

¡OYE GÓZALO!

MIGRACIONES Y TRANSCULTURACIÓN EN LA HISTORIA DE LA SALSA  
DEL SON CUBANO A LA *NUEVA VIEJA* SALSA BOGOTANA

MARÍA SABINA ACUÑA DE ROJAS

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA  
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES  
CARRERA DE SOCIOLOGÍA  
BOGOTÁ, AGOSTO, 2013

¡OYE GÓZALO!

MIGRACIONES Y TRANSCULTURACIÓN EN LA HISTORIA DE LA SALSA  
DEL SON CUBANO A LA *NUEVA VIEJA* SALSA BOGOTANA

MARÍA SABINA ACUÑA DE ROJAS

TRABAJO DE GRADO

Presentado como requisito para optar por el

Título profesional en sociología

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA  
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES  
CARRERA DE SOCIOLOGÍA  
BOGOTÁ, AGOSTO, 2013

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

CARRERA DE SOCIOLOGÍA

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD

Joaquín Emilio Sánchez García S.J

DECANO ACADÉMICO

Germán Mejía Pavony

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGÍA

Jefferson Jaramillo Marín

DIRECTOR DE LA CARRERA DE SOCIOLOGÍA

Ricardo Barrero Tápias

DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO

Nelson Gómez Serrudo

Artículo 23 de la resolución No. 13 de Julio de 1946:

“La Universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en los trabajos de tesis, solo velará porque no se publique nada contrario al dogma y a la moral católica, y porque las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales, antes bien se vean en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”.

*“Los artistas son invariablemente  
los más sensibles instrumentos  
para registrar los murmullos  
casi secretos de una comunidad.”*

*Ernesto Sábato*

## Contenido

No se encontraron elementos de tabla de contenido.

### TABLA DE CONTENIDO

|   |           |
|---|-----------|
| INTRODUCCIÓN.....   | 7         |
| <b>CAPITULO I: <i>Yamberé, Yambequé, Acuyuyé</i>.....</b>                             | <b>15</b> |
| 1.1 <i>Génesis: Cuba colonial</i> .....   | 15        |
| 1.2 <i>Son cubano y revolución</i> .....  | 21        |
| 1.3 <i>El barrio, Nueva York ó encuentros de migrantes</i> .....                      | 29        |
| 1.4 <i>El florecimiento: Rubén Blades Siembra</i> ,.....                              | 32        |
| <br>  |           |
| <b>CAPÍTULO II: <i>Tú Me Quemás, ... ¡Oye Gózalo!</i>.....</b>                        | <b>41</b> |
| 2.1 <i>Ven, Devórame Otra Vez, El Ocaso</i> .....                                     | 41        |
| 2.2 <i>Oiga, Mire Vea</i> .....   | 51        |
| 2.3 <i>Y Bogotá, ¿Tiene Tumbao?</i> .....   | 53        |
| 2.4 <i>Los Músicos Capitalinos Del S. XXI, El Renacer</i> .....                       | 59        |
| 2.5 <i>La Nueva Vieja Salsa ¡Oye Gózalo!</i> .....                                    | 70        |
| <br>  |           |
| CONCLUSIONES.....   | 72        |
| 3.1 <i>De la experiencia en la región hermosa, otras transculturaciones musicales</i> |           |
| <br>  |           |
| BIBLIOGRAFÍA.....   | 80        |

## INTRODUCCIÓN

Desde que era muy niña mi vida siempre estuvo rodeada de música. Tuve la inmensa fortuna de tener un padre violinista que constantemente alegraba nuestras mañanas con esas notas agudas de las cuerdas frotadas, mientras mi madre entonaba alguna ronda picaresca. Cuando mi padre no acariciaba su instrumento ponía long plays o cassettes en el viejo equipo de sonido. Latin Jazz, música barroca o clásica, boleros, tangos, charangas, sones y descargas salseras eran sus preferidas y muchos de mis recuerdos de infancia están amenizados por las notas azules del jazz, las composiciones eruditas de Beethoven, Bach o Telemann; o las interpretaciones magistrales de Tito Puente en el timbal.

Aunque nunca tuve la disciplina que requiere la interpretación, como mi padre hubiera deseado, ese ambiente rodeado de música y el goce de ella, desarrollaron un gusto y un oído por la música elaborada, aquella que es composición e interpretación a la vez y de vez cuando se enriquece con líricas profundas, políticas o sociales; o la que, aunque simple, está impresa de barrio, de tumbao y de sabor; y logra estremecer. De igual manera, ese gusto se manifestó en el cuerpo, en las ganas de seguir el ritmo marcándolo con el movimiento, la clave de la salsa que incita a mover las caderas, el baile que se da espontáneo y va de la mano con el oído. Porque mover el cuerpo al ritmo de la clave hace correr la sangre por las venas al compás de la salsa, hace latir el corazón a golpe de tumbadora y llena de una alegría profunda el alma.

La idea de hacer un trabajo sobre la *salsa* nace de allí, de la necesidad de hacer parte de la música de alguna manera más allá del baile, de preguntas que alguna vez me surgieron sobre la relación de esta con el mundo, de los recuerdos del goce en las mañanas con el violín de mi padre, del estremecimiento que produce una descarga

salsera, las letras del joropo dedicadas a los animales y la naturaleza, o la voz de contrabajo de Louis Armstrong en el jazz. Como diría Cristóbal Días Ayala<sup>1</sup>, “Mis recuerdos de infancia van todos ligados directamente con la música.”

¿Por qué la *salsa*? Más allá del gusto personal, esta música caribeña logra integrar en algunos momentos de su historia esos elementos que en mi sentir identifiqué como indispensables dentro de la música elaborada: la fuerza en interpretación de una Big band, la precisión de la voz de Willie Colón; las líricas inconformes de Rubén Blades y aún más, y muy importante, la salsa tiene sabor, tiene *tumbao*, se goza y baila.

La historia de la salsa ha tenido momentos de gloria y otros no tanto, como todo; los años 60 y 70 son conocidos como los años dorados, donde se da el boom salsero, y pasa de ser un fenómeno musical latino a ser mundialmente reconocido y apetecido; aquí lo llamaremos el *florecimiento*. Por esa época llega a Colombia a través del puerto de Buenaventura y tiene una fuerte acogida en la ciudad de Cali, también en la costa Caribe como veremos más adelante, en parte gracias a la ascendencia afrocolombiana de su población que lleva el tambor y el baile en las venas, igualmente la radio y los grandes espectáculos jugaron un papel importante. Posteriormente vendrá un momento para la salsa, que se da internacionalmente de forma muy homogénea, y que tomará en este texto el nombre de *ocaso*, donde situaciones particulares que se analizarán a su debido tiempo, llevan a un cambio drástico en los aspectos técnicos de composición e interpretación de la salsa y más aún de calidad de las líricas. Este *ocaso* permea la producción musical en muchos países y Colombia no es la excepción; durante un largo periodo de tiempo, que aún no termina, la salsa romántica y otras vertientes predominarán en las disqueras y en el gusto generalizado del público latino y no latino. Y aunque esto no quiera decir que la “salsa dura” haya dejado de producirse, de interpretarse, de bailarse y de gozarse, si se mermó en gran medida y de una u otra forma se remplazó la rumba de descargas por otra con características diferentes más dedicada a las líricas románticas y con poca creación e interpretación musical virtuosas.

Es por ello que llama la atención un fenómeno de central importancia en este texto y que llamaremos *el renacer*, o *un renacer*, si se piensa que en muchos otros lugares puede estar ocurriendo; es la creciente producción musical en la ciudad de Bogotá,

---

<sup>1</sup> Abogado e Historiador cubano, considerado uno de los investigadores más importantes de la música de la isla y del Caribe latinoamericano.



dónde músicos jóvenes llevan la batuta de la movida salsera en la ciudad, utilizando gratamente, según los oídos expertos, elementos del *florecimiento* de la salsa, volviendo a las líricas sociales o políticas, esta vez con un tinte más urbano, y destacándose por un virtuosismo en la interpretación que denota la academia, volviendo a formatos orquestales tradicionales y a sonidos de instrumentos olvidados.

Lo que compete a esta investigación entonces es preguntarse sobre el carácter transcultural de la salsa expresado por las orquestas bogotanas de finales del siglo XX y comienzos del XXI que se valen de elementos retomados de diferentes momentos de la historia de la salsa, como líricas, formatos e instrumentos. Proceso claramente ligado al fenómeno de la salsa a nivel mundial, lo que hace indispensable y delicioso remitirse a la historia misma de la música del Caribe.

De este modo una primera parte del texto será una reconstrucción histórico-musical de ese sincretismo musical que posteriormente va a ser conocido internacionalmente como *salsa*; así remontándose hasta la Cuba colonial, gestora de encuentros culturales que serán el devenir de posteriores manifestaciones, se contextualizará el espacio social, económico y cultural que procuró un encuentro preciso, la transculturación que dio origen a la cubanidad, dónde a la vez se gestaron los primeros albores de lo que vendría más adelante a convertirse en un fenómeno mundial. Por medio de la revisión documental, de fuentes de segunda y tercera mano con perspectivas de autores cubanos y foráneos para reconstruir de manera simple algunos de los acontecimientos sociales ocurridos en la isla y que afectaron de una u otra forma el desarrollo de la música cubana. No es la intención, de ninguna manera, pretender un análisis histórico ni mucho menos aspirar a lograr una *historia de la música cubana*, más bien es mostrar un punto de vista sobre dichos sucesos y relacionarlos con el tema musical.

La segunda parte del texto se centra, por un lado, en la fase boom de la *salsa* en Nueva York, el Spanish Harlem, y el estrellato de los músicos latinos en Estados Unidos, aquí nuevamente se utilizarán las fuentes secundarias, de autores que han escrito al respecto, para mostrar el contexto en el que surge el fenómeno de la salsa dura. Más aún una revisión de letras de canciones, carátulas de discos y en mayor medida de las características musicales de los temas salseros del momento van a permitir el objetivo de identificar unas cualidades especiales para ese, el momento del *florecimiento*. Por otro lado, y de la misma manera se analiza la salsa hecha en los años 90, tratando de

hacer una especie de comparativo con lo anterior con las letras, las carátulas, las líricas, y las características musicales del momento que identificamos como *el ocaso*. De este modo se incursiona brevemente en el análisis del discurso, mostrando como las letras de las canciones logran expresar los cambios acontecidos en el contexto latinoamericano, con relación a la visión de mundo y de la mujer, y más allá, permiten entre ver unos objetivos comerciales concretos con respecto a la industria discográfica.

Para el tercer momento del documento acompañando a la revisión de fuentes secundarias que ayudará a mostrar de forma breve el caso de la salsa en Colombia, se utiliza la fotografía y la observación participante para registrar de primera mano y centrarse, en el fenómeno de la *nueva vieja salsa* bogotana, *el renacer*. Visitando eventos de difusión masiva como Salsa al Parque y otros conciertos, academias de baile y bares especializados en la música Caribe; la revisión documental de prensa on line y dos breves entrevista complementan los elementos que permitieron el abordaje del tema y dan forma a las conclusiones; junto con un relato experiencial en la ciudad de Pasto, que deja ver la música transcultural a otros niveles..

La historia de la salsa entonces es una historia de migraciones y transculturación. Desde su génesis más simple en la cuba colonial, cuando la transculturación de migrantes españoles, con migrantes esclavos africanos, asiáticos o francohaitianos, sobre las migas que quedaron de las sociedades indígenas de la isla originó, entre otros muchísimos procesos intrincados que derivan en la cubanidad, una música muy propia que con el pasar de los siglos seguirá transculturándose hasta convertirse en la llamada música afrocubana especialmente representada por el Son. Pasando por las migraciones, no sólo desde Cuba, si no desde varios países latinoamericanos dónde se destacan también Puerto Rico y Panamá, que se dan hacia los Estados Unidos a lo largo del S.XX y su propia transculturación en el Spanish Harlem, no solo entre ellos si no más aún la norteamericana. Para terminar con las migraciones al interior de países como Colombia, donde Bogotá se vuelve receptora de gran cantidad de población en especial de las costas y la región andina, escenario dónde procesos de transculturación van a sembrar un público y un gusto por los sonidos caribeños y por la salsa particularmente. Siendo así que se convierte en la plaza perfecta para dar a luz a la *nueva vieja salsa*.

Un proceso de transformación de la forma de interpretación, transformación de la forma del goce, del disfrute, del baile, de los instrumentos, del sabor y del swing de una

música implica a su vez transformaciones a otros niveles, pues al ser un proceso de cambio que se da a través de los años y que migra de un país a otro, lleva consigo también cambios geográficos, y así, cambios de las sociedades que van acogiendo como suyo fenómenos musicales determinados. Este proceso que podría llamarse de largo aliento es mutable, su carácter migrante implica qué, como fenómeno musical, se nutra a su paso por diferentes contextos, de características disímiles, de modo que se va construyendo y reconstruyendo constantemente. La salsa como fenómeno musical caribeño migró desde su génesis más simple, en primera instancia por las sociedades latinoamericanas que en buena medida la adoptaron como propia en muchos casos, como Colombia, Venezuela y Puerto Rico, o la gozaron y se identificaron con su origen caribeño, en otros. Lo cierto es que cada migración nutrió con nuevos elementos a la salsa que se fue expendiendo en un proceso de transculturación que aún no termina.

Cualquier documento que pretenda hablar sobre la música popular cubana, sobre musicología o estudios sobre música y cultura en Cuba tiene que acudir necesariamente al maestro Fernando Ortiz, sus estudios sobre la música cubana y la cubanidad expresada en los sonidos musicales se han convertido en una escuela para todos quienes queremos de una forma u otra acercarnos o profundizar sobre el tema de los musical en la isla. De este modo fue inevitable encontrar a Ortiz citado en gran porcentaje de la bibliografía revisada para el caso de este texto. Se sitúa pues como ícono indispensable de la historia musical cubana y más aún de los estudios históricos musicológicos, religiosos y sociales que hacen parte de la cultura cubana.

Fernando Ortiz, en un completísimo análisis narrativo de la historia cubana que pone en diálogo diversos factores sociales, económicos y culturales: Contrapunteo cubano del Tabaco y el Azúcar; expone el vocablo *transculturación*, donde partiendo de la pregunta sobre cómo los latinoamericanos hemos pensado América Latina y la forma en que nos hemos apropiado de nuestro entorno y nuestra realidad, da cuenta de los procesos de transformación de la cultura.

A lo largo del texto, que maneja varios lenguajes, el autor utiliza el vocablo transculturación, poniendo en diálogo, a la vez, la historia económica de dos productos representativos e importantes de los cultivos de producción del país, para ilustrar los procesos de transformación y evolución del pueblo cubano, su tránsito de una cultura a otra, el entrelace de las razas y las contradicciones y contrastes de su sociedad.

El vocablo Transculturación, entra a jugar un importante papel a la hora del análisis de las complejas relaciones sociales y culturales que implican el estudio de la configuración de América Latina y la construcción de nación. Así, transculturación como concepto pretende dar cuenta de modo muchísimo más completo y complejo de procesos y realidades sociales encontradas, que otros conceptos como aculturación o hibridación, desarrollados anteriormente, no lograban abarcar por completo; un proceso de transculturación reconoce diversos elementos que entran en dinámica, así que su importancia está en reconocer que la cultura no es uniforme, que se complementa, nutriéndose del cruce de procesos que se cruzan entre sí; integrando un conjunto pero manteniendo diferencias y posiciones diversas.

De esta forma se entiende un proceso de configuración como el de la realidad latinoamericana y específicamente Cubana, captando un cruce de contextos distintos se desarrolla un proyecto nacional que incluía la participación de españoles, indígenas y negros que llegaron a Cuba por distintos caminos y ocuparon un espacio dentro de la cultura y sociedad. De este modo se dio en la isla un proceso de transculturación, donde también confluyeron dinámicas económicas y de producción. Dando como resultado lo que sería la propia identidad cubana.

Así como esas transformaciones culturales que se dan en el intercambio de realidades encontradas fueron denominadas por Ortiz como procesos de transculturación, posteriormente este concepto ha sido utilizado frecuentemente por musicólogos, etnomusicólogos y estudiosos de la música desde las ciencias sociales para tratar de explicar los procesos sociales y culturales tras la música o la música en si como proceso transcultural y creador de identidad. Pues es la música un encuentro de elementos diferentes que entran a formar parte de contextos determinados, transformándose, resiniéndose y originando una nueva realidad.

De esta misma manera sucede la transculturación en todos los ámbitos de la vida social, una cultura no se puede superponer a otra, a no ser que se eliminen absolutamente todos sus integrantes y se reprima de igual manera cada uno de sus componentes. Cosa que es prácticamente imposible, aunque haya existido la exterminación de pueblos completos, por ejemplo muchas comunidades indígenas, al menos algunos de sus legados culturales seguramente permearon sociedades cercanas. Lo que sucede son procesos de

transculturación, donde elementos de cada una de las culturas encontradas juegan entre sí dando origen a una cultura nueva que con el tiempo es interiorizada.

Como la construcción de una música, los diferentes elementos que la constituyen vienen de variados lugares, así como los instrumentos, cada uno perteneciente a una cultura o a un país diferente. No se superpone un instrumento sobre otro, se unen todos para dar forma a una música nueva. Cada uno de los instrumentos aporta a la configuración de la música, no se anula ninguno.

A diferencia de la aculturación, en la transculturación no se superpone una cultura a otra, no se anula una cultura bajo el influjo de la otra, no se cambia una cultura por otra, sino que elementos tanto de una como de la otra se encuentran para configurar un modelo nuevo, diferentes elementos de ambas culturas juegan en el proceso de construcción de una cultura con transformaciones. Ciertamente es que puede una de las culturas tener fortalezas en algunos campos de importancia, político, económico etc. y destacarse sus modelos en ellos, pero siempre algún campo de la vida social se verá impregnado por resabios de la “cultura débil”. También existe el caso del encuentro de varias culturas, mucho más común contemporáneamente, donde cada campo de la vida social se ve tocado por la influencia de cada una de las culturas en cuestión, configurando así un todo completamente nuevo, de construcción colectiva. De esta manera las culturas constantemente moldean a su beneficio o a su necesidad legados de otra.

Ortiz utiliza acertadamente el concepto de transculturación para ilustrar los procesos de transformación y evolución del pueblo cubano, su tránsito de una cultura a otra, el entrelace de las razas y las contradicciones y contrastes de su sociedad. El concepto, entra a jugar un importante papel a la hora del análisis de las complejas relaciones sociales y culturales que implican el estudio de la configuración de América Latina y la construcción de nación.

Transculturación entonces, pretende dar cuenta de modo muchísimo más completo y complejo de procesos y realidades sociales encontradas, que otros conceptos como aculturación o hibridación, desarrollados anteriormente, no lograban abarcar por completo; un proceso de transculturación reconoce diversos elementos que entran en dinámica, así que su importancia está en reconocer que la cultura no es uniforme, que se complementa, nutriéndose del cruce de procesos que se cruzan entre sí; integrando un conjunto pero manteniendo diferencias y posiciones diversas y sobre todo no es estático, hace referencia a procesos de largo aliento.

