



LA SALSA: UNA MEMORIA HISTÓRICO MUSICAL

Alejandro Ulloa (ausa52@hotmail.com)
Profesor Titular
Escuela de Comunicación Social, Facultad
de Artes Integradas, Universidad del Valle

RESUMEN: El artículo se concentra en el origen de la música Salsa en la ciudad de Nueva York, al comenzar la década de 1960. Se confrontan algunas de las tesis planteadas por César Miguel Rondón en su *Libro de la Salsa - Crónica del Caribe Urbano*. Se cuestionan la periodización y los criterios propuestos por Rondón para explicar el nacimiento de esta música que él sitúa en la transición de los años 60 a los 70 y a comienzos de esta década. Así mismo, se interroga la noción de «Caribe Urbano» que, al igual que los otros planteamientos de este autor, han hecho carrera como lugares comunes entre los estudiosos de la materia, después de 30 años de haberse publicado su libro. Este texto se desprende de la investigación del autor «La salsa en discusión. Música popular e historia cultural».

PALABRAS CLAVE: Memoria, Salsa, Barrio, Sonido Nueva York.

Como lo ha demostrado el notable trabajo de Ángel Quintero Rivera¹, la salsa, en su representación del tiempo y el espacio, atraviesa diferentes temporalidades y distintas espacialidades: desde las evocaciones del África profunda, agregamos aquí, hasta las alusiones a la esclavitud, («Zafra» R. Ray B. Cruz, «Plantación adentro»- Rubén Blades-) pasando por las reminiscencias de la vida campesina de los caribeños en el siglo XX, («Cosas nativas» - Franky Ruiz), la migración a Nueva York («Voló»- Rafael Hernández - Willie Colón) la cotidianidad urbana y rural («La pobreza y yo» - Sonora Ponceña-) o la violencia en el barrio («Calle luna calle sol» - W. Colón, H. Lavoe).

Una de las características principales de la salsa, en su lírica y en su ritmo, es el permanente vínculo con el pasado, su línea de continuidad con los ancestros «y el permiso de los mayores» a los que invoca con frecuencia a través de los tambores. Esta relación con el pasado de una sociedad tradicional, no urbana, plena de oralidades y polirritmias, (África primordial y luego el Caribe colonial o republicano) hace que en ella aparezcan las voces del tiempo, anterior a la gran ciudad. Muchos de sus principales cultores (Héctor Lavoe por ejemplo) reivindican en la lírica y el canto la figura del jibarito (el guajiro cubano), su entorno sociocultural, al que homenajean a veces con nostalgia, a veces como afirmación de lo que se debe preservar, o como herencia de un pasado en proceso de desintegración. ¿Dónde queda entonces, como lo afirma Cesar Miguel Rondón (Cf. bibliografía), lo de «Caribe urbano»? Si muchos de los inmigrantes a la capital del mundo provenían de ese entorno rural y arrastraban consigo tradiciones, imaginarios y hábitos de los que no podían despojarse mecánicamente, ¿cómo creer que es sólo «música del Caribe urbano»? Por otro lado, esta expresión tendría valor a menos que

significara, y abarcara, la creación de una música hecha sólo con ritmos caribeños, mostrara el proceso de desintegración del mundo campesino en el Caribe y evidenciara la transición de una sociedad rural a una urbana; o analizara la gran migración transnacional, de la que Rondón no da información exhaustiva, ni analiza con profundidad. Apenas la enuncia. Pero volvamos a su libro con el que estamos debatiendo. Según él, mientras en los años 40 y 50 se cantaba para los grandes clubes Neoyorkinos, en los 60 se creaba la música respondiendo a las demandas sentidas por la comunidad que se cantaba a sí misma, y no a las exigencias del gran espectáculo musical tan bien explotado por los americanos en Nueva York. Un espectáculo montado con las estrellas de entonces: Machito, Mario Bauzá, Miguelito Valdés, Tito Rodríguez, Tito Puente, Noro Morales, José Curbelo, Xavier Cugat... Para Rondón, los trombones asumieron el liderazgo melódico en la salsa; el sonido desgarrado, grave y disonante de sus notas, era la marca distintiva para expresar una atmósfera emergente: la pobreza y la agresividad de la calle, la fe que no se pierde, la esperanza en un mañana mejor. En medio de los formatos convencionales de las charangas y las big bands - escribe Rondón - «Apareció *La perfecta*... Por primera vez, los trombones utilizados como sección aislada, 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*». (Las cursivas son nuestras, porque no compartimos esa tesis).

«Eddie los arreglaba de tal manera que siempre sonaban agrios, con una ronquera particularmente agresiva. En

ningún momento ellos respondían a las funciones convencionales establecidas por el 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...» - concluye César Rondón - (1980: 20 - 25).

