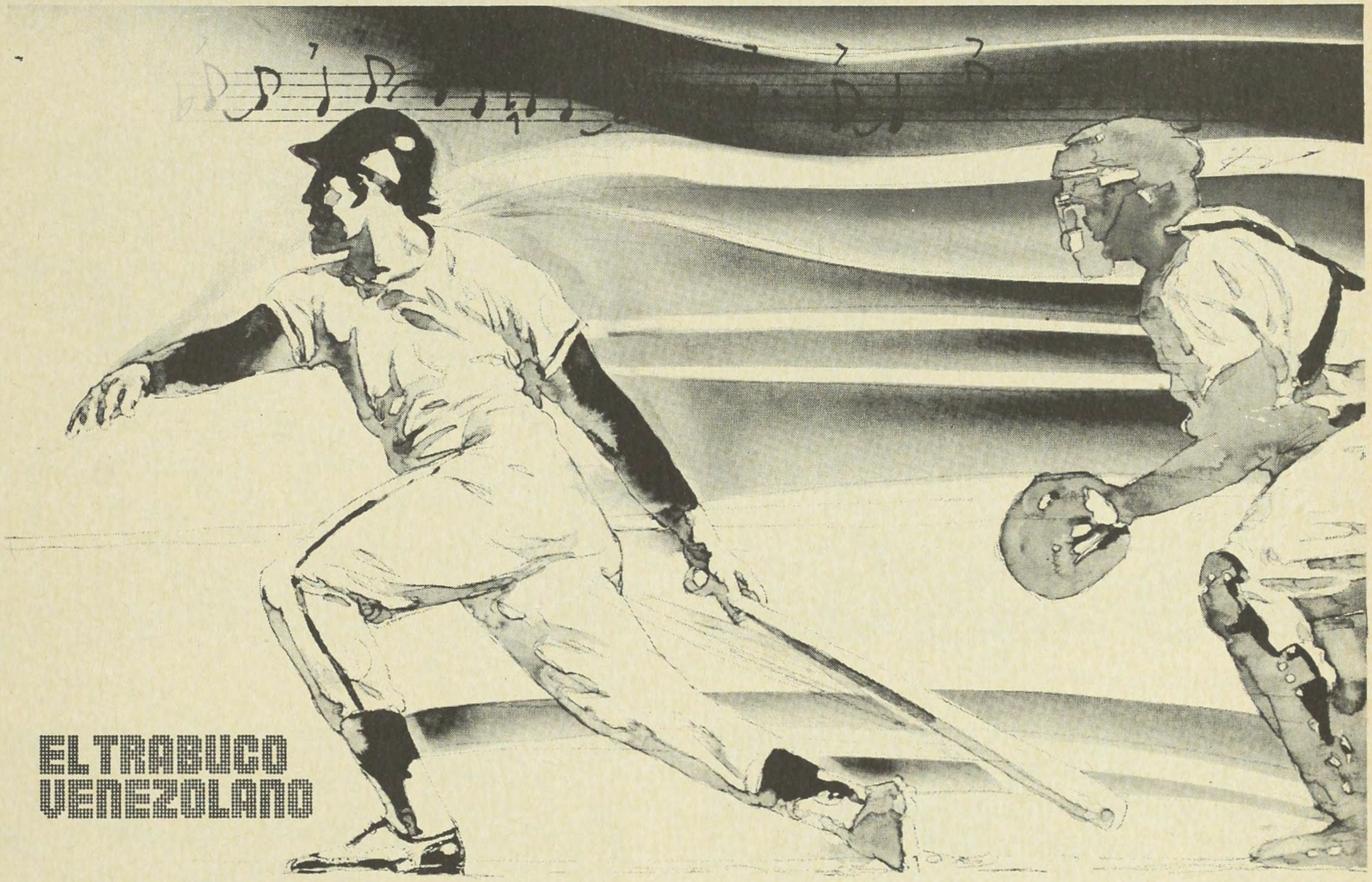
"PAVO" FRANK HERNANDEZ



LUIS ARIAS



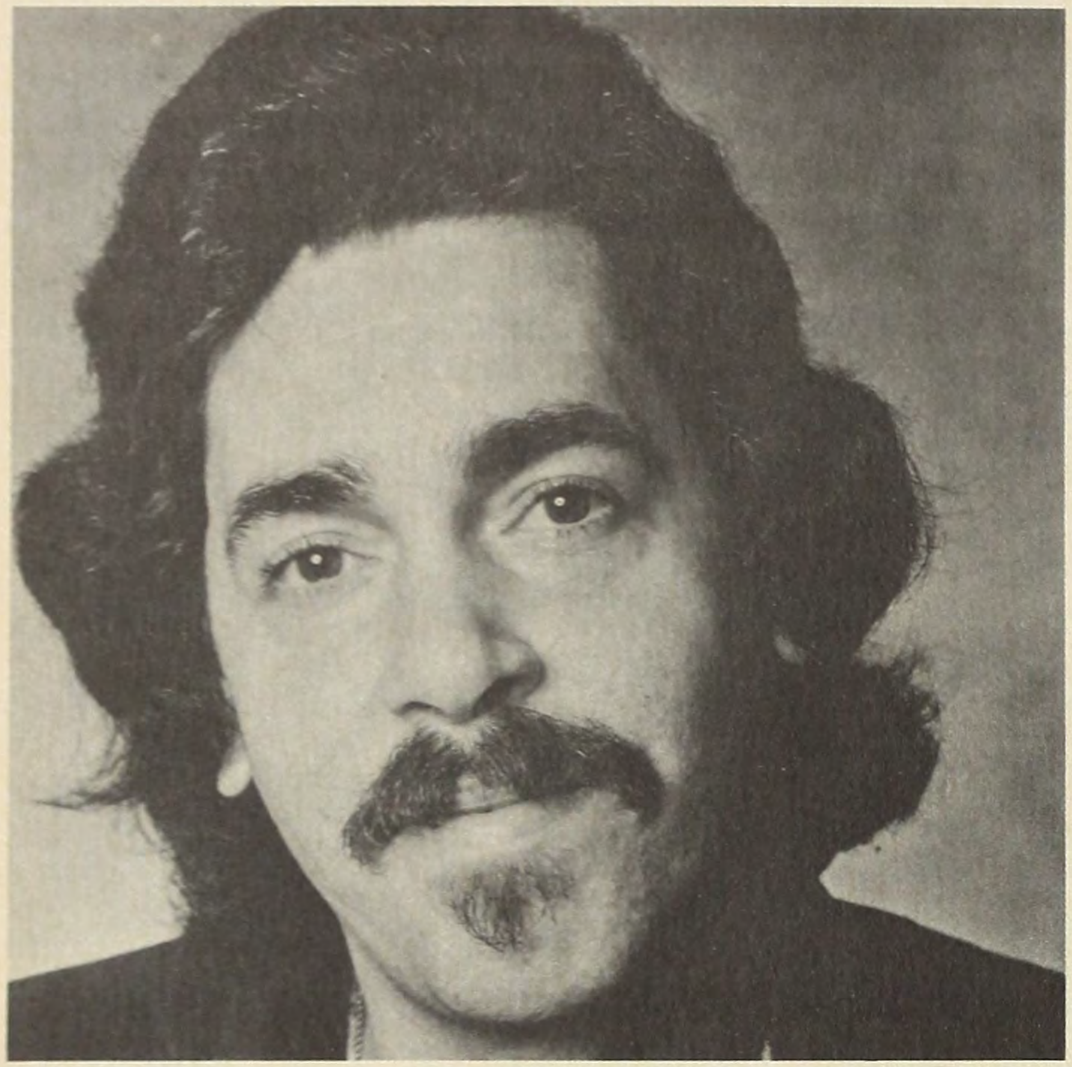
ALBERTO NARANJO



el trabuco venezolano

El Cumaco de San Juan / Mi versión / Tiene Saoco / Imágenes Latinas / Don Simón / No volveré a encontrarte / Soñando despierto / Me queda el consuelo.

YVLP / YVKCT 005 - DISTRIBUYE: INTERAMERICANA DE GRABACIONES S.A. TELFS: 02-38.74.91 y 02-38.79.81.



FRANK FERRER - Puerto Rico



JOHNNY PACHECO





PUNTO Y APARTE!

Wilfrido Vargas
y
sus
beduinos





CUCO VALOY - Reunión en el Radio City Music Hall, New York

Finalmente, cerrando este capítulo de los músicos que desde la *otra salsa* representaron la tradición y la vanguardia, es necesario destacar el nombre de un joven músico boricua que, por razones de diverso tipo —especialmente políticas— jamás recibió el beneficio de los grandes medios de difusión: Frank Ferrer, compositor y cantante ubicado en la onda nacionalista, en la defensa a toda costa de una identidad puertorriqueña frente a todos los traumas y complejos culturales que ha creado la penosa circunstancia del *Estado Libre y Asociado.*

Ferrer, por facilismo o por simple carencia de un mejor término, ha sido catalogado como un *cantante de protesta,* calificativo que el mismo músico jamás se ha molestado en desmentir. Sin embargo Ferrer, con mucho, supera la imagen que convencionalmente se entiende por el *cantor de protesta:* ese personaje universitario que suele ir de un supuesto folklore a un supuesto alarde político con la fragilidad de la inconsecuencia. Aun cuando a comienzos de la década el *Puerto Rico 2010,* el primer grupo que formara Ferrer, se ubicó decididamente en el criterio de la protesta izquierdista (pidiendo la independencia, atacando a los *gusanos* que se fueron de Cuba, cuestionando el imperialismo, en fin), la música de este joven compositor siempre tuvo una muy clara pretensión popular —de afectar el baile, de hacer discos que llegaran a las grandes masas, de competir, pues, con toda la producción, buena o mala, que surgiera a partir de la industria—, que ya nos obligan a considerarla en una perspectiva algo distinta a la tradicional música de protesta. Es decir, la música de Frank Ferrer, lejos de descartar a la salsa (la mayoría de los cantantes de protesta la acusaron de ser un *simple producto comercial*), trató de asumirla según sus propias características y exigencias. Claro, en él nunca se sintió la contundencia que poco después conoceríamos con Rubén Blades, por ejemplo, y ello porque Ferrer prefirió una experimentación abierta y algo desordenada que hábilmente fue eludida por el sonero panameño. De esta manera Ferrer, sirviendo de factor aglutinador para muchos de los mejores músicos y arreglistas de la joven promoción, se dedicó libremente a una innovación que de alguna forma le cerraría las puertas en el oído estrictamente salsoso. Digamos que Ferrer apresuró el proceso obviando unas cuantas etapas que todavía necesitaban culminar plenamente. Así, mientras Rubén Blades supo amoldar y conservar las mejores características de la salsa hecha en el boom, Frank Ferrer se fue de lleno a una nueva expresión donde el folklore y la vanguardia se daban la mano con cierta comodidad.

El ejemplo donde se concreta esta iniciativa es un hermoso disco publicado en 1976 con el título *Yerbabruja.* Aquí Ferrer musicalizó poemas de Juan Antonio Corretjer, extraordinario poeta boricua que se ha dedicado a trabajar a fondo todo el ancestro indígena de la isla; se busca la identidad, y todas las fuentes y caminos son válidos.

Caminando por el monte
Vi acercándose una estrella
Yerbabruja me ató el pie
Sentí pesada la lengua.
Debajo de los anones
Un arco lanzó su flecha
Que era rastro luminoso
De cucubano o luciérnaga.

Seguí andando, seguí andando
Sin saber rumbo ni senda.

A un claro del seboruco
Llegué al fin.
Froté la muesca
Y aspiré el humo sagrado
Que hace la boca profeta

Bateyes del Otuao
Para la danza guerrera!

Tú gritaste, ¡Manicato!
Y yo encima de la puerta
Cuando la noche acababa
Colgué mi collar de piedra.

GUANIN

Porque me pusiste al pecho
Este guanín relumbrante,
He de andar, el hacha en mano,
Y la muerte por delante.

Manos que unciste a mi cuello
El guanín del batallar:
Con mi-cemí, con mi flecha,
¡Conmigo te enterrarán!

Por su parte, Ferrer prolonga el ambiente indígena de los poemas en una letra suya que adquiere ya una connotación más precisa en la actual vida puertorriqueña:

JAYUYA/JAYUYA

Bajaban por montes y vegas
Guerreros de mi coabey.
Como agua desbordada
Rugió la voz del batey.

Sus brazos eran los tallos
Ondeando la libertad;

Y aquel rumor ha crecido
Hay vientos de tempestad.

Jayuyá-Jayuyá-Jayuyá
Oh Jayuyá, Oh Jayuyá

Pueblazo de amor y coraje,
Raza pura, afro-jíbara-taína.

Jayuyá-Jayuyá-Jayuyá
Picacho, sol y coabey.

Más adelante la carátula, que con todas las intenciones del caso era dignamente ilustrada con cuadros de jóvenes pintores puertorriqueños, nos incluía un necesario glosario:

Guanín: Oro de baja ley, de color casi morado que los indígenas reconocían por el olor, y el cual tenían en gran estima.

Cemí: Idolos de los indios taínos que representaban el espíritu del bien.

Seboruco: Bosque.

Manicato: Durante la ceremonia nupcial taína solía la novia resistir el intento simulado de violación que le hacían algunos miembros de la tribu. Al concluir la farsa gritaba triunfadora la novia: ¡Manicato! ¡Manicato! (Soy esforzada y pura), como señalando sus merecimientos.

Coabey: Valle de los muertos. Especie de paraíso, nirvana taíno. Barrio de Jayuya de bellísimo paisaje, centro de la insurrección nacionalista del 30 de octubre de 1950.

Por supuesto, Frank Ferrer —como muchos músicos compatriotas—, se estaba moviendo ya en una zona de escasísima relación con la salsa comercial que producía Nueva York. Después de los estragos del boom, el Caribe tendría que trabajar una salsa levantada sobre bases distintas. Los casos de vanguardias que hemos señalado en este capítulo pasarían a convertirse entonces en las nuevas alternativas. Y la amplitud del espectro cultural está muy lejos de reducir todas las posibilidades a una única salida. Todo lo contrario, la futura riqueza se garantiza de antemano en las muchas posibilidades que ya existen. Y Frank Ferrer, desde la modestia de su rincón boricua, da pautas que ya apuntan en un sentido válido: *Yerbabruja,* con los poemas de Corretjer y la música de Ferrer, se convierte en una excelente referencia:

FIN DE FIESTA

En la vida todo es ir
A lo que el tiempo deshace.
Sabe el hombre donde nace
Y no dónde va a morir.
Qué triste es una paloma
Cantando al oscurecer.
Más triste es una mujer
Andando de noche sola.
Una vez yo te quisí
Y siempre te estoy quisiendo,
Y el amor que te tuví
Simpre te lo estoy tuviendo.
Una vez yo llamé al diablo
Y lo vi venir sin miedo.
Esto me salí ganando;
Ni le cuco ni le temo.
Por seguir la estrella
Ahora me despido,
Con mucha tristeza.
¡Dios te salve, lirio!

QUISQUEYA

La mañana del 24 de abril de 1965 el pueblo dominicano, con sorpresa, ansiedad y cierta alegría, vio cómo las calles de la ciudad eran invadidas por carros repletos de soldados rebeldes. El nuevo Gobierno, dominando algunos sectores de Santo Domingo, lanzaba por la radio y la televisión mensajes que siempre iban precedidos por un nuevo himno que, necesariamente, era un merengue:

A luchar soldado valiente
Que empezó la revolución
El clarín que llama a la guerra
Como hermanos de Duarte
Luchemos . . .

Lo había compuesto Aníbal de Peña y, tambora y güira mediante, se prolongaba ahí mucha de la nueva euforia popular. La República vivía un momento decisivo, de esos que no aceptan medias tintas, la gente apoyaba a los rebeldes o los combatía, pero de ninguna manera podía permanecer indiferente. Y los músicos, que como artistas populares no hacen más que reflejar el sentir colectivo, también enfrentaban la disyuntiva: el merengue estaba en la calle. Johnny Ventura se fue a la parte baja de la

ciudad, principal bastión de los rebeldes, y ahí hizo sonar su música para levantar aún más los ánimos. Pero cuatro días más tarde, el 28 de abril, los marines desembarcaron en costa dominicana ante la indignación de toda Latinoamérica. La experiencia cubana estaba demasiado cercana en el tiempo y, sobre todo, a un paso en el mar del Caribe. Los rebeldes fueron acusados de comunistas y los americanos no titubearon demasiado para ordenar el ataque de sus afamadas —y siempre maldecidas— fuerzas de choque. La incertidumbre, el temor y la rabia se apoderaron de Quisqueya, y el merengue se hizo eco del pesar popular. Cuco Valoy, un negro completamente calvo que asume su oficio de cantante con una curiosa y respetable solemnidad, compuso un tema que, de alguna manera, también habría de revestirse con los matices del himno:

PAGINAS GLORIOSAS
de Cuco Valoy

Mientras haya hombres machos y patriotas
Habrá patria.
En ellos vive el porvenir de su pueblo.
En ellos vive la esperanza de la patria.

(Canto)

En los pueblos gloriosos como el nuestro
La libertad se marchita pero no muere.
Es un árbol que en las secas entristece,
Pero vuelve y retoña en primavera.
Porque los hombres de mi patria no se humillan,
Son muy grandes y machos para rendirse.
Tienen sangre de Duarte, Sánchez y Mella,
Aquéllos que desde las tumbas nos animan.
Las páginas gloriosas se escriben
Con la sangre preciosa de los pueblos,
Donde al compás del clarín caen los valientes
Que aún muertos el enemigo tiembla en miedo.
Dulce y bella es la muerte
En el momento en que la patria
Necesita de sus hijos.
Se muere muy contento y satisfecho
Si con sangre se salpica al enemigo.

(Verso)

Maldito sea el soldado
Que obedece al superior
Para asesinar a la patria.
Maldito sea el soldado
Que le da la espalda al pueblo
Para seguir a unos pocos.
Y maldito sea el extranjero
Que sin razón y sin derecho
Abusa de un pueblo ajeno.
Por eso digo en voz dura,
Como soy hijo del pueblo,
A esas bestias asesinas
Mil veces malditas sean.

(Canto)

Hoy América entera vive orgullosa:
Donde quiera los tiranos han temblado.
Uno a uno, todos todos, irán cayendo
Porque es el fruto que nosotros hemos sembrado.
Y no creas, dominicano, que esto termina,
Yo diría que sólo hemos comenzado.
Todavía falta cosechar la siembra
En la tierra que con sangre hemos sembrado.

(Verso)

Soldado honrado es aquel que no asesina a la patria
ni por cobardía ni por ambición.
Soldado honrado es aquel que lucha al lado del pueblo
Que quiere ser libre y noble.

Y el resto de la historia ya lo conocemos, Balaguer montó una pantomima de democracia y así gobernó desde el 66 hasta 1978 cuando, después de temores y amenazas, le entregó el poder a Guzmán, vencedor absoluto en las elecciones nacionales. Fueron doce años en los que el pueblo dominicano vivió experiencias diversas que siempre fueron traducidas a la rabia, la ironía y la persistente alegría del merengue quisqueyano. En estos últimos años, cuando el Caribe es cantado desde la plenitud salsosa, la música dominicana resurge con un vigor inusitado, convirtiéndose en un aporte imprescindible, de primer orden. Observemos el proceso.

Para la salsa, que seguía ubicando su capital comercial en Nueva York, Quisqueya comienza a hacerse sentir a partir de los grandes contingentes de dominicanos que emigraron al norte (para finales de 1978 se estimaba una población superior a los 400.000 dominicanos residentes en el área metropolitana de Nueva York). Una colectividad que gustaba de la salsa, que se convertía en uno de sus principales soportes económicos, aunque en ningún momento dejará de exigir la cadencia de su merengue tradicional. Es así como vemos que para 1976 buena parte de las principales orquestas salsosas de la ciudad comienzan a incluir merengues en sus repertorios; tendencia que se haría virtualmente obligatoria para todas las bandas (dentro y fuera de la ciudad) en los dos años siguientes. Johnny Pacheco, que como dominicano al fin se sentía suficientemente cercano a la comunidad de sus compatriotas, es quien lleva la iniciativa en esta incorporación del

merengue a la salsa. En 1973, en su disco *Tres de Café y dos de Azúcar,* él había marcado el arranque con *Los Diablitos,* un merengue bien logrado, con pretensiones tradicionalistas y folklóricas, compuesto por el propio Pacheco. Ese mismo año Ismael Miranda, con su Orquesta Revelación, graba *Ahora que estoy sabroso,* un merengue que ya apuntaba con mucha más fuerza la nueva perspectiva que habría de utilizar la salsa para asumir el merengue. Mientras, Primitivo Santos, considerado como el *pionero del merengue en Nueva York,* seguía trabajando regularmente con su orquesta aunque su merengue, concebido en una forma demasiado convencional, fuera incapaz de afectar con propiedad los gustos y tendencias salsosos.

Pero este merengue hecho en los Estados Unidos tenía muy poco que ver, temática, conceptual y musicalmente hablando, con el que realmente gozaba y producía el pueblo dominicano de la isla. Allá los patrones de inspiración eran radicalmente distintos. El sentido del humor, el hecho social, cotidiano y colectivo, eran una constante. Ninguna letra era gratuita, ningún arreglo tampoco. Evidenciando una extraordinaria madurez, los músicos de la República exhibían un merengue repleto de virtudes, un merengue que con sobrada facilidad hacía converger los más diversos elementos en una forma única, perfectamente bien lograda. En Nueva York, por el contrario, el merengue se seguía sintiendo como un mero capricho de la industria salsosa. Los arreglos, lejos de ser *intencionales,* eran apenas plataformas vacías para desarrollar el ritmo, mientras que las letras, en la inmensa mayoría de los casos, reproducían temáticas huecas, forzadas y, por lo tanto, completamente inútiles y prescindibles.