De esta forma se entiende un proceso de configuración como el de la realidad latinoamericana y específicamente cubana. Donde un cruce de contextos distintos se desarrolla un proyecto nacional que incluía la participación de españoles, indígenas y negros que llegaron a Cuba por distintos caminos y ocuparon un espacio dentro de la cultura y sociedad. De este modo se dio en la isla un proceso de transculturación, donde también confluyeron dinámicas económicas y de producción. Finalmente, de todo este proceso histórico, económico y social se deriva una cultura nueva, con aportes de las diferentes realidades encontradas. Aquí, el concepto de transculturación permite comprender la historia de Cuba y de América Latina.

Así, la historia cubana, la historia de su sociedad y de su música serán el punto de partida para situar y reconstruir la génesis y el florecimiento de la salsa como manifestación musical; identificar y analizar las razones del *ocaso* de la salsa dura e indagar sobre el porqué del renacer de la salsa no comercial en una ciudad como Bogotá para finalmente analizar el proceso de transformación de la salsa como manifestación musical de su génesis a su renacer desde una perspectiva transcultural.

## CAPITULO I: *Yamberé, Yambequé, Acuyuyé*

### 1.1 Génesis: Cuba colonial

Esta historia comienza en la Cuba de la primera mitad del S. XX que para la época es el “patio trasero” de los Estados Unidos. Lujurioso lugar construido y reinventado para la satisfacción y el goce de turistas, que buscaban lugares exóticos fuera de su país, donde el baile, la música y el ambiente son copia de manifestaciones norteamericanas y las jazz bands predominan en los clubes nocturnos. En las calles están los negros, los mulatos y los indios, a quienes no les permitían tocar en las orquestas que amenizaban las fiestas de blancos. Esta historia comienza con una mulata y un tambor, en el devenir transversal al génesis, florecimiento, ocaso y renacer de la *salsa*: La Habana de los años 50, que bien describe César Miguel Rondón en su maravilloso *Libro de la Salsa*, como “(...) una ciudad caracterizada por la fiesta fácil, llena de clubes y cabarés donde los turistas norteamericanos gastaban dólares a manos llenas. 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 terminaba en los mismos sitios que la originaron”. (Rondón, 1978:49) Más aún Alejo Carpentier refiere que la “Repugnancia de Sánchez de Fuentes<sup>2</sup> a admitir la presencia de los ritmos negroides en la música cubana, se explica como reflejo de un estado de ánimo muy generalizado en los primeros años de la República. Hacía tiempo que los negros habían dejado de ser esclavos. Sin embargo, en país nuevo que aspiraba a ponerse a tono con las grandes corrientes culturales del siglo, lo auténticamente negro –es decir: lo que realmente entrañaba supervivencias africanas al estado puro – era mirado con disgusto, como un lastre de barbarie que sólo podía tolerarse a título de mal inevitable.” (Carpentier, 1946: 286)

Ya para entonces la música cubana se ha consolidado como tal con el auge del afrocubanismo y gracias a la radio difusión comercial del Son cubano, tal vez una de las más representativas de la isla; es apetecida a fuera, tanto que se ha convertido en un icono sonoro de Latinoamérica. Pero qué influencias sonoras llevaron a la música cubana y sobre todo al Son, padre del desarrollo y parte base de lo que sería la salsa; a

---

<sup>2</sup> Músico y musicólogo cubano, (1874-1944) autor de la famosa habanera *Tú*.

ser lo que fue a lo largo del S.XX. Es la historia de las migraciones a Cuba y la transculturación de los migrantes y sus músicas la clave para identificar la *génesis* la salsa:

Cuba y la Habana fueron, como diría Cristóbal Días Ayala<sup>3</sup>, un laboratorio de experimentación musical. Como lugar obligado de paso del viejo al nuevo mundo, era la puerta de entrada hacia las colonias españolas en América y allí se reunían cada año las flotas españolas que de dos en dos, en el llamado sistema de flotas utilizado como método para evitar los ataques de piratas, partían de regreso a Sevilla después de realizar las labores de comercio. El punto de encuentro para el regreso era siempre la isla de Cuba, y allí “con un número considerable de marineros y pasajeros, con una estadía de meses, la Habana se convertía en el lugar de fiestas y esparcimiento (...) la música que traían soldados, marineros y colonos españoles, se mezclaba con la música de origen o influencia africana recogida de la Habana y otros puertos y hasta inclusive algo de las culturas indígenas más avanzadas como la azteca y la inca. Esos cantos y bailes iban y venían de Europa a América, surgiendo así la denominación de “Cantes de ida y vuelta” en que muchas veces no se puede determinar el origen.” (Díaz Ayala, 2006: 24) Así mismo apunta Helio Orovio<sup>4</sup> refiriéndose al nexo musical entre Colombia Y cuba: “(...) se remonta a los inicios de la Colonización, cuándo la isla era lugar de partida de los barcos, y las gentes y el comercio, que iban hacia la tierra firme del continente. En esas *naos* iban y venían elementos culturales que fueron dando base a respectivas conformaciones folclóricas. Geografía, economía, historia, *phatos* étnico fueron configurando modos diversos, que viven en el estadio germinal de los géneros que posteriormente otorgarán fisonomía a estas músicas.” (Betancur, 1999)

Es así que por esa época la música cubana, era la música española, o más bien la música traída de España, pues los sonidos aborígenes fueron casi completamente exterminados hasta que casi no quedaron más que un par de rastros de la música indígena; y la hecha por afrocubanos no era considerada música, de modo que la música extranjera era al mismo tiempo la música cubana.

---

<sup>3</sup> Abogado e Historiador cubano, considerado uno de los investigadores más importantes de la música de la isla y del Caribe latinoamericano.

<sup>4</sup> Musicólogo y periodista cubano



Eso que Fernando Ortiz llamaría el *ajiaco criollo* que es la cultura cubana, una mezcla, es la realidad de la isla desde la llegada de los españoles alrededor de 1510 hasta finales del siglo XX, así pues la historia de la población cubana y su música es la historia de la inmigración hacia ella.

Primero llegaron los blancos, los españoles; y utilizaron a la población indígena como mano de obra servil, cuando se hizo insuficiente recurrieron a los esclavos africanos y desde entonces la inmigración, forzada o no, de miles de personas provenientes de diferentes lugares se dio en la isla. Esta creciente afluencia de gente generó un incremento importante de la población trabajadora, dado que tanto la industria azucarera como la tabacalera cogían fuerza y la demanda de mano de obra exigía la entrada constante de hombres y mujeres a Cuba. Según Fernando Ortiz fue esa carencia de brazos indígenas lo que causó la gran población negra, pues durante años el transporte y las condiciones de baratura, permanencia y sumisión hacían de África el lugar óptimo para conseguir mano de obra esclava. Más adelante a finales del SXIX, según Díaz Ayala, con la abolición de la esclavitud y la aún importante industria azucarera y su constante demanda de mano de obra servil, fue necesaria la sustitución de esclavos negros por trabajadores chinos, que entraron a sumarse al *ajiaco criollo* cubano, incorporando elementos propios a una cultura cubana en construcción.

“Influyeron en la música cubana. La llamada corneta china de las congas orientales, posiblemente fue traída por ellos. Su escala pentatónica encontró la curiosidad de muchos compositores cubanos, que la incorporaron sobre todo en danzones. Fue una exótica influencia extranjera, que Cuba supo asimilar perfectamente. En el *ajiaco criollo* que es nuestra cultura, como dijo Fernando Ortiz, los chinos aportaron una parte minúscula, pero que se siente, de especies orientales.” (Díaz Ayala: 2006.27)

Más aún, según Ortiz, en la música de Cuba han podido confluír cuatro corrientes étnicas que grosso modo pueden denominarse, india, europea, africana y asiática o también bermeja, blanca, negra y amarilla. (Ortiz, 1965)

No hay evidencias importantes de la presencia de músicas indígenas, aunque Argeliers León<sup>5</sup> señala un acontecimiento importante al evidenciar la relación de un estilo en el acompañamiento guitarrístico, “rasqueado y punteado” propio de sones yucatecos e

---

<sup>5</sup> Musicólogo, compositor y etnólogo cubano, considerado otro grande de la musicología cubana

introducido a la isla, según él, alrededor de 1830-70, gracias al creciente tráfico entre México y los puertos del sur de Cuba. De ese mismo modo un instrumento musical como las maracas tendría su antecesor en los sonajeros contruidos con frutos y rellenos con semillas o piedras pequeñas. Las maracas, así como el tabaco tenían y tienen un carácter sagrado y mágico, y harían parte de ceremonias rituales. Por un lado, las maracas pasaron a ser instrumento fundamental de la interpretación musical de la isla; y como elemento ritual, por el otro, hicieron parte de la configuración de la religiosidad, factor importantísimo de la cubanidad.

De igual manera el término “guaracha” con el que se conoce ahora un género musical muy representativo de la isla tiene sus orígenes en un baile indígena encontrado por los españoles en la época de la colonia. (Valdés vernal, en Betancur. 2009: 13)

Pero si la herencia indígena es poco evidente en los orígenes de la música cubana, si lo es mucho la hispano-europea, considerada por Betancur como el mayor constituyente. Se encuentra a manera de formas y matices en interrelación constante, de manera que se puede identificar a la habanera, la criolla y la guajira como géneros con marcado acento español, mientras que la rumba y el son conservan más claras las raíces afro.

Otro grupo social de inmigrantes que llegaron a Cuba para influir de forma importante en el contexto económico y en la cultura popular y musical de la isla es el proveniente de Francia y Haití, según Betancur se estima que alrededor de treintamil franceses y franco-haitianos llegaron en estas migraciones que tuvieron como coyuntura política central los procesos continentales de las guerras de independencia, y en particular la revolución haitiana. Desde 1789 hasta 1819 las migraciones franco-haitianas aportaron a la cultura cubana un componente importante de saber técnico y espíritu empresarial que se vio reflejado en las plantaciones cafetaleras, el cultivo de algodón y demás actividades productivas, sin dejar de lado, por supuesto, las vegas tabacaleras y los ingenios azucareros.

En el plano musical lo más relevante del aporte franco-haitiano se da por dos vías. Por un lado estaba la música de las tumbas francesas, sociedades de esclavos que llegaron con los blancos, se asentaron y desarrollaron su modo de vida, haciéndose llamar, siguiendo a Betancur, los *negros franceses*. Elementos destacados de los cantos de tumbas serían por un lado el acompañamiento de tambores; “Hay tres tambores grandes unimembranófonos llamados tumbas-tambor premier, sécond y tambor bulá o bebe-.”

(Betancur.1999.21) Por otro lado, los inmigrantes franceses introdujeron la contradanza, el minuet, entre otros bailes, que de la mano de las compañías operáticas permearon la cultura musical de la isla.

Finalmente, y no por eso menos importante, el antecedente africano de la música cubana, que es por sí solo otro proceso de interrelación cultural, representado por variadas sociedades provenientes de África. Llegaron durante siglos en las migraciones de esclavos que entraron a la isla y Betancur lo expone claramente en el siguiente cuadro:

| Periodos  | Esclavos africanos llevados a Cuba |
|-----------|------------------------------------|
| 1512-1763 | 60.000 (tráfico legal)             |
| 1764-1790 | 33.400                             |
| 1791-1820 | 281.600                            |
| 1821-1827 | 39.900                             |
| 1828-1841 | 179.900                            |
| 1842-1861 | 137.000                            |
| 1862-1873 | 84.000                             |

6

De esta manera, yoruba, bantúes y arará son los grupos más reconocidos dentro de los provenientes africanos, y de su cultura, cosmovisiones y tradiciones se crea un sincretismo religioso derivado de la transculturación con el cristianismo español. Este proceso sincrético se ve reflejado en el ámbito musical en el proceso de identificar, siguiendo a Betancur, que “la música tradicional afrocubana tiene orígenes religiosos en tanto que la música ritual yoruba, conga y abakuá, tiene evidentes nexos con las formas profanas que se encuentran en la música popular como la rumba y el son” (Betancur.1999.26)

Fue entonces la época colonial cubana “un escenario abigarrado de danzas blancas y negras, trasplantadas de España al nuevo mundo y viceversa.” (Betancur. 1999.16)

Así se construía la cultura cubana, que absorbía constantemente componentes provenientes de cada uno de los grupos sociales que entraban en el baile de un proceso

---

<sup>6</sup> Guache, Jesús. P 222, en Betancur, Fabio. *Op. Cit.*, P25

transcultural que iría definiendo una identidad. Dónde una mayoría de población negra africana introdujo en la isla costumbres, ritmos y formas musicales, que serían la base de un estilo propiamente cubano, raíces más lejanas de los sonidos caribeños que resultarían en manifestaciones tan importantes a nivel latinoamericano como la salsa.

Pero de las influencias y los encuentros de elementos musicales de diferentes procedencias que ocurren del S. XVI al XIX a un fenómeno mundial como la salsa que ocurre en el S.XX, suceden infinidad de acontecimientos que van a dar pie a las condiciones específicas que necesitó la salsa para fortalecerse como una de las músicas latinoamericanas más importantes de mediados de siglo, si no la más. Tal vez un acontecimiento crucial en ese proceso fue la migración a Estados Unidos de gran cantidad de latinos provenientes de diferentes países del Caribe, escenario que se analizará en profundidad al final del capítulo, y que para el caso de Cuba tuvo la causa directa en las condiciones que adopta la isla en el contexto anterior y posterior a la revolución de 1959.

A finales del S.XIX Cuba sufre la ocupación norteamericana y enfrenta un periodo de influencia musical mucho más fuerte. Los dos países estrecharon sus relaciones comerciales, políticas y culturales hasta el punto de que la isla era el tercer país en magnitud de comercio con Estados Unidos. De esta manera el turismo de ese país se incrementó en las primeras décadas del siglo XX y Cuba se modernizó drásticamente. Así se empezaron a ver, espectáculos, grandes hoteles, cabarets, restaurants y clubes para el disfrute de los extranjeros y la clase blanca alta y media cubana.

“En realidad esta influencia se hizo sentir en las clases sociales blancas altas y medias, sobre todo en la Habana. Nuestra población rural y la clase urbana pobre, blanca y afrocubana, no se vio afectada por esa influencia norteamericana, sobretodo en lo musical. (...) lo que se produjo en muchos casos, fue la *adopción* primero de esas influencias musicales norteamericanas, y después su *adaptación* a la idiosincrasia criolla”<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup>Días Ayala, obra citada,

## 1.2 Son cubano y revolución

Durante el S.XX ocurren en Cuba dos acontecimientos que marcarían un hito, no solo para su propia historia, sino también para la historia social latinoamericana y la historia de la música del Caribe. Por un lado el Son, una música proveniente del oriente cubano, toma fuerza y se populariza a su llegada a ciudades más grandes como Santiago y La Habana para convertirse posteriormente en uno de los emblemas de la isla; a su vez en el contexto político, la precariedad de las condiciones laborales, entre muchos otros factores llevan a gran parte de la población a tomar decisiones radicales en contra del gobierno cubano y la ocupación estadounidense.

Durante los años 20-30 se vive una época dorada de la que será tal vez su música más representativa: el Son. Con un formato que incluía tres cubano, maracas, bongó, claves, maracas y marímbula<sup>8</sup> los conjuntos soneros lograron un sonido muy particular que trascendería en la historia de la música cubana: el son es un complejo de interrelaciones musicales de sonidos afrocubanos y herencias de las migraciones que vivió la isla.

Miguel Matamoros e Ignacio Piñero y posteriormente el ciego maravilloso Arsenio Rodríguez, entre otros, serían de sus exponentes más importantes, ellos “se convierten en los poetas del son, entendiendo esto como una elevada sensibilidad que en sus creaciones musicales inspira el alma del sonero, y hace que el bailaror sea poseído por la musa negra de la música cubana.” (Betancur, 1999: 92) Bajo el símbolo que sería la Sonora Matancera, intérpretes como Celia Cruz también empezarían a tener renombre.

Rodríguez modificaría la disposición del conjunto del son, en lo que algunos considerarían un acercamiento importante a lo que sería el sonido de la salsa más adelante, pues según Betancur era un gran virtuoso del tres, innovador de sonoridades y se le considera precursor del actual sonido salsero. Por la misma vía Rondón lo ubica como el que incorpora los vientos al conjunto sonero, dándole la brillantez que va a caracterizar a la salsa unas décadas después: “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

---

<sup>8</sup> Lameléfono de origen africano similar a la calimba, se usa como instrumento de acompañamiento armónico y rítmico.

tumbadora, es la incorporación de dos o tres trompetas para así trabajar en base a una sección de viento que antes virtualmente era inexistente.” (Rondón, 1978:56) Más adelante veríamos como el son va a casar una pelea con la salsa, en el dilema de un reconocimiento por la fama que la primera va a tener, según algunos, a costas del segundo. Dentro de las composiciones del Son está la célebre canción *Échale salsa*, de Piñero, tal vez una de las primeras referencias a la denominación *salsa* dentro de la música.

Paralelamente en el ámbito político social la isla pasa por un proceso de levantamientos armados que desembocarían en el acontecimiento que partirá su historia en dos: La revolución. De acuerdo con Sergio Guerra Vilaboy (1976) y Pierre Charles Gerard (1976), la revolución cubana no fue un simple estallido insurreccional de obreros, campesinos y estudiantes que combatían en contra del gobierno de Fulgencio Batista, sino el resultado de un proceso complejo de luchas y reivindicaciones por parte del pueblo cubano en contra de una incipiente burguesía que por más de cien años había dependido social, política y económicamente de los Estados Unidos gracias a la presencia de multinacionales norteamericanas en la isla, interesadas en la explotación de sus fructuosas plantaciones de tabaco y azúcar, explotación que finalmente había enriquecido a unos pocos y dejado en la pobreza a la mayor parte de los cubanos.

Después de la revolución haitiana (1789-1804) un número considerable de inversionistas norteamericanos se vieron obligados a migrar hacia Cuba para continuar sobre sus suelos con el cultivo del azúcar, producto que disponía para ese entonces de una demanda alta y favorable a nivel mundial. Sin embargo, este hecho desencadenó en la isla una economía frágil y dependiente que se condicionaba a los intereses mercantiles y políticos de los estadounidenses: “para finales del siglo XIX Estados Unidos podía imponer sus leyes en la isla por encima de la metrópoli española. Inclusive, a principios del siglo XX (...) el gobierno norteamericano podía inmiscuirse en los asuntos políticos-sociales y fijar bases militares en sus territorios” (Gerard, 1976: 19-20).

Durante 1900 y 1925, la isla gozó de fama internacional gracias a la inversión norteamericana y a la modernización de su infraestructura capitalista: La adecuación de trapiches movidos a vapor, los ferrocarriles y la construcción de carreteras, aceleraron la industria azucarera.