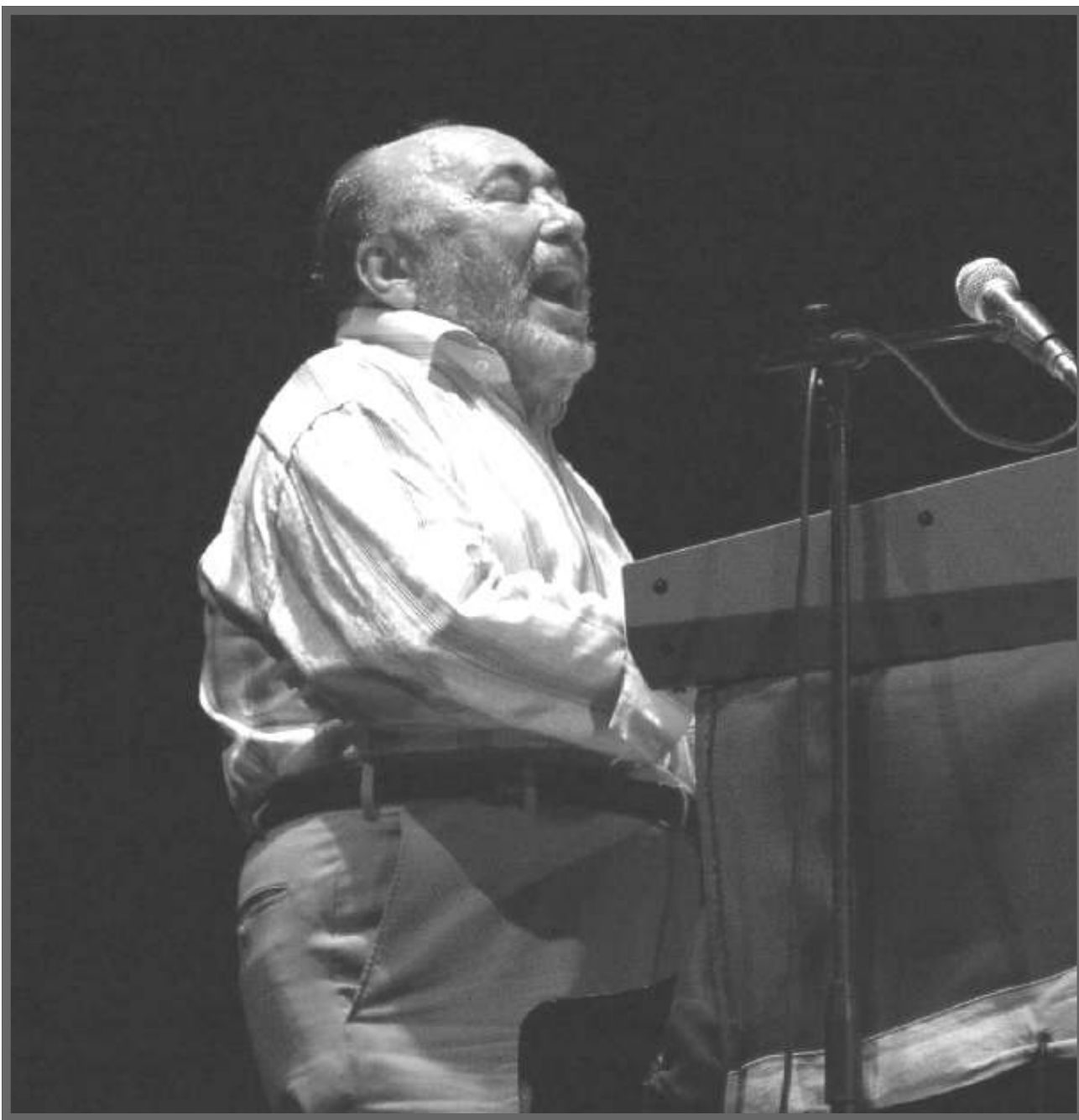
Luego agrega: «Eddie Palmieri era un músico criado en Nueva York, venía de las zonas del Bronx donde ya los boricuas formaban numerosas colonias. *Sus primeras influencias son más jazzísticas que caribeñas, y estas últimas, en cualquier caso, venían en el molde del afrocuban jazz de Bauzá, con lo que 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 solo una tímida prolongación de lo que había sonado, no la plataforma ideal para lo que de ahora en adelante debería sonar».²

Cuestionamos la idea según la cual «*Sus primeras influencias son más jazzísticas que caribeñas...*» (Hasta el fin de las cursivas) pues lo que observamos en sus primeros Lps, es la convergencia de ambos ascendentes. Tanto las nuevas tendencias del jazz del momento como la tradición de la música popular cubana confluyen en esas producciones, *con diferentes matices.*



Eddie Palmieri durante su última presentación en Cali, en el festival Hallazgo 2006. A la Derecha Giovanni Hidalgo en las congas y Ralph Irizarry en el timbal



Eddie Palmieri durante su última presentación en Cali, en el festival Hallazgo 2006.