En Santo Domingo, Johnny Ventura ya había hecho escuela; sin ser un cantante excepcional, el músico gozaba de suficiente simpatía entre el público y los melómanos lo responsabilizaban de ser una influencia evidentemente en el merengue moderno. Sin embargo, el nuevo estilo que realmente arrasaría no sólo en Quisqueya sino en todo el Caribe matizado por la salsa, sería el que trabajaría un joven trompetista, Wilfrido Vargas, líder de una orquesta que no tardaría mucho en cobrar una popularidad impresionante, *Los Beduinos.*

En 1977 escuché por primera vez un disco de esta banda; trabajaban un merengue inteligente, saturado de humor y de piquetes políticos, presentado en arreglos sumamente interesantes. Para ese momento, ya la salsa brindaba al merengue suficiente importancia, y para los músicos de Nueva York la referencia dominicana comenzaba a representar un atractivo incalculable. A través de ellos fue que conocí la música de Vargas; unos hablaban de los arreglos, otros de la potencia y calidad del ritmo, y todos terminaban haciendo siempre una observación a esas letras que *están en algo.* Ahora bien, después de haber hecho alusión a las *Páginas Gloriosas* de Cuco Valoy, y al *Himno de los Rebeldes* de Aníbal de Peña, podría pensarse que este nuevo merengue venía definitivamente envuelto en eso que la gente llama *la protesta.* Y es que, para algunos críticos, la calidad de los mensajes tan sólo se da en función de determinado compromiso social y político. Pero no, a los efectos de la auténtica música popular (ya lo destacamos en el capítulo dedicado a Curet Alonso), la calidad de las letras tan sólo se mide en la relación que ellas tienen con cierto lenguaje y cierta visión de la vida colectiva y cotidiana. Para una salsa que ahora vivía en demasía de las letras que se habían cantado en Cuba hacía ya más de treinta años, el escuchar ahora unos mensajes populares, netamente contemporáneos, tenía que ser una sorpresa definitivamente agradable. En ese disco del 77, Wilfrido incluía un merengue donde dos dominicanos, uno de la capital y otro de El Cibao, discutían sobre las virtudes y desventajas de los dos lugares. Con humor y picardía, ambos personajes iban defendiendo sus terruños particulares. Al final, a manera de moraleja, un coro representando a la colectividad nacional esgrimía un último y definitivo argumento:

Desde tiempo inmemorial
Existe una controversia
En la que gastan sus fuerzas
El Cibao y la capital
Ese pleito no conviene a la nacionalidad
Lo que a todos nos conviene es luchar por la unidad
Sólo unidos lograremos alcanzar el bienestar
Hacer que nuestras riquezas sean de todos por igual
Que no haya más discusión
Entre capital y provincia
La unidad traerá la paz
La paz que da la justicia.

Más adelante, un merengue titulado *El Calor* hacía alusión a la visita de un *dominicano ausente,* uno de los tantos que emigraron a vivir en Nueva York. Aprovechando un arreglo que hacía referencia a los Estados Unidos en ciertas frases y armonías típicas del jazz de la época del swing, la letra iba narrando cómo el dominicano —*que ahorra en el banco todo lo que va ganando*—, acostumbrado ahora al frío del norte, se vio rápidamente sofocado por el calor del Caribe. Había ahí ironía y también humor, una capacidad muy especial para decir las cosas, para atacar la referencia cotidiana de manera tal que todos los dominicanos (residentes en la República o en el norte) pudiesen identificarse plenamente en el merengue. Y esto, que visto superficialmente podría alejar a los públicos dis-

tintos al dominicano —qu no tienen por qué estar al tanto de la controversia entre El Cibao y la capital, y que tampoco tienen por qué afectarse por la migración dominicana a Nueva York—, no dejó de llamar la atención, porque en definitiva, la particularidad de los problemas y circunstancias, siempre es universalizable si el arte popular, en este caso la música, sirve de hilo conductor para la idea. Ante el sopor que dejaban las letras de la salsa comercial, la incorporación de Quisqueya fue casi una bendición; los jóvenes dominicanos, a su manera, devolvían esa cuota poética que había sido borrada por la ignorancia y desespero de los mercaderes:

El merengue San Antonio
Es una ofrenda de amor
Es un bello patrimonio
Que guarda nuestro folklore
Es una cosa tan bella
Es una joya tan nuestra
Que cualquier dominicano
Dominicano pero bien dominicano
Puede cambiarle las letras.

Antonio, santo y divino
Ruega por los pecadores
Porque San Antonio es
Porque San Antonio ha sido
El dueño de todas las flores.

Antonio mete tu mano
Y toda tu santidad
Para que el dominicano
Pueda conseguir la paz.

Nadie sabe dónde queda
El pueblo Guaraguaró
Ese secreto se queda
Entre San Antonio y yo

Dice San Antonio
Que aquí mando yo
Yo soy el patrón
De Guaraguaró

Unos prenden velas
Sí señor
Otros traen flores
Cómo no
A Antonio rogando
Sí señor
Por los pecadores
Cómo no
Sí señor, sí señor
Cómo no, cómo no
Sí señor, sí señor
Cómo no, cómo no
Antonio divino
An
Si eres generoso
To
Dámele un saludo
Nio nio
A Pedro Reynoso
Antonio
Dímele a Tatico
An
En una oración
To
Que El Ciego de Nagua
Nio nio
El del apagón
Antonio
Se está haciendo rico
An
Con el acordeón
To
Y que el varilejo
Nio nio
De la pulpería
Antonio
Se está haciendo rico
An
Con la lotería
To
Antonio
Chíviri chíviri chíviri
Chávara

Sí señor, sí señor
Cómo no, cómo no
Antonio, Antonio
Antonio
Nió nió nió.

A partir del interés despertado por Wilfrido Vargas y sus Beduinos, el público de la salsa empieza a apoyar abiertamente a nuevas orquestas que venían exhibiendo un vigor semejante. Surgen así *Los Kenton* y *Los Hijos del Rey,* que tenían como virtud primordial un alarde coreográfico lindante en la acrobacia. Además de ellos, aprovechando el despertar, vuelven a aparecer en radio y en los escenarios, personajes de la tradición, como Joseíto Mateo, el cantor por excelencia del merengue quisqueyano, y El Cieguito de Nagua, extraordinario exponente del merengue típico ejecutado por un trío: tambora, güira y acordeón. La salsa, así, se abría ante la plenitud de la mú-

sica quisqueyana, tradición y vanguardia, en una incorporación de significados relevantes para todo el Caribe.

Marcada ya la referencia dominicana, Nueva York, Puerto Rico y Venezuela comienzan a presentar sus versiones salsosas del merengue de ayer y de hoy. Roena graba *La Mala Maña,* Lucca *Perico sin Pico,* Olivencia *Madame Chuchú,* el Trabuco Venezolano un extraordinario *Compadre Pedro Juan,* el clásico de Luis Alberty, mientras que Oscar D'León hace de *Juanita Morel (Entre las mujeres tú eres mi derriengue),* un éxito de arrase total en las emisoras de la región. Pacheco por su parte, sin perder el liderazgo salsoso que le era característico, se dedica a componer merengues que son grabados por algunas bandas de Nueva York. De esta manera, el *Pun Pun Catalú,* publicado por Celia Cruz con Willie Colón, también alcanzó los niveles máximos de la venta disquera. Y Pacheco, asumiendo con suficiencia el humor y la picardía que ahora eran implícitos en el *merengue de la salsa,* graba en el último disco de su orquesta con Héctor Casanova, el bien logrado *Me Llevaron la Cartera:*

Nunca vi aquella mano que bajaba
Y a mi cuerpo se acercaba
Nunca la vi
No la vi no la vi no la vi
Nunca sentí esa mano delicada
Que mi cuerpo manoseaba
Y con gran delicadeza
La cartera me robaba
Y por eso yo grité
Yo grité de esta manera:

¡Policía!

Me llevaron la cartera...

¡Qué barbaridad!
¡Manos de seda!
¡Miren qué vaina!

Me llevaron la cartera...

Pero la voz cantante, por supuesto, seguía viniendo del sur, de Quisqueya, y Wilfrido Vargas, sin duda alguna, estaba a la cabeza. En 1978, su tema *El Barbarazo,* abre ya las puertas para la avanzada definitiva de la música dominicana; todos aquellos públicos que se seguían manteniendo reacios al merengue cedieron por fin ante esta composición de Vargas. Sin embargo, cosas que pasan, *El Barbarazo* es quizá el número menos representativo del espíritu global que supone el nuevo merengue. El mismo disco *Punto y Aparte* —donde venía incluido el tema en cuestión—, ofrecía merengues de mucha mayor calidad e importancia que el afamado *barbarazo.* Tal es el caso de *Enrique Blanco,* compuesto por Ramón Díaz y el propio Wilfrido, donde con evidente agudeza se narra la historia de un personaje real de la historia y tradición dominicanas:

La historia dominicana algún día recordará
A un hombre que en cuerpo y alma
Luchó por su libertad
Era un simple hombre de campo
Un experto tirador
Se llamaba Enrique Blanco
Y fue todo ejemplo de audacia y valor
Como leyenda se guarda al guerrillero febril
Que desertó de la guardia
Llevándose su fusil.
Quiero decirle en mi canto la gloriosa realidad
Acerca de Enrique Blanco
Y pasemos al tiempo de un poquito atrás:

Enrique Blanco fue el conquistador de la montaña

Cualquiera mataba a su enemigo
Por venganza personal
Y la gente confundida decía
Enrique Blanco fue el criminal

Enrique Blanco fue el conquistador de la montaña

Si usted no lo buscaba no lo encontraba
Pero si lo buscaba ahí estaba
Oí decir que no lo dejaban vivir
El sólo mataba a quien lo buscaba

Enrique Blanco fue el conquistador de la montaña

Teniendo sueño se fue a acostar
Donde un compadre allá en la loma de Jamaguay
Pero el compadre lo traicionó
Salió corriendo y al ejército buscó
Cuando llegaron cincuenta eliminó
Y al compadre por traicionar su nobleza
Enrique le cobró con un tiro en la cabeza

Enrique Blanco fue el conquistador de la montaña

En los eriales de Santiago
Cercaron a Enrique Blanco
Ay tiro tiro tiro qué tiro
Tiro y mucho tiro
Tiro por aquí pá pá
Tiro por allá
Se oyó la voz de un guardia en medio del tiroteo
Que dónde está que no lo veo...

Ya enfermo y cansado llamó a un muchacho
Y a su lado lo sentó y le dijo

Esta vida no la quiero
Vete corriendo pa'l pueblo
Y di que me mataste
Que algún premio te darán

Ay se murió, él mismo se mató
Ay se murió, ay se murió...

Total

Si lo hubieran querido
Nadie sabe si todo
Todo lo que le digo
No hubiera sucedido
Nadie nace malo
Todos cuando niños
Necesitamos
Un poco de cariño
Un poco de cariño

Total...

Y en la misma tónica podemos incluir *Desiderio Arias (Fue en La Barranquita donde se libró el primer combate en que el yanqui cedió),* compuesto por Julio Alberto Hernández y publicado por Los Beduinos en el mismo álbum *Punto y Aparte*. Como se nota, las letras de los merengues son mucho más largas que las de la salsa convencional, y ello porque en la música dominicana siempre fue fundamental el carácter narrativo de la música. Mientras la salsa se caracterizó por temáticas que no iban más allá de exponer un problema, de saludar o despreciar un amor, del desplante por la misma música o por el cantor, el merengue aportó la noción de la *historia contada,* del hecho que era narrado en su totalidad en las inflexiones y acentos de la música. Esta característica narrativa era bastante habitual en el guaguancó gestado primariamente en los barrios de Matanzas y La Habana. Asimismo el son, en su desarrollo de comienzos de siglo, trabajó los conceptos narrativos. Sin embargo, el son orquestado de los 40 ya perdió considerablemente este carácter. Y es por ello que la salsa, al obtener su influencia fundamental de este tipo de son, difícilmente se vio afectada por la narración de historias. Es tan sólo Rubén Blades, de quien ya nos ocuparemos más ampliamente en los próximos capítulos, quien comienza a trabajar este concepto tan fundamental e importante en toda la música popular del continente. Mientras el merengue, con la extraordinaria calidad que desbordaba a su paso, se convirtió en la música narrativa por excelencia de la salsa.

El 25 de febrero de 1979, en el Radio City Music Hall de Nueva York, se dio un concierto para saludar el 135 aniversario de la Independencia de la República Dominicana. El teatro estaba repleto y se sentía un ambiente considerablemente distinto al de cualquier concierto convencional de salsa. Había en el público cierta solemnidad, un espíritu patriótico que contagiaba. Cualquiera, sin experiencia previa en este tipo de acontecimientos, hubiese esperado un acto político más. Sin embargo, lo planteado era un recital de música popular, un simple concierto de merengues. El acto comenzó con el himno nacional y una inmensa bandera nacional se desplegó a todo lo largo del escenario. El espectador desprevenido ha podido seguir con sus dudas. Pero el arrolle no se demoró demasiado. Montados sobre la tarima móvil comenzaron a emerger —venían de abajo—, Los Kenton con sus increíbles acrobacias y la excelencia de su música. Después le tocó el turno a Primitivo Santos, quien brindó lo que ya, a los efectos neoyorkinos, era mera tradición. Luego Primitivo permaneció en escena para acompañar a Joseíto Mateo *(Yo soy merenguero hasta la tambora),* anunciado como *el Frank Sinatra de la canción dominicana,* aunque él, desde su negrura y la timidez de su sonrisa, representa unos valores mucho más dignos e importantes. No era un acto político pero la bandera seguía en el fondo y el orgullo que se encendía tras el merengue flotaba a sus anchas en el teatro. Posteriormente fue anunciado Cuco Valoy, quien recibió una ovación sorprendente, repleta de emoción y solidaridad. Cuco, que en escena es uno de los mejores cantantes que conoce el Caribe de hoy, dio todas las virtudes de su música fresca y sencilla —por algo su banda, que tiene como co-estrellas a Ramón Orlando y a Henry García, lleva el ostentoso nombre de *Los Virtuosos*—. Arrancó con humor:

Con un ataque de nervios Marcos Matías cayó
Y agobiado de la vida Marcos Matías murió
Marcos Matías tenía una cadena de deudas
Que le convirtió la vida en una amarga condena

Y si es un truco
Cuidao con fraude
Que se hace el muerto
Pa' no pagarme

Cuando corrió la noticia que Marcos Matías murió
A todo el que le debía a su casa corrió
Encontraron a don Marcos con cuatro velas prendidas
Y a su lado un sacerdote que rezando le decía:

Que Dios te saque de penas
Así sea
Y te lleve a descansar
Así sea
Tus amigos te deseamos
Así sea

Marcos que descanses en paz
Así sea
Que todo a quien tú debes
Así sea
Tenga conformidad
Así sea
Marquito, vete tranquilo
Así sea
Que ya tú no debes ná
Amén
Vete contento
Amén
Vete tranquilo
Amén
Adiós, Don Marcos
Amén
Adiós, amigo

Se murió don Marcos Matías
Se acabaron sus tormentos
Cantémosle, no le lloremos
Para que vaya contento
Que de deudas, tormentos y penas
Don Marcos descansa ya
Cantémosle, no le lloremos
Para que se vaya en paz

Al final de cada mes el pobre Marcos Matías
Cuando iba el cobrador a cobrarle se escondía
Si no era el dueño de casa con una cara de oso
Que al no pagarle la renta el pobre se ponía loco

Pater ego te hago bine un requiem a nuestro hermano
Para que vaya feliz al reino de los soberanos
El cura siguió diciendo el capítulo final
Cuando a Don Marcos Matías se lo iban a llevar

Ya no tendrás problemas
Así sea
Ni tendrás preocupación
Así sea
Al final de cada mes
Así sea
Cuando llegue el cobrador
Así sea
No le verás más la cara
Así sea
Al odioso dueño de casa
Así sea
Que si no pagas puntual
Así sea
Sin contemplación te saca
Así sea
No escucharás a tu mujer
Así sea
Con su boca sabrosa
Así sea
Que si tú no le das cuarto
Así sea
Por lo regular te bota
Amén
De las compraventas
Aléjalo, Señor
De los prestamistas
Aléjalo, Señor

Ah, y yo no estoy conforme, no
Este hombre sabe mucho

Cuidado, si es un truco
Cuidao con fraude
Que se hace el muerto
Pa' no pagarme
Los muertos no sudan
Y está sudando
Cuidado, si es un truco
Cuidao con fraude
Que los muertos no sudan
Y está sudando...

Después de una ovación mucho más fervorosa que la inicial, Cuco dijo sus *Páginas Gloriosas*, y todo el Radio City se vio sacudido por una emoción de lágrimas colectivas, de abrazos y de vivas, que ya con mucho excedían el mero orgullo dominicano a una pasión definitiva y plenamente compartida por cualquier ciudadano del Caribe. Luego, bajo los acordes del tema de moda en aquel momento —*Juliana, qué mala eres, qué mala eres, Juliana*—, Cuco recibió el apoyo de Johnny Pacheco que con su flauta se sumó a la fiesta, porque aquello, bandera mediante, era una auténtica fiesta popular. Y al finalizar el son, donde Cuco también demostró sus virtudes, la ovación se prolongó hasta el empecinamiento; los músicos habían cumplido a cabalidad su función de artistas populares. El cierre, para culminar la euforia, fue Wilfrido Vargas. Se había regado el rumor de la decadencia de su orquesta, y ello por la deserción de tres músicos fundamentales en la banda original: los virtuosos Quilvio Fernández, trompetista, y Sonny Ovalle, pianista y arreglista de primera categoría, junto con el excelente cantante Vicente Pacheco, quienes habían formado una nueva orquesta: *Los Genuinos*. Pero Wilfrido, con una agrupación que difícilmente superaría el promedio de los 20 años, subió a la tarima para evidenciar una vez más su liderazgo. Después de tocar sus nuevos merengues —*El Gallo,*

Wilfrido, Dame un Consejo—, el dominicano estrenó un merengue que, con toda la exigencia y contundencia de la ocasión, reafirmó todo el carácter político y nacionalista que había estado latente esa noche. Se escucharon frases que erizaban al más frío de los espectadores —*Venga un policía, vengan dos, el pueblo siempre es más, Y digo la verdad porque para eso es el merengue y mi canción . . .*—, mientras todo el frío del invierno neoyorkino era sacudido violentamente por una extraordinaria manifestación del fervor dominicano y, más allá, caribeño. El concierto, que de alguna manera fue anunciado como un *Show de Salsa*, habría de convertirse en una de las más fastuosas reuniones *latinas* que ha albergado Nueva York. Y eso, en efecto, fue salsa, porque la salsa, entendida como la manifestación totalizantee del Caribe de nuestro tiempo, está en condiciones de asumir las mejores virtudes de la música popular. Y el merengue, con toda la felicidad del caso, corre en la inmensa largada. A mí tan sólo me queda confesar la sabrosa fortuna de haber sido testigo de esa fiesta, una de las más emocionantes que jamás haya presenciado, y eso cualquier melómano lo agradece con sobrado orgullo, qué más.

LOS LIDERES

En otoño de 1978 se publica un disco que venía precedido por la fama, los rumores y los comentarios. Era la primera producción de Eddie Palmieri después de *Un Día Bonito* (es prudente destacarle al lector que *Obra Maestra Inconclusa*, publicado por Coco en 1976, fue abiertamente protestado por el propio artista quien consideró ese producto como un simple esbozo de trabajos posteriores, nunca un proyecto definitivo; por lo tanto, a los efectos de Eddie Palmieri, su último disco real era *El Sol de la Música Latina*, de 1975, donde se incluyó el tema que mencionamos), y la comunidad de los melómanos, con sobrada razón, abrigaba las mejores expectativas. Además, este nuevo disco, bautizado como *Lucumí, Macumba, Vodoo,* venía con el sello *Epic,* una prolongación del muy importante imperio internacional de la Columbia Records. Y era esta la primera vez que la salsa era producida y distribuida desde las alturas de un gran sello mundial. Palmieri estaba eufórico, la CBS lo había firmado con un contrato fabuloso —el mejor que hasta ese momento conociera cualquier artista latinoamericano dedicado a la expresión caribeña—, y se le había garantizado absoluta libertad para grabar su música.

Sin embargo, todo ese cúmulo de expectativas se vio drásticamente destrozado en la más penosa frustración: *Lucumí, Macumba, Vudú*, era un producto decepcionante, triste, y las tan esperadas ventas millonarias se redujeron a una cifra convencional incapaz de justificar todo el monto de la inversión. ¿Por qué Eddie Palmieri, sin duda el músico de salsa en mejores condiciones de penetrar la vanguardia internacional, había fracasado si en apariencia tenía todos los elementos a su favor? ¿Por qué ese salto a la otra música había quedado en el vacío, si se había utilizado en la empresa al mejor de todos los atletas, al único capaz de brincar tan alto? Y la respuesta, una vez más, se nos escapa de los estrictos predios del músico para apuntar hacia el otro extremo: el productor, el empresario que desde un escritorio comete la osadía de decidir qué le va a gustar al público, sacrificando en el juicio toda la sabiduría y experiencia del artista que a la larga es el que cuenta. Palmieri, lamentablemente, no contó con esa *absoluta libertad* que inicialmente se le había prometido. Sus criterios fueron divididos con los del productor y así el resultado fue un disco que se mueve en dos aguas distintas, apuntando hacia direcciones antagónicas.

El disco, a los efectos de la industria, fue definido como *crossover*, o disco que parte de una tendencia para terminar en otra. El problema está en que, para la industria, no se trata de *tendencias* sino de *mercados*; y la confusión de estos términos lleva irremediablemente a la pifia. Para los músicos, para los auténticos creadores, los límites formales importan muy poco. La música, cuando ella se desarrolla con la honestidad y propiedad debidas, va exigiendo el uso de diversas formas, tendencias e influencias. De esta manera, un compositor de danzones puede en determinado momento —según lo obligue la obra que trabaja— hacer uso de ciertas concepciones armónicas del *blues*, por ejemplo. Para él, en este caso, el único norte que existe es la música, el puente que le permite ir de un lado a otro sin mayor dificultad. Sin embargo, para un empresario, este hipotético danzón que utilizamos como referencia, serviría tan sólo como un producto capaz de ser vendido por igual a los públicos que, cada uno por su lado, gustan del danzón y del blues. Este es el fulano *crossover*, un término comercial, no musical. Así, cuando un productor decide un disco *crossover*, está obligando al músico a una mezcla a priori de tendencias y criterios, sin importar la pertinente compatibilidad de esas mismas tendencias en el caso particular de la música que se trabaja. El resultado, entonces, es un producto generalmente

forzado, incómodo, inefectivo. Ya vimos cómo la Fania All Stars falló estruendosamente en sus intentos *crossover*, y lo mismo, inevitablemente, tenía que suceder con el maestro Palmieri. La música jamás puede ser entendida como la arbitraria mezcla de gustos y sustancias que inventa un empresario, desde la frialdad de un escritorio, con la única intención de *invadir* mercados e incrementar ventas. La música supone un proceso libre, espontáneo, perfectamente fluido, que de ninguna manera puede ser perturbado por intereses de segundo orden, aunque éstos impliquen todos los millones del mundo.