Paralelo a este proceso, la población de la isla creció considerablemente gracias a un gran número de obreros haitianos y jamaicanos traídos legal e ilegalmente por comerciantes norteamericanos y hacendados cubanos. Del mismo modo, se incrementó el número de monocultivos, y la concentración de tierras en manos de industrias extranjeras mientras desaparecían drásticamente los minifundios, los cultivos campesinos y las pequeñas empresas de la clase media.

En 1912 las fuerzas armadas estadounidenses instalaron bases militares en Guantánamo, al oriente Cubano, después de abolir una iniciativa revolucionaria que dejó un saldo de 3.000 muertos. Además de esto, se inmiscuía e incentivaban disputas entre los partidos políticos de la isla. Según Gerard, la política se convirtió en torneo exhibicionista y lucha competitiva entre candidatos a la presidencia, o entre conservadores y liberales “estas competencias electorales acarrearón conflictos armados, que sirvieron de pretexto a diversos episodios ocurridos en esos años” (Gerard, 1976: 95).

Para ese entonces “*la Mayor de las Antillas*” tenía una sociedad fracturada e inequitativa que imponía a sus trabajadores tratos inhumanos y pésimas condiciones laborales, y en donde la industria norteamericana había monopolizado el transporte terrestre y privatizado la luz y el agua, imponiendo así un fuerte control político y económico sobre la isla. Estos acontecimientos proporcionaron a los campesinos y obreros de la industria del azúcar y tabaco, una conciencia de clase y un espíritu de lucha único que aún hoy inspira a movimientos sociales y políticos en todo el mundo.

Ya desde la segunda mitad del S.XIX el problema étnico había empezado a preocupar a la vanguardia intelectual de la Nación cubana. El interés de las capas intelectuales por el positivismo y el marxismo y la apertura hacia la historiografía, la demografía, la historia natural y la sociología permitieron reforzar las luchas contra la sociedad colonial. (Betancur, 1999:3)

Desde finales del siglo XIX y principios del XX, el movimiento popular se fortaleció y se extendió vertiginosamente en toda la isla debido a la estrecha relación que se estableció entre campesinos y obreros gracias a los desplazamientos del campo a la ciudad y a las diferencias económico-sociales que se hacían cada vez más notorias entre trabajadores y hacendados. De acuerdo con Gerard, las condiciones laborales de la industria azucarera aumentaron el nivel cultural y la conciencia de clase de los trabajadores del campo e inclinaron a los obreros ciudadanos a colaborar más

estrechamente, tanto política como económicamente, con el campesinado (Gerard, 1976: 56).

Sin duda, de todos los países latinoamericanos, Cuba fue el que experimentó la más larga dominación colonial y el mayor sometimiento antes de la revolución. Esa lucha y la conciencia política que nació de ella, tiene sus raíces en las mismas condiciones objetivas de coloniaje y explotación que vivió la isla. La penetración colonial y luego imperialista, para desarrollar la industria azucarera, tuvo que homogenizar el territorio y desarrollar las fuerzas productivas, creando así una clase obrera precoz e importante. Se percibe luego un acontecimiento sin precedentes: la conexión entre el movimiento nacional por la independencia y la lucha contra la dominación norteamericana y el papel de la clase obrera en uno y otro combate es casi ininterrumpido

Otros dos factores fueron determinantes en la consolidación de la lucha: por un lado el colapso económico que sufrió el sector azucarero hacia 1930, que se prolongaría hasta 1954, y que aumentó aún más la brecha existente entre un pequeño grupo de burgueses que gastaban su dinero en lujos, casinos y autos suntuosos y el grueso de la población sumida en la pobreza, y por el otro los cambios políticos e ideológicos que dejó tras ella la segunda guerra mundial.

La guerra, además de muertos, había dejado nuevos mapas geográficos, un nuevo orden económico y político, y múltiples interpretaciones sobre la sociedad y el individuo. Estos y otros eventos polarizaron al mundo entre capitalistas, con Estados Unidos a la cabeza, y comunistas, liderados por la extinta Unión Soviética. En consecuencia, emergieron discursos y prácticas sociales que se enmarcaron en lo que se conoce como “La guerra fría”, un conflicto de postguerra entre las dos potencias, en el cual se valían de otros países para amedrentar a su enemigo, evitando así el enfrentamiento directo.

En medio de la devastación generada por la guerra, también comienzan a florecer nuevas miradas filosóficas, culturales y sociales en las que se puso de nuevo al ser humano como el epicentro social. El toque más sutil fue Mayo de 1968 o la revuelta parisina de los jóvenes, que obrará como un detonador de movimientos musicales, pictóricos, literarios, políticos y culturales con expresiones en todo el mundo, y que por supuesto llegaría hasta Cuba.



En Europa, Estados Unidos y Latinoamérica las llamadas ciencias sociales se reactivan y vas más allá de las Universidades. Baste recordar en Literatura el denominado Boom latinoamericano en el que surgen escritores como García Márquez, Vargas Llosa, o el cubano Carpentier; o las filosofías latinoamericanistas o críticas con pensadores como José Carlos Mariátegui o los pedagogos Paulo Freire u Orlando Fals Borda.

El desencadenante definitivo para la revolución fue el golpe de estado de Fulgencio Batista. El advenimiento de las elecciones al comienzo de los 50s hizo que un grupo de inconformes se agrupara con buenas posibilidades de triunfo. El temor de la burguesía se juntó con la presión de EEUU y se produjo el golpe de Estado en enero de 1952. Para Pierre Gerard esta crisis del 52:

“es la culminación de una larga fase de desgaste del sistema instalado en la república por las fuerzas militares norteamericanas de ocupación. Estas dejaron al irse el molde organizativo de la vida pública a cargo de representantes directos, militares y diplomáticos, así como de sus apoderados locales, reservándose el derecho de desembarcar tropas en caso de alteración del orden” (Gerard, 1976: 128).

En 1952, tras el golpe de estado, Fulgencio Batista instauró un régimen militar. En este período la economía se recuperó y, ante las exigencias de los trabajadores se hacen pequeñas mejoras salariales y se reduce la jornada laboral a 8 horas. Pero, a pesar de que hacía 1945 el PIB nacional se había duplicado, el gobierno insistió en la frágil economía del azúcar y no impulsó cambios en la infraestructura ni realizó cambios fundamentales en las condiciones de inequidad. El latifundio se hizo más sólido y la precariedad de la población más visible.

Un año más tarde del golpe de estado, el 26 de julio de 1953, un grupo de 120 jóvenes rebeldes asalta de modo fallido el cuartel de Moncada, en Santiago de Cuba. La mayoría fue fusilada o encarcelada, sin embargo Fidel Castro y su hermano fueron encarcelados por un año y luego expulsados a México desde donde iniciaron una labor organizativa militar. Ante el tribunal, el propio Fidel asume su defensa para redactar el célebre documento que señala que “La historia me absolverá”. En su exilio en México crea el *Movimiento 26 de Julio* y emprende su proyecto político.

En 1954 Batista se hizo reelegir presidente, la situación política hierve y dos años más tarde, en noviembre de 1956 parten cerca de 80 guerrilleros desde Veracruz (México),

comandados por Fidel Castro, pero al igual que en la toma de Moncada, fracasan. De este grupo sobreviven 12 de sus miembros que se refugian en Sierra Maestra, desde donde inician la guerra de guerrillas que, junto con otras acciones de resistencia, habrá de culminar con la toma del poder en enero de 1959.

Aunque la Revolución Cubana fue en principio un levantamiento urbano y campesino, el curso de los acontecimientos obligó al régimen a tomar diferentes posturas: Tras el derrocamiento de Fulgencio Batista en 1959 el juego político económico cambia, el gobierno revolucionario toma la decisión de instaurar una dictadura que reduce libertades políticas y civiles, cambia las leyes para recuperar la Constitución de 1940 que había sido apaleada por Batista, y asume una línea en favor de la Unión Soviética, lo que acelera una serie de procesos que radicalizarán las posturas de EEUU y la URSS, y que tienen su punto neurálgico en la isla, amagando incluso con una explosión nuclear

Tras el acercamiento de Cuba al gobierno comunista ruso, Estados Unidos impulsó diversas acciones contra el estado cubano que han pasado por desembarcos de marines, ataques desde otros países proclives al régimen capitalista, atentados a Fidel Castro, embargo económico, belicismo ideológico mediático y otras expresiones de guerra sucia que han pasado por diversas formas de hostilidad.

Con la desaparición de la URSS en 1989 se pensaba que la isla cedería a las presiones, sin embargo el régimen castrista emprendió acciones beligerantes y de resistencia que han implicado restricciones económicas, culturales e ideológicas a la población.

Las opiniones sobre el régimen cubano oscilan desde expresiones que señalan a este país como el artífice de los movimientos insurgentes de América Latina hasta la admiración por su resistencia al capitalismo. Ejemplo de ello se encuentra en la posición de escritores latinoamericanos como Cortázar, García Márquez, Benedetti o Galeano quienes defendieron a Castro y a su gobierno, mientras Octavio Paz, Carlos Fuentes o Vargas Llosa se apartaron del régimen.

Paralelamente a los procesos e importantísimas coyunturas políticas que vivía la isla, y que serían cruciales para la historia posterior de la salsa gracias a las migraciones a que dieron origen; el ámbito musical al interior de Cuba continuaba en constante movimiento.

Tenemos entonces que Cuba había sido hasta 1959 un satélite de EEUU que controlaba a su capricho la economía y las dictaduras o gobiernos de turno, sin embargo la insurrección al frente de Fidel Castro y el Ernesto Guevara provocó una Revolución o un nuevo orden que contaría con el respaldo de la URSS. A partir de entonces buena parte de las tensiones entre las dos potencias se instalan a pocos kilómetros de Miami.

Fue así que el bloqueo norteamericano alejó por completo a los latinos del lugar de convergencia ideal de su música. La salsa fue el primer fenómeno musical latino de magnitud que se dio apartado de la música cubana y de la Habana, ese caldo de cultivo y convergencia de cuanta manifestación musical latina. Y quienes se quedaron en la isla vivieron los años 60 y 70 desinformados sobre ese fenómeno musical y cultural de importancia magna: “(...) como la mayoría de los cubanos residentes en a isla yo también llegué mal, dando traspiés y cabezazos al encuentro con la salsa, el primer fenómeno musical que se gestaba al margen de la música cubana-aunque a la vez contando con ella-. El caso es que viviendo entre las cuatro paredes del país, la desinformación sobre el fenómeno musical y cultural más importante del caribe en los años sesenta y setenta, me impidió disfrutar en su momento de gestación y apogeo , de una fiesta musical que desde las ciudades de las islas y costas caribeñas hasta la fría Nueva York (que como se sabe el barrio más septentrional del caribe), esta redefiniendo el espíritu de los habitantes de esta región del mundo a través de la forma en que mejor han sabido expresarse siempre: la música.”<sup>9</sup>

Una de las historias que ilustra la situación de muchos músicos cubanos para finales del siglo XX fue precisamente la de Celia Cruz, catalogada como símbolo del exilio, después de haber abandonado la isla luego de la revolución, ella y muchos otros críticos del levantamiento armado fueron vetados al interior y no sonaban ni a través de la radio. Cruz que viajaría a México con su eterna Sonora Matancera, y posteriormente se establecería junto a compatriotas no solo cubanos, sino también puertorriqueños y panameños en Estados Unidos.

Cabe resaltar aquí que paralela a la historia cubana, toda Latinoamérica vivía sus propios procesos sociales y las coyunturas políticas al interior de cada país influirán para consolidar a Nueva York como un de las ciudades que va a recibir a los migrantes

---

<sup>9</sup> Padura, Leonardo. Prólogo en: Rondón, C, 2004 *El libro de la salsa, crónica de la música del caribe urbano*. Ediciones B. p.17

que salen de sus lugares de origen en busca de oportunidades, exiliados o por razones laborales, durante todo el S.XX. Es allí donde la configuración de barrios de migrantes latinos va a generar el escenario propicio de transculturación para la emergencia de manifestaciones musicales que van a marcar un hito en la historia de los sonidos latinos y el fenómeno de la salsa. Es así que cuando los cubanos migraron después de los cambios drásticos sucedidos en la isla y analizados anteriormente, entraron a sumar población latina, y sobre todo a sumar excelentes músicos, al caldo de cultivo artístico que sería el ya conformado, pero cambiante Spanish Harlem.

### 1.3 El barrio, Nueva York ó encuentros de migrantes

Migrantes, no sólo cubanos, sino de muchos países latinos, Puerto Rico y Panamá por ejemplo, van a jugar un papel importantísimo en este proceso. Llegan a encontrarse en Nueva York Y se suman a la comunidad de latinos que desde comienzos de Siglo y más aún después de la Segunda Guerra Mundial se han asentado en el Spanish Harlem neoyorkino, en su mayoría puertorriqueños.

Estos encuentros de migrantes son un intrincado proceso de establecimiento de oleadas de latinos que llegan a la urbe, a vivir en los barrios latinos, de sus búsquedas, sus historias y sus expresiones. Y con los encuentros de personas y familias que viajaban en busca de oportunidades también se da el encuentro de los sonidos musicales que cada uno tenía interiorizado y traía en sí desde su patria. Todos en el escenario perfecto que le agregaría a la música tropical migrada, que ahora sería música tropical urbana, las líricas representativas de sus cotidianidades: el barrio.

El barrio es un concepto amplio que incluye percepciones y creaciones de la realidad y formación de identidades colectivas. Gómez y Jaramillo lo definen como condensador de formas de sociabilidad y de la cultura popular urbana: “Es un territorio donde se articula un conjunto de símbolos que se despliegan en unas identidades tanto atribuidas como creadas, pero todas ellas ancladas al espacio físico y simbólico. En ese sentido el barrio se configura como una expresión (...) donde se construye el proyecto colectivo de lo urbano” (Gómez y Jaramillo, 2013: 36) Este espacio físico y simbólico trascendería fronteras gracias a su similitud con contextos latinoamericanos: el barrio de Nueva York era muy semejante a un barrio de una ciudad caribeña. En ambos casos había miseria marginalidad, en ambos la violencia y lo agrio de la vida era una constante. (Rondón, 1978: 49)

Y va a ser el Barrio el que ve nacer en sus calles, en sus esquinas y en sus músicos a la salsa, ella va a ser su hija, la dueña de las *descargas* y del *soneo*, y lo honrará en las líricas, en el sentir y en la esencia que transmitirá durante veinte años.

Y fue entonces esa transculturación musical lo que dio origen a la esa música maravillosa, en un principio un encuentro de muchas músicas provenientes de países latinos, a veces incluso interpretadas al tiempo, cuando en una orquesta coincidían

músicos de diferentes nacionalidades. En este contexto del Spanish Harlem surgirían encuentros musicales, transculturación de sonidos, instrumentos y voces. Así entonces se dan cita, el son cubano, el guaguancó, el chachachá, el mambo, el bolero, el danzón, entre otros, con su respectiva dosis de descarga, delicia del bailarín. Allí los migrantes conforman orquestas, que son la viva expresión de ese contexto y aunque en un principio eran “matrimonios” con el jazz estadounidense, que también es manifestación de una transculturación musical, del encuentro de los negros esclavos, sus sentimientos y sus cantos de trabajo, con los sonidos de instrumentos occidentales; en su proceso de construcción fueron tomando forma de boogaloo.

“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 hermanaba al Caribe fuera su instrumento fue una virtud, nunca un defecto; (...) el barrio que unía e identificaba era el escenario. Cuando arrancó la década de los setenta ya la expresión que había nacido en Nueva York había alcanzado su primer grado de madurez, todas las experiencias (...) convergieron en una manifestación perfectamente definida, con sonidos y características específicos.” (Rondón, 1978: 50)

Es el momento en el que de ese encuentro nace una identidad propia para esa mezcla de músicas que aún hoy es una de las manifestaciones musicales más importantes de Latinoamérica y el Caribe: a eso habría que ponerle un nombre y se le puso *salsa*, más adelante veríamos que los adjetivos de dura, brava, clásica, y demás terminarían de adjudicarle esa esencia tan especial que solo obtiene por el sabor. La salsa brava es improvisación, es soneo, descarga, es barrio, es calle y es son, todos a la vez. Y más aún es baile, es crítica y es cotidianidad. Es expresión y dureza y a la vez amor.

A su vez la salsa no es un ritmo único, es representación de la totalidad de tendencias musicales del Caribe urbano, y el barrio como común denominador, es el que otorga la esencia.

Para esa época empiezan a sonar los que serían más adelante en el boom salsero impulsado por la industria, algunos de los más reconocidos músicos dentro de ese contexto: Pete Rodríguez, Ricardo Ray, Rey Barretto, Joe Cuba, Eddie Palmieri, José Chao Feliciano, Bobby Cruz, También estarían presentes quienes incursionaron en fusiones jazzísticas, como es el caso de Mario Bauzá, Chano Pozo y posteriormente Mongo Santamaría. Ya entonces los músicos se reunían en un son que era utilizado

como una plataforma abierta y extraordinaria para la descarga. Se inventó así el jam sesión latino y de ahí las Estrellas de la Fania.

De esta época se destacan también artistas como Joe Quijano, Tito Puente, Celia Cruz, Johnny Pacheco, Larry Harlow, Bobby Vlentín, Ismael Miranda, Williw Colón, Roberto Roena, Hector Lavoe entre muchos otros.

De esta manera las estrellas de la Fania se formaban a partir de siete orquestas con la intención de promocionar a quienes más vendían discos, reuniéndolos en una sola.

#### 1.4 *el florecimiento*, Rubén Bládes, *Siembra*,

Para el año de 1970 Pete Rodríguez lanza su trabajo discográfico “De Panamá a Nueva York, Pete Rodriguez presenta a Ruben Blades” (Rondón, 2004:360), Rubén era el compositor de todo su repertorio, él componía una salsa irreverente con una clara línea política que siempre lo caracterizó. Entre esos temas se encontraba uno que contaba la muerte del guerrillero *Juan Gonzales*, quién no era otro que Filiberto Ojeda Ríos, gran músico y primer trompetista de la aclamada Sonora Ponceña, quién acompañaba la pasión por la música con un pensamiento político inconformista, dirigiendo organizaciones de corte patriota. Decidió dar la lucha armada en defensa de la independencia de Puerto Rico y fue muerto en un enfrentamiento con el FBI.

Sin embargo el disco no tuvo mayor éxito, pues para esa época la comunidad latina en nueva york poco se percataba de esas historias de guerrillas, incluso en algunos países fue censurado y tildado de subversivo. Después de este intento fallido de incursión musical, Bládes decide continuar su carrera de derecho en la Universidad Nacional de Panamá. No fue sino cuatro años después a su regreso a Nueva York que firmó un *contrato desigual*, según Rondón, con La Fania All Stars, buscando ávidamente el éxito de cualquier manera. Por su calidad de abogado le asignaron un puesto en la oficina de correos, donde pegando estampillas se sintió inmensamente frustrado. No por eso dejó de componer, y aunque los productores consideraban que había mucha letra en sus canciones, no veían con agrado la sofisticación de los temas que trataba.