Eddie había tocado con Tito Rodríguez al finalizar la década. Luego fundó su Orquesta La Perfecta en 1960 con la que publicó su primer larga duración al año siguiente.³ En ella participaron Ismael Quintana como vocalista, George Castro en la flauta; el norteamericano Barry Rogers y el brasileño Joao Donato en los trombones; Willie Matos, Joe De Marc, Harold Negbreit, Dave Tucker y Al Divisi en las trompetas; Joe Rivera en el bajo; en la percusión Mike Collazo, Chickie Pérez, Charlie Palmieri, Manny Oquendo, George

Maysonet; y en los coros Chivirico Dávila, Willie Torres y Víctor Velásquez, cantantes de la Alegre All Stars, al mismo tiempo que Velásquez era el vocalista de Charlie Palmieri y la Duboney. Eddie tenía 25 años cuando organizó su agrupación y, como puede apreciarse, contó con el acompañamiento y la colaboración de su hermano mayor, que a finales de 1959 había creado «La Duboney» (una cuerda de 4 violines y flauta) con la que grabó en 1960, su primer L. P: «Let's dance the charanga» para el sello United Artists.

A diferencia de su hermano, Eddie excluyó los violines y en su lugar incorporó los trombones para llevar el peso de la melodía y lucirse en los mambos, al lado de las trompetas. La novedad no era sólo el instrumento sino la manera de tocarlo con la originalidad que le imprimía Barry Rogers, secundado por Joao Donato. Barry, que venía del jazz, pero que amaba la música cubana, era a la vez el trombonista principal de la Alegre dirigida por Charlie, de modo que alternaba su nuevo oficio en dos grandes agrupaciones al mismo tiempo, para el mismo productor, el sello Alegre.

En su primer LP Eddie combinó las trompetas con los trombones y la flauta en una cuerda de vientos inédita hasta entonces en el ambiente latino de Nueva York.⁴ La escuchamos nítida en «*Mi isla preciosa*» (chachachá) y luego en «*Presente y pasado*» (Danzón changa composición de José Fajardo). «Ritmo de antaño con el presente / tu quería / antaño / Baila caliente / báilalo / báilalo / báilalo / una especie de breve manifiesto musical en el que Eddie anuncia su compromiso con el pasado y con el presente, a la vez. Compromiso que significa innovar, romper con lo que se había hecho y con lo que estaban haciendo los demás músicos incluido su hermano. Por eso, luego del estribillo entra el solo de Barry Rogers con la potencia del trombón, que simboliza el presente; y después irrumpe la flauta, que simboliza las charangas, tanto las del pasado como las del momento que viven su apogeo en Nueva York. Y enseguida, el diálogo entre el trombón y la flauta - entre el presente y el pasado - para terminar con la clave de rumba - la continuidad del pasado en el presente- pero tocada esa clave con la melodía del trombón, anticipándose al piano con el que concluye la canción⁵.

De entrada en este LP ya se nota la influencia del Jazz junto a la tradición cubana, matizados por algo inusual - la agresividad y la irreverencia de los trombones - combinados con las trompetas, que en adelante identificarán «el sonido de Nueva York», según la expresión acuñada por César Miguel Rondón. Con total libertad para «trombonear», Barry Rogers asumía la rebeldía y la originalidad de Eddie que se vislumbraban en los arreglos hechos por ambos para la voz de Ismael Quintana. Entre los tres organizaban la letra, la melodía y la orquestación definitiva de una banda que comenzó entrando por la puerta grande. Arreglos inéditos, montunos gozones y versatilidad a la hora de los «solos», caracterizaban la joven orquesta que tenía en Ismael Quintana, un vocalista excepcional. Según

Luise Rogers «Cuando Eddie Palmieri encontró por primera vez a Barry Rogers, aquél tenía un conjunto tradicional liderado por la trompeta. Ambos hicieron pequeños trabajos con quintetos en los que Barry era el único trompetista. No hacían arreglos, todo era improvisado, pero disfrutaban haciéndolo...Luego se vinculó a La Perfecta con un estilo basado en la libre improvisación, en donde si se hacían arreglos, nunca eran estáticos...»⁶.

La presentación del primer LP la hizo su hermano mayor, que para entonces ya era una autoridad en el medio. Según Charlie Palmieri, «Eddie era un loco, pues mientras tocaba el piano en la orquesta de Tito Rodríguez, decidió dejar la seguridad financiera de una de las bandas más exitosas del momento y armó su propia Orquesta. El negocio de las Orquestas es suficientemente áspero, pero Eddie lo hizo aún más áspero para él. Se fue contra la corriente y en vez de organizar una charanga, que era el sonido de moda, organizó lo que llamo una TROMBANGA, una banda con trombones y flauta. ¿Novedad? Sí. ¿Un sonido fresco? Sí.

¿Probabilidades comerciales? Una apuesta para perder o ganar. Y en su apuesta ganó, porque la Perfecta es una de las Orquestas más ocupadas en NY. Debido a la respuesta entusiasta de los bailadores, La Perfecta ha firmado un contrato de grabación con la Alegre Records»⁷.