El disco de Palmieri representa dos músicas distintas reunidas en un apretado matrimonio de escasos beneficios. Por una parte está la salsa, la verdadera música del pianista; y por la otra, el supuesto *rock-latino* que inventaron a manera de satisfacer el *crossover*. La primera corre tranquila, hay en ella frescura y efectividad. La segunda, por el contrario, es una expresión bastante inútil, definitivamente prescindible tanto para los amantes del rock como para los amantes de *Lo latino*, que en este caso no es más que salsa. Y reducir semejante proyecto a la exclusiva validez de dos números aislados, no deja de ser un desperdicio lamentable. Aun cuando *Colombia te Canto* —que se inicia con un hermosísimo danzón y que exhibe en su montuno en exquisito diálogo de pianos entre Eddie y su hermano Charlie— y *Mi Congo* —que tiene la virtud de reunir todo el amplio marco de experimentos que van desde *Vámonos Pa'l Monte* hasta *Un Día Bonito*— logran ubicarse con extrema facilidad entre lo mejor de la salsa, el producto global de *Lucumí, Macumba, Vudú* sigue representando una decepción y ello porque las expectativas, justificadamente, fueron inmensas. Al melómano tan sólo le queda el recreo en la nostalgia y la suposición: nostalgia por todo aquello que le había alimentado sus esperanzas, y suposición por todo aquello que hubiese sonado si Palmieri, de verdad verdad, hubiese podido trabajar a sus anchas. La lástima, una vez más, suplía los sentimientos del melómano.

Caso semejante ocurrió con Ray Barretto quien, a partir de 1976, decidió apartarse de la salsa de Fania para entrar en los experimentos jazzísticos del muy poderoso sello Atlantic. En Barreto también se reunieron sobradas esperanzas, ya destacamos cómo su último disco de salsa, *Barretto*, publicado por la Fania en 1975, se había convertido en el más exitoso de todos los grabados a lo largo de su carrera; asimismo, su debut con el nuevo sello —*Tomorrow* (1976)— reproducía un excelente recital de su *nueva banda*, en el que satisfactoriamente convergían el jazz y la salsa. Por lo tanto, el futuro no podía ser mejor. Sin embargo, para lamento y frustración de todos los aficionados, los posteriores discos del tumbador —*Eye of the Beholder* (1977) y *Can You Feel It?* (1978)— poco o nada tendrían que ver con los trabajos precedentes. La música, en estos últimos casos, fue un producto neutro, completamente anodino, ubicada en esa onda del *jazz comercial*, que muy poco tiene de jazz y que, en el lamentable caso de Barretto, menos tuvo de *comercial*. Ni siquiera una experiencia tan interesante como *The Other Road* (1973), donde con suficiente inteligencia y acierto ya Barretto había penetrado los predios comunes del jazz y la salsa, supuso algún tipo de relación o influencia para estos dos últimos discos.

En ese período de transición, de la buena salsa a lo que se esperaba iba a ser buen jazz, pude conversar con Barretto. Se notaba en el músico una ansia desesperada por salir del ambiente cerrado donde se había mantenido por tantos años. No estaba cansado de la música, pero sí del oscuro mundo que profesionalmente la trabaja en Nueva York. No estaba cansado de la salsa, pero sí de los mismos sueldos, de las mismas trampas, de ese mismo criterio chantajista con que miserablemente se explota al músico latino de esta ciudad. Barretto tenía nombre, dentro y fuera de la salsa, ya era un personaje de primer orden y con sobrado derecho exigía un horizonte no sólo más abierto sino también más justo. Pero en Atlantic estuvieron muy lejos de valorar con la propiedad debida sus méritos y virtudes, y lo redujeron a ese tipo de discos que tienen la vida limitada al breve período de dos o tres meses. Y al melómano, con una recurrencia ya fastidiosa, lo volvió a afectar la lástima.

Y ya en 1979, Barretto y Palmieri, acusados por una industria miope e irresponsable, como los factores directos y exclusivos del fracaso de sendos proyectos disqueros, fueron rápidamente cesanteados. Las empresas americanas no querían saber nada de ellos, y los músicos, después de la ofensa y el desprecio, regresaron al mundo que, por conocer plenamente sus respectivos valores, los recibió feliz, con los brazos abiertos. En junio de 1979, en pleno Festival de Newport, Palmieri se presentó con su orquesta en el Avery Fisher Hall. Ahí volvió a exhibirse el vigor, la calidad y arraigo de la buena salsa. Sin caer en trampas ni en concesiones, Palmieri asombró a los críticos y aficionados al jazz con el majestuoso poder de su montuno, cadencia caribe que jamás debió abandonar. Palmieri, con el respaldo de quince músicos y con la voz de su viejo compañero Ismael Quintana, pregonó altisonante en la catedral del jazz:

Qué es lo que yo escucho
un quinto llamando
mi guaguancó

Eladio tumbando
lo que aquí está repicando
qué rico bongó

A ti te conviene
oye bien lo que tiene
mi guaguancó

Eladio tumbando
lo que aquí está repicando
qué rico bongó

Y *yo te lo traigo para ti*
mi ritmo llama
y dice así:

Escúchalo sonar
Ay, a ti te conviene
oye bien lo que tiene
mi guaguancó

Eladio tumbando
lo que aquí está repicando
qué rico bongó

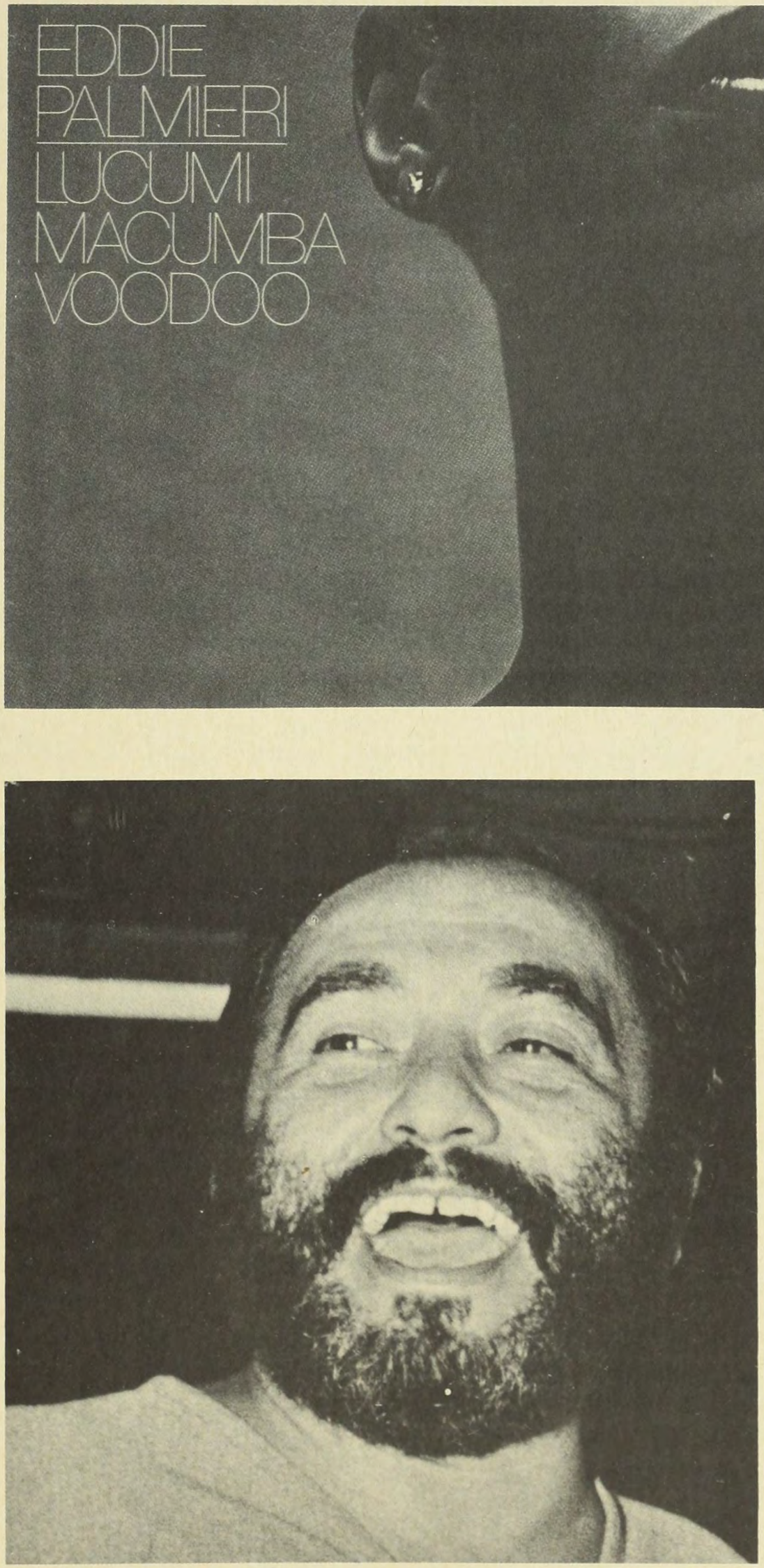
(Montuno)

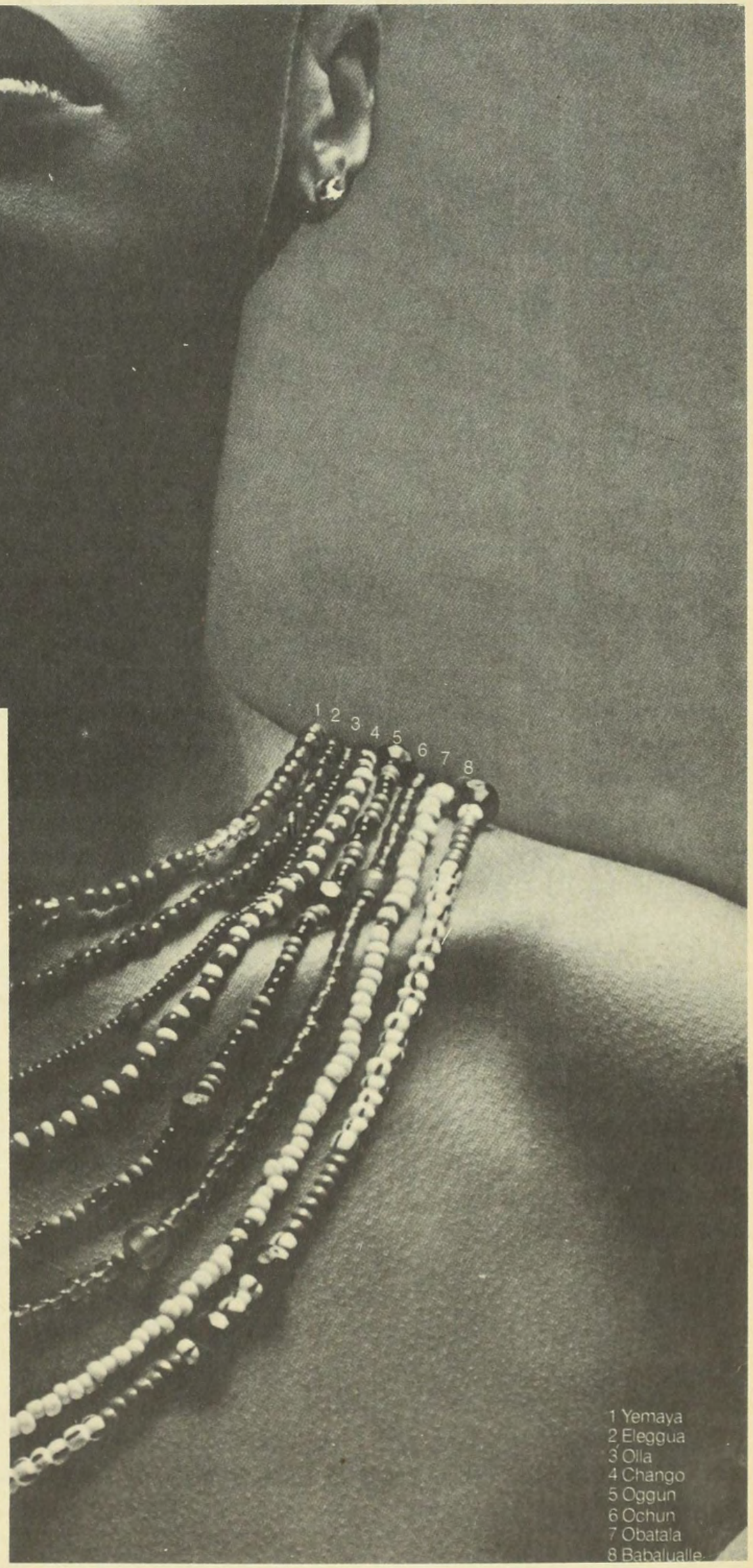
Oyelo que te conviene
Mi tambor está sonando
Oyelo que te conviene
Tambo, tambo, tambo, tambo.

Larry Harlow, otro de los líderes que contribuyó a la gestación de la salsa desde los primeros años de la década, también sufriría su período de crisis y decadencia, aunque en él la tentativa del alarde extrasalsoso jamás pasaría su factura. En Harlow el único agotamiento vino dado por la misma salsa, por una música que, a partir de 1975, se le fue virtualmente de las manos. Influirían también —y esto ya se convierte en una penosa constante— sus divergencias con la industria, especialmente con los directivos de la casa Fania, y por ello Harlow no se demoró demasiado en ingresar a esa lista de los marcados, de los que, por una u otra causa, siempre terminarían al margen.

El momento culminante de Harlow, ya lo señalamos en capítulos anteriores, fue 1974, año en que publica su mejor disco: *Salsa*. De ahí en adelante toda la producción se sentiría desigual, inconclusa, siempre a medio camino. Los discos fueron gradualmente descendiendo los niveles cualitativos. En 1975 se publica *El Judío Maravilloso*, un disco grabado básicamente en las mismas sesiones que produjeron el *Salsa* del año anterior. Luego, en 1976, en un intento por incrementar las ventas al cumplirse el décimo aniversario de la orquesta, Harlow vuelve a grabar con Ismael Miranda, en el disco titulado *Con Mi Viejo Amigo*, un álbum de escasa relevancia muy a pesar de todas las pretensiones que en él se reunieron. Para el 77, cuando ya Harlow había perdido su viejo liderazgo dentro de la salsa neoyorkina, vuelve a grabar con Junior González en un disco que, a pesar de unos cuantos temas realmente bien logrados, difícilmente afectó al gran público (*El Jardinero del Amor*). Para este momento Harlow se siente en franca desventaja con relación a todos sus colegas, de alguna manera sólo le queda el nombre y el prestigio y ya se hace imperativa la necesidad de lanzar algo grande, definitivamente ambicioso. Cambia entonces de cantante y firma a Néstor Sánchez, un sonero que para los entendidos era portador de una técnica impecable. El, tal como sucedería con González cinco años atrás, sería presentado en una suerte de trabajo monstruo, *suite de salsa*, en el que se desarrollaría alguna historia de importancia. El tema en esta oportunidad fue *La Raza Latina*, y en él se pretendió narrar la *historia de la salsa*, desde el Africa hasta Nueva York, más o menos el mismo disparate que ya había sido puesto en boca de Geraldo Rivera en la película de la Fania All Stars. Harlow, así, acudió al mambo, la guajira, el son y el guaguancó, para narrar una historia que escasamente reflejaba la verdad del proceso. Sin embargo, tratando de obviar esta primera y fundamental pifia, *La Raza Latina* representa un intento interesante y de alguna manera digno de aplauso: no sólo se grabaron ahí extraordinarios arreglos sino que definitivamente se buscaba algo más allá de esa salsa limitada y reiterativa con la que ya saturaba el boom. Sánchez, a pesar de su anunciado debut, tan sólo cantó un número en el disco; el resto fue dejado bajo la responsabilidad de Rubén Blades, quien vocalizó en inglés la historia propiamente dicha. Y el disco pasó sin mayor pena ni gloria por los oídos de los melómanos. El proyecto, a pesar de todas sus ambiciones, se sentía débil, sin mayor sustento. Harlow no pudo recobrar su rango de líder y de ahí en adelante pasaría a un lugar menor entre las jerarquías salsosas. En la primavera del 79, ante las dificultades de la industria y el desprecio quizá injustificado de la comunidad de melómanos y bailadores, Harlow se vio obligado a disolver su banda. Al parecer ya no había cabida para una banda grande y pretensiosa, y así el músico judío terminó refugiado en una casa campestre de Pennsylvania, donde la decepción le serviría de compañía, como a tantos otros colegas.

EDDIE
PALMIERI
LUCUMI
MACUMBA
VOODOO






Orchestra Harlow
la raza latina
a salsa suite



WILLIE COLON

Willie Colón



Solo

LPS-99.108

El caso de Harlow, de una u otra manera, se repetiría en otro pianista que también fuera fundamental en el desarrollo primario de la expresión: Ricardo Ray, quien progresivamente recibiría el alejamiento del mismo público que en los 60 le brindó todo su apoyo. Ray, que vive toda la década de los 70 en Puerto Rico, jamás logró formar parte activa de la vanguardia salsosa que se gestó en la isla. El, viviendo de su vieja fama y de su indudable pero aislado virtuosismo en el piano, logró mantenerse en un plano siempre respetable, aunque nunca volviera a ejercer sus viejas funciones de líder. El primer factor que influye en esta decadencia lo representa la salsa frágil que trabajó el pianista a partir de su mudanza a Puerto Rico. Richie siguió moviéndose en torno a formas sofisticadas, sólo que ahora, lejos de evidenciar la fiereza que previamente lo convirtiera en vanguardia, se dejó llevar por ondas y estilos que, en honor a la verdad, resultaron muy poco salsosos. El pianista se regodeó en una expresión *pop* que, desde la radical perspectiva de la nueva década, lució completamente extemporánea, inútil y hasta boba. Mientras la nueva salsa se daba en y para *la candela*, la música de Ray se limitaba y caracterizaba en la frialdad, en el estereotipo banal y prescindible. Por supuesto, la combinación Richie Ray-Bobby Cruz siempre supuso un nivel de calidad difícilmente ocultable, y esto sería lo que a la larga salvaría de la indiferencia total los discos grabados en este período. Pero de cualquier manera los músicos estaban a la zaga, confundidos entre los tantos personajes de la retaguardia.

En 1975 Ray tiene éxito en su intento de poner música de Bach en ritmo de mambo. Y al año siguiente, cuando su orquesta celebra su décimo aniversario, el pianista vuelve a acertar al brindar en nuevos arreglos algunos de sus viejos temas. Pero se trata de éxitos aislados, nada definitivo, realmente influyente. De ahí en adelante, Ricardo y Bobby se convierten a la religión evangélica, y comienzan a utilizar la música como un simple instrumento proselitista. Aparecen así canciones particularmente insulsas donde se hablaba de una suerte de amor universal, de bondad magnánima, que habría de resolver todos los problemas de la cotidianidad. Y esta sería la puntilla para la debacle: no es que la salsa sea incompatible con la religión, es que simplemente la música popular no acepta ese tipo de planteamiento, digno de las tarjetas de Hallmark y de los mensajes navideños de la Corporación Chrysler. Ese sueño azul donde todos somos hermanos y felices, fue convertido en mensaje musical, en salsa triste, sin pegue ni contundencia, sin vigor ni fiereza. Además, el público mayoritario, que no siempre es tan insulso y amoldable como suele creerse, terminó sospechando que toda esa postura era demagogia, otro más de los tantos alardes, inútiles y risibles, que ha formado nuestra muy peculiar *farándula*. En una oportunidad se dio un concierto titulado *Salsa con Evangelio*, en el Poliedro de Caracas. Las estrellas eran Ray y Bobby Cruz, y junto con ellos José Luis Rodríguez y Lila Morillo, cantores criollos también envueltos en la religión. El concierto, donde se bebía cerveza y hasta se bailaba en las tribunas, adoptó el forzado e inaceptable disfraz de ceremonia eclesiástica. Y la escasa asistencia no pudo menos que sentirse burlada, el fracaso fue absoluto. Para cualquier espectador sensato, eso fue una mofa no sólo a la salsa sino a la religión misma, y el público, con toda la razón del mundo, decidió olvidarse de este nuevo Richie Ray para seguir con lo viejo, con aquellos fabulosos clásicos del *Jala Jala* y *el niche que facha rumba . . . lo atara la Araché . . .*

Y así ya hemos visto cómo los antiguos líderes, por una u otra razón, perdieron sus roles vanguardísticos dentro de la salsa. Sin embargo, para ocuparnos de la necesaria excepción del caso, tenemos ahora a Willie Colón, el *menos músicos de todos*, el más joven, el más inexperto. Colón, que se iniciara con una banda incapaz de soportar el más benigno de los juicios, terminaría convertido en el representante por excelencia de la salsa. En él se dieron todas las limitaciones, pero también todas las virtudes. Colón supone lo mejor de la salsa que se hizo fastuosa gracias al boom, y supone también muchas de las inquietudes de la otra salsa, la que al margen del boom trató de picar hacia nuevos rumbos y posibilidades. Willie logró el menudo privilegio de nacer con la salsa, de ser líder en ella desde el comienzo hasta el final. A diferencia de muchos colegas, Colón, que cumplió 27 años en 1979, logró mantener intacta su condición de vanguardia, adelantando siempre los giros y las tendencias, sin dejar de aprovechar los beneficios de la industria y del boom que ella había inventado.

Ya en capítulos precedentes observamos cómo Colón, a diferencia de Eddie Palmieri, por ejemplo, logró contar con el apoyo incondicional de las empresas disqueras; su música siempre fue concebida desde la industria y para la industria. Esto, visto desde la superficie, nos podría formar la idea errónea de que Willie tuvo éxito tan sólo por ser comercial, por responder a la moda, pero que más allá de ella él representa muy poco. Un argumento semejante, que tiene validez para muchos de los personajes de la salsa, es completamente improcedente en el caso de Colón: él fue comercial —quizá el más comercial de todos—, pero sus auténticas virtudes no radican en la industria sino en la salsa, y esta diferencia es la que determina su indudable vanguardia.

En 1975, después de haberse alejado por dos años del ambiente, Willie produce un disco particularmente extra-

ño: *El Bueno, El Malo y El Feo,* donde se trabajó una amplia gama de experimentos: del danzón al rock, de la salsa al folklore boricua, del pasodoble español a la bossa brasileña. Colón se basó en las virtudes de Marty Sheller como arreglista y de Yomo Toro en la guitarra, para desarrollar su proyecto. Para las voces acudió a Héctor Lavóe (quien se encargó tan sólo de dos números), al entonces desconocido Rubén Blades, mientras que el propio Willie, estrenando a manera de solista la famosa nasalidad de su voz, se encargaba del grueso del repertorio. El disco aparece cuando todavía la matancerización es una tendencia fresca e interesante, cuando el boom todavía no ha agotado todos sus recursos, y cuando el estilo *viejo* de Willie Colón —extraordinariamente desarrollado en *El Juicio* y *Lo Mato*—, todavía era considerado entre lo mejor de toda la salsa. Un cambio de semejante magnitud resultaba entonces totalmente improcedente e innecesario. Pero Willie lo hizo, asumió los riesgos y se mantuvo en la vanguardia.