Ismael Miranda fue quien observó cuidadosamente el talento de Blades, apoyándolo para que el público lo conociera, así grabaron temas como *Las esquinas son* (1974) y *Este es Ismael Miranda* (1974, un tema que “contaba la historia de un bandolero panameño de 1806” con un estilo irónico y original a la vanguardia de la salsa narrativa (Rondón, 2004: 362.).

Blades fue invitado entonces a la orquesta de Ray Baretto, grabando un exitoso disco como vocalista en 1975; algunos meses después el mismo Willie Colón lo invitó para grabar un tema compuesto por Ruben, *El cazanguero* y yapara 1976 Blades tenía esa fama que pocos gozan de escribir solo éxitos, además de ser un cantante muy espontáneo y capaz, con un estilo único al madurar con su experiencia. La Fania All

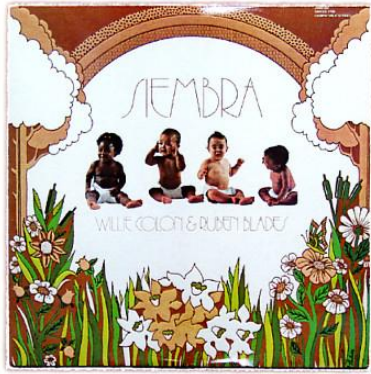


Stars lo aceptó en 1977, se conocieron entonces temas como *Juan pachanga (1978)*, *sin tu cariño (1979)* y *prepara.*”

En este punto de la historia de la salsa, donde se tomaba como referencia al modelo cubano, pero desde la salsa neoyorkina pálida y acomodada, Blades retoma esas letras universitarias que contenían la “crónica social” tanto de su época como de otras épocas, como “pablo pueblo, la maleta”, temas que hablaban de unas realidades campesinas y urbanas, retomó y arregló clásicos como *me recordaran* de Frank Dominguez, ó *lluvia de tu cielo* de Jhon Ortiz, recordando el carácter popular de los orígenes de la salsa, recordando esos barrios donde la salsa había nacido, crecido y donde debía permanecer. Claro que fue altamente criticado, tildado de demagogo, un cantante de protesta, pero de alguna manera ese era el impacto que él buscaba, hacía música para el pueblo, por eso se mantuvo firme en su posición, convirtiéndose en un ídolo popular y en el personaje ídolo de la salsa para el cierre de la década de los setenta. Con fuertes temas como *plástico*, vendiendo cantidades alarmantes de discos, con mensajes claros, utilizando la música para comunicar sus ideas, no solo criticando las injusticias sociales o las personalidades superficiales, sino también, rescatando la hermandad de esos latinoamericanos que no se rinden, esos que salen adelante por encima de las adversidades.

Uno de los éxitos más aclamados fue “pedro navaja, inspirado en la ópera de los tres centavos, de Bertold Brecht, y asumiendo la prolongación del mítico Mack the Knive” (Rondón. 2004: 371), las críticas y alabanzas derivadas de este gran éxito no nublaron el juicio de Blades, para quién era importante, no elogiar ni olvidar estos personajes, y de esta manera afirmaba: “yo soy cantor popular, yo tengo que cantarles a ellos, para bien o para mal, ellos son parte del mundo que uno conoce” (Rondón, 2004: 371)

Y es ese carácter popular es esencia de la salsa, y se encuentra no solo en las raíces del sonido del bongó y esa fuerza en la interpretación herencia de antepasados africanos, si no en la expresión del discurso que va en las letras y Bládes supo interrelacionar todos los aspectos en una salsa política y sabrosa. Tal vez uno de los temas más claros es *Plástico*, una clara crítica al racismo, la sociedad de consumo y la adulación al dinero, y un llamado al despertar de la unión latinoamericana y a la libertad:



10

*Ella era una chica plástica de esas que veo por ahí  
De esas que cuando se agitan sudan chanel number three  
Que sueñan casarse con un doctor  
Pues el puede mantenerlas mejor  
No le hablan a nadie si no es su igual  
A menos que sea un fulano de tal  
Son lindas delgadas 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 en conversación  
discuten que marca de carro es mejor  
De los que prefieren el no comer  
Por las apariencias que hay que tener  
Pa andar elegantes y así poder una chica plástica recoger*

*Que falló*

*Era una pareja plástica de esas que veo por ahí  
El pensando solo en dinero  
Ella en la boda en Paris  
Aparentando lo que no son  
Viviendo en un mundo de pura ilusión*

---

<sup>10</sup> Imagen tomada de: <http://www.salsificate.com/ruben-blades-siembra/>

*Diciendo a su hijo de cinco años  
No juegues con niños de color extraño  
Ahogados en deudas para mantener  
Su estatus social en boda o hotel*

*Qué falló*

*Era una ciudad de plástico de esas que no quiero ver  
De edificios cancerosos y un corazón de oro ver  
Donde en vez de un sol amanece un dólar  
Donde nadie ríe donde nadie llora  
Con gente de rostros de poliéster  
Que escuchan 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 ni la comodidad  
Nunca descanses pues nos falta andar bastante  
Vamos todos adelante para juntos terminar  
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  
No te dejes confundir....*

*Pero señoras y señores, en medio del plástico también se ven las caras de esperanza, se ven las caras que trabajan por una Latinoamérica unida y por un mañana de esperanza y de libertad.*

Manny Oquendo y la Orquesta Libre 1974 en Nueva York es otro ejemplo de lírica social:

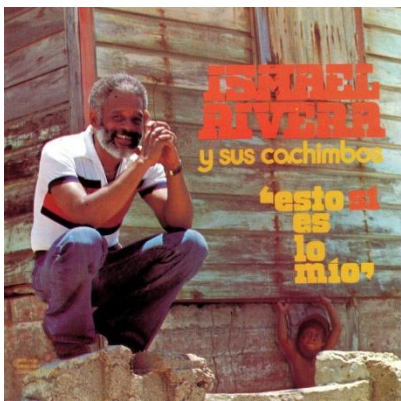
*Cuando Se Acabará los desamparados del mundo  
la maldad y las guerras y el racismo en el mundo.  
Cuando Se Acabará los desamparados del mundo  
la maldad y las guerras y el racismo en el mundo.*

*Según voy viendo las cosas este mundo va decayendo.  
No hay amor, no hay respeto, por los desafortunados  
Pues los ricos que tienen, con los pobres no comparten...*

*Vamos a juntarnos hermanos y así tratar de ayudar  
a los que nos necesitan que por cosas del destino  
andan por el mundo perdidos  
Pues uno nunca sabe caramba!  
Cuando le llegue el momento que se encuentre en las mismas...*

*Cuando se acabará la guerra, la guerra contra la droga  
Cuando llegará ese día en que vivamos con igualdad  
Cuando Cuando se acabará en el mundo el hambre y la falsedad...*

También Ismael Rivera con Las caras lindas



<sup>11</sup>

*Las caras lindas de mi gente negra,  
son un desfile de melaza en flor,  
que cuando pasa frente a mí se alegra,  
de su negrura todo el corazón,*

---

<sup>11</sup> Imagen tomada de: <http://salsasuperior.com/?p=865>

*las caras lindas de mi raza prieta,  
tienen de llanto, de pena y dolor,  
son las verdades que la vida reta,  
pero que llevan 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 betun amable, de clara poesía,  
tienen su ritmo, tienen melodía,  
las caras lindas de mi gente negra...*

Hector Lavoe con Juanito Alimaña o Calle luna calle sol

*La calle es una selva de cemento  
y de fieras salvajes cómo no  
ya no hay quien salga loco de contento  
donde quiera te espera te espera lo peor  
donde te quiera te espera lo peor*

*Juanito Alimaña con mucha maña  
llega al mostrador  
saca su cuchillo sin preocupación  
dice que le entreguen la registradora  
saca las billetes saca un pistolón, pum..*

*Sale como el viento  
en su disparada  
y aunque ya lo vieron  
nadie ha visto nada*

*Juanito Alimaña va'la fechoría*

*se toma su caña  
fabrica su orgía.*

*La gente le teme  
por que es de cuidado  
pa' meterle mano  
hay que ser un bravo  
si lo meten preso  
sale al otro día  
porque un primo suyo  
tá en la policía.*

*Juanito Alimaña  
si tiene maña es malicia viva  
y siempre se alinea  
con el que está arriba  
y aunque a medio mundo  
le robó su plata  
todos lo comentan  
nadie lo delata  
y aunque a medio mundo  
le llevó la plata  
todos lo comentan  
nadie lo delata...*

*\* Mete la mano en el bolsillo  
saca y abre tu cuchillo y ten cuidao.  
Pónganme oído en este barrio  
muchos guapos lo han matao.*

*Calle Luna, Calle Sol.*

*Oiga señor si usted quiere su vida  
evitar es mejor o la tienes perdida.*

*Mire señora agarre bien su cartera,  
no conoce este barrio aquí asaltan a cualquiera.*

*En los barrios de guapos no se vive tranquilo  
mide bien tus palabras o no vales ni un kilo...*

**Willie Colón con Tiempo pa matar**

*Por la tarde no hay nada  
Salgo a buscar mis panas  
Nos paramos en la esquina  
No hay nada por la avenida*

*Vamos a dar una vuelta  
Un serrucho para la botella  
Nos sentamos en la escalera  
Y cantamos canciones viejas*

*(Tiempo pa' matar) Ay mama abuela(Tiempo pa' matar) Ave María morena(Tiempo pa'  
matar) Mataron al negro bembón y sólo por un maní(Tiempo pa' matar) A dolores la  
pachanguera(Tiempo pa' matar) El charlatán le dio una pela(Tiempo pa' matar) No  
encuentro la llave de la casa de Marcela*

*Fernando y Sara,  
Juan está muerto  
Manuel trabaja,  
Jimbo está preso,  
No fumamos ya marihuana,  
Toby si que no está en nada*

*Hay fiesta donde Toro y Carmen  
Esta no se la pierde nadie,  
Otro invita, están pasando,  
Para Vietnam solicitando*

*(Tiempo pa' matar) Por el machismo(Tiempo pa' matar) Contra el comunismo(Tiempo pa' matar) Salen como nobles soldados, vuelven agrios y mutilados(Tiempo pa' matar) Con heroismo(Tiempo pa' matar) Tumban el racismo(Tiempo pa' matar) Total pa' nada si al regreso todo fué igual...*



Son algunos ejemplos de las líricas de la salsa para época de los 70, y aunque nunca se dejó de lado el tema del amor y el romanticismo, siempre presente no solo en la salsa sino también en casi todas las expresiones musicales latinas; la esencia de la salsa el barrio, las calles, la vida cotidiana en las esquinas del Spanish Harlem, las críticas sociales, el racismo, la igualdad, la libertad, la política y demás temas sociales fueron un constante en las letras de las canciones, representaciones mentales o imaginadas de situaciones que vivieron los migrantes en los diferentes barrios latinos de Estados Unidos, expresiones de sus experiencias y percepciones de la realidad de América Latina y su gente.



## CAPITULO II: Tu Me Quemas.... ¡Oye Gózalo!

### 2.1 Ven devórame otra vez: *El Ocaso*

La salsabalada nació como una fusión entre el fenómeno de la balada americana, que para época de los 70's y 80's se hacía muy comercial y en ese sentido cada vez más exitosa, con el tiempo de la salsa. Es de este modo que para la segunda mitad de la década de los 80, empieza a coger fuerza y popularidad como géneroailable. Salsabalada, salsa romántica o salsa rosa fue el nombre que se le dio en un primer momento, pues a nivel lírico hacía referencia, como muchos otros géneros musicales lo han hecho, al amor, a la relación de pareja y los sentimientos que surgen en el encuentro de dos personas que se aman. Posteriormente y de la mano de cambios en la visión del mundo que enfrentaba la sociedad latinoamericana y estadounidense que examinaremos más adelante; las líricas pasaron de la mera insinuación sexual, a referencias explícitas a la relación sexual, a la invitación al sexo, las sábanas húmedas y los cuartos de motel con lo que la denominación del género pasaría a términos como salsa sensual, salsa de cama e incluso porno salsa. Esas transformaciones de la salsa se dieron en varias vías: 1 a nivel lírico pasando de las cotidianidades del barrio y la calle, de situaciones sociales e inconformismos, a la intimidad de la cama, los gemidos y “ven devórame otra vez”; 2. A nivel musical, hubo cambios no solo en el formato orquestal, al que potencializaron la sección de vientos, generando un sonido mucho más metálico sino también en el papel que empezó a jugar el cantante al pasar a ser la estrella de la orquesta, y más aún la estructura musical de los temas ya no privilegiaba a la improvisación o *descarga* restándole virtuosismo a la interpretación y manteniéndose dentro de una forma plana. 3 Por su sonido *baladizado* el baile de esa nueva salsa se asemejaba más al merengue, por lo que también perdió mucho de su belleza estética en la pista. Con esos cambios la esencia de la salsa se perdió y con ella el sabor y el tumbao que la caracterizaban. Llegó el momento del *ocaso*.

Estás características que sufrió la música de la época estuvieron inmersas en coyunturas más amplias donde el fenómeno de la salsabalada puede considerarse como una representación de los cambios que vivía el mundo en los años 80's, como las transformaciones en cuanto a la percepción del cuerpo y la sexualidad, la apertura a visiones de algún modo más amplias en las que el tema de la sexualidad por ejemplo es

descubierto por los jóvenes a más temprana edad y reducido en su deslumbramiento al simple acto sexual, a la genitalidad como diría Ulloa, para quién estas representaciones de la sexualidad corresponden a actitudes propiciadas por una des regulación social, eintensificada en tiempos de angustia y miedo, de soledades y amenazas. (Ulloa, 2009:321)

Por otro lado, el ámbito de lo privado y lo público también entra a jugar un papel importante aquí, en el sentido en que ese cambio en la visión de mundo llevó a lo íntimo y lo privado al espacio público, de modo que por medio de la música popular eso que era privado como la sexualidad, el acto sexual como tal representado en caricias, sudor, gemidos y sábanas mojadas, que se mantenía oculto, mitificado y prohibido en muchos casos, saltó repentinamente al ese espacio público. Quedó entonces al descubierto el sexo explícito. De acuerdo con Ulloa estos cambios terminaron “naturalizándose”, interiorizándose, sobre todo entre las nuevas generaciones, que entran en la corriente sin tener conciencia de lo acontecido. Al igual que con el reggaetón, género con el cuál según Ulloa, “esta representación obvia de la sexualidad a través de la música popular ha llegado al límite” (Ulloa, 2009: 321), muchos jóvenes repiten las letras y más aún bailan siguiendo los pasos de los videos de las canciones sin darse real cuenta del ámbito sexual en el que se mueve la gran mayoría de los temas de este género. Pero como lo que nos interesa es la salsa, volvamos a la salsa.

Aprovechando, entre varias circunstancias que determinaron y favorecieron el éxito de la salsa rosa en los años 80's; una decaída del sello FANIA, las disqueras darían en el blanco con la fusión de las baladas en tiempo de salsa “Por una parte el descalabro gerencial de la empresa Fania: se redujo drásticamente la producción, y muy poco de ella presentó verdadero interés; las “estrellas” huyeron hacia otros destinos y otros sellos, y, con un catálogo disminuido, ya no había fuelle para las grandes iniciativas de antaño.” (Rondón. 2004:389) Otra característica de la época que fortaleció el proceso de declive de la salsa dura y el auge de la salsa balada fue el incremento de migrantes, en este caso de República dominicana, en Nueva York, quienes inundarían con el merengue muchos espacios nocturnos de la ciudad generando, a finales de los 70's, que muchas orquestas de salsa incluyeran merengues es sus repertorios.

Esas transformaciones que vivió la música en los años 80 se dieron también en relación con objetivos en este caso económicos y publicitarios. La adaptación de las baladas ya

conocidas por el público garantizó un lugar en el mercado y fue el amparo de los empresarios de las disqueras, que lograron popularizar el la salsa balada como el nuevo género musicalailable de la época y así ganarse otros públicos:

“A nuestro juicio varias circunstancias se conjugaron para hacer posible el triunfo de esta corriente. De un lado la tendencia <<posmoderna>> a mezclarlo todo, a cruzar los ritmos diluyendo en híbridos los límites y las fronteras entre los géneros. Esta tendencia universal con la que nació la salsa dio lugar también al boogaloo, cuyo éxito provocó un sismo entre los músicos salseros de Nueva York. Por otro lado la necesidad de la industria de ampliar el mercado, abarcar otros públicos y promover la aceptación de la salsa por parte de las clases medias y altas, con mayor capacidad de compra; sectores provenientes de otros gustos, con otra memoria musical como la adhesión a la balada de las décadas anteriores, que en los 80’s es revivida febrilmente; y por supuesto el interés de la industria por captar la juventud latina en Estados Unidos (una nueva generación) seguidores del pop y la balada americana.” (Ulloa, 2009: 327)

Y la salsa balada fue entonces un hit, revolucionó lo que se había hecho con la salsa durante veinte años, y esa especie de fórmula mágica dio en blanco y conquistó el gusto de muchos públicos y el bolsillo de los productores que encontraron en esa nueva forma de hacer música una mina de oro. Con el apoyo de las industria discográfica y las radiodifusoras la salsabalada logró tomar la suficiente fuerza para desplazar en gran medida a los músicos de lo que se denominaría posteriormente la salsa clásica, y aunque algunos de ellos decidieron adaptarse a la moda del sonido suave y glamoroso muchos perdieron sus trabajos en orquestas que perdieron popularidad y otros tantos se mantuvieron fieles a las improvisaciones y el virtuosismo de la salsa nacida en el barrio. Dentro de los músicos y las orquestas más representativas de la salsa balada se encuentran el puertorriqueño Louie Ramirez y *Noche caliente*, por supuesto Eddie Santiago, y posteriormente Lalo Rodriguez y Franky Ruiz.

Y aquí tenemos que hacer una acotación, primero con relación al los términos, salsabalada y salsaromántica para rescatar el primero, pues hacer referencia directa a la fusión del los temas de la famosa balada americana adaptados al ritmo de salsa, que sería la base para el posterior desarrollo de las vertientes más eróticas como la salsa de alcoba y la porno salsa; mientras que salsa romántica, aunque efectivamente el romanticismo abarcaba casi la totalidad de las letras en los temas de los comienzos de

ese sonido suave no era privilegio del este. Es decir, el romanticismo ha estado y está presente no solo en las letras de la salsa dura también, si no más aún en el bolero, el tango y casi que cualquier ritmo latino, el amor y el desamor son temas imprescindibles de las líricas musicales. Así aunque esa nueva salsa lo tenía todo de romántica en su formato era salsabalada, ya posteriormente con las ansias de explotar esa fama y popularidad alcanzada vendrían las composiciones propias, se dejaría un poco de lado a las baladas clásicas y se profundizaría de lleno en el tema erótico y explícitamente sexual, lo que llevaría al género a ganarse términos como salsa de cama y pornosalsa.