Y luego Charlie anota: «Eddie nació en NY, creció escuchando música latina (vieja guardia cubana y puertorriqueña agregamos aquí). Estudió en Le Comte Conservatory of Music con Margaret Bonds. A los 14 años - en 1950 - formó una agrupación para tocar música latina con algunos compañeros de la escuela, éste fue el comienzo de su carrera profesional. Aprendiendo teoría musical y ganando experiencia con su grupo juvenil desarrolló su talento como pianista. Luego trabajó profesionalmente con la banda de Johnny Seguí y orquestas de renombre como la de Vicentico Valdez y la de Tito Rodríguez. Pero no fue hasta que Eddie formó La Perfecta, cuando recibió el reconocimiento público que merecía. Su orquesta se llama apropiadamente «La Perfecta» porque es una orquesta perfecta en muchos sentidos; bajo su dirección, con músicos jóvenes, ha incorporado los trombones que le dan a La Perfecta el sonido original que posee...».

Charlie concluye la nota de presentación con un párrafo premonitorio cuando escribió: «... en este álbum usted escuchará música del pasado y del

presente, arreglada con un nuevo estilo. Pianista, compositor, arreglista y director de orquesta, Eddie Palmieri está ahora en lo suyo y creo que este álbum prueba que él llegará a la cima del mundo musical con *La Perfecta*. Palabras que se cumplieron al pie de la letra, porque hoy, 50 años después, Eddie Palmieri sigue estando en la cima de nuestra música. Como si fuera poco, Charlie y Eddie Palmieri grabaron con Mon Rivera el LP «*Que gente averiguá*» en el mismo año 1961 - 1962, cuando apareció *La Perfecta* con su primer larga duración y cuando se inició la Alegre All Stars, mientras Charlie sacaba su segundo LP con la Duboney. Básicamente eran los mismos músicos, pues en el trabajo con Mon Rivera estuvieron Barry Rogers y Mark Weinstein en los trombones, además de Manolín Paso; Charlie en el piano, Kako en los timbales y Leo Fleming en el bajo. Eddie también metió mano al tocar el piano en «*Lluvia con nieve*», una canción que devino en un clásico para los bailadores y que hace parte de la misma producción en la que se destacan igualmente «*Monina*», «*La cuca*», «*Pachanga con guaguancó*» y «*Que gente averiguá*» tema que le confiere el título al trabajo. Ahí está la plena puertorriqueña vinculada al nacimiento de la salsa desde el primer momento. Una vez más, la fusión intergenérica entre diversos ritmos, matizada con nuevos ingredientes en la ciudad de todos, configura una expresión distinta al tradicional son cubano, a la música típica, a las big bands, a las charangas y al latin jazz. La grabación era el justo reconocimiento de los Palmieri a Mon Rivera, (¿será éste el pionero creador de la trombanga?) en el que Eddie se inspiró - según dicen algunos - para organizar su grupo y definir lo que sería conocido como *el sonido de Nueva York*, una sonoridad que contaría en adelante con la contribución musical y cultural de la diáspora afro-latina y no sólo con la música cubana⁸.

Según César Rondón «ya no existía una referencia cubana a ser seguida... Todavía faltarían unos cuantos años para que la salsa como tal anunciara su despegue; sin embargo, ya Eddie Palmieri, funcionado 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 pretendía llegar a los públicos mayoritarios, su único mundo era ahora el barrio; y es este barrio, precisamente, el escenario que habría de concebir, alimentar y desarrollar la salsa; aquí arranca la cosa». (Rondón 1980: 25- 26). Contra lo que afirma Rondón, y ya lo hemos dicho, consideramos que la salsa había comenzado unos pocos años antes. Consideramos también que la referencia cubana seguía existiendo, como lo demuestran muchas composiciones creadas en esta coyuntura, incluso por los Palmieri, hermanados también musicalmente, aunque cada uno tenía su propia banda. Basta oír las primeras grabaciones de Eddie con *La Perfecta* en 1961, que incluye tres pachangas («*Conmigo*», «*Ritmo caliente*» y «*Cachita*», en una versión nueva). Tres danzón cha («*Tema la Perfecta*», «*Oigo un tumbao*», «*Presente y pasado*» - danzón changa). Un guaguancó, («*Mi pollo*»), un cha cha cha («*Mi isla preciosa*») dos guajiras, («*Te quiero, te quiero*»), un son montuno («*El gavián*») y dos guajira son («*Mi guajira*», «*Bailaré tu son*»). Como puede verse, no era sólo el son sino todos los géneros cubanos, los que inspiraban a Eddie Palmieri. Su principal desafío consistió en romper con la orquestación y los arreglos con que se habían tocado. Tocar un chachachá con flauta y trombón en vez de violines, era para la época un exabrupto. Y lo hizo tan bien, que contribuyó a la creación de un nuevo paradigma musical, modificando también

el tempo, como lo escuchamos en la versión pachanguera de «Cachita». Pero no fue sólo con música cubana, porque a pesar de la importancia de estos ritmos, Eddie, lo mismo que su hermano mayor, experimentaba con otros géneros, incluidos el jazz y el rock and roll, tal como se aprecia en La Perfecta con «**Ritmo caliente**», una pachanga que comienza con sabor a R&R y luego arremete con el tempo de la pachanga. Como ya lo expresamos en páginas anteriores, es ésta la primera canción en Nueva York en mencionar el término salsa cuando dice: /Mi ritmo caliente/ me gusta el ambiente/ /mi ritmo con salsa /con trombón y flauta/...Como ya lo hemos dicho también, la palabra que se volvería una marca comercial, años después, ya flotaba en el ambiente y era utilizada por los músicos de la Alegre All Stars, como quedó registrado en esta grabación de 1961 y en otras posteriores con la Alegre y con la Charanga Duboney.