Paralelamente, antes de que se cerrara el 75, Willie publica otro disco particularmente importante: *Se Chavó el Vecindario,* donde se rescataba para la salsa toda la presencia y musicalidad de Mon Rivera. En esta producción, la banda de trombones de Willie le rendía un digno homenaje al personaje que muchos consideran como el responsable directo de los trombones en la salsa: el ya legendario Ramón Rivera Alers. Willie, tocando básicamente bomba y plena, levantó un hilo de continuidad no sólo entre la tradición boricua y la salsa, sino también entre las diversas sonoridades de ésta: del trombón de ayer al trombón de hoy. Asimismo, Mon serviría para brindar un enfoque distinto, definitivamente arraigado y popular, de esas temáticas de *corte social,* pícaro y festivo, que ya eran frecuentes en las producciones de Colón. Fue así cómo, en extraordinario potpurrit, se revivieron estos clásicos *trabalengüísticos* para la nueva salsa:

Qué será, qué pasará
El taller de Mamere
Pide gente pa' trabajar

Aló, quién llama

Mangandinga talai trangandando contopitam
Y que tam con den tombe
Cachi cantandom no va mañá

Ya empezó la huelga
Dios mío qué barbaridad
La campán cachuga
Tin tan dom dom piendam
Ay que ticu chicún
Al que ticu chicán
Petra plaga sa plancha
No trabajemos nam
Qué se cree esta gente
No nos tienen piedá
La lana que aquí nos pagan
Ay no nos da pa nam
Ay que ticu chicún
Ay que ticu chicán
Pa la puerta e la esquina
Con la calli tingun pingum
Pingam doco pachi ti cum
Con la calli tingun pingum

Luz María preguntó a Rafael
Que dónde estaba el dinero
Que se ganó trabajando
En todito el mes de enero
Rafael le replicó
Los perdí jugando al toco
Y enseguida ella agarró
Un palo y le dio en el coco
Y la vieja se reía
Se reía, se reía
Y una de ellas
Se rió, se rió

Acaracatisqui tacatisqui tacatis
Acaracatisqui tacatisqui tacatís . . .

Estos dos discos del 75, a pesar de todos sus intereses y virtudes, no repitieron los niveles de venta que ya había alcanzado Colón dos años antes. El músico, sin embargo, no cambió la tónica de sus experimentos, lejos de plegarse a los criterios convencionales de la producción disquera, él siguió trabajando en proyectos distintos, necesariamente novedosos. Así es como decide lanzarse en la idea de un ballet, *un ballet latino,* que sería basado en el poema de Andrés Eloy Blanco, *Angelitos Negros.* El ballet, que con escasa fortuna artística fue montado y grabado por la televisión, se tradujo después en el disco *El Baquiné de Angelitos Negros,* suerte de muestrario general de la música de salsa. El disco vendió mucho menos que los anteriores (al parecer, el público salsoso jamás se sintió realmente atraído por un disco carente de letras, instrumental de principio a fin). Y la misma música, a pesar de estar bien arreglada e interpretada, se sintió tímida, escasamente relevante. Pero Willie, lejos de rendirse, prosiguió en su tentativa de buscar nuevas posibilidades; a pesar de todas las lamentaciones de los empresarios, ya él no volvería sobre la música que le hizo famoso a comienzos de la década, los experimentos tenían que seguir adelante.

En 1977 las tentativas logran cuajar por fin en un disco que habría de ser fundamental para toda la salsa que

se realizaría posteriormente: *Metiendo Mano,* donde Willie presentaba en plan grande a Rubén Blades, un cantante que ya era considerado el más influyente de todos los compositores de salsa. Willie, reafirmando todas las características de su música con trombones, proyectó una salsa llena de contenidos sociales, incluso políticos, que daría pie a un nuevo estilo: el de la *salsa conciente.* Esta misma onda sería definitivamente consagrada dos años más tarde, cuando la pareja Colón-Blades publica *Siembra,* un disco que ya en plena decadencia y muerte del boom logra convertirse en la producción más vendida en toda la historia de la música caribeña. Willie, antes de la hazaña, ya había saturado las ventas con su disco *Sólo ellos pudieron hacer este álbum,* publicado a mediados del 77 con la voz de Celia Cruz. Por si fuera poco, *Comedia,* un disco que al año siguiente produjera Willie para Héctor Lavóe, con sobrada facilidad ascendía también hacia las ventas máximas. Todo ello nos indica cómo Colón, en el período que cierra la década, con la moda del *discomusic* en un arrase total, con la industria de la salsa neoyorkina en una decadencia al parecer indetenible, logra reafirmar su postura vanguardística para convertirse así no sólo en uno de los líderes fundamentales de toda la expresión salsosa, sino también en el mejor vendedor que se conociera a todo lo largo de la década.

Ya en el 79, cuando todavía los surcos de *Siembra* eran radiados hasta la saciedad por toda la región, Willie publica un nuevo disco que, una vez más, se caracterizaría por la búsqueda, nunca por el conformismo: *Willie Colón Solo,* donde los característicos trombones daban paso a una banda grande llena de saxos, violines y percusión completa. Esta última producción viene determinada por algunos aciertos extraordinarios y ciertos fracasos realmente impresionantes. Willie, buscando la siempre peligrosa sofisticación, cometió el imperdonable pecado de *suavizar* la música, hacerla frágil, quebradiza, con unos montunos delicados incapaces de reproducir la fiereza que es imprescindible. Utilizando un coro femenino particularmente malo, Willie publica temas pobres como *Sin Poderte Hablar* (aunque la payola lo haya convertido en un éxito parcial), *Tú eres Tú, Señora,* y el instrumental *Julia,* donde la salsa pareciera musicalizar los ambientes de una telenovela, o un comercial cualquiera de esos donde se anuncian jabones fabulosos para rutinarias amas de casa. Sin embargo, este mismo disco —conformado en base a buenos arreglos de Marty Sheller, Tom Malone, Héctor Garrido, Perico Ortiz y el propio Willie—, incluyó composiciones de altísimo nivel como *Juancito, Chinacubana,* y *Nueva York,* suerte de homenaje final que hace *el latino* a esta ciudad ostentosa, cruel y generosa a la vez, que sirviera de escenario para que toda una comunidad gestara esta expresión salsosa que a la larga serviría para definir e identificar a todos los barrios del Caribe. El tema, presentado con uno de los mejores arreglos que se le conozcan a Perico, lleno de *figuras,* de ruidos de la calle que se meten dentro del mambo y el montuno, llevando la cotidianidad a esas otras esferas donde al parecer tan sólo la música tiene acceso, nos muestra la confesión de Willie después que el círculo ha cerrado su primera vuelta: *El malo de aquí soy yo porque tengo corazón. . .* fue el inicio, tenía quince años y todo se presentaba en retos inevitables; luego vino la segunda postura: *mete la mano en el bolsillo saca y abre tu cuchillo y ten cuidado. . .,* la violencia del barrio seguía mandando en el ambiente; la tercera postura, una vez que Blades marcó todas sus influencias, se determinó ya en la premeditación y la conciencia: *Pablo Pueblo, Pablo Hermano. . ., Siembra, siembra con amor y el futuro te dará. . .;* y ahora ya esta última postura, donde el cantor puede mirar atrás para hacer el balance, un resumen perfectamente definido en las *turbulencias latinas* de esta ciudad que todavía se considera como la capital del mundo:

Nueva York, paisaje de acero
No sé si te odio, no sé si te quiero
Cuando estoy contigo me siento
Inquieto por largarme
Cuando estoy lejos loco por mirarte
Nueva York, selva de concreto
Mi corazón guarda el secreto
En tus labios latinos
Yo vi por primera vez
Las tradiciones de mis abuelos
Mágica ciudadela de sueños dorados
Capital de desilusiones
No sé cómo ni por qué me llevo embrujado
Donde quiera me recuerdo de Nueva York. . .
Nueva York, ciudad palabrera
Locura valiente, belleza turbia
Millones de seres juntos
Se sienten solos
Cuántos desventurados que no retornan
Nueva York, tu verano sofoca
Otoño esperando, invierno inclemente
Primavera me llena de alegría
Naturaleza que viste de verde
Mágica ciudadela de sueños dorados
Capital de desilusiones
No sé cómo ni por qué me llevo embrujado
Por las noches hasta sueño con Nueva York. . .

. . .

Eres como nuestra primera amante
A la que acudimos con temor
Desnudos
Llevando dentro una danza de ansias
Y en la sien el arco iris de una esperanza
Eres única, eres indeleble
Te arraigas
Eres inolvidable, eres eterna[1]

. . .

Mágica ciudadela de sueños dorados
Capital de desilusiones
Tu ambiente electrizante me ha dominado
Donde quiera me recuerdo de Nueva York
Nueva York Nueva York Nueva York. . .

UN COMPOSITOR CANTANTE

En 1970 Pete Rodríguez, quien todavía gozaba la fama de su *Micaela* y su bugaloo, hizo un disco especial en el que presentaba a un nuevo cantante que —cosa curiosa y extraña en este mundo de la salsa—, era el compositor de todo su repertorio. El disco trajo como título: *De Panamá a Nueva York, Pete Rodríguez presenta a Rubén Blades,* y en la portada la orquesta de Rodríguez, montada en uno de esos carros convertibles tan acostumbrados en las carátulas de aquel entonces, recogía en la carretera a un adolescente rubio, con un aspecto semejante al de esos muchachos de la clase media que se dedicaron a tocar el insufrible rock del subdesarrollo. El muchacho, sin embargo, no hacía rock sino salsa, y una salsa muy particular no sólo por su evidente rebeldía sino por sus claras intenciones políticas:

JUAN GONZALEZ

(La historia que van a escuchar está basada en hechos ficticios. Cualquiera semejanza con personas vivas o muertas es pura coincidencia).

La patrulla ha llegado al pueblo con la noticia
Que acabaron con Juan González el guerrillero
Que por fin el León de la sierra reposa muerto
La guerrilla murió con él grita un sargento
En la Cañada del Muerto fue la emboscada
Cogieron a la guerrilla hambrienta y cansada.

En un bohío monte adentro se escucha el llanto
De una mujer con un niño que está en pañales
Con ella lloran también los pobres del mundo
Los campos lloran la muerte de Juan González.

(Montuno)

La Sierra viste de luto
Mataron a Juan González. . .

Este disco, publicado por el sello *Alegre,* no tuvo mayor repercusión en el público. En Nueva York, la comunidad latina tenía muy poco que ver con historias de guerrillas y muertos en la montaña, y en algunos países del Caribe el disco fue prohibido por considerársele subversivo. A Blades no le quedó más remedio que regresar a Panamá, donde decidió separarse por completo de la actividad musical para ingresar a la universidad donde continuaría sus estudios de Derecho. Cuatro años más tarde, en el 74, Rubén regresa a Nueva York. La Fania, siguiendo su política de firmar a todo el mundo (porque según cierto criterio pulperil es preferible que toda la posible competencia esté en casa aunque ahí se pudra ante la mayor indiferencia), le ofreció un contrato desigual que el panameño, buscando afanosamente el éxito, firmó sin pensarlo dos veces. Pero la Fania, que ya empezaba a saborear los beneficios del boom, no quiso reparar en un cantor virtualmente desconocido que, además, había fracasado en su primer intento grande. Es así como, gracias a la mediación de Ricardo Ray y al tener bajo el brazo el título de abogado expedido por la Universidad Nacional de Panamá, Blades logró un puesto de oficinista en la compañía. Lo asignaron a la pomposa Oficina de Correos donde el cantor, pegando tan sólo estampillas, se consumía en nuevas frustraciones.

Blades, sin embargo, no dejó de componer aunque los productores le descartaran los números por considerarlos *con demasiada letra,* y muy extraños y sofisticados. Ya Ray le había grabado el *Guaguancó Raro* (1971), e Ismael Miranda, que había conocido a Rubén en uno de los tantos viajes de la Fania a Panamá, estaba en posesión de algunos temas suyos. Y es él, precisamente, quien descubre para el gran público todo el talento creador de Blades. Ese mismo año 74 graba *Las Esquinas Son,* festiva pachanga que servía para retratar las incidencias acostumbradas en una esquina cualquiera de un barrio cualquiera. El tema gustó aunque nunca fuera nada del otro mundo. Pero al año siguiente, cuando Ismael publica *Este es Ismael Miranda,* el público conoce una salsa ex-

1. Poema de Bernardo Fernández.

traña, que contaba la historia de un bandolero panameño del 1806. El tema, que serviría para inaugurar el muy importante estilo de la *salsa narrativa*, se convirtió en un éxito extraordinario, había en él una manera distinta de decir las cosas, una ironía inteligente que se colaba y le buscaba un segundo sentido a la anécdota:

CIPRIANO ARMENTEROS

En 1806, allá por el mes de enero,
en las llanuras del Chamen
calló Cipriano Armenteros,
así fue.

El pueblo se reunió a ver
cuando preso regresaba
escoltado por las tropas que el Cabo Flores
mandaba.
La gente al verlo caído
de él se reía y burlaba.
Armenteros en silencio sólo miraba y callaba.

Los hombres del bandolero al rescate se lanzaron.
Por Caledonia pasaron
temprano de madrugada:
Emeterio y Pascual Gómez
desfilaban en vanguardia,
Mederos y Urbano el Santo
Ay, Facundo en la retaguardia.
La banda atacó en sorpresa
a galope sus caballos
la tropa dormía en defensa
los españoles confiados:
cuando empezó el tiroteo
quedó Armenteros salvado.

Así lo cuentan los viejos,
así se fugó Cipriano.
Y dicen que andan buscando
a los que de él se rieron.
En el pellejo de esa gente, mi hermano,
estar yo no quiero.

(Montuno)

Y tiembla la tierra, se escapó Armenteros.

Las ventanas están cerradas
no se abren ni por dinero
todas las puertas están trancadas
ay, con las llaves del miedo.

Y tiembla la tierra...

Por Caledonia pasaron, temprano de madrugada
mira tú si metían miedo
que ni los gallos cantaban...

Y tiembla la tierra...

Están corriendo los blancos
están corriendo los negros
está rezando to' el mundo
ay, prendiendo cuca
en los pueblos.

Por los lados de Veraguas
me dicen que lo vieron:
El sol escondió sus rayos
por temor al bandolero.

Y tiembla la tierra...

Dos años más tarde, cuando Ismael publica su pobrísimo disco *No Voy al Festival*, el público, que se había mantenido a la expectativa, conoce la segunda parte de la historia de Cipriano:

VUELVE CIPRIANO

Cantan los gallos bien tempranito en la madrugada
y por el pueblo cruzan seis hombres botando fuego
y los relinchos de los caballos van anunciando
es Armenteros que con su banda ataca de nuevo.

Van a vengar la mañana aquella de la emboscada
donde pa' siempre quedó tendido Emeterio López
donde Facundo perdió la vista del ojo derecho
y hasta Cipriano cogió una bala usted sabe donde.

Pero la suerte que desde niño le acompañaba
en medio de la balacera se fue de golpe
Facundo quedó tendido de un tiro en la cara
Eliécer llorando de rabia sin municiones.

Pascual, Medero y Cipriano en medio de la noche
oyeron la risotada del Cabo Flórez
diciendo ay, ay, ay, ni el diablo los salva
si no se rinden les partiremos hasta los cojones.

Y por segunda vez calló hasta el gallo
vibró la voz de aguardiente del bandolero
"yo soy un macho, soy un varón y soy de los buenos
y si me le fui una vez y me les voy de nuevo".

(Montuno)

¡Yo soy Cipriano Armenteros!

WILLIE COLON *PRESENTS* RUBEN BLADES




COMPATIBLE STEREO
SIEMBRA
WILLIE COLON & RUBEN BLADES

En 1975, Ray Barretto decide utilizar a Rubén como cantante, lo incorpora a su orquesta junto al vocalista boricua Tito Gómez, y juntos graban el fabuloso disco que fuera publicado ese año. Meses más tarde Willie Colón lo invita para que grabe *El Cazanguero*, compuesto por Rubén en sus días universitarios, en el disco experimental *El Bueno, El Malo, El Feo*. Cuando entra el 76 ya el ambiente tenía en Rubén Blades no sólo un compositor con la menuda habilidad para convertir en éxito todo lo que escribía, sino también a un cantor que, desde giros bastante sofisticados, era capaz de brindar toda la espontaneidad y arraigo que se le exige al sonero de la salsa popular. El panameño, que en algunos casos fue criticado por tener un timbre de voz muy parecido al de Cheo Feliciano, logró hacerse de un estilo personalísimo que en breve tiempo ya marcaría importantes influencias. Y es así como la Fania All Stars, que mantenía la política cerrada de no aceptar cantantes nuevos en el equipo, decide romper la regla para incorporar a Blades en el disco *Tributo a Tito Rodríguez*. De ahí en adelante, cuando a la orquesta le toca la triste responsabilidad de convertirse en *crossover* para el mercado americano, Blades es el único cantante que se mantiene de manera regular. En el 77 graba el extraordinario *Juan Pachanga*, al año siguiente *Sin tu Cariño* y ya en 1979 su última creación para las *estrellas*: *Prepara*, inteligente son montuno desarrollado en el alarde de ubicar una tradición campesina en la estricta circunstancia urbana.

Pero el golpe definitivo lo da Blades cuando logra grabar, con todas las pertinencias del caso, su vieja música de crónica social. El hecho ocurre en 1977 con el disco *Metiendo Mano*, ya mencionado previamente en los párrafos referentes a Willie Colón. Ahí Rubén volvió a las composiciones de los días universitarios (*Pablo Pueblo*), remozando el estilo en el hecho reciente (*Pueblo*), mientras que, con ironía y fino humor, cantaba la circunstancia de los tantos *ilegales* caribeños que viven en Nueva York (*La Maleta*). Además, la salsa, en la plenitud de los estilos hasta ahora desarrollados por el boom, era mostrada en extraordinario molde; acude así el bolero (el clásico *Me Recordarás* de Frank Domínguez, grabado con un impresionante solo en la guitarra de Yomo Toro), el necesario clásico de la mejor música cubana (en este caso, *La Mora*, de Eliseo Grenet, inteligentemente arreglada por Willie Colón), la presencia del folklore en su nueva adaptación urbana (*Según el Color*), y dos últimos temas pertinentemente salsosos (*Lluvia de tu Cielo*, del novel Johnny Ortiz, y *Plantación Adentro*, del ya imprescindible Curet Alonso). Este disco habría de marcar la referencia más importante para toda la salsa que, desde el boom, empezaba a señalar ya los senderos que se seguirían en el futuro inmediato, justo después que ese mismo boom acusara su muerte. En un momento en que la *matancerización* cometía la arbitrariedad de cerrar la salsa al exclusivo molde cubano, cuando la salsa de Nueva York empezaba a insinuar su agotamiento, empapada de una expresión estéril y acomodaticia, la presencia de *Pablo Pueblo* fue, más que una sorpresa, un auténtico alarde de consecuencia. Con toda la propiedad del caso se recordaba que la salsa, muy a pesar del boom, de los millones y euforias paridos en la industria, era música popular hecha para cantar las circunstancias del barrio donde había nacido y que así, necesariamente, tendría que seguir:

Regresa un hombre en silencio
De su trabajo cansado
Su paso no lleva prisa
Su sombra nunca lo alcanza
Lo espera el barrio de siempre
Con el farol en la esquina
Con la basura allá enfrente
Y el ruido de la cantina

Pablo Pueblo llega al zaguán oscuro
Y vuelve a ver las paredes con las viejas papeletas
Que prometían futuros en lides politiqueras
Y en su cara se dibuja la decepción de la espera
Pablo Pueblo
Hijo del grito y la calle
De la miseria y del hambre
Del callejón y la pena
Pablo Pueblo
Su alimento es la esperanza
Su paso no lleva prisa
Su sombra nunca lo alcanza

Llega al patio pensativo y cabizbajo
Con su silencio de pobre
Con los gritos por abajo
La ropa allá en los balcones
El viento la va secando
Escucha un trueno en el cielo
Tiempo de lluvia avisando
Entra al cuarto y se queda mirando
A su mujer y a los niños y se pregunta
¿Hasta cuándo?
Toma sus sueños raídos
Los parcha con esperanzas
Hace del hambre una almohada
Y se acuesta triste de alma.

(Montuno)

Pablo Pueblo, Pablo hermano...
Trabajó hasta jubilarse
Y nunca sobraron chavos
Pablo Pueblo, Pablo hermano...
Votando en las elecciones
Pa' después comerse un clavo
Pablo Pueblo, Pablo hermano...
Pablo, con el silencio del pobre
Con los gritos por abajo
Pablo Pueblo, Pablo hermano...
¡Eh!, echa pa'lante Pablito
Y a la vida mete mano
Pablo Pueblo, Pablo hermano...
A un crucifijo rezando
Y el cambio esperando, ¡ay Dios!
Pablo Pueblo, Pablo hermano...
Mira a su mujer y a los nenes
Y se pregunta, ¿hasta cuándo?
Pablo Pueblo, Pablo hermano...
Llega a su barrio de siempre
Cansado de la factoría
Pablo Pueblo, Pablo hermano...
Buscando suerte en caballos
Y comprando lotería
Pablo Pueblo, Pablo hermano...
Gastándose un dinerito en dominó
Y tomándose un par de tragos
Pablo Pueblo, Pablo hermano...
Y con el grito en la calle
De la pena y el quebranto
Pablo Pueblo, Pablo hermano...

¡Ay, Pablo Pueblo!
¡Ay, Pablo Hermano!

A raíz de este número no fueron pocos los críticos que empezaron a hablar *de la salsa desvirtuada, convertida ahora en protesta*, como si la salsa, por una suerte de designio fantasma, estuviera condenada a esas temáticas puestas de moda por la *matancerización* donde se hacía exclusiva alusión a *las mulatas que bailan en el solar*, y a los amores traicioneros que ellas mismas dejaban después de la pasión. No se entendía que la música popular, en tanto mero reflejo de una circunstancia social y cultural que le da origen y aliento, no hace más que cantar el cúmulo de situaciones que caracterizan a esa misma circunstancia. Y la salsa —no está demás repetirlo todas las veces necesarias—, a pesar del boom industrial que, a través de ella, creó la moda matancerizante, es básicamente música popular, ni más ni menos. Y este criterio, con toda la claridad del caso, nos fue ratificado por el propio Blades en una entrevista que le hicimos para el diario *El Nacional* de Caracas (Cuerpo E, domingo 13 de mayo, 1979):

Yo entiendo que se arme revuelo, total esa es mi intención. Pero tampoco la cosa es así como la han pintado por ahí, tú sabes, yo no he inventado el agua tibia ni nada por el estilo; la música, paralelamente al bonche y al amor, siempre ha estado en la política, es algo muy simple. Ahí están los compositores de siempre, fíjate, ellos le compusieron al amor pero también a la política, a lo social, y es que es así, ¿me entiendes? Uno no puede separarse del mundo que uno vive, de la realidad que lo rodea a uno. Si yo hago música que llaman popular, pues entonces no me queda más remedio que tocar y trabajar los temas que le tocan al pueblo y César, tú lo sabes bien, el pueblo, la gente, sabe de la bachata y el amor pero también sabe de lo otro, y sabe mucho.