Finalmente es importante rescatar también la interpretación y el formato orquestal que tuvieron las primeras orquestas de la salsabalada. Al escuchar temas de Louie Ramirez como *estar enamorado*, por ejemplo, aún están presentes elementos de improvisación, e instrumentos de la sección de cuerdas como los violines y más aún la flauta travesa que recuerda a las orquestas del formato charanga. Mientras que en el extremo de la porno salsa los arreglos sucumben a la más plana simpleza, dejando de lado la importancia de la orquesta para dársela al cantante y a la letra erótica, y el formato elimina instrumentos y prescinde del goce de las descargas.

Volviendo a las cuatro transformaciones que identificamos como clave en proceso de cambio de la salsa dura al extremo de la porno salsa, analicemos cada una un poco más detenidamente:

#### 1. Las transformaciones a nivel lírico

Aunque ya hemos identificado el paso de la cotidianidad del barrio, al romance, a la insinuación sexual y finalmente al acto sexual en el contexto de las letras de la salsa dura a la pornosalsa vale la pena observar de cerca algunas de las más representativas de ese periodo. Uno de los primeros músicos de la salsa dura en incursionar en la fusión con del ritmo de esta con la balada fue precisamente Louie Ramirez: “Efectivamente, en 1982 Louie Ramirez invitó a Ray de la Paz a grabar un larga duración bajo el nuevo concepto musical. Ramirez, un veterano arreglista, timbalero, vibrafonista y gran pianista, admirador de Chopin, contaba con una larga trayectoria como director, productor y <<cerebro callado de la Fania>>.” (Ulloa, 2009: 323) Y aunque ya desde antes algunas orquestas en la historia de la salsa habían incursionado en el tema de la balada, como es el caso de Ismael Rivera con Cortijo y su combo, el tema italiano *Volare* o Ricardo Ray y Bobby Cruz más adelante con *Desde aquel día* en el segundo

volumen de su exitoso LP Jala Jala, Boogaloo; fueron los arreglos de Ramirez la clave del comienzo del éxito de la salsa, y uno de los primeros temas en sonar y coger popularidad fue *Estar enamorado*, balada del cantante español Raphael en la voz de Ray de la Paz:

*Si confundes, tu cuerpo con tu alma...*

*Es que estas enamorado, es que estas enamorado*

*Si recuerdas los versos de tu infancia...*

*Es que estas enamorado, es que estas enamorado*

*Si percibes el llanto mas callado...*

*Si percibes el roce de unas manos...*

*Es que estas enamorado, enamorado*

*Estar enamorado es, descubrir lo bella que es la vida*

*Estar enamorado es, confundir la noche con los días*

*Estar enamorado es, caminar con alas por el mundo*

*Estar enamorado es, vivir con el corazón desnudo*

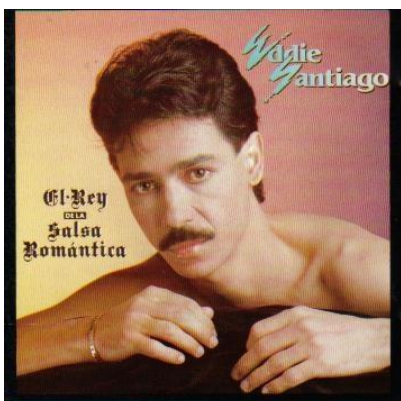
*Estar enamorado es, ignorar el tiempo y su medida*

*Estar enamorado es, contemplar la vida desde arriba*

*Estar enamorado es, divisar la estrella más pequeña...*

Entre estar enamorado y confundir la noche con el día, ya ni las calles ni el barrio, esencia del alma de la salsa hicieron presencia en las letras de esa nueva ola salsera. Y Raphael Martos y otros baladistas volvieron con fuerza a la escena musical en las voces de cantantes latinos y al ritmo de la clave de la salsa y las letras de amor, romance y relaciones de pareja re conquistaron los corazones del público amante las baladas y sedujeron los de una nueva generación de amantes de la salsa que se vieron identificados con esta perspectiva candorosa del género de la clave ahora hecho romance. El tumbao que tienen los guapos al caminar se volvió caminar con alas por el mundo.

Posteriormente y de la mano con la aparición de nuevas tecnologías en la industria que permitían grabar cada instrumento por aparte en el estudio para luego unificar los temas sin necesidad de una sesión en vivo, la noción del concepto de orquesta se perdió y se le restó importancia a los acoples y los arreglos, como veremos más adelante, para otorgarle el protagonismo al cantante, que se convirtió en la imagen e ídolo, usualmente un hombre joven y bien parecido que aparecía con alguna pose sugestiva en las carátulas de los LPS: “(...) la dureza de la calle fue desplazada, en las letras, por las intimidades de pareja en una alcoba; y los dramas del Barrio y sus habitantes cedieron su lugar a los relatos rosa del amor adolescente, o a la iniciación provocada por la atracción sexual que terminó siendo el tema predominante. Al mismo tiempo la figura carismática de los grandes soneros o de las mejores voces salseras en las que no importaba ni el físico ni la apariencia, fue desplazada por las imágenes de jóvenes cantantes que adornaban las portadas de discos y revistas promoviendo mensajes románticos (...)” (Ulloa, 2009: 329) Así esos mensajes románticos se volverían cada vez más sensuales, cada vez más eróticos, cada vez más sexuales.



12

Así en 1986, el puertorriqueño Eduardo Santiago Rodríguez, Eddie Santiago, tal vez uno de los iconos más importantes y reconocidos de la salsa balada y cantante representativo del género a finales de los años 80's, graba la clásica balada de Luis Ángel *Tu me quemas* en tiempo de salsa que se convertiría en un éxito total y aún hoy no puede faltar en las fiestas de quince y cualquier bailadero, al menos para el caso de Colombia. Y aunque no habla explícitamente del acto sexual ya no hace referencia a únicamente a *estar enamorado*:

---

<sup>12</sup> Imagen tomada de <http://www.maestrosdelasalsa.com/01.discografia.php?id=5>

*En una cama de hotel nos sorprendió la mañana  
todo el desorden y tú la mujer habilitada  
dos desayunos señor para la suit 911  
no tema usted si al llamar solo el silencio responde  
y es que estamos amándonos  
y en la piel sepultando penas  
y es que tu encierras tanto amor en tus venas  
Tu me quemas  
cuando me rosan tus rodillas  
Tu me quemas  
cuando me abrazas y me mimas  
Tu me quemas  
ni el agua de los mares calmara esta hoguera  
Tu me quemas  
tu hierves en mi sangre al mirarte nena  
me vuelves loco y no convino mis ideas  
no se lo que me pasa y pierdo la cabeza  
en tus brazos, tú me quemas*

*En una cama de hotel tu y yo en silencio en el alma  
dos cuerpos muertos de sed entre unas sabanas blancas  
casi dos meses después cuando ni tu lo esperabas  
te convencí de mi amor casándonos de mañana  
y seguimos amándonos y en la piel sepultando penas  
y es que tu encierras tanto amor en tus venas  
Tu me quemas...*

El también puertorriqueño Lalo Rodríguez llevaría un poco más al extremo el erotismo con la interpretación del tema que lo lanzó al estrellato después de haber grabado otros álbumes como solista, e incluso estando en la orquesta de Eddie Palmieri, *ven devórame otra vez*, del álbum “un nuevo despertar” de 1988, que marcó su regreso al mundo artístico:

*He llenado tu tiempo vacío de aventuras mas  
y mi mente ha parido nostalgias por no verte ya*

*y haciendo el amor te he nombrado sin quererlo yo  
porque en todas busco la nostalgia de tu sexo amor*

*hasta en sueños he creído tenerte devorándome  
y he mojando mis sabanas blancas recordándote  
y en mi cama nadie es como tu  
no he podido encontrar la mujer  
que dibuje mi cuerpo en cada rincón  
sin que sobre un pedazo de piel ay ven*

*devórame otra vez, ven devórame otra vez  
ven castígame con tus deseos más  
que mi amor lo guarde para ti  
ay ven devórame otra vez, ven devórame otra vez  
que la boca me sabe a tu cuerpo  
desesperan mis ganas por ti ...*

De esta misma manera y con Eddie Santiago a la cabeza la salsabalada y la salsa de cama inundaron de erotismo las letras de la música en clave de tres de los años 80, otros temas recordados como *aquel viejo motel* grabada por otro puertorriqueño David Pabón, *Háblame en la cama* grabada por Mario Ortiz, *En la intimidad*, de Willie González , *Esta noche tengo ganas* y *Caricias prohibidas* de Viti Ruiz, y por supuesto Frankie Ruiz con *desnúdate mujer* y *deseándote*.

*Tiemblo, cada vez que te miro a los ojos tu sabes que tiemblo,  
cada vez que tu cuerpo se acerca a mi cuerpo yo tiemblo,  
porque se que todo terminara en hacer el amor...*

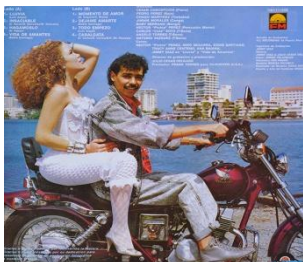
*Tu haces que de noche yo pierda la calma y hasta la vergüenza,  
cada vez que yo siento tu aliento tocar a mi puerta,  
si al oído me dices todas esas cosas que me hacen soñar.....*

*Y cuando me haces caricias, caricias prohibidas capaces de mover montes y colinas...*

Al respecto opina Ulloa: “En la nueva salsita de icopor se eliminaron de un tajo los cantos y los toques rituales a los orichas que nutrieron la salsa con otras energías (...) y tantos otros ingredientes que fortalecieron la salsa en su tendencia progresiva,



desaparecieron por completo con la balada.”(Ulloa, 2009: 329) Y “si la <<salsa dura>> tematizó el barrio popular y sus personajes, incluidas las relaciones amorosas, o la calle y sus angustias, como expresión de la cotidianidad urbana, la salsa balada borró desde el principio todas las huellas de su <<identidad original>>. Ninguna alusión al barrio, ninguna referencia a la calle que delate su origen de bajo mundo. Ni la crítica social ni la fiesta, ni el baile, ni la música misma y sus intérpretes, que habían sido temas de la <<salsa dura>> tienen canida en la salsa balada.” (Ulloa, 2009:331)



13

## 2. Las transformaciones a nivel musical

Y si las transformaciones de las letras fueron de un modo drásticas, a nivel musical se fue tornándose más o menos paulatinamente a simplicidades impensables, tanto en el formato orquestal como en la interpretación, los instrumentos y las voces. Aunque no existía en el momento, ni mucho menos existe ahora una única forma de la orquesta de salsa dura si podría haber un común denominador basado en el estilo charanga: una conformación basada en la orquesta sinfónica compuesta por las secciones de cuerdas, vientos, percusión, teclado (piano acústico) y formación de cantantes: solista y dos pregoneros. Esa organización produce una sonoridad clásica y permite la improvisación, *soneo* en el caso de las voces y *descarga* en el de los instrumentos, en ambos casos parte del alma y la esencia de la salsa. La sección de cuerdas incluía violín, contrabajo y viola; mientras que la de percusión gozaba de timbal, conga y bongos, el infaltable piano; y la flauta traversa complementaba la sección de vientos. La idea musical cercana al jazz que permitía la improvisación hacía de los temas más extensos apropiados para el disfrute de los bailarines.

Por otro lado en el formato de la salsa balada se suprime la sección de cuerdas, se reemplaza el teclado acústico por el sintetizador, se amplía la sección de vientos y esto

---

<sup>13</sup> Imagen tomada de <http://www.vinylrecords.ch/E/ED/Eddie-Santiago/Sigo/EDDIE-SANTIAGO-Sigo-Atrevido.html>

da un sonido más metálico, una sonoridad artificial consecuente con el comercio y las nuevas formas de grabación. La estructura musical es completamente estándar, más cerrada. Los vientos hacen muy poca melodía y cumplen un rol de relleno armónico trompeta y trombón en medio de arreglos musicales muy simples. Y más aún llegado el momento de las grabaciones en estudio de forma individual, cada instrumento por aparte, el resultado carecía completamente de *feeling*, esa complicidad entre los músicos, que permite precisamente llenar de sentimiento (y con sentimiento no nos referimos a lo que podrían expresar las letras de un tema) la interpretación conjunta.

El tema de los sentimientos a la hora de interpretar no es fácil de abordar y de allí deviene lo que han intentado definir músicos y estudiosos de la música como *sabor*, *tumbao*, *feeling*, *flow*, y de más expresiones que pretenden describir esa suerte de complicidad.

En la opinión de Ulloa estos cambios a nivel musical: “de los arreglos generosos en variaciones estilísticas y sonoridades de la salsa dura, se pasó a los arreglos planos de la salsa romántica, sin mayor complejidad rítmica, pero melódicamente <<pegajosos>> para el fácil aprendizaje. Todo en detrimento de la fuerza percusiva y la descarga polirítmica que caracterizó siempre a la salsa dura. La ausencia del pregón espontáneo define también al nuevo híbrido, sumado a la falta de improvisaciones instrumentales, donde se pone en juego el talento y la creatividad de los artistas frente al público. En su lugar, el predominio de la melodía que facilita el canto”. (Ulloa, 2009: 331)

### 3. Las transformaciones en el baile

Tal vez uno de los cambios que menos han merecido el estudio y la atención, en el proceso de transición de la salsa dura a la balada fue el que tiene que ver con la corporalidad, en este caso, de los públicos receptores de la música los bailarines. Y es que tanto las letras, como la interpretación, los instrumentos y más que nada el ritmo, el sabor y el *tumabo*, influyen y hasta condicionan los movimientos y los sentimientos en el baile. Y es que nada tiene que hacer el predominio de la melodía que facilita el canto y el baile frente a las descargas que exponen a los bailarines también a la improvisación con sus cuerpos. “¡Todo se fue al carajo! El baile cambió, porque frente a un sonido *adulcorado* la salsa se apaciguó. Se acabaron el frenesí y el arrebató del cuerpo que se libera con las descargas”. (Ulloa, 2009: 329) Y es que la influencia del merengue cobró cara su aparición en el ámbito salsero a comienzos de los años 80, llevándose el

virtuosismo de los bailarines. La baladización de la salsa dio origen a un nuevo modo de bailar, una estilización *amerengada*.

## 2.2 Oiga, mire, vea....

Cae la noche en Cali, en el nortecito van quedando atrás las rumbas del rock n´roll, de letras en inglés, mientras María del Carmen Huerta camina decidida hacia el sur, el pelo rubio iluminando cada paso, las manos en los bolsillos -¡Abajo la penetración cultural yanky!. Dame Salsa, Salsa es lo que quiero- Ella, hija legítima de la rumba, después de una noche fatal de drogas y moribundos ha descubierto el tumbao, ha descubierto el sabor, y el sudor de un mulato que le sigue el paso imaginando un amanecer al abrigo de ese pelo. ¿Qué es lo que tiene su son? Ella, novia de la rumba y amante de la música: “Música que me conoces, música que me alientas, que me abanicas o me cobijas, el pacto está sellado. Yo soy tu difusión, la que abre las puertas instala el paso, la que transmite por los valles la noticia de tu unión y tu anormal alegría, la mensajera de los pies ligeros, la que no descansa, la de misión terrible (...)” (Caicedo, 1977: 143) El pelo brillante al aire haciendo girar la cabeza de cuanto hombre la ve al pasar, ella siempre alborozada dándole vida a todo lo que toca, mujer luz que baila como ninguna y se asombra con “el brillante misterio de las 45 revoluciones por minuto para un disco grabado en 33, invento caleño que define el ansia anormal de velocidad de sus bailarines. (...) El 33 vuelto 45 es como si lo flagelaran a uno mientras baila, con esa necesidad de decirlo todo (...) es destapar el espíritu no la voz, si no eso turbio que se agita más adentro, las causas primordiales para levantarse y buscar la claridad, el canto. Es volver necesaria y dolorosa cualquier banalidad, porque hay Salsa, mamá. Es apretujar esquelas de música, enrevesar pianos que habían arrancado en líneas directas, embutir a los bailarines en una tercera realidad, en donde cantantes machos han cambiado de sexo, o son entes neutros, y bailar la irrealidad (...) música que se alimenta de la carne viva, música que no dejas sino llagas, música recién estrenada me tiro sobre ti, a ti sola me dedico, acaba con mis fuerzas, si sos capaz, confunde mis valores, húndeme de frente, abandóname a la criminalidad, porque yo no sé nada y de nada puedo estar segura, ya no distingo un instrumento si no una eflusión de pesares y requiebros y llantos a grito herido, transformación de la materia en notas remolonas (...) sosegón, magnífica confusiña de ánimos vencidos por 3 minutos de canción: así es el

45. Y que lo bailen todos (...) la rumba está que no puede más.” (Caicedo,1977: 140-141)

La salsa llegó a Colombia a partir de la presencia a mediados de los años 60 de artistas internacionales. Coincide con el auge de la radio y los programas especializados. Cali, por su cercanía a Buenaventura, el mayor puerto del país, fue la ciudad receptora de todas las sonoridades que llegaban vía marítima. Gracias al alto porcentaje de población afro descendiente contó con un público acostumbrado al baile, al tambor y al tumbao. Los eventos masivos como la Feria de Cali y más aún la calidad de sus bailarines la hicieron merecedora del calificativo de la capital de la salsa, conocida de este modo a lo largo de varios países latinoamericanos. Cabe resaltar aquí que la calidad de los bailarines se debe en gran medida a la velocidad que llevan en los pies y la gracia mulata herencia africana y de sus ancestros afrodescendientes que representa un porcentaje importante de su población. Y es precisamente en esa velocidad al bailar donde se encuentra la clave de la rumba, con el cambio de revoluciones a los temas de 33 a 45 se aceleraron los movimientos y ¿como más podría hacerse esta maravilla si no con la salsa dura? Y aunque definitivamente y sin lugar a dudas Cali se convirtió en la meca de los bailarines, en un caldo de cultivo de hombres y mujeres que llevaban el sabor y la candela en los pies no fue de la misma manera a la hora de producir músicos y orquestas. Sin dejar de lado o demeritar en trabajo de agrupaciones tan importantes como Guayacán y El Grupo Niche, que compartieron fundadores, con músicos oriundos del Chocó, aunque se conformaron en Bogotá, hicieron de Cali su casa y son queridos allí entre otros por la composición de los famosos temas *Cali pachanguero* y *Oiga mire vea*. El aporte a la salsa con esencia desde los años 70 se hizo desde las costas, con el aporte del cartagenero Joe Arroyo fallecido en 2011 y el también cartagenero Joe Madrid. Arroyo por su lado se dedicó a la fusión de la salsa con ritmos caribeños y fue el creador del joe son, se consagró como cantante en la virtuosa agrupación Fruko y sus tesos en Medellín, y posteriormente fundó la Orquesta la verdad. Su voz inmortalizó temas como *manyoma*, *el preso*, *el caminante*, *mi mary*, y *rebelión*. A diferencia de Joe Madrid más de corte arreglista y grandioso pianista, quién prefirió la salsa neoyorquina y tuvo la fortuna de trabajar junto a Ray Barreto.