Así pues, la referencia cubana seguía vigente pero ya no era la única opción. La búsqueda, la experimentación y los cambios se daban incluso a través de otros formatos y el uso de otra organología, pues no fueron sólo los trombones los que identificaban la salsa, ya que cada banda intentaba diferenciarse de las demás por su sección rítmica, por los instrumentos melódicos o su cuerda de vientos, como sucedió con Joe Cuba y su sexteto que incorporó el vibráfono. Otros se definieron por las trompetas como Ricardo Ray, o combinaron trompeta, trombón y violín (*La Moderna* de Ray Barreto), o como lo hicieron años después los hermanos Lebrón cuando integraron trompeta, saxo, trombón y guitarra para el LP «**Distinto y Diferente**». Estos ejemplos ilustran bien que la salsa desde su nacimiento era diversa en formatos, tendencias y estilos. Contra la tesis de Rondón de que la salsa - o el sonido del barrio - era sólo el de los trombones, creemos que, a pesar de tener unas características definidas desde sus orígenes, la salsa nunca fue homogénea sino diferenciada como lo sigue siendo hasta hoy. Justamente, esas diferencias en los formatos orquestales que se traducían en diferencias tímbricas, armónicas, melódicas y rítmicas, hacían que la salsa no fuera igual a la música cubana tradicional, ni una copia o reproducción de la misma, como vanamente se dijo tantas veces. La conciencia de esa diferencia quedó expresada nítidamente en la canción «**El diferente**» de R. Ray y Bobby Cruz a finales de los años 60.⁹ Si bien el modelo de E. Palmieri fue replicado por otras agrupaciones, esa era una de las tendencias y no toda la salsa¹⁰.

Para Rondón la salsa tiene dos momentos distintos en su origen. El momento anterior al boom (de 1965 a 1970) y el momento de la moda publicitaria, después de 1970 (Jamás podremos compartir esa periodización, tan rígida como los criterios en que se basa). En su primera etapa, según él, la salsa, que aún no se llama así, (¿?) es fundamentalmente marginal; hace parte de una actitud vital de los jóvenes de la comunidad latina frente al desarraigo social y cultural a que son sometidas las minorías discriminadas en la babel de hierro. En fin, concordamos en que es una forma de identificación que se expresaba principalmente en lengua castellana y que había nacido en el barrio, para cantarle a él, a sus calles, sus esquinas y su miseria, pero también para cantarle al placer y la esperanza de vivir. De nuevo, la música popular era producida por los sectores subalternos y excluidos de la sociedad. En este sentido, la historia se repetía y el barrio se reafirmaba como un espacio productor de una cultura musical.¹¹ Es este matiz el que Rondón interpreta como clave para entender el éxito del fenómeno salsa, como él la concibe, porque fue una música capaz de asumir la cotidianidad del barrio latino - y que de acuerdo con él - se parece mucho a los barrios populares de las ciudades caribeñas.

La diferencia entre los dos periodos es crucial en la explicación de Rondón. Si bien admite el son como la matriz y el eje que atraviesa la producción salsera - ignorando la rumba cubana y el guaguancó también reconoce en dicha producción una forma de expresión cultural, por los valores y significados implicados en ella. Al respecto, escribe César Rondón:

«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 es algo más que música cubana vieja, es mucho más que una simple etiqueta y que un prescindible estilo para arreglar la música»(...) Y más adelante agrega: «...La salsa nace en los barrios latinos de Nueva York...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 comenzó a acentuarse la migración de dominicanos y 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». En relación con el primer momento nos señala que: «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...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 la agriedad de la vida es una constante...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...» (Rondón 1980: 30 - 33).

Con respecto al segundo momento escribe César Rondón: «Cuando arranca la década del 70 ya esta expresión alcanza su primer grado de madurez...Cuando esto ocurre la industria disquera ha logrado ciertos niveles mínimos de efectividad...Existía ahora una industria de cierta importancia y ésta necesariamente impondrá 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, 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...» (Rondón, idem).

Como puede verse, Rondón no niega que el término «salsa» haya sido la etiqueta comercial para lanzar un producto, pero admite su dimensión cultural. De ahí su definición: «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 al igual puede aparecer un tango, que una ranchera, una gaita, una cumbia, un son o un guaguancó. Por supuesto todas esas expresiones mantienen su especificidad...» (Rondón 1980: 33 - 34).