Pero en el caso de Blades, a diferencia de los otros compositores populares, en especial los que se desarrollaron en y para la salsa, ese tema social no fue visto de manera tangencial, como una simple referencia. Todo lo contrario, en él las temáticas que afectaban la vida diaria de toda una colectividad, fueron enfocadas con un criterio político muy específico, nada fue fruto del azar o la simple casualidad. Y de ahí que Rubén causara, como él mismo lo definió, un inmenso revuelo. Algunos lo tildaron de cantante de protesta, y otros, que siempre contemplaron a la salsa como un arte menor, digno apenas de los bailes sabatinos, no vacilaron en calificarlo como tramposo, demagogo y fanfarrón. Pero Blades, a pesar de estos extremos que trataban de encasillarlo, logró superar todas las posturas para convertirse en ídolo, en un personaje extraño que no sólo vendía impresionante cantidades de discos, sino que también *decía* cosas y, sobre todo, que las decía en una de las mejores manifestaciones que jamás conociera la salsa. Para 1979, ya sin duda de por medio, Rubén Blades logra convertirse en el personaje más importante de la salsa que cerraría la década. Y ello lo logra con *Siembra*, el segundo disco con la orquesta de Willie Colón; el disco abre con *Plástico*:

Ella era una chica plástica, de esas que veo por ahí;
de esas que cuando se agitan, sudan Channel Number
[Three.
Que sueñan casarse con un doctor, pues él puede
[mantenerlas mejor,
no le hablan a nadie, si no es su igual, a menos que sea
[Fulano de Tal.
Son lindas, esbeltas, de buen vestir,
de mirada esquiva y falso reír.

El era un muchacho plástico, de esos que veo por ahí;
con la peinilla en la mano y cara de yo no fui.
De los que por tema de conversación discuten qué marca
[de carro es mejor,
de los que pretenden el no comer por las apariencias que
[hay que tener,
pa' andar elegantes y así poder una chica plástica recoger.

Era una pareja plástica, de esas que veo por ahi;
él pensando siempre en dinero, ella, en la moda en París.
Aparentando lo que no son, viviendo en un mundo de
[pura ilusión,
diciendo a su hijo de 5 años, no juegues con niños de
[color extraño,
ahogados en deudas para mantener su status social, en
[boda o coctel.

Era una ciudad de plástico, de esas que no quiero ver;
de edificios cancerosos y un corazón de oropel.
Donde en vez de un sol amanece un dólar, donde nadie
[ríe, donde nadie llora,
con gente de rostros de polyéster, que oyen sin oír y miran
[sin ver,
gente que vendió por comodidad su razón de ser y su
[libertad.

Oye latino, oye hermano, oye amigo, nunca vendas tu
[destino por el oro y la comodidad;
aprende, pues nos falta andar bastante, mira siempre
[hacia adelante
para juntos acabar
con la ignorancia que nos trae sugestionados, con modelos
[importados que no son la solución.
No te dejes confundir, busca el fondo y su razón,
recuerda, se ven las caras pero nunca el corazón.

(Montuno)

¡Se ven las caras, se ven las caras pero nunca el corazón!

Y el número, después de las inspiraciones de Blades donde cuestionaba la postura de la *gente plástica*, tiene un viraje radical. El cantante hace alusión a los otros latinoamericanos, a *la gente de carne y hueso que no se vendió*. El coro tan sólo repite la primera parte de la frase, *se ven las caras, se ven las caras . . .*, mientras Rubén va llamando a la unidad, *a esa raza unida como Bolívar soñó*, para terminar luego en una suerte de reunión majestuosa y salsosa de toda la América Latina: *Panamá,/ presente,/ Puerto Rico,/ presente,/ Venezuela,/ presente,/ Cuba,/ presente, República Dominicana,/ presente . . .*; y así hasta el final cuando Blades hace alusión a la otra presencia: *la esquina, los estudiantes, el barrio . . .*

El resto del disco, haciendo honor a esa definición popular que ya el propio Blades había aludido, se repartió entre temas de amor (*Buscando Guayaba* y *Dime*), otras afirmaciones en la misma *onda social* (*Ojos*, de Johnny Ortiz, el único tema que no fuera compuesto por Blades), *Siembra*, y el retrato de dos personajes sobradamente importantes en la cultura popular: *María Lionza*, un personaje de perfiles religiosos profundamente arraigado en la tradición venezolana, y *Pedro Navaja*, la descripción salsosa del clásico malandro de esquina, personaje temible, causa y efecto de drogas, asaltos y cuchillos:

Por la esquina del viejo barrio lo vi pasar,
con el tumbao que tienen los guapos al caminar.
Las manos siempre en los bolsillos de su gabán,
pa' que no sepan en cuál de ellas lleva el puñal.
Usa un sombrero de ala ancha, de medio lao,
y zapatillas por si hay problema, salir volao.
Lentes oscuros, pa' que no sepan qué está mirando,
y un diente de oro que cuando se ríe se ve brillando.
Como a tres cuadras de aquella esquina una mujer
va recorriendo la acera entera, por quinta vez.
Y en un zaguán entra y se da un trago, para olvidar,
que el día está flojo y no hay clientes pa' trabajar.
Un carro pasa, muy despacito, por la avenida,
no tiene marcas pero to's saben que es policía.
Pedro Navaja, las manos siempre dentro del gabán
mira y sonríe y el diente de oro vuelve a brillar.
Mientras camina pasa la vista de esquina a esquina,
no se ve un alma, está desierta toda la avenida.
Cuando, ¡de pronto!, una mujer sale del zaguán,
y Pedro Navaja aprieta un puño dentro del gabán.
mira y sonríe y el diente de oro vuelve a brillar.
y a la carrera, pero sin ruido, cruza la calle.
Y mientras tanto, en la otra acera, va esa mujer
refunfuñando pues no hizo pesos con que comer.

Mientras camina del viejo abrigo saca un revólver, esa
[mujer,
y va a guardarlo en su cartera pa' que no estorbe;
un 38 Smith & Wesson, del especial,
que carga encima pa' que la libre de todo mal.
Y Pedro Navaja, puñal en mano, le fue pa' encima,
el diente de oro iba alumbrando toda la avenida.
Mientras reía, el puñal le hundía sin compasión,
cuando, de pronto, sonó un disparo como un cañón.

Y Pedro Navaja cayó en la acera mientras veía, a esa
[mujer,
que revólver en mano y de muerte herida a él le decía,
"yo que pensaba, hoy no es mi día, estoy salá,

pero tú estás peor, Pedro Navaja, no estás en na".
Y créame gente que aunque hubo ruido nadie salió.
No hubo curiosos, no hubo preguntas, nadie lloró.
Sólo un borracho con los dos muertos se tropezó, y
cogió el revólver, el puñal, dos pesos y se marchó;
y tropezando se fue cantando desafinao el coro que aquí
[les traje
y del mensaje de mi canción:
La vida te da sorpresas, sorpresas te da la vida, ¡ay Dios!

Pedro Navaja se convirtió en un éxito de impresionantes proporciones. En todo el Caribe, y muy especialmente en Venezuela, el tema obligó a las más diversas especulaciones, a conjeturas de todo tipo mientras la música saturaba en las emisoras de radio y el personaje era parodiado en la televisión y en improvisadas obras de teatro que, aprovechando la fama desatada, también gozaron la fortuna comercial. Blades, sin embargo, a pesar del terremoto de comentarios, de críticas y alabanzas, definía su música desde una perspectiva particularmente sencilla y modesta. En la misma entrevista que ya previamente aludimos, el cantor nos confesó:

Creo que esa es mi onda, tú sabes, yo canto lo que veo, toda esa serie de personajes que son los mismos, igualitos, en toda Latinoamérica. Como conozco a algunos de ellos, porque más o menos te puedo decir que los he tenido cerca desde la infancia y la juventud, sé lo que piensan, lo que les duele, lo que añoran, tú sabes. Si yo soy un cantor popular yo tengo que cantarle a ellos, para bien o para mal, ellos son parte del mundo que uno conoce. Y mira que no se trata de elogiarlos, de ponerlos como héroes, no, se trata solamente de decir lo que ellos son, tú sabes".

Y esa postura fue la que terminó afianzando a Rubén Blades en el privilegiado lugar que le brindó la comunidad de los melómanos. El solo se dio el lujo de determinar los nuevos caminos por los que correría la salsa de los 80. Y no porque la música de ahora en adelante tuviera que ser necesariamente *social* para adquirir validez, sino, simplemente, porque ya había un nuevo espíritu, conciente y premeditado, que la caracterizaría de manera definitiva. La matancerización del boom se agotó en el fastidio, la salsa estéril parida sin concierto en una repetición inútil, ya quedaba al margen.



CESAR MIGUEL RONDON - el autor - RUBEN BLADES - Programa Bachata, Radio Aeropuerto



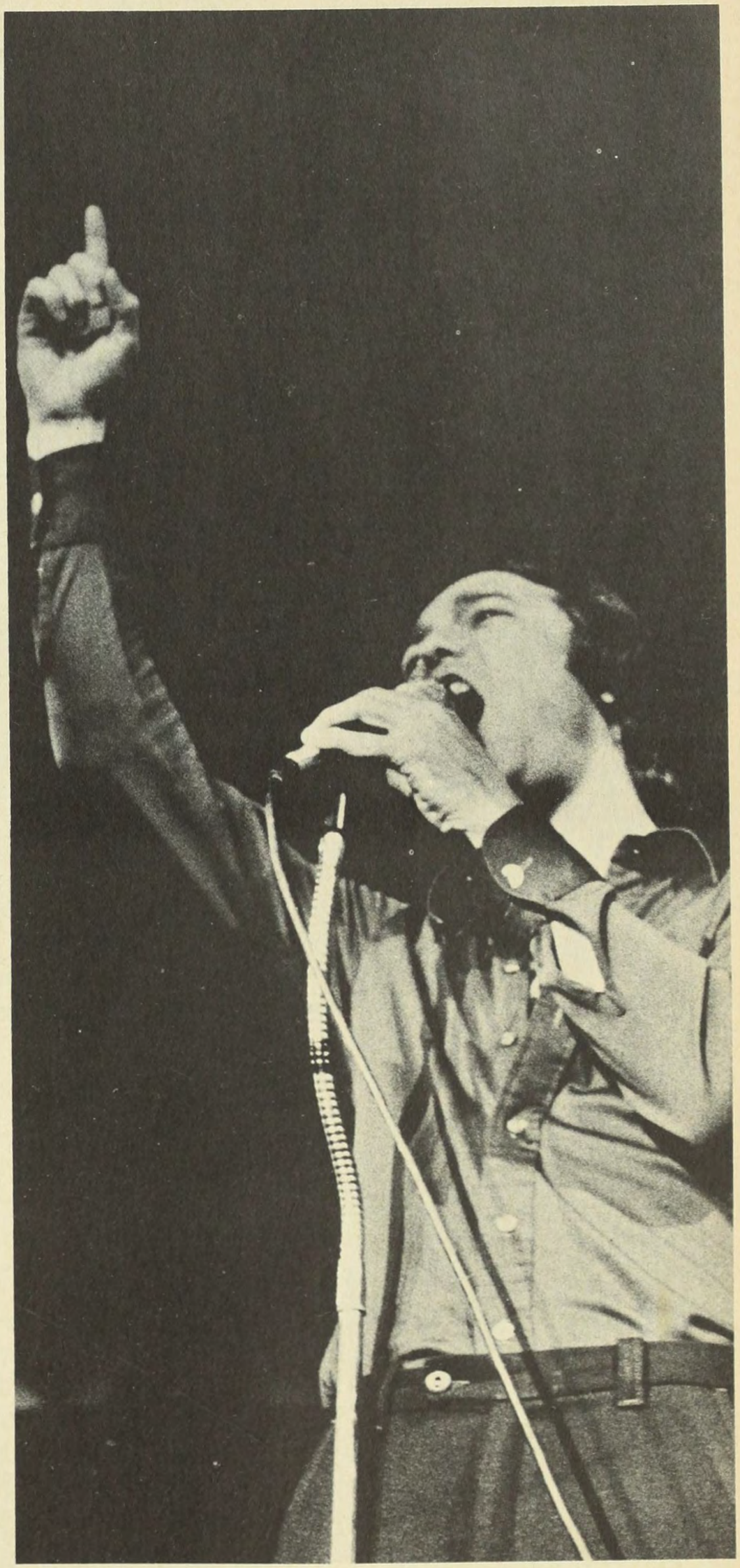
RUBEN BLADES "El cantante"



RUBEN BLADES - EDDIE PALMIERI



ROBERTO ROENA - RUBEN BLADES



RUBEN BLADES "Compositor y líder"



...HASTA AQUI LLEGO LA COSA...

9. *Todas las Salsas*

En 1979 se publica en Nueva York un disco de salsa de un cantante sin mayor virtud ni relevancia. No compré el disco, tan sólo reparé en la carátula: el cantante, vestido elegantemente al estilo de esos modelos que anuncian colonia para hombres, bajaba de un lujoso Rolls Royce y el chofer, impecablemente uniformado, le abría la puerta. Estaba conmigo un amigo que conocía al cantante en cuestión y él, riéndose con una mezcla de burla y lástima, me comentó: *pero si éste se está comiendo un cable y ahora viene a meter la coba de que es millonario. . ., mira tú que el carro es del dueño de la compañía, su automóvil particular, y el chofer, también es el chofer particular del dueño. . .* Y dejamos la carátula en un inmenso cerro de discos, discos perdidos e inútiles que también eran presentados con millones fantasmales. En la tienda, el tocadiscos hacía sonar lo último de Donna Summers, el discomusic que seguía golpeando con su moda. Cuando salimos a la calle, un grupo de jóvenes tenía un radio a todo volumen donde sonaba un viejo tema de Eddie Palmieri: *vámonos pa'l monte, pa'l monte pa' guarachar, vámonos pa'l monte que el monte me gusta más. . .* El número ya tenía unos cuantos años de grabado y, sin embargo, una fuerza oculta, sabrosa y arrolladora, se le seguía sintiendo intacta. Por encima de él ya habían pasado varias modas y el montuno, como si nada, seguía feliz. En esos días, los empresarios de la salsa de Nueva York, los mismos que habían creado y difundido el boom industrial, estaban viviendo la peor de sus crisis: el grueso de la producción se estaba quedando frío, los discos no los compraba nadie y se quedaban amontonados en los almacenes. El *discomusic* causaba estragos y el boom, al parecer, ya había entrado en coma. En Venezuela, sin embargo, los discos se vendían como nunca. Oscar D'León ya se había convertido en una suerte de mito popular, y los mejores exponentes de la salsa eran recibidos como auténticos héroes de una música definitiva. Algún periodista se molestó por esto, para él seguía siendo preferible el inglés y todo lo que en él se cantara. Pero el Poliedro, el más fabuloso escenario de música popular que conozca el Caribe, seguía repleto cada vez que unos cuantos músicos del barrio venían para cantar sus cosas. Decían que la salsa había muerto, y al parecer la agonía del boom lo confirmaba. Los cantantes que se disfrazaban de Frank Sinatra ya nada tenían que hacer frente a los Bee Gees. Sin embargo, los otros, los que seguían vistiendo como cualquier vecino de El Valle, mantenían firme un arraigo y una popularidad que no decaían. Algo raro estaba sucediendo, en plena decadencia de la industria salsosa; por ejemplo, se lograba el disco más vendido en toda la historia de la música caribeña; en pleno auge de una nueva moda internacional, ciertos cantores, auténticos artistas populares, eran firmemente ratificados en los primeros sitiales. Algo raro estaba sucediendo. La industria se perdía en la bajada pero la música, llevada por un aliento oculto e indefinible, cogía fuerzas en la subida. Mientras en Caracas un reducido grupo de exquisitos, finos y cultos, se caía a trompadas mientras veía un mediocre show de Gloria Gaynor, en Maracaibo, en un recital multitudinario, Rubén Blades cantaba su salsa con la gaita de Los Guacos. Y eso que la salsa *ya no estaba de moda;* pero los locales, grandes e inmensos, seguían llenos. Ahora se estaba en las puertas de una nueva década, y los complejos, al parecer, ya se habían quedado encerrados en la cocina. Se sentían dos niveles diferentes —quizá los mismos de siempre—: por un lado, en una supuesta altura fina y delicada, se cantaba una música extranjera, la que se remite a un mundo que nunca jamás ha tenido nada que ver con nosotros; y por el otro lado, en las aparentes bajezas de la cotidianidad y la vida común, corría la otra música, esa expresión pícara e incisiva que nos hermana a todo lo largo de nuestra misma cultura. Y el nivel de *abajo* siempre ha valido más que el nivel de *arriba*. El boom de la salsa, que como moda al fin pudo moverse con cierta tranquilidad entre los dos niveles, perecía ahora en sus desplantes ridículos, sus trampas y sus fanfarronerías. Es posible que el boom, que trajo e impuso el término *salsa,* se lo lleve en su despedida. Sin embargo, ya lo dijimos, el nombre es lo de menos. En lugar de hablar de la salsa, de ahora en adelante sería preferible hablar de todas las salsas: el Caribe es inmenso y es rico, y esa riqueza supone una majestuosa convergencia. Total, antes del término ya estaba la música, y después del mismo ella seguirá igual. En el Caribe está el barrio, y él es dueño único de este canto.

EL ABRAZO
(o la abrazadera)



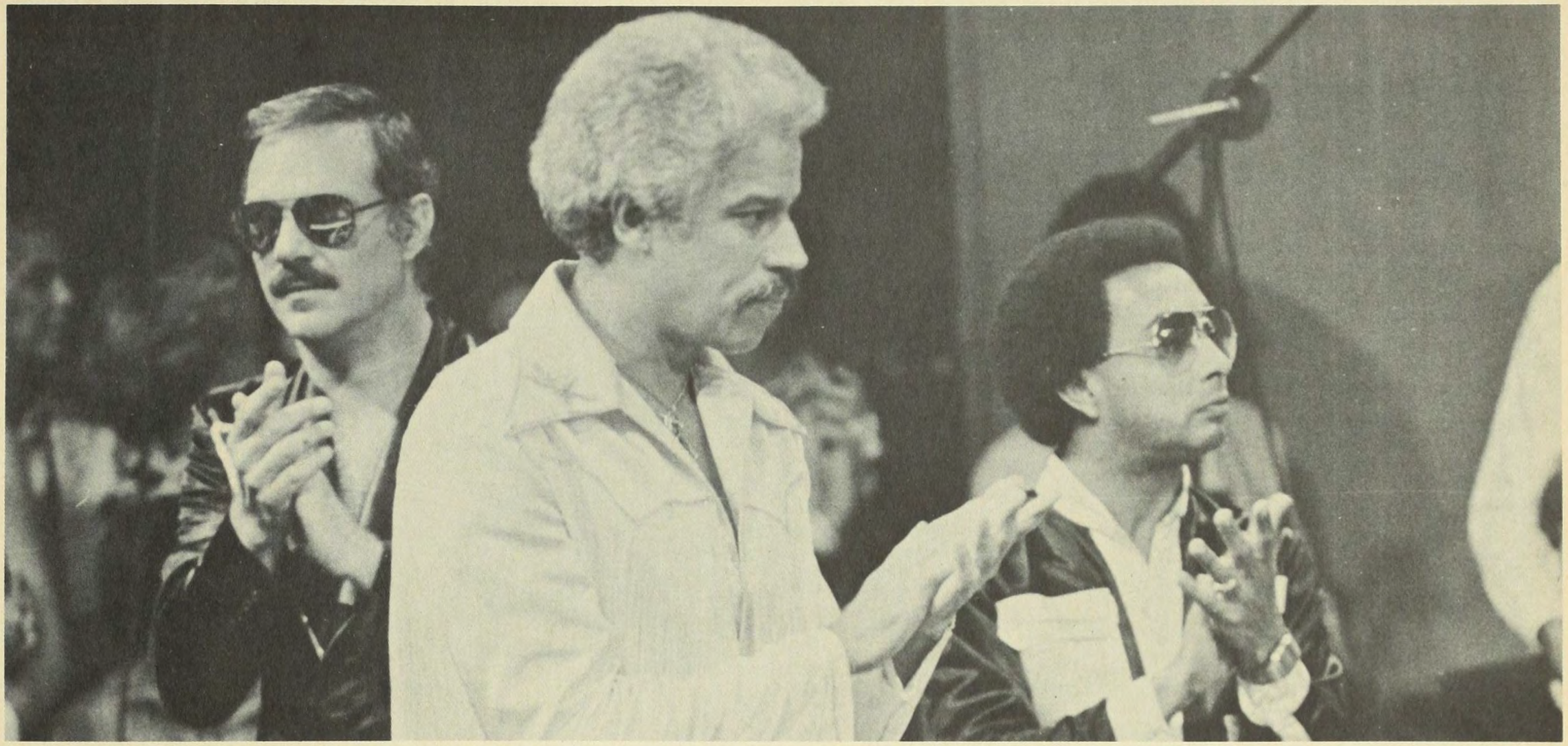
MANOLIN GONZALEZ



RUBEN BLADES - ROBERTO ROENA - JERRY MASUCCI - PAPPO LUCA - WILLIE COLON



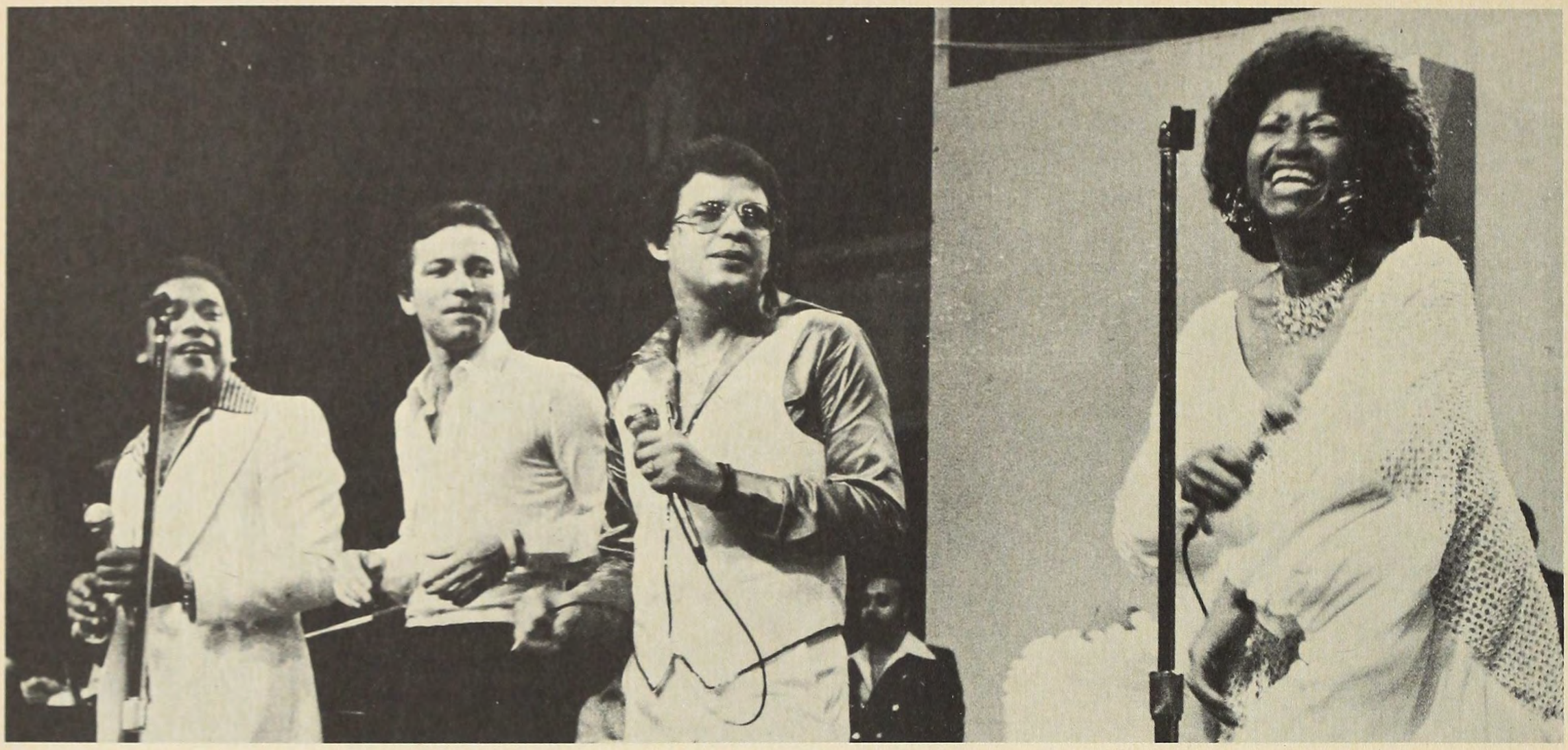
JOHNNY RODRIGUEZ - PETE RODRIGUEZ - RUBEN BLADES - ISMAEL QUINTANA - ISMAEL MIRANDA – JOHNNY PACHECO