### 2.3 ¿Y Bogotá tiene tumbao?

Bogotá es conocida en muchos lugares del resto del país cómo la nevera, ciudad fría, gris y aburrida; ciudad donde no se baila ni se canta. Sin embargo desde hace más o menos 10 años un fenómeno curioso se viene presentando, al comienzo un poco tímidamente, posteriormente convirtiéndose en una realidad innegable de la capital colombiana. Y es que “¿Quién iba a pensarlo, mi hermano? ¡Bogotá se calentó!” (Garay, 2008) Sucede que no en Cali ni en Barranquilla, sino en esta fría capital se dio una explosión de sabor; inesperada y deliciosamente orquestas salseras conformadas por músicos jóvenes, entraron a hacer parte del repertorio musical de Bogotá.

Al observar lo que sucede en Bogotá alrededor de la salsa, es claro un fuerte movimiento, es decir, son abundantes los espacios de difusión e intercambio de la música, al igual que academias de baile, eventos y festivales como es el caso de Salsa AL Parque. Del mismo modo se encuentran coleccionistas y orquestas dedicados a esta música. Esto sugiere la formación de una identidad urbana en torno a ella, la salsa, lo que se presenta interesante para una ciudad como Bogotá poco caracterizada por una riqueza o un gusto musical tropical. Más aún la conformación de esas orquestas en la capital y sus características, como el regreso a formatos orquestales de la salsa clásica; la formación musical de sus integrantes en academias y conservatorios y su anterior vinculación con géneros urbanos que permitieron una fusión interesante y nueva con los ritmos tropicales de la salsa; el distanciamiento de la llamada salsa rosa o salsa romántica a nivel lírico, regresando de una u otra forma a la salsa con sentido social y político, esta vez más desde lo urbano y lo cotidiano.

Así como las migraciones desde la colonia y durante más de tres siglos de esclavitud y entrada de población de diversos lugares del mundo, en especial de países africanos, originó el nombrado *ajiaco criollo* que es la cubanidad, proceso en el que gracias a la transculturación se empieza a cocer también una identidad musical propia, las raíces del Son, que serán a su vez el sustento de la salsa; de igual manera las migraciones hacia Bogotá desde distintas ciudades del país, en especial las costas, permitieron la confluencia perfecta de saberes, sabores y quererres musicales que van a abonar unos espacios, un público y un gusto por la música tropical. Atmosfera que da pie y sustenta en gran parte los nuevos movimientos salseros, o *salsosos* para utilizar el término de Caicedo, que desde hace una década hacen ebullición en Bogotá.

¿Por qué la salsa en Bogotá? Según Gómez y Jaramillo en *Salsa y cultura popular en Bogotá*<sup>14</sup> la respuesta a este interrogante podría estar en relación las historias de las migraciones hacía el centro del país. Aunque Bogotá ha recibido a lo largo de la historia a migrantes de todos los lugares de Colombia, los autores concuerdan en que las regiones andina, y de las costas “llevan a la creación de escenarios de entrecruzamiento cultural” (Gómez y Jaramillo: 2013:31). En ese sentido el barrio urbano se convierte en un lugar transición y encuentro con lo rural, convirtiéndose en el escenario de emergencia de lo que los autores denominan la cultura popular urbana, descrita como el proceso en el que los migrantes de distintas regiones llegan al barrio urbano y deciden conservar sus costumbres y sus hijos buscan resignificar las tradiciones de sus familias y expresarlas en relación al nuevo contexto. Esto se refiere también a unas prácticas de la vida cotidiana, formas de vestir, de hablar, de relacionarse, gastronomía y gustos musicales, por ejemplo, que sustituyen poco a poco una *identidad barrial*, dada por la constitución de lo denominan una atmosfera cultural. Otro elemento importante va a ser la sensibilidad juvenil que tiene como escenario más representativo a la fiesta popular, donde se encuentran el mundo del adulto y las búsquedas de los jóvenes. Las famosas coca-colas bailables, así como reuniones familiares son ejemplos de espacios de la fiesta popular, que se convierten en escenarios importantes de la confluencia de músicas que también migraron y que se iban posicionando y aportando a “la formación de un gusto por las músicas del Caribe, músicas que se articulan hasta el día de hoy con las de sus antecesores y alimentan los diversos productos de la industria cultural local y nacional.”(Gómez y Jaramillo: 2013:31)

El movimiento migratorio hacía Bogotá, desde todas partes del país, gracias a la crisis económica durante el periodo de la violencia en los años 50, fue el inicio de la formación de los barrios marginales en la ciudad. La población se duplicó y la ciudad creció desproporcionadamente, los censos de 1951 a 1964 indican un aumento en la cantidad de habitantes, que pasa de 715.000 a 1,200.000 en ese periodo. Es en este proceso de crecimiento poblacional que necesariamente aumenta la construcción urbana para acoger a los recién llegados y comienza la construcción de los barrios periféricos ilegales. De este modo los migrantes campesinos y posteriormente los estudiantes

---

<sup>14</sup> Libro publicado en el año 2013 y escrito por los profesores Nelson Gómez y Jefferson Jaramillo adscritos al departamento de Sociología de la Pontificia Universidad Javeriana

entraron a sumarse a la población capitalina en la búsqueda de oportunidades laborales y de vida.

Y aunque en un principio el gusto por las músicas caribeñas en la capital se gestó en el barrio obrero y marginal como vimos, la apertura de establecimientos y salsotecas, el dinamismo de los jóvenes hijos de migrantes o estudiantes que se fueron apropiando de los espacios urbanos como universidades y sitios de encuentro, favoreció la expansión hacia otros lugares de la ciudad y la consolidación de lo que los autores denominan *circuitos rumberos*. “Básicamente, las zonas centrooriental, suroriental y noroccidental fueron las de mayor participación de migrantes y, en esencia, los territorios donde se gestó la salsa como, expresión de la cultura festiva popular. Allí se desplegó en varios circuitos que se alternaron, interceptaron y confrontaron. En ese sentido, existen varios polos de apropiación de apropiación cultural de este género en casi todas las zonas de Bogotá en las que se encuentran los sectores populares y sus expresiones diversas. No se puede decir (...) que la salsa entró únicamente por el sur, o por el centro o por el noroccidente. (...) la salsa llegó y se consolidó por lo popular, diseminado en varios territorios, y en el camino fue impregnando con su experiencia a otros sectores y clases sociales.” (Gómez y Jaramillo: 2013:37)

Como mecanismos de difusión importantes de la música caribeña en Bogotá y el resto del país, la radio cumple una función vital en lo relacionado a la músicaailable desde los años 20, con un auge en audiencia entre 1960 y 1968, periodo en el que a música costeña se expande entre el público. Los programas que dedicaban secciones a la salsa tomaron cada vez más popularidad, a su vez que la labor de emisoras universitarias como Javeriana estéreo, UN radio, y la emisora de la Universidad Distrital, con programas como Caribe y Sol unos años más adelante. “Ese antecedente inmediato de la música costeña en Bogotá, sumado a la llegada de inmigrantes de todos los rincones del país, especialmente costeños, caleños y personas de la costa pacífica, contribuyeron a configurar un gusto por los génerosailables que posibilitaron su incorporación y sedimentación en las tradicionesailables de la capital. A su vez, esto facilitó la formación de un público bogotano para lo que será la rumba salsera.”(Gómez y Jaramillo: 2013: 121) La radio fue entonces fundamental en el proceso de difusión de la salsa y la música popular, pero la televisión también tuvo su parte. Así se destacan personajes como Jorge Barón, en la apertura de espacios para la presentación de exponentes importantes de la salsa nacional e internacional. Así, con el desarrollo de

tecnologías de la comunicación, hoy en día Internet es el lugar donde se han abierto toda clase de espacios de discusión, difusión salsera, blogs, páginas especializadas, emisoras en línea y demás son visitadas diariamente por millones de salseros y melómanos y amantes de la música del Caribe.

De la mano de la radio, la televisión y las modernas redes sociales de comunicación y difusión, los eventos públicos y los lugares para el baile en Bogotá marcaron procesos claves para la masificación de las músicas caribeñas en el centro del país. En una primera instancia los salones de baile, cafés y clubes nocturnos eran los sitios donde se escuchaba músicaailable y se presentaban artistas. Pero ya después durante los años 70, fue la época en la que los artistas más importantes de la escena salsera empezaron a visitar la capital. Artistas como Ray Barreto, Willie Colón, Los hermanos Lebron, El Gran Combo de Puerto Rico, La Fanial All Stars, entre otros se presentaron gracias a las gestiones de empresarios privados, utilizando plazas como el Estadio El Campin y la Media Torta. Sin embargo algunas de las presentaciones no fueron del todo rentables en la ciudad, a comparación con escenarios en Cali o Medellín, presentándose incluso disturbios y enfrentamientos con la fuerza pública; más aún la variada oferta de géneros a desviado el gusto musical de los jóvenes hacia el vallenato, el reggaetón, la salsa rosa entre muchísimos otros. Esto ha provocado que otro tipo de conciertos sean más rentables, lo que no significa que la salsa no haya inspirado a los habitantes de la capital. El movimiento salsero es muy fuerte hoy, con artistas jóvenes que cuentan con el valor de la formación musical, no solo en estilos tropicales si no enriqueciendo sus temas con sonidos del jazz, el funk, el rock, el ska entre otros y sumándose a la cultura popular bogotana.

Las confluencias de migrantes de muchas ciudades en la capital desarrollaron un proceso de formación de un gusto musical tropical en varios sectores de la población, un público con gustos variados que ha sido aprovechado por gestores de eventos y reconocido por algunos gobiernos distritales que han sabido convertir a la ciudad en una feria exposiciones musicales diversas. Es en ese contexto donde aparecen los festivales al parque, eventos masivos de difusión al aire libre de música en vivo, que a su vez se convirtieron en interés turístico de la capital. El más famoso y multitudinario sin duda ha sido Rock al Parque, plataforma donde se han dado a conocer artistas locales dentro de los géneros del rock, el ska, el punk, el heavy metal, el reggae, le electrónica entre otros desde 1994. También ha servido como escenario para traer artistas internacionales



de la talla de Manu chao, Los Fabulosos Cadillacs, 1280 almas, Robi Draco Rosa, Facetacvba, Molotov, The sakatalites, Apocalyptica, Sargento García, Adrés Calamaro, Asian DUB Foundation entre mucho otros. Desde entonces los festivales al parque se han diversificado, dando pie a la creación de Hip –hop al parque, Colombia al parque, Jazz al parque, y Salsa al parque. Este ultimo comienza en 1997 por iniciativa de algunos músicos de orquestas como la Charanga de la candela y el escenario fue el Parque de la independencia. Desde entonces se ha llevado a cabo y hs llegado a las 15 versiones, presentándose en el Parque Simón Bolívar, La mediatorta y otros escenarios de la capital.



15

En sus 15 ediciones Sala al parque ha generado controversias en el movimiento salsero de la ciudad, ha recibido críticas, que afirman que la asistencia ha sido muy poca o que la programación no ha estado a la altura en algunas de sus versiones. Lo cierto es que ha sido un escenario importantísimo para la presentación de escuelas de baile, la reunión y el intercambio de coleccionistas, melómanos y radiodifusores, la plataforma de orquestas capitalinas y por supuesto el espacio en vivo más importante del goce, el disfrute, el sabor y el bailar de la salsa, por parte de los habitantes y visitantes de la capital. Consolidándose como un espacio fundamental para la difusión del movimiento salsero y reconociendo la cultura popular de la ciudad. El festival de salsa más grande de Colombia ha contado con la presentación de orquestas internacionales de renombre y este año presenta al maestro Rubén Blades, uno de los mejores y más queridos intérpretes a nivel mundial, compositor y cantante de la salsa social.

---

<sup>15</sup> El Gran combo de Puerto Rico en Salsa al Parque 2012, fotografía archivo personal María Sabina Acuña



16

Salsa al parque es a su vez un lugar de encuentro de grupos sociales o etarios que quizás no se reunirían fuera de allí. Jóvenes, adultos y niños, los salseros tradicionales de la vieja guardia, los rumberos de fin de semana, los bailarines profesionales, los bailarines aficionados, los universitarios, uno que otro rockero, los músicos académicos y los experimentales, hombres y mujeres, comunidad LGBT, todos a dejarse llevar por el sabor del tambor y el tiempo de la clave. Así mismo es confluencia de artistas y espacios de formación y presentación por ejemplo, de orquestas de mujeres que antes no tenían el reconocimiento eran, y aún hoy, son vistas como ajenas en un mundo particularmente representado por músicos hombres. De este modo La que manda Orquesta, Madame charanga y La santísima charanga entre otras se han ganado un lugar importante dentro del festival y dentro de la escena *salsosa* bogotana.



17

---

<sup>16</sup> Fotografía de Salsa al Parque 2012, archivo personal de María Sabina Acuña

<sup>17</sup> La Q´ Manda Orquesta en Salsa al Parque 2012, fotografía archivo personal María Sabina Acuña

### 2.3 Los músicos capitalinos del S. XXI, *El renacer*

Bogotá tenía el público, tenía el gusto, los medios de difusión, tenía los espacios para el baile y los escenarios para la presentación en vivo de orquestas de la salsa y el apoyo de la administración distrital, ¿pero dónde están los músicos de la capital? Durante años la ciudad vio llegar a músicos de otras partes del país, hasta finales de siglo cuándo empieza a fortalecerse en la academia el estudio de las música y más aún de las músicas folclóricas, regionales, populares y caribeñas o incluso del jazz y el rock. De este modo las facultades de música de las universidades abren cátedras y énfasis de ese corte: La carrera de estudios musicales de la Universidad Javeriana, fundada en 1991 tiene, entre otros, un énfasis en Músicas populares; La Universidad de los Andes tiene opciones en práctica del jazz, blues y rock, La Academia Superior de Artes de Bogotá cuenta con un componente importante de asignaturas sobre músicas regionales y más aún ofrece como instrumentos principales de estudio: bandola, cuatro, percusión, tiple, charango, entre otros de corte popular. Del mismo modo otras universidades como la INCCA ofrecen áreas de profundización en jazz y academias como la Fernando Sor cuentan con ensambles de música colombiana, de jazz fusión y de jazz latino; y fundaciones como Nueva cultura y Batuta promueven la formación e investigación en músicas regionales colombianas, caribeiberoamericanas y propuestas sonoras a partir de las expresiones tradicionales de las culturas regionales, y la interpretación de músicas colombianas en los el formato orquestal sinfónico. Este ambiente de academia pudo ser el detonante, sumado a las condiciones anteriormente expuestas, que viera nacer en la última década una cantidad importante de orquestas conformadas en gran parte por músicos capitalinos formados en los conservatorios y las escuelas, y que han sorprendido gratamente al público, otros músicos y la industria discográfica. Al respecto Gómez y Jaramillo apuntan que “la proliferación de estas orquestas va de la mano con el incremento de escenarios de formación musical profesional (factor inexistente en la Bogotá de los años setenta u ochenta) (...) En la actualidad se calculan en Bogotá cerca de 14 instituciones que forman músicos. A pulso, pero con paso firme y decidido, estas orquestas han logrado cada vez más un reconocimiento nacional e internacional, dejando la huella salsera de Bogotá impresa en el mundo musical latino.” (Gómez y Jaramillo, 2013: 118) Y desde la perspectiva de César Pagano: “Hay más oportunidades de preparación académica para los músicos, quienes en su mayoría están tratando de

recuperar la salsa tradicional, o clásica de los años 70, la que la gente extrañaba puesto que los medios masivos de contaminación deformaron ese mensaje y pusieron a la vanguardia cosas malucongas. Entonces los nuevos talentos están volviendo a hacer cosas interesantes, no solo en Bogotá, sino en Cali con Toño Barrio y en Medellín con La República y Siguarajazz, y en el Chocó con ChocQuib Town. Son orquestas que ya están afianzando una identidad y una personalidad propias, en donde se perciben sentimientos muy espontáneos y muy sinceros, de una juventud que se preocupa por mejorar musicalmente y que ya está recibiendo el apoyo de un público que si bien en un principio fue silencioso e ignorado o relegado exclusivamente a las emisoras culturales ya se está viendo de algún modo en otros medios y en muchas partes. Como sucede con La 33, quienes ya cuentan con un evidente apoyo en todas partes, radio, televisión, prensa. Lo chévere de este movimiento es que los jóvenes se están involucrando, y ya no están únicamente cerrados en lo anglosajón, sino que han abierto su mente a estos nuevos ritmos salseros. Y claro, como ya no son músicos jodidos económicamente los que están haciendo música, sino jóvenes educados e hijos de papi y mami que no tienen angustias ni afanes por ganar dinero para sobre vivir, el asunto funciona mejor, pues tienen más tiempo para dedicarle a la música y para comprometerse sin miedo con ella. Pueden darse el lujo de tocar lo que quieran y no lo que el cliente les pida.”<sup>18</sup>

Es el terreno abonado por los bailadores de la vieja guardia en la ciudad, es la apertura de escenarios de difusión, la masificación, es la visión académica y la proliferación de la formación musical y más aún las migraciones hacia el interior del país que trajeron el gusto por la música tropical, es la transculturación de saberes musicales múltiples lo que genera un fenómeno crucial para la escena salsera de la capital: las orquestas de la nueva ola de salsa bogotana.