Ahora bien, aunque compartimos sus postulados sobre la dimensión cultural del fenómeno, nos distanciamos frente a su periodización y los criterios. Examinado retrospectivamente la producción salsera en los primeros 20 años, hoy podemos decir con certeza que ni «el son era su principal forma expresiva», ni «la salsa era netamente caribeña», como categóricamente afirma Rondón. Ya hemos elaborado varios argumentos en esa dirección, concluyendo en su condición neoyorquina. La guaracha, el mambo, el bolero, el danzón, el chachachá, el guaguancó y la rumba cubana eran tan importantes como el son - y como lo fueron en algún momento el jazz, el R&B, el boogaloo y la pachanga - para el surgimiento y desarrollo de la salsa. Y aunque los géneros de la música antillana (cubana y puertorriqueña) eran fundamentales, se mezclaron de muchas maneras con géneros y ritmos que no eran del Caribe.

Lo anterior se ratifica cuando observamos la producción de la misma Fania, del sello disquero y de la orquesta, que se caracterizó por su estabilidad durante muchos años monopolizando la producción y el mercado. Pero bien sabemos que toda la salsa no estaba en la Fania, ni sólo en Nueva York. Aunque éste era el epicentro, la salsa era y llegó a ser mucho más que la Fania y no sólo en Nueva York, pues desde finales de los años 60 se producía y se consumía además en Puerto Rico, República Dominicana, Venezuela, Panamá, y en Colombia a partir de los 70's. La visión reduccionista de Rondón ignoró muchas agrupaciones de diferentes países que no fueron incorporadas al monopolio de esta casa disquera o fueron consideradas como de segunda y tercera categoría, porque no alcanzaron los niveles de aquella, o porque fueron catalogadas bajo criterios difusos, no siempre claros para quien las clasificaba. De hecho, su obra se concentra en La Fania, antes que en el resto de la producción salsera realizada por fuera de ella.

Con respecto a la periodización propuesta por Rondón, ponemos en duda la distinción entre estos dos momentos, porque de ella se desprende que la salsa producida después de los 70 carece de «valor», olvidó el barrio, se encasilló en fórmulas comerciales hasta perder la «pureza» original que tenía antes... Todo su argumento se desvirtúa cuando descubrimos que la década del 70 es, tal vez, la más prolija en producción salsera, buena, regular y mala, como había sido antes y como lo ha sido siempre. Tanto las temáticas iniciales alusivas al barrio que continúan vigentes, como otras temáticas inéditas que inauguran la década con las composiciones de Rubén Blades, son la muestra palpable que contradice a Rondón. La falsa dicotomía entre lo comercial y lo auténtico, que subyace a su argumentación, no puede ser una premisa válida para el análisis. Empezando porque en la sociedad moderna todo es comercial, todo entra en un sistema de relaciones mercantiles, todo se compra y todo se vende, y hay tanta salsa «auténtica» como desechable en los 60, en los 70...y a lo largo de su historia. Eso que Rondón llama «una amalgama de tradiciones», constituye para nosotros una memoria musical, de la que estamos hechos. Estamos tejidos por las letras y la melodía de muchas canciones; somos también fragmentos de música, fraseos de algún ritmo aprendido en nuestra infancia, recuerdos sonoros evocados sin pensarlo, o acercados por la presencia rutinaria de la canción mediatizada. De ellos también estamos hechos. Esa memoria musical (expresión



que acuñamos aquí para designar los repertorios múltiples de música popular en América Latina y el Caribe) está constituida por la convergencia múltiple y a veces conflictiva del tango, el bolero, el pasodoble, la ranchera, la música colombiana la cubana, la puertorriqueña, la dominicana, la venezolana... Como memoria, constituye un remanente de sonoridades, refugio de melodías que encuentran en el corazón un lugar para el sentimiento y en el cerebro un lugar para el recuerdo.

Creo que, contra lo que afirma Rondón, la memoria musical cubana fue determinante para la producción salsera en el barrio latino y para su recepción plausible en los barrios populares de Cali y otras ciudades suramericanas o del Caribe; pero no era una memoria sólo cubana, sino antillana, porque era también puertorriqueña, y sin ellas la salsa no se hubiera producido en Nueva York y Puerto Rico ni se hubiera recepcionado con tanto fervor allí donde se asimiló con beneplácito, como sucedió en Cali y en otras urbes del continente. Sin el arraigo en Cali de la música antillana - la vieja guardia cubana y puertorriqueña - las nuevas generaciones de los 60 no se hubieran apropiado del sentimiento salsero como lo han hecho hasta ahora. La convivencia entre ambas memorias - la antillana y la salsera - es algo que se vive cotidianamente en Cali, a pesar de que algunos sectores de las nuevas generaciones hayan optado por la timba y la salsa antes que por la antillana¹².

Para concluir diré entonces que la salsa fue algo más que música y baile, mucho más que producción discográfica y espectáculos en vivo. Mucho más que el son cubano y que la Fania. Ella condensaba la experiencia histórica y social de una comunidad abigarrada y segregada por su condición étnica y social; desarraigada de su isla nativa; atravesada por lógicas de exclusión y racismo; inmersa en disputas políticas por la independencia; influenciada por las frescas corrientes de la revolución cultural de los 60 que incluía otras músicas no caribeñas; permeada por las ideas del movimiento negro norteamericano; marginada de los derechos civiles y metida a la brava en un nuevo orden económico y social, tan voraz como el que se imponía en «las entrañas del monstruo». Si en este contexto y bajo estas condiciones se parió la salsa, ¿qué significa entonces que ella es la música del «Caribe urbano»? Como dijo alguna vez Eddie Palmieri, la salsa viene de un patrón rítmico que inicialmente era afrocubano, luego se hizo afrocaribeño y hoy es afromundial. Aquí nos interesa el momento fundacional, el intento irrepetible que la mirada histórica ha de reivindicar independientemente de los ulteriores avatares de un fenómeno que produjo de todo. Por eso ni hablamos de toda la salsa hecha a lo largo de 50 años, ni de toda la producción de los pocos músicos seleccionados, tarea por demás imposible de llevar a cabo, en una sola empresa.