LARRY HARLOW - JOHNNY PACHECO - PAPPO LUCA



BOBBY VALENTIN - REINALDO JORGE - IZZY SANABRIA - LUIS "PERICO" ORTIZ - SANTICOS COLON - JOHNNY PACHECO - ISMAEL QUINTANA
NICKY MARRERO - YOMO TORO - JOHNNY RODRIGUEZ



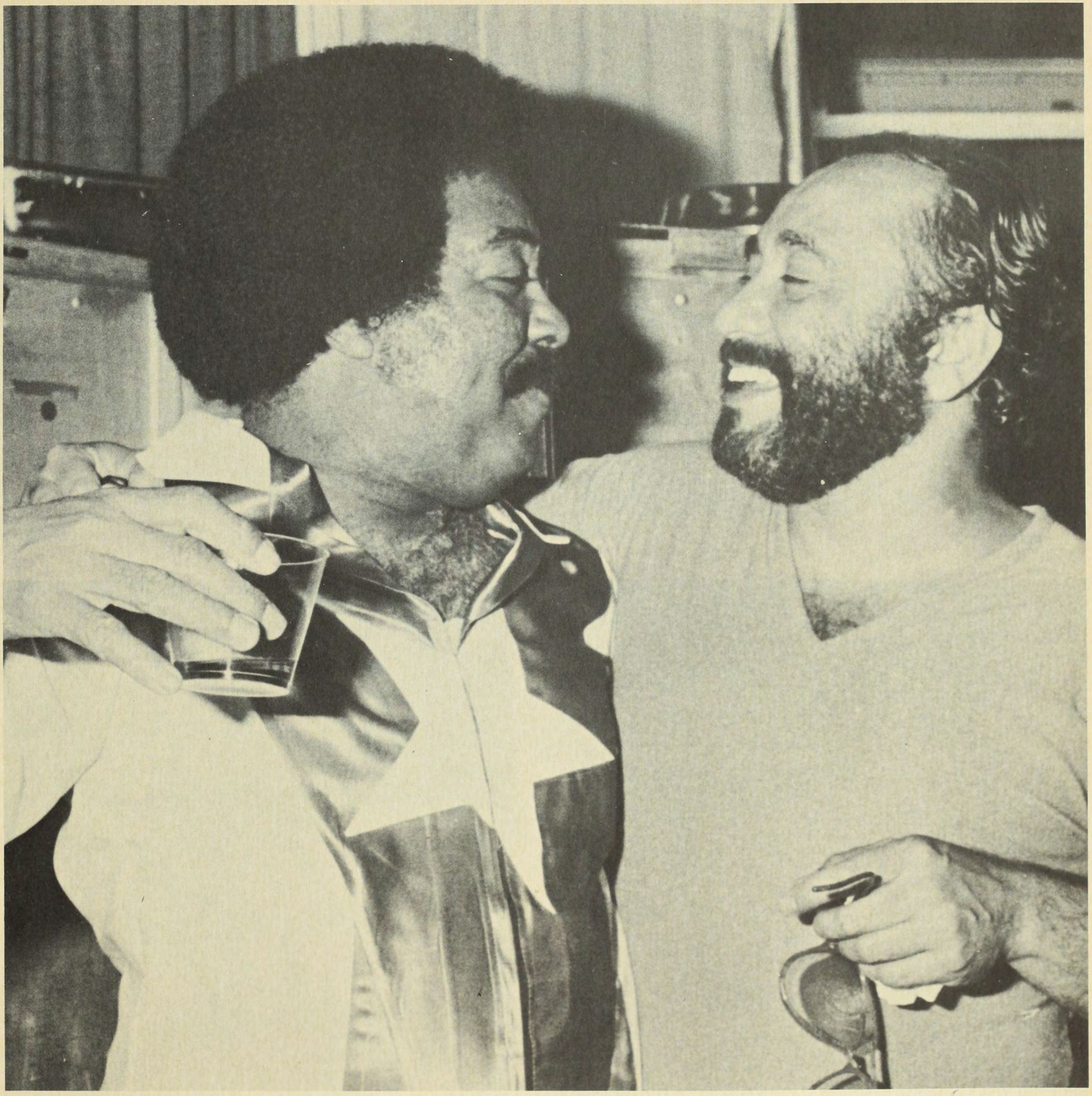
JOSE "CHEO" FELICIANO - RUBEN BLADES - HECTOR LAVOE - CELIA CRUZ



ISMAEL RIVERA - PETE "CONDE" RODRIGUEZ



JOHNNY PACHECO - YOMO TORO



RAFAEL ITHIER - EDDIE PALMIERI



RAY BARRETO - EDDY MONTALVO



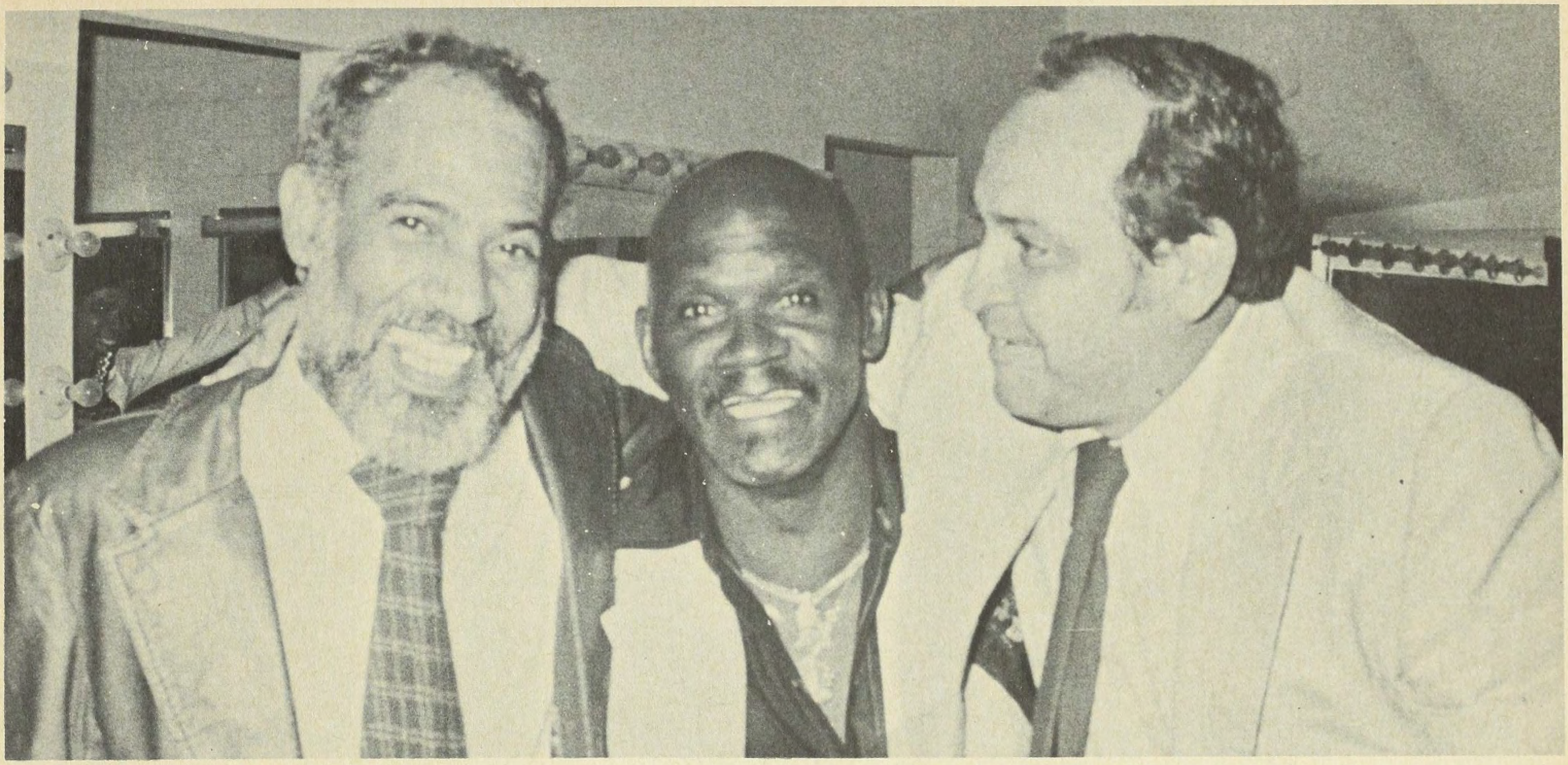
RAY BARRETO - ADALBERTO SANTIAGO



RUBEN BLADES - PETE "CONDE" RODRIGUEZ



CELIA CRUZ - BILLO FROMETA



FIDIAS DANILO ESCALONA - CUCO VALOY - BOLIVAR NAVA

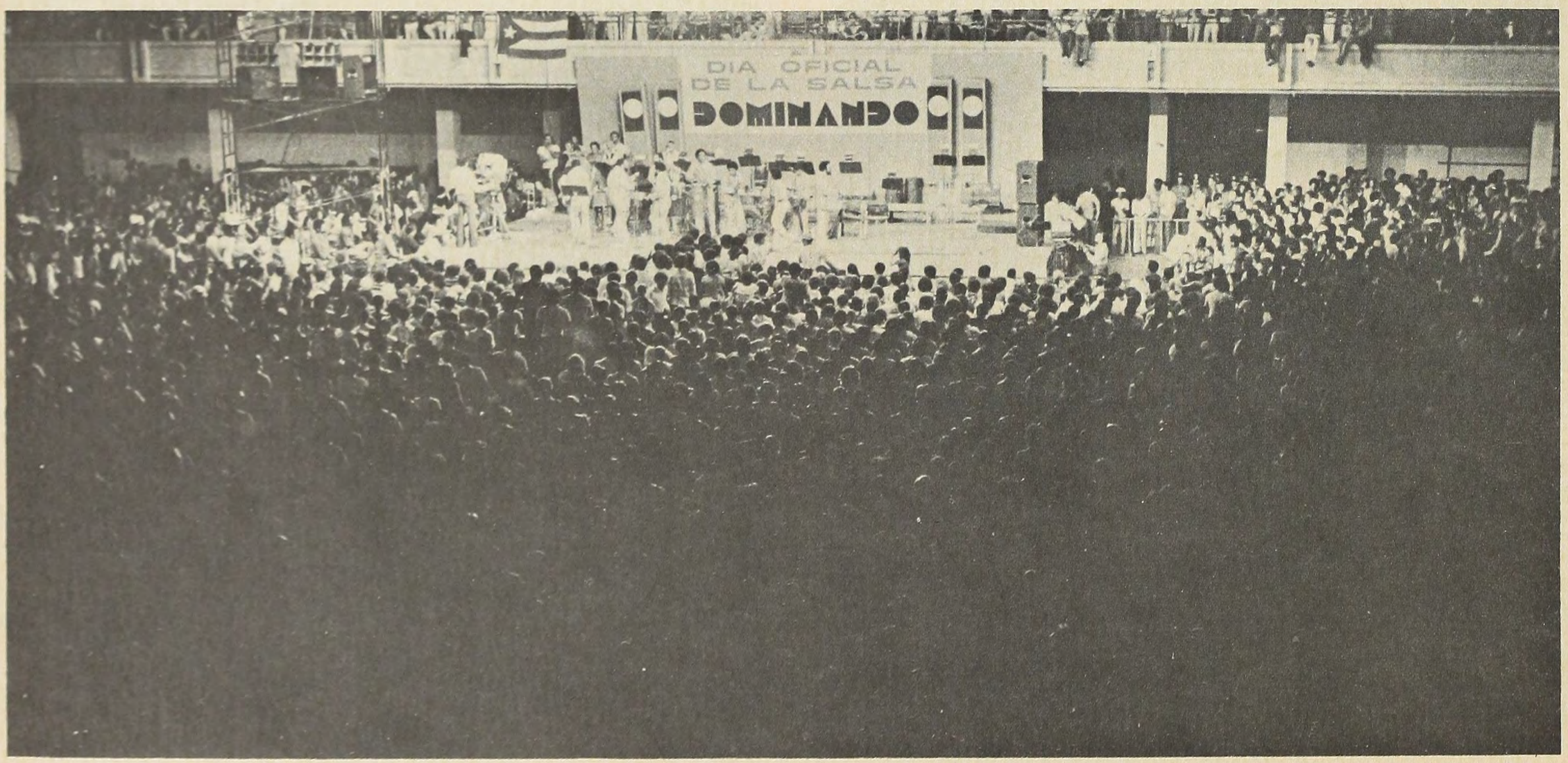


OSCAR D'LEON - CELIO GONZALEZ



OSCAR D'LEON - CUCO VALOY


DIA OFICIAL
DE LA SALSA
DOMINANDO


DIA OFICIAL
DE LA SALSA
DOMINANDO



CELIA CRUZ - en Barlovento

DISCOGRAFIA BASICA

APOLLO SOUND, *Roberto Roena y su Apollo Sound 6;* International Records, SLP-00473.

APOLLO SOUND, *Roberto Roena y Su Apollo Sound 9;* International Records, JMINT-924.

BARRETTO, RAY: *Qué Viva la Música;* Fania Records, SLP-00427.

BARRETO, RAY: *Tomorrow,* Atlantic Records (álbum doble).

BETANCOURT, JUSTO: *Lo Mejor de Justo Betancourt,* JM-00513.

BETANCOURT, JUSTO y SANTAMARIA, MONGO: *Ubané,* Vaya Records, JMVS-44.

BROADWAY, Orquesta: *Pasaporte,* Coco Records.

COLON, JOHNNY: *Tierra va a Temblar,* Cotique Records, CS-1082.

COLON, WILLIE: *El Crimen Paga,* Fania Records, SLP-00406.

COLON, WILLIE: *El Juicio,* Fania Records, SLP-00424.

COLON, WILLIE: *Lo Mato,* Fania Records, SLP-00444.

COLON, WILLIE y BLADES, RUBEN: *Metiendo Mano,* Fania Records, JM-00500.

COLON, WILLIE y BLADES, RUBEN: *Siembra;* Fania Records.

COLON, WILLIE y CRUZ, CELIA: *Sólo ellos pudieron hacer este álbum;* Vaya Records, JMVS-66.

CONSPIRACION, Orquesta: *La Conspiración de Ernie;* Vaya Records, VS-9.

CUBA, JOE: *Bang Bang Push Push;* Tico Records, SLP-1152.

CUBA, JOE: *Lo Mejor de Joe Cuba;* Tico Records, SLP-1197.

CHARANGA 76: *Encore;* TR Records.

DIMENSION LATINA: *Dimensión Latina 75;* TH.

DIMOND, MARKOLINO: *Beethoven's V;* Cotique Records, CS-1075.

D'LEON, OSCAR: *El Oscar de la Salsa;* TH.

D'LEON, OSCAR: *El más Grande;* TH.

FANIA ALL STARS: *Nuestra Cosa Latina;* Fania Records, SLP-00431 (álbum doble).

FELICIANO, CHEO: *José "Cheo" Feliciano;* Vaya Records, VS-5.

FELICIANO, CHEO: *El Arco Iris de Cheo";* Vaya Records, VS-55.

FERRER, FRANK: *Yerbabruja;* Guanin Records.

GRUPO FOLKLORICO Y EXPERIMENTAL NEOYORKINO: *Conceptos en Unidad;* Salsoul Records (álbum doble).

GRUPO FOLKLORICO Y EXPERIMENTAL NEOYORKINO: *Lo Dice Todo;* Salsoul Records.

HARLOW, LARRY: *Abran Paso;* Fania Records, SLP-396.

HARLOW, LARRY: *Tributo a Arsenio Rodríguez;* Fania Records, SLP-00404.

HARLOW, LARRY: *Salsa;* Fania Records, SLP-00460.

KIMBOS: *Los Grandes Kimbos con Adalberto Santiago;* Corique Records, JMCS-1091.

LAVOE, HECTOR: *De ti Depende;* Fania Records, JM-00492.

LAVOE, HECTOR: *Comedia;* Fania Records, JM-00522.

LIBRE: *Conjunto Libre;* Vol. I-II, Salsoul Records.

MANGO: *Mango;* CBS.

MIRANDA, ISMAEL: *Así se Compone un Son;* Fania Records, SLP-00437.

OLIVENCIA, TOMMY: *Tommy Olivencia 1977;* Inca Records, JMIS-1055.

ORTIZ, LUIS "PERICO": *Super Salsa;* New Generation Records.

PACHECO, JOHNNY: *Diez Grandes Años;* Fania Records, SLP-00409.

PACHECO, JOHNNY: *El Maestro;* Fania Records, JM-00485.

PACHECO, JOHNNY y CRUZ, CELIA: *Celia y Johnny;* Vaya Records, VS-31.

PALMIERI, EDDIE: *La Perfecta;* Alegre, SLPA-8170.

PALMIERI, EDDIE: *Champagne;* Tico Records, SLP-1165.

PALMIERI, EDDIE: *Lo Mejor de Eddie Palmieri;* Tico Records, CLP-1317.

PALMIERI, EDDIE: *La Historia de Eddie Palmieri;* Tico Records, TSLP-1403.

PALMIERI, EDDIE: *Sentido;* Coco Records.

PALMIERI, EDDIE: *El Sol de la Música Latina;* Coro Records.

PUENTE, TITO: *Tito Puente Toca y la Excitante Lupe Canta;* Tico Records, SLP-1121.

PUENTE, TITO: *Tito Puente y su Orquesta de concierto;* Tico Records, CLP-1308.

PUENTE, TITO: *Tributo a Beny Moré;* Tico Records, JMTS-1425.

PUERTO RICO ALL STARS: *Puerto Rico All Sstars;* PRAS.

QUINTANA, ISMAEL: *Lo que Estoy Viviendo;* Vaya Records, JMVS-41.

RAMIREZ, LOUIE: *Louie Ramírez y sus Amigos;* Cotique Records, JMCS-1096.

RAY, RICHIE: *Jala Jala y Boogaloo;* Vol. I-II; Alegre, SLPA-8570/SLPA 8630.

RIVERA, ISMAEL: *Traigo de Todo;* Tico Records, CLP-1319.

RIVERA, ISMAEL: *Eclipse Total;* Tito Records, TSLP-1400.

RIVERA, ISMAEL: *De Todas Maneras Rosas;* Tico Records, JMTS-1415.
RIVERA, ISMAEL: *Esto sí es lo Mío;* Tico Records, JMTS-1424.
RODRIGUEZ, PETE: *Lo Mejor de Pete Rodríguez;* Alegre, SLPA-8780.
SONERO CLASICO DEL CARIBE: Vol. I-II; YVKCT Conmúsica, 001/004.
SONORA PONCEÑA: *Explorando;* Inca Records, JMIS-1060.
SUPER TIPICA DE ESTRELLAS: *Super Típica de Estrellas.*
TIPICA IDEAL: *Vámonos Pa' Senegal;* Artol.
TIPICA IDEAL: *Fuera de este Mundo;* Coco Records.
TIPICA NOVEL: *Lo Mejor de la Tipica Novel;* TR Records.
TIPICA 73: *Los Dos Lados de la Típica 73;* Inca Records, JMIS-1053.
TIPICA 73: *Intercambio Cultural;* Fania Records.
TRABUCO VENEZOLANO: Vol. I-II, YVKCT Conmúsica, 002/005.
VALENTIN, BOBBY: *Bobby Valentín va a la Cárcel,* Vol. I-II; Bronco Records.
VALOY, CUCO: *Salsa con Coco.*
VARGAS, WILFRIDO: *Punto y Aparte;* Karem Records.
VARGAS, WILFRIDO: *En el Madison Square Garden;* Karem Records.

INDICE ONOMASTICO

A

Acevedo, Plácido (compositor): 228, 260.
Agosto, Ernie (La Conspiración): 94, 95, 256.
Alberty, Luis (compositor): 294.
Alegre (Estrellas): 45, 141.
Alfonso, Raúl (cantante): 200.
Almario, Justo (saxofonista): 130, 131.
Alomar, Héctor "Tempo": 261.
Alvarez, Heny: 91, 257, 258, 259.
Alvarez, Domingo (Doctor de la Universidad): 263, 264, 279.
Allen, Tito (cantante): 89, 159, 160.
América: Charanga (N.Y.): 197.
América (Cuba) Orquesta: 5.
Anacaona (Orquesta): 4.
Anabacoa (Conjunto): 255.
Antón (promotor): 231.
Antonatei, Augie (trompetista): 277.
Aponte, Charlie (cantante): 172, 173.
Aragón de Cienfuegos (Orquesta): 5, 192, 207, 208.
Azpiazu (Orquesta de...): 4.
Aranda, Pedro (guitarrista): 264.
Arango, Eugenio "Totico" (cantante): 154.
Aranzola, Pedro (compositor): 192.
Arbeláez, Panchito (percusionista): 53.
Arcaño, Antonio (flautista, arreglista y director de orquesta): 5, 151, 157.
Armenteros, Alfredo "Chocolate" (trompestista): 13, 85, 141, 154, 157, 255, 257.
Arnaz, Desi (Ricky Ricardo): 13, 20, 98, 100.
Averne, Harvey (productor disquero): 171.
Avilés, Ray (promotor): 139.
Avilés, Vitín (cantante): 133, 141, 142.
Azuquita, Canilo (cantante): 160, 170.