Y al respecto opina Pagano: “Aunque no fue Bogotá la primera ciudad de Colombia a la que llegó la salsa, sí fue en la capital en donde se consolidó el movimiento y en donde los receptores entendieron y adoptaron como una forma de vida esos mensajes que traía la salsa brava, la de la primera etapa de la Fania y Los Hermanos Lebrón y todas esas famosas composiciones del Catalino —El Tite Curet Alonso||. Fue en Bogotá en donde la gente cantaba esas letras compuestas de inconformismo social y las bailaban y las

---

<sup>18</sup> Fragmento de entrevista realizada por Marcela Garzón, en 14 SONES Una historia oral de la salsa en Bogotá, 2009

aceptaban. En Bogotá estaban los intelectuales de la salsa, que éramos muchos, ese tipo de personas que sabíamos admirar el género musical con total comprensión. Gente que en su mayoría también amaba el jazz, que comprendía tanto las composiciones instrumentales como las letras de la salsa. Y es que por ser un ritmo sabroso, que se presta para el baile no significa que solo por eso sea bueno, y muchos colombianos siempre lo han visto así. Muchos paisas, muchos barranquilleros, muchos cartageneros, que son salseros, pero sin demeritarlos creo que es en Bogotá donde realmente siempre hubo y hay una cultura musical más inteligente, por eso un lugar cómo El Goce no puede estar mejor ubicado en otra ciudad.”<sup>19</sup>

En este momento se pueden contar más de 25 orquestas capitalinas, que no solo son reconocidas en la escena distrital, muchas de ellas han llegado a conseguir reconocimientos internacionales importantes y las buenas críticas de los amantes de la salsa a nivel mundial, como es el caso de la Orquesta La 33, tal vez la más representativa de lo que se ha llamado el nuevo movimiento salsero de la capital. Junto ellos se encuentran también: Alta Gama Orquesta, Arte Son de Cuba, Barambada Orquesta, Bronx Orquesta, Calambuco - Salsa Brava, Cesar Mora y su Orquesta Maria Canela, Ekuajey Orquesta, El Club – Rockason, Enclave Latino, Jam Block Orquesta, Kimbawe , KONGAS Orquesta, LA BANDA, La Conmoción Orquesta, Real Charanga, La Santísima Charanga, Mambo Big Band, Orquesta Capital, Orquesta Lo Nuestro, Orquesta Salsa Camaleón, Palo Pa' Rumba, Sabor Capital, Salsamonte D'Salsa Orquesta, Sexteto Latino Moderno, Yembé Orquesta, Yorubá Orquesta entre otras.

Como vimos anteriormente Salsa al Parque ha sido uno de los espacios más importantes a la hora de servir como plataforma para la visibilización de las orquestas distritales, muchas de las nombradas iniciaron sus trayectorias musicales allí y con presentaciones en bares, discotecas y clubes nocturnos que siempre han apoyado a los nuevos talentos, como es el caso de Quiebra Canto sitio dedicado a la música antillana y caribeña y los ritmos de fusión: “(...) comenzó en 1979 en el barrio Germania (...) y actualmente está ubicado en la carrera Quinta con calle 17. Su recorrido icónico por la rumba bogotana, no se ha quedado solo con la salsa, si no que ha ido incluyendo otros ritmos como el *funk* el *jazz* y el *soul*, (...) los jueves es para la “noche negra”, donde hay ritmos

---

<sup>19</sup> Fragmento de entrevista realizada por Marcela Garzón, en 14 SONES Una historia oral de la salsa en Bogotá, 2009

brasileños, africanos y de los litorales colombianos mezclados con *reggae*. Los viernes y los sábados se dedica a la salsa clásica y a las nuevas tendencias y fusiones”. “Lo que hace que Quiebra Canto se mantenga vigente es que siempre ha estado cercano a los músicos nacionales y le ha apostado a la fusión. En este lugar se han presentado agrupaciones como La-33, que empezó tocando allí, pues el sitio a fomentado las nuevas expresiones salseras.” (Gómez y Jaramillo. 2013:171-172)

“De un tiempo para acá el movimiento salsero bogotano ha ido cobrando mayor fuerza. Poco a poco empiezan a aparecer orquestas que buscan desarrollar un estilo propio, al margen de las imposiciones del mercado. Integradas en su mayoría por músicos jóvenes le están otorgando a la música hecha en la capital colombiana una identidad muy propia y un sonido muy característico.”<sup>20</sup>

Así mismo la opinión de Fernando España sobre la situación de la salsa en Bogotá es que “Actualmente podemos hablar de un fenómeno salsero fuerte. Un fenómeno en el cual participan muchos factores que hacen posible una dinámica: los bares, los músicos, las orquestas, la industria discográfica, los nuevos pensamientos, la tecnología, una nueva generación de la tecnología. Por un lado, la industria discográfica. Los músicos que quieran grabar ya no tienen que pasar por una casa disquera, como Sony o Emi, o Universal. Ahora pueden grabar en la casa o en sellos independientes, como en Casa Buenavista y tener su disco sin haber pasado por mil juicios o rechazos. Por otro lado, la tecnología. Lo anterior es posible gracias a esta, que a su vez permite que en cualquier lugar del mundo muchos escuchen los temas que el músico grabó en su casa, pues se pueden hacer páginas musicales muy avanzadas y cualquiera puede descargar lo que se está haciendo en cualquier lugar del mundo, e incluso comprarlo por internet. También juega la voluntad del músico y el acceso fácil a estudiar para alcanzar su sueño musical. Antes, si uno decía “papi quiero ser músico”, el papá le respondía a uno: —coja oficio, no sea vago, estudié derecho, medicina, administración||, y el acceso a una facultad de música era complicado, porque además no había muchas academias. Ahora de eso es lo que hay y ser músico ha tomado otro estatus. Por eso también hay que tener en cuenta lo importante que es el cambio de mentalidad en la sociedad. Hoy la salsa ya no está estigmatizada como hace unos años como una música de negros, ladrones, prostitutas, costeños y vagos. Hoy gracias al apoyo de eventos como Salsa al

---

<sup>20</sup>De la entrevista a Jaime Rodríguez en: <http://www.salsabogotaorquestas.blogspot.com/>

Parque y de otros espacios abiertos para los salseros esa visión devastadora ha cambiado. También por la existencia de salseros exitosos, Fruko, Niche, Guayacán. Por su parte, las emisoras culturales se han convertido en el mejor aliento de los nuevos talentos. Tanto así que puedo decir que cuando la 33 llegó a La Z sonó tarde, pues ya estaba llenando sitios y haciendo grandes espectáculos solo con la popularidad obtenida con sus presentaciones en vivo y con su fuerza en las emisoras como Javeriana Estéreo y Radio Nacional. Por eso es que empieza ese fenómeno tan interesante con ellos”<sup>21</sup>.

De las más de veinticinco orquestas capitalinas que inundan los espacios de difusión virtual y presencial de la salsa, y que merecen el reconocimiento no solamente a su trabajo musical si no también dentro del ámbito académico que poco a poco ha empezado a interesarse por ellas como un fenómeno cultural de importancia en la capital, resaltamos cinco, por el reconocimiento que han alcanzado llevando la bandera de la salsa bogotana a nivel distrital, nacional e internacional; y más aún por lo que identificamos como el propósito de “rescatar el sonido, el carácter y el sentimiento de la salsa de los 70 que hace vibrar a viejas y nueva generaciones” (Chaves. 2007) De este modo profundizaremos en la historia, la trayectoria, las líricas, los formatos orquestales y las interpretaciones de, Calambuco Salsa Brava, La Real Charanga, y La conmoción Orquesta y Orquesta La -33:

#### Calambuco salsa brava

Se conformó como grupo salsero en 2005 interpretando clásicos de la salsa dura y presentándose en discotecas de Bogotá, posteriormente los integrantes, entre ellos varios de origen caleño, incluyen en el repertorio temas propios. Su primer disco “*Como en el barrio*” fue grabado un año después y llegó a ser un éxito con más de 4mil copias vendidas. En pocos meses. La agrupación ha recibido buenas críticas de la comunidad salsera quienes catalogaron su primer álbum como la mejor producción salsera en Bogotá para el momento. Actualmente está conformada por Julián Chavez en los bogos, la campana y el clarinete, Juan José Flores en el bajo, Andrés Felipe Succar en el piano y los coros, Alvaro Herrera en las congas, Carlos Parra en la trompeta, Carlos Tabares en la trompeta y Mauricio Torres en la voz.

---

<sup>21</sup> Fragmento de entrevista realizada por Marcela Garzón, en 14 SONES Una historia oral de la salsa en Bogotá, 2009

De ellos resaltamos el tema *como en el barrio* que hace referencia al baile en barrio obrero de Cali, y los barrios populares de la ciudad del baile.

#### La Real Charanga

Esta orquesta es tal vez una de las que más conserva sonidos afrocubanos y formatos clásicos de las agrupaciones de los años 60. Fue fundada en 2003 por Daniel Díaz quien le apuesta a la calidad en interpretación y arreglos propios de temas tradicionales. Los instrumentos del formato clásico de charanga, ya mencionados anteriormente, juegan un papel importantísimo a la hora de construir un estilo propio, y único para las orquestas de salsa bogotanas: Flauta traversa, Violines, Viola, Piano, Bajo, Congas y Timbal.

La Real charanga se presentó en el festival Salsa al parque en el Simón Bolívar en el año 2005 y para 2006 grabó su primer disco.

Está coformada por: Daniel Díaz en el Primer Violín, y la Dirección General, Julián Gil en el Segundo Violín, Valentín Díaz en la Viola, Juan Ospina en la flauta Flauta traversa, Oscar Ivan Garzón en el Piano, Julio Rojas en el Bajo y los Coros, David Montes en las Congas, Jonathan Gómez en los Timbales, Arturo Rojas en el Güiro y los coros y Jesús Nuncira –en la Voz Líder. De esta orquesta destacamos precisamente la conservación del formato charanga que adjudica un sonido completamente clásico sobre todo por las improvisaciones de la viola, el violín y la flauta. Su tema *Don Violín*, dedicado precisamente a este instrumento clave de la orquesta y su sonido sabroso, entre otros merecen nuestra atención.

#### La Conmoción Orquesta:

Se fundó en el año 2002 y su estilo salsero se basa en la inclusión de trombones en su sección de vientos, más un saxofón barítono, generando una sonoridad original. Como muchas de las orquestas capitalinas la conmoción inició presentándose en los lugares de difusión y goce de la salsa en la capital.

Dentro de su trayectoria se incluyen participaciones tan importantes como el "Homenaje a Hector Lavoe", realizado conjuntamente con el Grupo La Banda, ante más de 400 personas y el IX Festival Salsa al Parque y en repetidas ocasiones junto a La-33, y para el año 2006 lanza su primer disco "La cara del gato". Actualmente se ha



posicionado como una de las orquestas más representativas de la escena salsaera de la ciudad.

### Orquesta La 33

Esta banda comienza como un grupo de amigos, creada de manera espontánea, cuando Sergio Mejía, director y bajista, parte para Canadá a continuar sus estudios musicales, con el propósito de interpretar rock y Jazz, porque partió de la idea en la que “lo único que tenía claro es que en Colombia no se puede vivir de la música”, sin embargo, se encuentra con un sentimiento nostálgico, extraña tanto el sabor tropical de su tierra que se dedica a entender e interpretar la salsa. Cuando vuelve a Colombia deciden con su hermano Santiago Mejía y un muy buen amigo del mismo, Guillermo Celis, fundar una banda de salsa, ellos se convertirán en el pianista y la voz oficiales de la agrupación, respectivamente.

Las audiciones no se hicieron esperar, con temas como “Sandunguera, me voy pal pueblo, la india Catalina y son de la loma, el epicentro de ensayos fue la casa de los hermanos Mejía y las presentaciones se realizaron en lugares como Quebracarro.

Ciro Cipriano Rojas interpreta las Congas y llegó a la banda después de hablar, con Sergio, quien le dijo: “yo conozco a mucho músico empírico que es muy bueno, por qué no presentas la audición y vemos si nos sirves”. Con el tiempo, mostró la constancia y el talento para hacerse un lugar en la banda.

Juan David Fernández en el Timbal participó en 2001 en un ensamble de salsa donde no tuvo mucho éxito, pero esto le otorgó la experiencia necesaria para atreverse a aceptar la invitación de la 33 a finales de ese mismo año. De igual manera Diego Sánchez presentó su audición ratificándose como el nuevo conguero de la banda, posteriormente se presentó un cambio de formato que lo ubicaría en los bongoes. Por su parte Juan Felipe Cárdenas en el Saxofón tocaba con Nawal, una banda de reggae de renombre nacional que le sirvió de puente para conectar con La 33, presentó una audición muy espontánea, en plena presentación en Quebracanto, Sergio le dijo: “súbase y toque” y el trabajo gustó mucho. David Cantillo en la voz, más conocido como Malpelo, se encontraba trabajando con los gaiteros de San Jacinto. Allí se conoce con Sergio quien le invita a los ensayos, y se contagió con el sonido de la salsa bogotana. Él mismo lo ratifica con estos versos que interpreta con su tumbao caribeño:

*“me amañé con el ajiaco*

*y la papa sin pelar,*

*me amañé con el ajiaco*

*y la papa...*

*Cali, Cartagena y Bogotá*

*Oiga mi bomba vamos a gozar”*

José Miguel Vega el trombonista se desempeñaba en otras bandas, como la Severa matacera y la Santa bulla, su fama le precedía, por lo cual fue convocado por la 33 varias veces pero no fue sino después de varias negativas que aceptó unirse al grupo.

El trombonero Roland Nieto tocaba en varios grupos, en ensambles de salsa, chisga, ska, en uno de los cuales participaba Felipe Cárdenas, quien le invitó a un ensayo con la 33 en el 2002.

Cuándo se conformaron como orquesta los ensayos se hacían en un cuartico estrecho donde de alguna manera se acomodaba 10 personas y así el grupo fue consolidándose poco a poco. Empezaron a tocar más seguido, en lugares como quiebracanto, Cabaret Son, Buena Vista, por lo menos una vez a la semana. Luego del primer disco todo cambió...comenzaron las giras tanto nacionales como internacionales, Cali, Ecuador, Barichara.

Finalmente Pablo Martínez en la Voz llega en reemplazo del saxofonista, pero durante un concierto en Barichara, luego de algunos tragos termina cantando, decide presentar una audición y se ratifica como una de las voces principales de la orquesta.

Dentro de las influencias musicales de la orquesta están géneros como el Funk, Son cubano, Rock pesado, música folclórica, clásica, música tropical, champeta, tango, ska latino, vallenato, salsa, reggae, pasillo, cumbia, bambuco, jazz.

Y Artistas como Pedro Infante, Vicente Fernández, Francisco Aguabella, Eddie Palmieri, Poncho Sánchez, Juan Luis Guerra, Carlos Gardel, Polaco Goyeneche, Fruco y sus tezos, Richy Rey y Bobbie Cruz.

Después de su consolidación como una de las orquestas más representativas de la salsa en Bogotá La -33 ha realizado giras por México, Venezuela, Polonia, Marruecos, Roma, Liverpool, Dinamarca, Newcastle, Quito, Francia, Australia, Milán, Barcelona, Noruega, Alemania, Hiroshima, Suiza, Praga, África, Fucoka, Nagasaki, Eslovenia, París, Guadalajara, República Checa, Múnich, Países Vascos, Finlandia, Tokio, Bélgica, Rumania, Torino, La India, Hamburgo, Holanda, Japón, Bilbao, Lugano, Kanatauga, New York.

Según Los integrantes de la orquesta, estas giras han pulido permanentemente el estilo musical y la puesta en escena de la orquesta, pues el hecho de compartir escenario con las bandas más importantes del mundo les ha hecho crecer tanto musical como personalmente, esto hace que el sonido de La 33 sea reconocido en muchas partes del mundo por su particular solides.

Dentro de sus objetivos como grupo están el hacer arte, crear un mensaje, “proveer la banda sonora para celebrar la vida”, influir en el pensamiento para llegar a una reflexión a través de las letras, creando una consciencia política y ecológica.

Tratan de demostrarle a la gente que interpretar una canción en vivo es solo una manera de interpretar una canción, es como sostener una conversación. Una misma idea con muchas maneras para expresarla, así mismo la interpretación musical se presta para la expresión del músico y de su público, “porque la música es una conversación”.

Los músicos de la banda, piensan que lo que han hecho no es nada nuevo, básicamente han rescatado eso que la salsa perdió en los 80, cuando empezó a mezclarse con el pop, lo que ha hecho es “refrescar la escena salsera”, se trata de hacer música independiente, sin necesidad de disqueras, “generada desde sí misma”, de hecho se han vendido más de 40.000 copias, han hecho giras internacionales, en este sentido es un ejemplo que demuestran que este pensamiento independiente puede llevar la música muy lejos, es un fenómeno mundial, pues varias disqueras se acaban o quiebran, por la corrupción en las que se mueven grandes sumas de dinero, bandas como esta han optado por hacer alianzas estratégicas, pues “la unión hace la fuerza”, demostrando que con orden, constancia y metas claras todo se puede lograr. La orquesta ha organizado un grupo de trabajo que se ha encargado de apropiarse de espacios alternativos, como las redes sociales, youtube, Facebook, twitter, my space, que les han servido como espacio de difusión para todos sus discos, hasta para su último trabajo, que está cargado, de nuevos

mensajes con contenido político, pero manteniendo su estilo característico, por lo que promete ser un gran éxito.



22

Su tema más característico y con el que se dieron a conocer es La pantera mambo, un arreglo del clásico tema, banda sonora de La pantera Rosa, en tiempo de mambo, que fue todo un éxito y cautivo al público joven bogotano que identificaba la melodía de la pantera y podía bailar la como salsa. Así sus líricas son siempre innovadoras, y sus composiciones propias hacen de la orquesta crear un sello propio muy especial, con temas urbanos y de la vida cotidiana, sin caer en el cliché del romanticismo, pero sin dejar de lado el amor, tema infaltable en las canciones de salsa de todas las épocas. Hasta el momento han grabado cuatro discos: *La-33*, *Gózalo*, *Ten cuidado* y *tumbando por ahí*.

*Señoras y señores, tengo el gusto de presentarles desde la Capital de la Republica para Colombia y el mundo entero: La 33!!*

*Señoras y señores les voy a presentar a la orquesta que les va a tocar.*

*Venimos de Colombia, de la Capital y solo queremos ponerlos a gozar.*

*La 33 está tocando, todo el mundo tiene que estarla vacilando.*

*Si alguien me pregunta a mi porque, porque óyelo escucha bien que esta es...*

*Oye gózalo con la 33 (bis)*

*Oye gózalo con la 33 (bis)*

*Para que lo baile, para que lo goce, oye cosita rica se formó el ven-ven*

*Oye gózalo con la 33 Oye rumbero mira qué bueno que este ritmo se impone otra vez*

*Oye gózalo con la 33 Me meto por aquí, yo salgo por allá, la gente viene a rumbear.*

---

<sup>22</sup> Imagen tomada de <http://www.ecbloguer.com/congaybongo/?p=2124>

*Oye gózalo con la 33 Oye rumbero que bueno que este ritmo se impone otra vez  
Oye gózalo con la 33 Me voy, salsa y playa que maravilla, pa' Cartagena. Todo el  
mundo fascina...  
¡Oye gózalo con la 33!.*

Sobre La 33 opina España: “Suena la flauta y con su son remueve la nostalgia de los años 70, del periodo Fania. El hecho de montar un mambo con el *leitmotiv* del reconocido tema de —La pantera rosa||, sin duda, fue su punto de despliegue.