Por eso no nos detenemos en los grandes aportes de Arsenio Rodríguez, que desde su ceguera maravillosa alumbró un sinuoso camino de revelaciones; ni en la sentida originalidad ancestral de Cortijo y su Combo con Ismael Rivera, cuya importancia cimera ya ha sido estudiada por diferentes analistas; ni en la obra de Ricardo Ray y Bobby Cruz, con todo lo que significaron para Cali y para una generación que aprendió a bailar con ellos y a pensar que el mundo era diferente; ni nos dedicaremos a la salsa hecha en otros países de la cuenca del Caribe; ni a lo que significó la «salsa jíbara de Puerto Rico», en los años 70, como una tendencia de afirmación boricua frente a los salseros de Nueva York, liderada por la Selecta de Raphy Leavit, al lado de otras agrupaciones (La Orquesta Zodiac, Nacho Sanabria, Johnny el Bravo, Agustín Arce, el Conjunto Clásico)...Ni nos detendremos en los aciertos de Papo Luca con la Sonora Ponceña, creando una salsa con sello propio y sabor original; ni en las transformaciones armónicas logradas por Willie Rosario al montar una cuerda de cuatro trompetas y saxo barítono, en un experimento poco explorado por otros; ni en la gigantesca obra de Bobby Valentín, como arreglista y bajista de la Fania, trompetista de Joe Quijano, Tito Rodríguez, Charlie Palmieri, o bajista de Ray Barreto, o compositor para Larry Harlow e Ismael Miranda, o como director, bajista, arreglista y productor de su propia orquesta en Puerto Rico. Ni nos detendremos en la mítica grandeza de Héctor Lavoe y sus irreverencias con Willie Colón; ni en el radicalismo consecuente de Franky Dante y La Flamboyán, con sus mensajes de «Ciencia Política» contra la guerra; ni en los bríos de Rubén Blades y sus aguerridas composiciones, con fuertes connotaciones políticas y poéticas en el mismo plato, que oxigenaron la salsa de los 70 en adelante; ni en la prolija creación del Tite Curet Alonso para tantos vocalistas consagrados con sus líricas; ni en la inigualable e inmortal Celia Cruz que representó con dignidad suprema a todas las mujeres, a través de su voz y su carisma, en un medio dominado por tantas veleidades masculinas... Esa es también historia de la salsa que no abordamos aquí.

Todos esos temas han estado en la mira de biógrafos, musicólogos e investigadores o han sido tratados por escritores de ficción, cuando no por periodistas, o historiadores de la salsa. A ellos cedemos el paso, a los que iniciaron un sendero y a los que lo continuarán. Nuestra pretensión es más modesta: consiste apenas en debatir con

quienes me han antecedido, en torno a tópicos puntuales sobre el origen de la salsa y su posterior evolución en las tendencias más recientes. Por eso, hemos comenzado por el principio remitiéndonos a César Miguel Rondón y su obra pionera en la historiografía de esta música. Centrado en Eddie Palmieri y La Perfecta, en las estrellas de la Fania y algunos otros músicos, *El Libro de la Salsa* de César Miguel Rondón sigue siendo un referente obligado para cualquier melómano que busque aproximarse a esta expresión y sus tendencias. La perspectiva analítica de Rondón, no siempre justa con algunos artistas, es a pesar de todo, un buen ejemplo de ejercicio crítico para quienes no somos músicos ni musicólogos. En su recorrido testimonial por el mundo de la salsa neoyorkina, en la década del 70, construye una mirada de este fenómeno sociomusical, que si bien ha sido la primera y tal vez, la más importante, hoy merece ser revisada, en algunas de sus tesis. Ese ha sido nuestro propósito en este capítulo... y en los que siguen.

Notas

¹ Nos referimos en especial al libro *Salsa Sabor y Control - Sociología de la música tropical* - Siglo XXI Editores, México 1999. Premio de Musicología Casa de las Américas - La Habana 1998.

² C. Rondón Op cit. pág. 25.

³ Eddie Palmieri and his Conjunto «La Perfecta» - Volcals by: Ismael Quintana - Alegre Records LPA 817 Eddie Palmieri Vol. 1 Al Santiago.

⁴ De acuerdo con Al Santiago, el trombón había sido utilizado «ocasionalmente por Machito en una de sus primeras grabaciones SEECO, en la cual incluyó una sección de trombón». También por «Marcelino Guerra que usaba dos trompetas y un trombón... Era único porque antes de Marcelino el trombón era consistentemente ignorado» - Vernon Boggs, Entrevista con Al Santiago. Versión de Herencia Latina - pág. 20.