B

La Banda y su Salsa Joven (orquesta): 239.
Barreto, Guillermo "Barretico" (timbalero): 13, 160.
Barreto, Justi (percusionista y compositor): 260.
Barreto, Ray (tumbador y director de orquesta): 35, 37, 47, 51, 53, 54, 56, 59, 62, 87, 88, 89, 97, 103, 124, 157, 158, 159, 191, 192, 193, 197, 213, 298.
Barrio, Rafael "Felo" (güirero, cantante y compositor): 157, 193.
Barroso, Abelardo (cantante): 165.
Barroso, Ary (compositor): 261.
Bastar, Francisco Angel "Kako" (timbalero y director de orquesta): 53, 149, 225.
Bauzá, Mario (trompetista, saxofonista, arreglista, compositor y director de orquesta): 3, 25, 30, 45.
Bay, Chief (percusionista): 256.
Beatles: 20, 25, 48.
Belisario, López (Orquesta de ...): 5.
Betancourt, Federico: Director de orquesta (Federico y su Combo): 33, 48, 183, 228, 238.
Betancourt, Justo: cantante (Borincuba): 50, 59, 89, 97, 102, 129, 130, 131, 132, 135, 137, 211, 212.
Billo, Luis María Frómeta (Director de orquesta, compositor y arreglista): 5, 30, 32, 34, 173, 231, 239.
Blades, Rubén (cantante y compositor): 30, 60, 79, 102, 103, 104, 125, 126, 135, 150, 164, 165, 170, 181, 184, 185, 186, 221, 259, 295, 299, 306, 307, 308, 313, 314, 315, 316, 321.
Los Blancos (conjunto): 239.
Blanco, Andrés Eloy: 306.
Boloños, Reinaldo (compositor): 48, 49.
Boné, Enrique (compositor): 227.
Bravo, Sonny (pianista y arreglista): 158.
Brito, Felo (cantante): 49.
Orquesta Broadway: 191, 192, 193, 198.
Burtis, Sam (trombonista): 54, 93.

C

Cabrera, Eduardo (pianista y arreglista): 47.
Cabrera, Julián (percusionista): 157.
Los Cachimbos (Orquesta): 225, 226.
Cagnet, Félix B. (compositor): 232.
Calloway, Cat (Banda): 4.
Camba, Henry (trompetista): 237.
Camero, Cándido (tumbador): 197.
Candela: Conjunto: 164.
Capó, Bobby (compositor y cantante): 5, 141, 148.
Capriles, Renato (director de orquesta): 239.
Cardona, Milton (tumbador): 121, 124, 125, 256, 262.
Carmona, Argenis (bajista): 239.
Carmona, Gustavo (bajista): 234.
Camera, Cándido: 197.
Canales, Angel (cantante): 164.
Carlos El Grande (cantante): 237.
Carrillo, Alvaro (compositor): 208.
Carrillo, Rafael (timbalero): 197.
Carrillo, Argenis (cantante): 234.
Casanova, Héctor (cantante): 138, 294.
Casino de la Playa (orquesta): 5, 30, 230.
Castillo, Adilia (cantante): 5.
Castillo, Guillermo (compositor): 264.
Castro, George (flautista): 199.
Castro, Héctor (pianista): 164.
Cedres, Jonny (director de orquesta): 238.
Cepeda, Junior (compositor): 92.
Cepeda, Peruchín: 224.
Cesta (Estrellas): 45.
El Cieguito de Nagua (acordeonista y compositor): 293.
Clapton, Eric: 100.
Clemente, Papo (tumbador): 185.
Cobham, Billy: 88, 97.
Cofresí, Tony (trompetista): 25.
Cohen, Martín: 154.
Cohen, Ray (pianista y arreglista): 277.
De la Colina, Lolita (compositor): 153, 260.
Colón, Johnny (pianista, compositor y arreglista): 37, 149, 163.
Colón, Santos (cantante): 59, 60, 133, 149.
Colón, Willie (tromponista, compositor, arreglista, director de orquesta y productor disquero): 31, 32, 49, 50, 51, 54, 55, 58, 59, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 87, 89, 90, 92, 93, 94, 97, 100, 121, 122, 124, 125, 126, 137,

139, 140, 150, 169, 212, 213, 221, 294, 305, 306, 307, 314.
Coltrane, John: 61.
Collazo, Julito (percusionista): 130, 131, 155, 157, 256, 259.
Los Compadres (orquesta): 239.
Concepción, César ("La orquesta de..."): 172.
Cora Alvarez, Mario (trompetista): 171, 184, 185.
Corea, Armando "Chick": 88.
Cortés, Félix: 157, 259.
Cortijo, Fe (cantante): 171.
Cortijo, Rafael (timbalero, compositor y director de orquesta): 5, 20, 31, 46, 52, 171, 172, 223, 225.
Los Corraleros de Majagual: 34.
Corretjer, Juan Antonio (poeta): 289, 290.
De Costa, Noel (violinista): 259.
Criolla (orquesta): 197.
Cristal, Pancho (productor disquero): 37, 199.
La Crítica (orquesta): 58, 239.
Cruz, Babby (cantante): 37, 51, 57, 59, 135, 305.
Cruz, Celia (cantante): 5, 19, 34, 46, 92, 102, 136, 137, 138, 139, 140, 149, 150, 185, 186, 212, 294, 307.
Cruz de Jesús, "El Chino" (bongocero y director de orquesta): 165.
Cruz, Luis (pianista y arreglista): 149.
Cuarteto Caney: 262.
Cuba, Joe (tumbador, compositor y director de orquesta): 32, 35, 37, 47, 54, 60, 100, 134, 141, 148, 147, 165, 239, 257.
Cuevas, Salvador (bajista): 159.
Cugat, Xavier (director de orquesta): 13.
Cuní, Miguelito (cantante): 5, 94, 224.
Curbello, José (director de orquesta y promotor): 4.
Curet Alonso, Catalino "Tite" (compositor): 60, 61, 62, 82, 83, 89, 90, 101, 109, 123, 127, 132, 134, 136, 171, 184, 211, 212, 213, 221, 222, 223, 228, 277, 292, 313.

CH

Chopotín, Félix (trompetista y director de orquesta): 5, 138, 160.
Charanga 76: 200.
Charanga Moderna: 36, 191, 197.
Chataway, Jay (arreglista): 103, 104.
Chirinos, Willie (compositor): 199.
Chuíto (el de Bayamón) (cantante): 186.

D

Dante, Frankie (cantante): 163, 164.
Damirón (pianista y compositor): 34.
Daobeter, Moisés (pianista y cantante): 238.
Los Darts: 48.
Dávila, Francisco "Chivirico" (cantante): 163, 164.
Davis, Miles: 84, 262.
Davison, Eduardo: 19.
Davilita (cantante): 264.
Delgado, Jinny (timbalero): 256.
Los Dementes: 32, 48, 97, 228.
La Descarga de los Barrios: 239, 240, 241.
Díaz, Ramón (compositor): 294.
Díaz Ulpiano (timbalero): 13.
Dibango, Manu (saxofonista): 100.
Dimensión Latina: 54, 58, 147, 148, 171, 197, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 236, 237, 238.
Dimond, Markolino (pianista, arreglista y compositor): 122, 163, 212.
Dixon, Gail (violinista): 259.
Dixon, Patricia (cellista): 157, 198.
Domínguez, Frank (compositor): 313.
Domínguez, Pablo (trompetista): 159.
Don Filemón y su Banda: 238.
Duboney: Charanga: 5, 141, 191.
Durán, Manuel (trompetista): 88.
Drenon, Eddie (violinista): 157, 198.
D'Aguiar, Harry (trombonista): 121.
D'León, Oscar (cantante, bajista y director de orquesta): 34, 58, 60, 125, 126, 197, 207, 224, 294, 321.

E

Ector, Carl (violinista): 157.
Egues, Richard (flautista y compositor): 13, 94, 160, 207.
Ellis, Willie (pianista, director de la Típica Novel): 197.
Escalona, Phidias Danilo (locutor): 33.
Los Escogidos (The Chosen People): 169.
Estévez, Antonio: 31.
Explosión Latina (orquesta): 239.

F

Fábregas, Ricardo (compositor): 231.
Fajardo, José (flautista y director de orquesta): 5, 13, 19, 49, 207, 208.
De la Fe, Alfredo (violinista): 157, 159, 198, 259.
Feiló, Izzi (bajista): 169.
Feliciano José "Cheo" (cantante): 36, 37, 60, 61, 62, 97, 100, 101, 123, 125, 134, 135, 136, 140, 149, 169, 186, 211, 231, 313.
Fellové, Francisco (compositor y cantante): 158.
Ferguson, Maynard: 103, 104.
Fernández, Gonzalo (flautista y saxofonista, arreglista y director de orquesta: 157, 158, 198, 199, 200, 257.
Ferrer, Frank (compositor y cantante): 289, 290.
Fernández, Quilvio (trompetista): 296.
Fiol, Henry (compositor y cantante): 164.
Flamboyan: Orquesta: 163.
Flórez, Pedro (compositor): 5, 210, 226, 227, 228.
Forma, Juan (bajista, arreglista, compositor y director de orquesta): 158.
Franco, Guillermi (percusionista): 256.
Franklin, Aretha: 102.
Frías, Lino (pianista): 155, 157, 236.

G

Galagarza, Martín (La Conquistadora): 94.
Gale, Eric: 104.
Gamboa, Luis (bongocero): 239.
García, Cheo (cantante): 60.
García, Henry (cantante): 295.

García, Luis (trombonista y arreglista): 186.
García, Willie (cantante): 147, 257.
Garrido, Héctor (arreglista): 307.
Gardel, Carlos: 34, 209.
Gast, León (director de cine): 51, 62, 98.
Gaynor, Glorya: 321.
Gibson, Mike (trombonista): 54, 93.
Gillespie, Dizzie: 3.
Golden, Gene (conguero): 256, 261.
Gómez, Tito (cantante): 313.
González, Andy (bajista y arreglista): 157, 255, 256, 261.
González, Jerry (percusionista y trompetista): 256, 260, 261.
González, junior (cantante): 83, 149, 299.
González, Manolín (bongocero): 277.
González, Nelson (y su banda): 109, 155, 156, 157, 158, 159, 255, 256, 257, 261.
González, Rubén (pianista): 185.
Goyco, Felipe "Don Felo" (compositor): 226.
Guaco (conjunto): 321.
Guagenti, Mike (cantante y compositor): 147.
Guerra, Carlos (hijo) (trombonista): 232.
Guerra, Marcelino (compositor y cantante): 91, 155, 260.
Güines, Tata (tumbador): 13, 45, 53, 160.
Gutiérrez, Bienvenido Julián (compositor): 264.
Gutiérrez, Víctor (compositor): 279.
Guzmán, Paquito (cantante): 186, 277.
Grajales, José (tumbador): 158.
El Gran Combo de Puerto Rico: 97, 158, 171, 173, 231, 235, 236, 237.
Grela, Gorrindo: 110.
Grenet, Eliseo (compositor): 126, 313.
Grillo, Frank (Machito) (cantante y director): 3, 19, 25, 31, 33, 34, 46, 52, 55, 70, 208.
Grillo, Graciela (cantante): 3.
Grupo Clave: 239.
Grupo Folklórico y Experimental Nuevayorkino: 131, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262.
Grupo tres: 239.

H

Hammer, Jan: 99.
Harlow, Larry (pianista, arreglista y director de orquesta): 49, 50, 51, 56, 57, 58, 59, 87, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 97, 109, 136, 163, 164, 186, 207, 211, 257, 299, 305.
Havana Cuban Boys: 4.
Hernández, Frank "El pavo" (percusionista): 47, 256.
Hernández, Gene (director orquesta novedadeo): 197.
Hernández, Julio Alberto (compositor): 295.
Hernández, Mario (tresista y compositor): 210.
Hernández, Oscar (pianista): 109, 198, 256, 261.
Hernández, Pedro (violinista): 13.
Hernández, Rafael (compositor): 5, 123, 133, 135, 208, 210, 261.
Hernández, René (pianista): 25.
Hernández, Teo (cantante): 238.
Hierrezuelo, Lorenzo y Reinaldo (Duo "Los Compadres"): 127.
Los Hijos del Rey (orquesta): 293.
Huerta, Polito (bajista): 228, 277.

I

La ideal (Cuba): 5.
Ideal: Típica (N.Y.) charanga: 97, 157, 158, 159, 160, 192, 200, 231.
Ideal 78 (orquesta): 239.
Impacto Crea (orquesta): 191.
Iriarte, Enrique "Culebra" (pianista y arreglista): 237.
Ithier, Rafael (pianista, arreglista y director de orquesta): 171, 172.

J

Jiménez, José Alfredo (compositor): 34, 139, 210.
Jiménez, Porfi (arreglista y director de orquesta): 47, 229.
John, Elton: 125.
Johnny El Bravo (tumbador, director de orquesta): 186.
Jolson, Al: 99.
Jorrín, Enrique (compositor, arreglista y director de orquesta): 5.
Jorge, Reinaldo (trombonista): 54, 97, 128, 160, 257.
José Alberto (cantante): 160.

K

Kalaff, Luis (compositor): 236.
Los Kenton (orquesta): 293.
Khann, Lewis (trombonista y violinista): 53, 94, 97.
Los Kimbos: 158, 159, 164, 193.

L

Landaeta, Carlos Emilio, "Pan con Queso" (percusionista): 5, 265.
Landaeta, Ricardo (ingeniero de sonido y arreglista): 278.
Lantigua, José (pianista): 184.
Lara, Agustín (compositor): 210.
Larraín, Luis Alfonzo (director de orquesta): 5.
Latin Tempo (orquesta): 191.
Lavoe, Héctor (cantante): 58, 59, 61, 79, 80, 97, 101, 102, 121, 122, 123, 125, 126, 306, 307.
Lay, Rafael (violinista, director de orquesta): 208.
Laws, Hubert: 104.
Lebrón, Hermanos ("Orquesta de. . ."): 33, 37, 163.
Lecuona, Ernesto (compositor): 123.
Legarreta, Félix "Pupi" (violinista y director de orquesta): 33, 198, 199, 200.
Lew, Ralph (productor disquero): 163.
Libre (conjunto): 54, 58, 277, 262, 278.
Libscomd, Ron (cellista): 259.
Linares, Alfredo (pianista): 240.
Lobo, Edú: 82, 185.
López, Chukie (percusionista): 164.
López, Elías (trompetista): 277.
López, Israel "Cachao" (bajista, compositor, arreglista): 25, 45, 52, 155, 157, 160, 197.

López, Johnny (cantante): 264.
López Contreras, Eleazar: 33, 47.
López, René (productor disquero): 158, 201.
López, René (trompetista): 88, 157.
López, Tomás (tumbador): 53, 199.
Lores, Augusto (compositor): 154.
Lozano, Wladimir (cantante): 230, 232, 280.
Lucca, Papo (pianista, arreglista y director de orquesta): 103, 128, 137, 138, 182, 184, 185, 186, 191, 192, 277, 294.
Luciano, Felipe: 86, 88.
La Lupe (cantante): 46, 47, 141, 149, 153, 208, 211, 212.

M

Madrid, José (pianista): 130, 131.
Machín, Antonio (cantante): 3, 264.
La Magnífica (orquesta): 197.
Maldonado, Ray (trompetista): 97, 121, 128.
Malone, Tom (arreglista y trombonista): 54, 128, 307.
Mango (grupo): 239, 240, 241.
Mangual, José J. R. (percusionista): 121, 126.
Mangual, José (percusionista): 45, 169.
Mannozi, Joseph (pianista y trompeta): 155, 158, 159.
Marín, Orlando (timbalero): 53.
Marini, Leo (cantante): 34.
Martín, Fred: 4.
Martí, Virgilio (percusionista, compositor, cantante): 130, 156, 157, 256, 257, 259.
Martínez Griñan, Luis "Lily" (pianista, arreglista y compositor): 93.
Martínez, Féliz "Pipo" (director de orquesta güirero): 199, 200.
Martínez, Edie (pianista y arreglista): 88, 149, 197.
Martínez, Hansel (cantante y compositor): 199, 200.
Martínez, Oswaldo "Chiguagua" (timbalero): 157.
Martínez, Rogelio (director de orquesta): 92.
Marrero, Nicky (timbalero): 85, 97, 103, 109, 128, 158, 256.
Marrero, Ricardo (arreglista): 165, 166.
Masucci, Jerry (empresario y productor disquero): 49, 55, 56, 62, 80, 98, 99, 105, 278.
Matamoros, Miguel (compositor) (trío): 30, 82, 237, 264.
Mateo, Joseíto (cantante): 295.
Matsuo, Yoko (violinista): 157.
Mayarí (cuarteto): 260.
Medina, Canelita (cantante): 238.
Melao: Conjunto: 164.
Melodía del 40 (orquesta): 5.
Los Melódicos: 34, 48.
Mc Laughin, John: 99.
Méndez, José Antonio (compositor): 5.
Mendoza, Rodrigo (cantante): 238.
Meñique (cantante): 142, 164.
Mercado, Ralfi (promotor): 105, 139.
Merced, Julio "Gunda" (trombonista y arreglista): 179, 183, 184, 186, 277.
Mercerón, Mariano (compositor, arreglista y director de orquesta: 5.
Millán, William (tresista y bajista): 164.
Millet, Jorge (pianista y arreglista): 111, 135, 149, 179, 277.
Miranda, Carmen: 98.
Miranda, Ismael (cantante y compositor): 34, 49, 58, 59, 62, 64, 90, 91, 97, 104, 109, 110, 121, 123, 129, 135, 136, 165, 212, 256, 292, 299, 308, 309.
Monge, César (trombonista y arreglista): 229.
Monserrat, Tony (pianista): 229.
Montalvo, Eddie (tumbador): 126, 159.
Montañez, Andy (cantante): 97, 172, 173, 234, 277.
Montiel, Orlando (productor disquero): 239, 241, 264, 278.
Morales, Noro (pianista, campositor, arreglista y director de orquesta): 4, 30, 199.
Moré, Beny (cantante y compositor): 5, 47, 57, 60, 138, 140, 149, 150, 224, 236.
Morillo, Lila: 305.
Múñoz, Mario "Papaíto" (percusionista): 155.
Muñiz, Ramón (compositor): 227.

N

Nacional, Sexteto: 4.
Naranjo, Alberto (percusionista, director de orquesta y arreglista): 239, 278.
Narjaez, Jesús "Chuíto" (pianista): 229, 232.
Navarro, Cheo (timbalero): 239, 266.
Ned, Nelson: 111.
Nelson y sus Estrellas: 239.
Noraida y los Moré: 239.
Novedades (orquesta): 197.

O

Olivencia, Tonny (trompetista, director de orquesta): 191, 294.
Oqueen, Keith (trombonista): 54.
Oquenoo, Many (timbalero): 130, 157, 256, 288, 261.
Oréfiche, Armando (compositor, arreglista y director de orquesta): 5, 123.
Orlando, Ramón (pianista y arreglista): 295.
Ortiz, Johnny (compositor): 83, 127, 313, 315.
Ortiz, Luis "Perico" (trompetista, arreglista, compositor, director de orquesta y productor disquero): 97, 109, 126, 128, 137, 138, 139, 169, 170, 179, 184, 186, 200, 307.
Ortiz, Mario: 169.
Ortiz, Miguel (cantante): 185.
Ovallé, Sonny (pianista y arreglista): 296.

P

Pabón, Tony (director de orquesta, trompetista): 37.
Los Pacheco (orquesta): 239.
Pacheco, Elio (tumbador): 197, 229, 232.
Pacheco, Francisco Delfín (compositor): 5.
Pacheco, José "El Cumanés" (Marmbulero): 296.
Pacheco, Johnny (flautista, percusionista, compositor, arreglista, y productor dis-

quero): 13. 25, 49, 50, 51, 55, 56, 57, 59, 62, 82, 87, 89, 90, 93, 97, 101, 102, 103, 104, 126, 127, 137, 138, 140, 142, 164, 185, 186, 191, 198, 212, 232, 291, 294, 296.
Pacheco, Leo (cantante): 237.
Pacheco, Vicente (cantante): 296.
Padilla, Alfredo (timbalero): 237.
Pagani, Federico (promotor): 3.
Palmieri, Charlie (pianista, arreglista y director de orquesta): 13, 25, 141, 142, 148, 191, 298.
Palmieri, Eddie (pianista, arreglista, compositor y director de orquesta): 25, 31, 34, 36, 47, 54, 60, 83, 84, 86, 89, 90, 92, 124, 128, 135, 141, 186, 192, 193, 255, 256, 297, 298, 305, 321.
Palonbo, Bernardo (poeta): 262.
Palladium (orquesta): 239.
Panamericana (orquesta) :225.
Parker, Charlie: 261.
Pastrana, Joey: 37, 154.
Pavnetto, Bobby (arreglista y vibrafonista): 259.
Paz, Víctor (trompetista): 25, 97.
Pedroza, Dimas (cantante): 238.
Peraza, Armando (tumbador): 45.
Peret: 138.
La Perfecta (conjunto): 256, 261, 262.
Pérez, Eddie (saxofonista): 171.
Pérez, Dave (bajista): 88, 158.
Pérez, Juan "Johnny" (cantante): 264.
Pérez, Lou (flautista): 197.
Pérez, Ray (pianista): 238.
Pérez, Simón (cantante): 186.
Pérez Prado, Damaso (compositor, arreglista y director de orquesta, pianista): 5, 13, 19, 34, 36, 57.
De Peña, Aníbal (compositor): 290, 292.
Peña, Lito: 169.
"The Picadilly Boys" (conjunto): 4.
Piloto y Vea (1) (duo de compositores): 4.
Pineda, Leopoldo (trombonista): 128, 158, 160.
Piñeiro, Ignacio (compositor): 33, 137, 257, 260, 262, 264.
Pirela, Felipe (cantante): 31, 60, 210, 230.
Ponceña Sonora: 56, 58, 182, 185, 191.
Porcelli, Bobby (saxofonista): 25.
Portinho (percusionista): 256.
Portillo de La Luz, César (compositor): 5, 210.
Pozo, Chano (percusionista y compositor): 3, 13, 45, 46.
Prieto, Lázaro (sajista): 91.
Primera, Alí (compositor y cantante): 235.
La Protesta (orquesta): 37.
Puente, Tito: 4, 19, 31, 34, 46, 47, 53, 54, 55, 58, 89, 92, 102, 140, 141, 148, 149, 150, 153, 169, 179, 256, 277.
Puchi, William (trombonista): 237.
Puerto Rico All Stars (orquesta): 181, 277, 211.