⁵ A pesar de lo revolucionaria que era la propuesta y de la calidad musical de este Lp, comercialmente no tuvo mucho éxito, según la apreciación de su productor Al Santiago: «No fue, en realidad, sino hasta el tercer álbum de Eddie, que Eddie pegó. Yo recuerdo a Eddie viniendo hacia mí después de que su primer álbum salió, lamentándose, disculpándose y sintiéndose preocupado porque habíamos gastado mucho dinero en la promoción y grabación de su álbum y éste no se había vendido; la verdad, yo pensaba: «No te preocupes por ello, poco a poco se hará». Yo realmente no buscaba ganancia. Yo quería grabar, lo que quería grabar...» Vernon Boggs, Entrevista con Al Santiago. Versión de Herencia Latina pág. 27.

⁶ Louise Rogers: en el LP *Echando Pa' Lante* (straight ahead) Eddie Palmieri Produced by Teddy Reig Tico LP 1113. (Traducción del autor).

⁷ Charlie Palmieri: LP. «EDDIE PALMIERI AND HIS CONJUNTO «LA PERFECTA» Alegre Records, LPA 817 Eddie Palmieri Vol. 1 (Traducción del autor).

⁸ Mon Rivera y los hermanos Palmieri se dieron el lujo de amalgamar la plena con la pachanga y crearon unos híbridos impensables hoy en día pero que en su momento hacían parte de la búsqueda y la construcción de relaciones intergenéricas rompiendo con lo esquemas de producción por género que caracterizaban hasta

entonces la música popular cubana. De esos intentos quedaron piezas memorables como las mencionadas y otras de menor valía como «Plebochanga» y «La plechanga de trabalengua».

⁹ «Yo buscaré la forma / de ser siempre diferente / pa' que no diga la gente / que Ricardo se copió /... / pa' que la gente no diga / que suena como Pacheco / pa' que la gente no diga / que suena como Tito Puente / y aquella mulata/ sepárala también/ pa' que la gente no diga / que sueno como Joe Cuba / Oye y ese pito / Yo quiero que todos sepan / que quien les toca es Ricardo...»/

¹⁰ Eddie Palmieri incluso, cambió su formato varias veces como lo hizo en 1974, cuando grabó su LP *El sol de la música latina* con el vocalista Lalo Rodríguez, quien a sus 17 años era una revelación en el campo de la salsa. En esa oportunidad incluyó, además del piano, bajo y percusión, trompetas, saxos barítonos, violines, flautas y tuba. Con esa orquestación produjo la canción más profunda, compleja y experimental en la historia de la salsa. Nos referimos a «*Un día Bonito*», tal vez la más extensa, con 15 minutos de duración, algo inconcebible para el formato discográfico de la industria; un desafío a los hábitos de consumo de los mismos salseros, un reto al oído y el gusto de los melómanos que han valorado esta extraordinaria creación. Eddie Palmieri: *The sun of latin music* Coco Records CLP 109XX N.Y 1974.

¹¹ Basta mirar la historia del tango y la milonga nacidos en los barrios porteños de Buenos Aires y Montevideo; del jazz en los barrios bajos de Nueva Orleans; o del guaguancó y la rumba que florecieron en los solares de Jesús María y de Pueblo Nuevo, tradicionales barrios populares de la Habana.

¹² Utilizo la expresión «Antillana», que es como se llama en Cali a la vieja guardia cubana y puertorriqueña anterior a la salsa, la misma que en Nueva York se conocía como «música latina».

Bibliografía

BOGSS, Vernon. *Salsiology Afro-Cuban Music and the Evolution of Salsa in New York City* - Excelsior Music Publishing Co. 1992.

DUANY, Jorge. *Popular Music in Puerto Rico: Toward an antropology of «Salsa»*- In *Salsiology* V. Boggs 1992.

MARTÍNEZ, Mayra. «¿La salsa, un paliativo contra la nostalgia?» Publicado en *Revolución y Cultura* No. 109, Ciudad de la Habana - septiembre 1981.

QUINTERO Rivera, Ángel. *Salsa, sabor y control. Sociología de la música Tropical Siglo XXI* Editores S. A. de C. V. México.

RONDÓN, César Miguel. *El libro de la salsa*, Editorial Arte, Caracas, 1980.

RONDÓN, César Miguel. *El Libro de la Salsa* 3ª edic. - Ediciones B, Venezuela S.A 2007.

SALAZAR, Max. *La salsa nació en Nueva York*. Latin Beat Magazine, Septiembre 1996.

SALAZAR, Max. *Salsa Origins*. Latin Beat - Vol. 1. Number 10. Gardena, California. Noviembre 1991.

STORM Roberts, John. *The Latin Tinge - The impact of Latin American music on the United States*, Oxford University Press, Inc., New York, 1999. ULLOA Sanmiguel, Alejandro. *Pagode a festa do samba no Rio de Janeiro e nas Américas*. Editora Multimais, Río de Janeiro 1.998.