Q

Quijano, Joe (cantante): 34, 46, 208.
Quinto, Gustavo (tumbador): 238.
Quintana, Miguel (cantante): 94.
Quintana, Ismael (cantante): 86, 97, 102, 128, 135, 149, 298.
Quintero, Rico (compositor y cantante): 124.
Quiñones, Martín (tumbador): 171.

R

Ramírez, Lovie (pianista, vibrafonista, arreglista y productor): 123, 149, 169.
Ray, Ricardo "Richie" (pianista, compositor, arreglista y director de orquesta): 35, 36, 37, 47, 49, 51, 55, 56, 59, 62, 92, 305, 308.
Rebelión 75 (orquesta): 238.
Orquesta Revelación: 109, 256, 292.
Orquesta Revolución: 191.
Reyna, Félix (compositor): 102, 158.
Del Río, Dolores: 98.
Riset, Panchito (cantante): 264.
Ritmo: Conjunto: 3.
Rivas, Jerry (cantante): 173.
Rivera, Eddie "Guagua" (bajista): 128.
Rivera, El Niño (tresista): 160.
Rivera, Geraldo: 98, 299.
Rivera, Héctor (pianista y compositor): 141, 154.
Rivera, Ismael (cantante): 31, 60, 61, 121, 125, 131, 135, 148, 171, 172, 186, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 231.
Rivera, Mario (saxofonista): 25, 160.
Rivera, Mon (cantante, compositor y arreglista): 49, 54, 55, 79, 212, 306.
Rivera, Yolanda (cantante): 185.
Roberto Carlos: 184.
Rodríguez, Alfredo (pianista): 155.
Rodríguez, Bobby (bajista): 130, 155.
Rodríguez, Arsenio (tresista, compositor y director de orquesta): 5, 13, 19, 46, 49, 52, 56, 57, 59, 87, 89, 90, 91, 93, 94, 138, 141, 155, 199, 255, 260.
Rodríguez, Bobby (flautista) La Compañía: 165.
Rodríguez, Charlie (tresista): 137, 164.
Rodríguez, Edwin (pianista): 126.
Rodríguez, Félix "Corozo" (cantante): 259.
Rodríguez Fiffe, Guillermo (compositor): 13.
Rodríguez, Frankie (tumbador): 109, 255, 256.
Rodríguez, Johnny ("El trío de..."): 4.
Rodríguez Jr., Johnny "Dandy" (percusionista): 88, 128, 137, 158, 197.
Rodríguez, José (timbalero): 229, 232.
Rodríguez, José (trombonista): 121, 128, 157, 255, 259, 261.
Rodríguez, José Luis: 31, 256.
Rodríguez, Lalo (cantante): 86.
Rodríguez, Miguel (saxofonista): 184.
Rodríguez, Pellín (cantante): 172, 237.
Rodríguez, Pete "El Conde" (cantante): 35, 36, 55, 59, 83, 89, 101, 126, 127, 128, 129, 135, 136, 138, 154.
Rodríguez, Pete (pianista y director de orquesta): 35, 36, 37, 49, 55, 154, 308.
Rodríguez, Roberto (trompetista): 56, 87, 97, 159, 193.
Rodríguez, Tito (cantante y director de orquesta): 4, 5, 13, 19, 25, 31, 46, 60, 70, 133, 134, 179, 184, 264.
Roena, Roberto (percusionista y director de orquesta): 51, 53, 54, 97, 103,

128, 171, 179, 180, 183, 184, 185, 186, 192, 211, 212, 221, 228, 294.
Rogers, Barry (trombonista): 54, 56, 57, 97, 157, 191, 261, 262.
Rojas, José Antonio "Rojita" (trombonista): 229.
Roldán, Freddy (vibrafonista, arreglista y percusionista): 238.
Román, Joseph "Papy" (trompetista): 88.
Romero, Aldemaro (pianista, arreglista, compositor y director de orquesta): 5, 31, 47, 135.
Ronev, Armando ("La Orquesta de..."): 5.
Rosario, Willie (timbalero): 53, 186.
Ross, Diana: 102.
Ruiz, Alberto (compositor): 259.
Ruiz, Joe (cantante): 240.
Ruiz Jr., Rosendo (compositor) 261.

S

Sabater, Jimmy (timbalero, compositor y cantante): 37, 53, 147, 256.
Sadel, Alfredo: 5.
Salsa Fever (Orquesta): 191.
Salsa Mayor, La (orquesta): 234, 236, 237, 238.
Sánchez, Lionel (trompetista): 158.
Sánchez, Néstor (cantante): 149, 164, 299.
Sánchez, Papo (cantante): 184.
Sánchez, Tony (baterista): 277.
Sandro: 32, 210.
Santamaría, Mongo (tumbador): 45, 53, 91, 97, 100, 130, 131, 149, 169.
Santamaría, Mongito: 169.
Santana, Carlos: 36, 99.
Santana, Jorge: 97, 99.
Santiago, Charlie (timbalero): 62.
Santiago, José Raúl (bajista): 109.
Santiago, Adalberto (cantante): 59, 88, 136, 149, 158, 159, 197.
Santiago, Marvin (cantante): 180, 182, 277.
Santos, Carlos (cantante): 164.
Santos, Cuqui (timbalero): 256.
Santos, Daniel: 34, 210, 231.
Santos, Primitivo (pianista y director de orquesta): 292, 295.
Sanoja, Jesús "Chucho" (pianista, arreglista y director de orquesta): 5, 47.
Satélites, Los (orquesta): 238.
Sardiñas, Ramón "Mongito" (cantante): 50, 59, 212.
Sacco (Conjunto): 164.
Selección, La (orquesta): 239.
Sexteto Juventud: 228, 239.
Sheller, Marty (arreglista): 91, 110, 130, 136, 149, 306, 307.
Sierra, Papo (tumbador): 164.
Sid Simphony (locutor): 97.
Silva, José "Chombo" (violinista): 199.
Silva, Luis "Melón" (cantante): 138.
Socarrás, Chiquito: 3.
Sociedad, La (orquesta): 239.
Solistas, Los: 239.
Sonero Clásico del Caribe: 138, 262, 265, 277.
Sonora Caracas: 5.
Sonora Matancera: 19, 56, 92, 137, 138, 140, 155.
Soto, José Rosario (cantante): 264.
Soufront, Pucho (bajista): 183.
Spencer, Larry (trompetista): 56, 57.
Suárez, Gilberto (pianista): 199, 200.
Sublime, Orquesta (charanga): 197.
Summers, Donna: 321.
Supercombo Los Tropicales: 239.
Supertípica de Estrellas (orquesta): 200.

T

Tabaco y su Sexteto: 239.
Tamayo, Gustavo (percusionista): 53.
Tongolele: 156.
Taylor, Bess (percusionista): 255.
Terrífica, La (orquesta): 191.
Texidor, Luigie (cantante): 149, 182, 183, 185, 277.
Tico, Alegre (Estrellas): 86, 141, 149.
Tico (Estrellas): 45, 277.
Tiebles, José (trompetista y arreglista): 121, 126, 128.
Típica Novel: 197.
Típica 73: 88, 97, 157, 158, 159, 160, 192, 231.
Toledo, Junior (cantante, compositor): 186.
Torcat, Perucho (cantante): 48, 124.
Toro, Yomo (guitarrista): 57, 62, 79, 80, 97, 306, 313.
Torres, José (pianista): 121, 126.
Torres, Juan Pablo (trombonista, arreglista y compositor): 160.
Torres, Juancito (trompetista): 277.
Torres, Rafi (trombonista): 277.
Torres, Roberto (cantante): 157, 164.
Torres, Wilson Jr. (bajista y arreglista): 136.
Tovar, Santiago (tresista): 264.
Trabuco Venezolano, El: 241, 278, 279, 280.
Travolta, John: 104.

V

Vásquez, Angel "Papo" (trombonista): 261.
Vásquez, Aníbal (promotor): 13.
Valdez, Bebo (pianista, arreglista y director de orquesta): 5, 58, 131.
Valdez, Carlos "Patato" (percusionista): 53, 130, 131, 155, 156, 157, 158.
Valdez, Elio (violinista): 13.
Valdez, Gilberto (Orquesta de...): 13.
Valdez, Marcelino (tumbador): 25.
Valdez, Miguelito (compositor y cantante): 5, 19, 30, 97.
Valdez, Rolando (percusionista y director de orquesta): 19, 53, 149, 154, 197.
Valdez, Vicentico (cantante): 19, 46, 134, 141, 212.
Valentín, Bobby (bajista, arreglista, trompetista, y director de orquesta): 49, 51, 57, 64, 97, 102, 179, 181, 182, 186.
Valentín, David (flautista): 261.
Valoy, Cuco (cantante y compositor): 291, 292, 295, 296.
Vargas, Wilfrido (trompetista, compositor y director de orquesta): 292, 293, 294, 296.
Vásquez, Javier (pianista, arreglista y compositor): 131, 141, 227.
Vivar, Alejandro "El Negro" (trompetista): 155, 157.
Vélez, Walter: 88.
Venegas, Víctor (bajista): 164, 198.

Ventura, Johnny (cantante y director de orquesta): 290, 292.
Vigiano, Harry (tresista): 128.
Vilató, Orestes (timbalero): 53, 54, 60, 62, 88, 130, 155, 158, 159, 198, 200, 256.
Villoria, Pedro (percusionista): 240.

W

Watusi, Orlando (cantante): 238.
Webb, Art (flautista): 88.
Wenstein, Marx (trombonista y arreglista): 54, 93.
Weinberg, Fred (productor disquero, arreglista e ingeniero de grabación): 255, 262.
Winwood, Stevie: 100, 103.

Y

Yacambú (Orquesta): 239.
Yayo, El Indio (cantante): 89, 91, 141, 148.
Yánez, Luis (compositor): 5.

Z

Zarzuela, Héctor "Bomberito" (trompetista): 56, 128.
Zervigón, Hermanos (Orquesta Broadway): 191, 192, 193.

INDICE GENERAL

DEDICATORIA V

AGRADECIMIENTO VII

PROLOGO XV

SALSA CERO (o cero salsa) 1

1. Años 50 3
2. Años 60 19

SALSA UNO (o una salsa) 27

3. Es La Cosa 29
4. El Sonido Nueva York 35
5. Nuestra Cosa (Latina) 51
   - La Banda 52
   - Las Voces 58
   - La Película 61

SALSA DOS (el boom) 67

6. La Cosa en Montuno 69
7. El Boom 97
   - Las Estrellas de Fania 99
   - Las Otras Estrellas 140
   - Entre lo Típico y lo Moderno 157
   - Puerto Rico 171
   - Las Charangas 191
   - Un Compositor y un Cantante 208
   - El Caso Venezolano 228

SALSA TRES (todas las salsas) 253

8. La Otra Cosa 255
   - Tradición y Vanguardia 261
   - Quisqueya 290
   - Los Líderes 297
   - Un Compositor y un Cantante 308
9. Todas las Salsas 321

EL ABRAZO (o la abrazadera) 323

DISCOGRAFIA BASICA 335

INDICE ALFABETICO 337

Acevedo, Plácido
Agosto, Ernie
Alberto, Luis
Alfonso, Raúl
Almario, Justo
Alomar, Héctor "Tempo"
Alvarez, Henry
Alvarez, Domingo
Allen, Tito
Antonatei, Augie
Aponte, Charlie
Aranda, Pedro
Arango, Eugenio "Totico"
Aranzola, Pedro
Arbeláez, Panchito
Arcaño, Antonio
Arnaz, Desi
Averne, Harvey
Avilés, Rey
Avilés, Vitín
Azuquita, Canilo

Barreto, Guillermo "Barretico"
Barreto, Justi
Barreto, Ray
Barrio, Rafael "Felo"
Barroso, Abelardo
Barroso, Ary
Bastar, Francisco Angel "Kako"
Bauzá, Mario
Bay, Chief
Belisario, López
Betancourt, Federico
Betancourt, Justo
Billo, Luis María Frómeta
Blades, Rubén
Blanco, Andrés Eloy
Boloños, Reinaldo
Boné, Enrique
Bravo, Sonny
Brito, Felo
Burtis, Sam

Cabrera, Eduardo
Cabrera, Julián
Cagnet, Félix B.
Calloway, Cat
Camba, Henry
Camero, Cándido
Capó, Bobby
Capriles, Renato
Cardona, Milton
Carmona, Argents
Carmona, Gustavo
Camera, Cándido
Canales, Angel
Carlos El Grande
Carrillo, Alvaro
Carrillo, Rafael
Carrillo, Argenis
Casanova, Héctor
Castillo, Adilia
Castillo, Guillermo
Castro, George
Castro, Héctor
Cedres, Jonny
Cepeda, Junior
Cepeda, Peruchín
El Cieguito de Nagua
Clapton, Eric
Clemente, Papo
Cobham, Billy
Cofresí, Tony
Cohen, Martín
Cohen, Ray
De la Coltna, Lolita
Colón, Johnny
Colón, Santos
Colón, Willie
Coltrane, John
Collazo, Julito

Cora Alvarez, Mario
Corea, Armando "Chick"
Cortés, Félix
Cortijo, Fe
Cortijo, Rafael
Los Corraleros de Majagual
Corretjer, Juan Antonio
De Costa, Noel
Cristal, Pancho
Cruz, Bobby
Cruz, Celia
Cruz de Jesús, "El Chino"
Cruz, Luis
Cuba, Joe
Cuevas, Salvador
Cugat, Xavier
Cuní, Miguelito
Curbello, José
Curet Alonso, Catalino "Tite"

Chopotín, Félix
Chataway, Jay
Chirinos, Willie
Chuíto

Dante, Frankie
Damirón
Daobeter, Moisés
Los Darts
Dávila, Francisco "Chivirico"
Davis, Miles
Davison, Eduardo
Davilita
Delgado, Jinny
Díaz, Ramón
Díaz Ulpiano
Dibango, Manu
Dimond, Markolino
Dixon, Gail
Dixon, Patricia
Domínguez, Frank
Domínguez, Pablo
Durán, Manuel
Drenon, Eddie
D'Aguiar, Harry
D'León, Oscar

Ector, Carl
Egues, Richard
Ellis, Willie
Escalona, Phidias Danilo
Estévez, Antonio

Fábregas, Ricardo
Fajardo, José
De la Fe, Alfredo
Feiló, Izzi
Feliciano José "Cheo"
Fellové, Francisco
Ferguson, Maynard
Fernández, Gonzalo
Ferrer, Frank
Fernández, Quilvio
Fiol, Henry
Forma, Juan
Franco, Guillermi
Franklin, Aretha
Frías, Lino

Galagarza, Martín
Gale, Eric
Gamboa, Luis
García, Cheo
García, Henry
García, Willie
Garrido, Héctor
Gardel, Héctor
Gardel, Carlos
Gast, León
Gaynor, Glorya
Gibson, Mike
Gillespie, Dizzie

Golden, Gene
Gómez, Tito
González, Andy
González, Jerry
González, junior
González, Manolín
González, Nelson
González, Rubén
Goyco, Felipe "Don Felo"
Guagenti, Mike
Guerra, Carlos
Guerra, Marcelino
Güines, Tata
Gutiérrez, Víctor
Guzmán, Paquito
Grajales, José
Grela, Gorrindo
Grenet, Eliseo
Grillo, Frank
Grillo, Graciela

Hammer, Jan
Harloy, Larry
Hernández, Frank
Hernández, Gene
Hernández, Julio Alberto
Hernández, Mario
Hernández, Oscar
Hernández, Pedro
Hernández, Rafael
Hernández, René
Hernández, Teo
Hierrezuelo, Lorenzo y Reinaldo
Huerta, Polito

Iriarte, Enrique "Culebra"
Ithier, Rafael

Jiménez, José Alfredo
Jiménez, Porfi
John, Elton
Johnny El Bravo
Jolson, Al
Jorrín, Enrique
Jorge, Reinaldo
José Alberto

Kalaff, Luis
Khann, Lewis

Landaeta, Carlos Emilio
"Pan con Queso"
Landaeta, Ricardo
Lantigua, José
Lara, Agustín
Larraín, Luis Alfonzo
Lavoe, Héctor
Lay, Rafael
Laws, Hubert
Lecuona, Ernesto
Legarreta, Félix "Pupi"
Lew, Ralph
Libscomd, Ron
Linares, Alfredo
Lobo, Edú
López, Chukie
López, Elías
López, Israel 'Cachao"
López, Johnny
López Contreras, Eleazar
López, René
López, René
López, Tomás
Lores, Augusto
Lozano, Wladimir
Lucca, Papo
Luciano, Felipe
La Lupe

Madrid, José
Machín, Antonio
Maldonado, Ray

Malone, Tom
Mangual, José J. R.
Mangual, José
Mannozi, Joseph
Marín, Orlando
Marini, Leo
Martín, Fred
Martí, Virgilio
Martínez Griñan, Luis "Lily"
Martínez, Féliz "Pipo"
Martínez, Edie
Martínez, Hansel
Martínez, Oswaldo "Chiguagua"
Martínez, Rogelio
Marrero, Nicky
Marrero, Ricardo
Mascucci, Jerry
Matamoros, Miguel
Mateo, Joseíto
Matsuo, Yoko
Medina, Canelita
Mc Laughin, John
Méndez, José Antonio
Mendoza, Rodrigo
Meñique
Mercado, Ralfi
Merced, Julio "Gunda"
Mercerón, Mariano
Millán William
Millet, Jorge
Miranda, Carmen
Miranda, Ismael
Monge, César
Monserrat, Tony
Montalvo, Eddie
Montañez, Andy
Montiel, Orlando
Morales, Noro
Moré, Beny
Morillo, Lila
Múñoz, Mario "Papaíto"
Muñiz, Ramón

Naranjo, Alberto
Narjáez, Jesús "Chuito"
Ned, Nelson
Navarro, Cheo

Olivencia, Tonny
Oqueen, Keith
Oquenoo, Many
Oréfiche, Armando
Orlando, Ramón
Ortiz, Johnny
Ortiz, Luis "Perico"
Ortiz, Mario
Ortiz[a] Miguel
Ovallé, Sonny

Pabón, Tony
Pacheco, Elio
Pacheco, Francisco Delfín
Pacheco, José "El Cumanés"
Pacheco, Johnny
Pacheco, Leo
Pacheco, Vicente
Padilla, Alfredo
Pagani, Federico
Palmieri, Charlie
Palmieri, Eddie
Palonbo, Bernardo
Parker, Charlie
Pastrana, Joey
Pavnetto, Bobby
Paz, Víctor
Pedroza, Dimas
Peraza, Armando
Peret
Pérez, Eddie
Pérez, Dave
Pérez, Juan "Johnny"

Pérez, Lou
Pérez, Ray
Pérez, Simón
Pérez Prado, Dámaso
De Peña, Aníbal
Peña, Lito
Pineda, Leopoldo
Piñeiro, Ignacio
Pirela, Felipe
Porcelli, Bobby
Portinho
Portillo de La Luz, César
Pozo, Chano
Prieto, Lázaro
Primera, Alí
Puente, Tito
Puchi, William

Quijano, Joe
Quinto, Gustavo
Quintana, Miguel
Quintana, Ismael
Quintero, Rico
Quiñones, Martín

Ramírez, Lovie
Ray, Ricardo "Richie"
Reyna, Félix
Del Río, Dolores
Riset, Panchito
Rivas, Jerry
Rivera, Eddie "Guagua"
Rivera, El Niño
Rivera, Geraldo
Rivera, Héctor
Rivera, Ismael
Rivera, Mario
Rivera, Mon
Rivera, Yolanda
Roberto Carlos
Rodríguez, Alfredo
Rodríguez, Bobby
Rodríguez, Arsenio
Rodríguez, Bobby
Rodríguez, Charlie
Rodríguez, Edwin
Rodríguez, Félix "Corozo"
Rodríguez Fiffe, Guillermo
Rodríguez, Frankie
Rodríguez, Johnny
Rodríguez Jr., Johnny "Dandy"
Rodríguez, José
Rodríguez, José
Rodríguez, José Luis
Rodríguez, Lalo
Rodríguez, Miguel
Rodríguez, Pellín
Rodríguez, Pete "El Conde"
Rodríguez, Pete
Rodríguez, Roberto
Rodríguez, Tito
Roena, Roberto
Rogers, Barry
Rojas, José Antonio "Rojita"
Roldán, Freddy
Román, Joseph "Papy"
Romero, Aldemaro
Ronev, Armando
Rosario, Willie
Ross, Diana
Ruiz, Alberto
Ruiz, Joe
Ruiz Jr., Rosendo

Sabater, Jimmy
Sadel, Alfredo
Salsa Fever
Salsa Mayor, La
Sánchez, Lionel
Sánchez, Néstor
Sánchez, Papo

Sánchez, Tony
Sandro
Santamaría, Mongo
Santamaría, Mongito
Santana, Carlos
Santana, Jorge
Santiago, Charlie
Santiago, José Raúl
Santiago, Adalberto
Santiago, Marvin
Santos, Carlos
Santos, Cuqui
Santos, Daniel
Santos, Primitivo
Sanoja, Jesús "Chucho"
Satélites, Los
Sardiñas, Ramón "Mongito"
Sheller, Marty
Sierra, Papo
Sid Simphony
Silva, José "Chombo"
Silva, Luis "Melón"
Socarrás, Chiqdito
Soto, José Rosario
Soufront, Pucho
Spencer, Larry
Suárez, Gilberto
Sublime, Orquesta
Summers, Donna

Tamayo, Gustavo
Tongolele
Taylor, Bess
Texidor, Luigie
Tico, Alegre
Tiebles, José
Toledo, Junior
Torcat, Perucho
Toro, Yomo
Torres, José
Torres, Juan Pablo
Torres, Juancito
Torres, Rafi
Torres, Roberto
Torres, Wilson Jr.
Tovar, Santiago
Travolta, John

Vásquez, Angel "Papo"
Vásquez ,Aníbal
Valdez, Bebo
Valdez, Carlos "Patato"
Valdez, Elio
Valdez, Gilberto
Valdez, Marcelino
Valdez, Miguelito
Valdez, Rolando
Valdez, Vicentico
Valentín, Bobby
Valentín, David
Valoy, Cuco
Vargas, Wilfrido
Vásquez, Javier
Vivar, Alejandro "El Negro"
Vélez, Walter
Venegas, Víctor
Ventura, Johnny
Vig[illegible]no, Harry
V[illegible] Orestes
[illegible]edro
[illegible] Orlando
[illegible], Art
[illegible]nstein, Marx
[illegible]einberg, Fred
Winwood, Stevie

Yayo, El Indio
Yánez, Luis

Zarzuela, Héctor "Bomberito"

DISTRIBUIDORA LITEXSA P.V.P. 98.00

OSCAR TODTMANN EDITORES C.A. / PORTADA IMAGEN DICO / EDITORIAL ARTE

Duke University Libraries
D00298134R