Los jóvenes se sienten reconocidos con esos ritmos que suenan parecido a los de los años 70 y 80, no porque ellos tengan esa memoria —porque ni siquiera habían nacido—, sino porque en sus épocas más adolescentes escuchaban en emisoras como Tropicana cosas así como —mrecumbé, mrecumbé, mrecumbé se lo traigo a usted....|| Y con esa músicaailable y sabrosonga crecieron también jóvenes como los hermanos Mejía —fundadores de La 33— y esa es la explicación de por qué ellos retoman esa música o solo saben de esos géneros y se proponen hacerlos. Así es que no es nada nuevo lo que están logrando.

La 33 es un grupo de esta generación que en sus producciones involucra todos los elementos de la época que vivimos. Como dice la cantante Andrea Echeverri, tienen apariencia líquida, descomplicada, de lejos cualquiera diría que parecen de todo menos salseros típicos. Así que esa condición también permite que los más jóvenes se sientan identificados y no crean que la salsa es solamente para la gente encorbatada y aburrida.”<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> Fragmento de entrevista realizada por Marcela Garzón, en 14 SONES Una historia oral de la salsa en Bogotá, 2009

## 2.5 *El renacer: La nueva vieja salsa*

Estos jóvenes músicos capitalinos le apuestan no solo a una propuesta novedosa en cuanto a la fusión de la clave de la salsa con sonidos de músicas, como el ska o el rock, si no que la vuelta a elementos propios de la salsa dura como los formatos orquestales, la inclusión de ciertos instrumentos y más aún el regreso a las líricas del amor (sin lo erótico característico del *Ocaso*), la cotidianidad del barrio, los problemas sociales o políticos o lo urbano que habían desaparecido con el auge de la salsa rosa o salsa balada; hacen pensar en un renacer de la esencia salsera. Con el bagaje cultural de los músicos académicos que aportan elementos elaborados como el jazz, el terreno abonado por la historia de la música tropical en Bogotá, la procedencia afrocaribeña de algunos de los integrantes de las orquestas, el cambio en los formatos orquestales y la inclusión de instrumentos, el virtuosismo en la interpretación y el regreso de las letras lejanas al sexo, se da en la capital toda una transculturación de elementos ya transculturados a lo largo de la historia de la música del Caribe. Este proceso origina la emergencia del fenómeno de la nueva ola de la salsa urbana en Bogotá: *La nueva vieja salsa*.

|         | Florecimiento   | Ocaso   | Renacer   |
|---------|---|---|---|
| Líricas | Crítica social, Barrio, calle, personajes, vida cotidiana, rumba, son, la música misma, racismo, política, amor, desigualdad, negrura, cubanidad, tradiciones cubanas, religiosidad, orishas. | Amor, romance, erotismo, sexo, camas y cuartos de motel, sábanas húmedas, gemidos, mujeres, noviazgos adolescentes. | Vida cotidiana, rumba, amor, la música misma, contextos culturales, situaciones urbanas, personajes y lugares de la ciudad. |

|                   |  |   |  |
|-------------------|--|---|--|
| Interpretación    | Improvisación, descarga y soneo, complicidad   | A gusto del público y de la industria discográfica, simplicidad,  | Improvisación, descarga y soneo, fusión,   |
| Formato orquestal | Basado en el estilo charanga: Una conformación basada en la orquesta sinfónica, tienes la secciones de cuerdas, secciones de vientos, percusión, teclado (piano acústico) y formación de cantantes: solista y dos pregoneros. Eso da una sonoridad clásica. Idea musical cercana al jazz permite la improvisación, la descarga y los temas más extensos Instrumentos como Violín, contrabajo, viola, Timbal, conga, y bongos | Sonoridad artificial: Presionado por el comercio: sonido más metálico, suprimen la sección de cuerdas, se reemplaza el teclado acústico por el sintetizador, se amplía la sección de vientos, esto da un sonido más metálico. Estructura estándar, más cerrada. Los vientos hacen muy poca melodía, cumplen un rol de relleno armónico: trompeta, trombón. Se amplía la sección de percusión. | Algunas de vuelta al formato charanga, inclusión de saxofones, fusiones con el jazz, con ritmos típicos colombianos, también con el ska, el reggae. Fusiones en instrumentos |

## CONCLUSIONES

### 3.1 De la experiencia en la región hermosa: otras transculturaciones musicales

Y no es la historia de la salsa y las circunstancias histórico sociales en que se produce el único escenario en el que se puede leer un fenómeno musical, con todo lo que implica, como un proceso de transculturación. El análisis de las transformaciones que viven las sociedades humanas en el proceso de los cambios evolutivos, dentro de contextos sociales determinados, que generan manifestaciones culturales particulares, conscientes o inconscientes, espontaneas o no espontaneas; las transformaciones de la cultura, de todos, o de algunos elementos culturales de una sociedad. La cultura entendida como aquellas formas del vivir, sentir, actuar de los grupos humanos, ese nivel donde logran formas de vida que los distinguen de los demás, de modo que es peculiar a cada uno y configura todos los significados, ideas, normas, sistemas de creencias, costumbres y formas de comportamiento de la vida cotidiana y lenguajes de quienes los constituyen.

La cultura está presente en nuestras realidades manifestándose en todos los ámbitos de la vida social, instituciones y prácticas sociales, desde nuestros diferentes roles hasta en nuestra educación, nuestra familia, los medios de comunicación, el espacio urbano o rural en el que vivimos, en los diversos ámbitos de nuestra vida social y en nuestras manifestaciones artísticas, etc. Las transformaciones culturales de una sociedad están llevadas a cabo por los cambios en cada organización social determinada, que se dan en los nombrados ámbitos de la vida social y que deben ser estructurales y de *largo aliento*, de modo que logren impactar más allá del continuo cambio evolutivo y desembocar en una transformación cultural. Del mismo modo en que la organización social es objetivación de la cultura y al mismo tiempo la cultura es expresión de una organización en una especie de relación dialéctica, los cambios en los variados ámbitos de la vida social expresan las transformaciones evolutivas de la cultura y la cultura a su vez puede ser transformada por esos cambios. Los nombrados ámbitos de la vida social que pueden ser el trabajo, la economía, la política, las relaciones familiares y sociales en



general, lo ambiental, la vida cotidiana, la religión o las expresiones artísticas etc. van revelando la realidad cultural en su cambio evolutivo, van expresando las épocas y los momentos representativos de una sociedad, los procesos de cambio. Así, el ámbito de las manifestaciones artísticas, por ejemplo, por medio de pinturas, esculturas, música, danza, fotografía, teatro, poesía, arquitectura etc. va expresando tangiblemente las transformaciones de la cultura en su contexto propio; el cambio evolutivo de la sociedad que lo produce. De modo que en canciones y ritmos musicales, en retratos y paisajes urbanos, en rimas y versos, en performances y obras van quedando ilustrados momentos políticos, revueltas sociales, revoluciones, formas de trabajo, guerras, momentos de la vida cotidiana, descubrimientos, modas, realidades, contextos. Por lo tanto la comparación cronológica permitirá identificar en las manifestaciones artísticas de una sociedad determinada sus transformaciones culturales.

“Si consideramos que cada cultura tiene su música y que esta es la expresión de los valores y las actitudes de las personas que la comparten, se puede esperar que los cambios que se producen en dicha cultura se reflejen en la música tanto como en cualquier otra manifestación cultural.” (Lizarazu, 1991:9)

Una transformación estructural, como la consolidación de una ciudad como capital de un Departamento, ese proceso de legitimación como pequeña metrópoli trae consigo pequeños o grandes cambios en todos los niveles de expresión y manifestación culturales. El proceso de consolidación de un pueblo como pequeña metrópoli implica una ampliación de la visión del mundo que tienen sus habitantes porque se abre todo un abanico de posibilidades en todos los niveles de la realidad social.

Pasto, como capital de departamento, al igual que otras capitales se encuentra en proceso de consolidación. Desde algunos años atrás viene sufriendo cambios estructurales a nivel económico y cultural encaminándose hacia dicha consolidación. Estos cambios en la estructura social se ven reflejados de mayor manera en el sector urbano, lugar receptor de las innovaciones a nivel global.

Así, pausadamente, el pueblo se va convirtiendo en pequeña metrópoli receptora de tecnología, modelos políticos y económicos, arquitectura, moda, artes, música etc. Al transformarse el territorio cambia necesariamente la forma de expresarlo y las manifestaciones artísticas logran ilustrar de manera rica ese proceso.

## Pasto o La Sorpresa

Las sorpresas empezaron desde la vista de la ventanilla del avión, piscinas y casas campestres borraban el imaginario inicial de las montañas heladas, casi páramos, las ruanas y los sombreros volaban lejos y la incertidumbre se apoderó del momento. Más aún cuando al bajar las escaleras hacia el primer paso en territorio nariñense, en vez de sentir el frío glacial que comúnmente caracteriza los Andes, nos abrazó una tibieza que recordaba el acogedor clima de Barichara, El aeropuerto queda en Chachagüi, un lugar cálido, a 20 minutos de Pasto, donde la arquitectura, la vestimenta de sus habitantes y el paisaje natural se presentaban inesperadamente desacordes con nuestras maletas abarrotadas de sacos, chaquetas, chales, bufandas, calentadoras y guantes. Empezaron las sorpresas, y desde ese momento este Departamento y su gente no dejarían de impresionarnos constantemente.

A lado y lado de la carretera se ven plantaciones de plátano, estamos deleitadas con el sol, venimos cantando las divertidas canciones de, la posteriormente siempre escuchada Amor Estéreo, reímos de alegría y de nervios, cuando inesperadamente detrás de una montaña aparece sin aviso, la ciudad, más grande de lo que esperábamos, y plenamente hermosa vista desde esa altura, al otro lado del Valle de las tristezas<sup>24</sup> el monumental y majestuoso volcán Urcunina, montaña de fuego,<sup>25</sup> vigila misterioso la entrada y salida de quienes han vivido siempre en sus faldas y de quienes, como nosotras, lo visitaríamos durante algún tiempo. La ciudad no es un pueblo, y menos al entrar por el norte. Nuestro primer recorrido nos muestra la zona más moderna de la metrópoli, rápidamente avanzamos por la Avenida de los estudiantes, y nuestro improvisado guía turístico nos va nombrando sin mucho interés los sitios más representativos, que su trabajo de taxista lo obliga a conocer a la perfección. El paisaje urbano se va transformando conforme avanzamos hacia el centro, que se nos muestra como todos los centros de las ciudades de este país en su movimiento, al menos de las que he tenido fortuna de conocer, que sin querer dar alarde, no son pocas. Es el mismo ambiente de la 19 con 7ª en Bogotá, por supuesto guardando las proporciones, carros van, carros vienen, pitos, gritos, motos y vendedores ambulantes. El ambiente es similar, pero el espacio, donde confluyen muy variados y desacordes estilos arquitectónicos evidencia

---

<sup>24</sup> Valle de Atríz

<sup>25</sup> Volcán Galeras

un proceso sincrético de diferentes influencias. En este caso el centro es pequeño y pronto lo dejamos atrás.

Es curioso cómo los acontecimientos que logran en nosotros un sentimiento, una admiración, un miedo, son los que logran permanecer en nuestra memoria con más facilidad, algunos nombres, algunos paisajes, una cara...de ese primer recorrido recuerdo especialmente la Iglesia de la Panadería, ¿por qué una iglesia se llama panadería? Me pregunté mientras se perdía de mi vista en el espejo retrovisor. Un par de recovecos y llegamos al Barrio Los Olivos, que sólo hasta faltando un mes para regresar a mi ciudad me enteré que en realidad era El Olivo. El primer recorrido ha terminado, el taxista nos ha visto la cara y nos ha cobrado una fortuna, bueno, turistas al fin y al cabo. ¡Qué montón de maletas que teníamos cuando llegamos! exceso de equipaje y todo, y que montón de maletas tendremos cuando nos regresemos, “con todo lo que hemos adquirido”....

Pasto es una sorpresa en todos sus sentidos, cultural, social, artístico, musical; se me presentó con una variedad que no podía imaginar desde la limitada perspectiva que forma un imaginario colectivo construido por fotografías, chistes, noticias exageradas sobre las erupciones volcánicas y lecturas erradas de quienes no han tenido la fortuna de vivirla. La ciudad actual está llena de movimiento, de universidades, de jóvenes, de autos, de buses, de motos, sobre todo de motos. Pasto es una ciudad pequeña, pero no tan pequeña como uno pensaría, como la mayoría de las ciudades del país está en constante crecimiento demográfico, entre otros por la situación de desplazamiento forzado común en todo el territorio nacional, por ende también el crecimiento urbano avanza con rapidez. Así “la ciudad se ve afectada por el fenómeno de urbanización acelerada y caótica que caracteriza el crecimiento de las ciudades de los países en desarrollo.” (Bastidas, 2000: 19) Actualmente aproximadamente 400.000 personas habitan sus 1181 km<sup>2</sup> de área urbanizada.

El tema de lo musical desde las ciencias sociales nunca ha sido prioritario, son recientes los estudios que se encuentran al respecto, aunque desde la etnomusicología, la sociología de la música, la historia social de la música y la etnosociología de la música es creciente el interés por el tema. Cada una de las disciplinas aborda la relación música-cultura ó música – sociedad dese sus propias teorías o puntos de vista. De esta manera, por ejemplo, la sociología de la música y la etnomusicología intentan

comprender las formas musicales en relación con el desarrollo histórico de las sociedades humanas; y descubrir los usos y las funciones de la música en ellas.

Al recorrer la historia de la ciudad veremos como ella es la obra colectiva de sus habitantes y se puede analizar por su configuración, sus manifestaciones artísticas y musicales y los factores económicos, sociales y culturales que las determinan. Para cada momento histórico, en el que convergen situaciones sociales, políticas y económicas existe también un momento musical en el que se ven reflejados los hechos y los cambios, de esta forma las manifestaciones artísticas, como la música, se convierten en ilustraciones de los procesos de transformación de un territorio.

Las expresiones artísticas en sus variadas formas, teatro, pintura, música etc. logran evidenciar momentos, o situaciones representativas de la historia de las regiones o los territorios, urbanos o rurales, en otras palabras, los hechos sociales o procesos dentro de una cultura, como pueden ser un cambio social o transformación cultural, quedan plasmados en las expresiones artísticas propias del contexto. Para el caso de la música el proceso es el mismo, y cada momento de la historia de una cultura determinada tiene su propio momento musical que muestra hechos o sucesos que ocurrieron en todos los ámbitos de la vida social de ese contexto.

El Departamento de Nariño es una región verdaderamente hermosa, y rica en expresiones artísticas que evidencian su contexto, el Carnaval de blancos y Negros es emblema y muestra de esto; en él confluyen artes musicales, plásticas, poéticas, dancísticas y demás. A parte de esto reconocidos poetas como Aurelio Arturo y músicos como Eddie Martínez hacen parte de los frutos artísticos nariñenses.

La ciudad de Pasto, por su lado, actualmente vive un momento de ebullición cultural que se evidencia, entre otras cosas, en la creciente apertura de espacios para la expresión artística, teatros como el Aleph o La guagua acompañan ahora al bello y antiguo Teatro Imperial, estos lugares de encuentro artísticos junto a conciertos, presentaciones y exposiciones programados constantemente en los espacios públicos dinamizan en gran medida el movimiento cultural de Pasto.

Paralelamente en los colegios de la ciudad de Pasto se forman semilleros de música sur andina bajo la batuta de conocidos músicos de la región, jóvenes que se sumarán a los ya centenares de músicos que interpretan instrumentos andinos. Así mismo, otro fenómeno

importante que permite dar cuenta del momento música de la ciudad es la aparición de los que Julián Bastidas Urresty<sup>26</sup> llama grupos neo-folclóricos, agrupaciones musicales usualmente conformadas por jóvenes que intentan con bastante éxito la mezcla de nuevos sonidos interpretados por tradicionales instrumentos andinos o la interpretación de sonidos andinos en instrumentos musicales alternativos. “Algunos grupos neo-folclóricos tratan de integrar instrumentos como saxos, clarinetes o violines, con buenos resultados. Otros van más lejos e introducen sonidos de jazz contemporáneo que es una admirable proeza por las limitaciones de los instrumentos andinos de viento.”<sup>27</sup>

Actualmente Pasto, como ciudad, capital departamental y zona de paso hacia la frontera recibe influencias culturales de varias ciudades cercanas, del Ecuador y del resto del mundo gracias a la influencia de los mass media, representados por la radio, la televisión, el internet y demás. Su lejanía geográfica con el centro del país la ha hecho diferente, sus procesos políticos son distintos, es una realidad aparte, tanto que se presenta casi como una nación diferente. Más cerca del vecino país que del propio, San Juan de Pasto ha adoptado las músicas andinas del sur como emblema, y no sólo como emblema, en los habitantes de esta ciudad la identidad del sur se siente con mucha más fuerza. Aunque los mass-media se han encargado de difundir también en esta alejada ciudad la música que se escucha en todo el país y el mundo, muchos de sus habitantes guardan un importante espacio para sus músicas tradicionales. Evidencia de esto es la existencia de las Peñas<sup>28</sup>, lugares bastante comunes, a los que acuden personas jóvenes y mayores. En las Peñas se baila saya<sup>29</sup> y se toma güayusa<sup>30</sup>, son sitios decorados con imágenes típicas sur andinas, con colores carnavalescos, lugares de encuentro para las noches de jueves, viernes y sábados. Andina Peña fue nuestro lugar para ensayar los primeros pasos de saya, la descubrí una vez que asistí sola a una presentación en vivo de un grupo andino, esa noche hubo canto, música, baile, teatro y cuentería, todo con el más sentido espíritu e identidad sureños. Es curioso como todos se sienten identificados cuando suenan las canciones andinas, se paran a bailar, las pistas son grandes, y tanto jóvenes como mayores disfrutan a la par de los movimientos libres y alegres de la saya.

---

<sup>26</sup> Julián Bastidas Urresty Arquitecto Nariñense nacido en Samaniego en 1948, autor de libros sobre historia y música de la región, ex director de cultura de la Alcaldía de Pasto.

<sup>27</sup> Bastidas Urresty, Julián. Son Sureño. Ediciones testimonio. Pp.142

<sup>28</sup> Especie de bares tradicionales bolivianos que han tenido muy buena acogida en la ciudad y a los que los nariñenses han puesto su propia identidad.

<sup>29</sup> Ritmo musical andino del sur, de carácter bailable también originario de Bolivia.

<sup>30</sup> Licor tradicional, hecho a base de aguardiente que se toma caliente.

Los lugares de música tradicional no están relegados a los mayores, no son como las viejotecas de la salsa, aquí los jóvenes se identifican con la música de su región. Todos los jóvenes que conocí sienten agrado por la música regional, aunque no sea su favorita, la existencia de las Peñas y el elevado número de jóvenes que asisten a ellas demuestra un interés por la música de tradición regional. Este fenómeno no se encuentra con facilidad en ciudades más grandes como Medellín o Bogotá, donde en un elevado porcentaje de la población joven desconoce la música propia de su lugar de nacimiento.

Pero, como en la gran mayoría de ciudades del país, también se encuentra una movida de los géneros que estén “de moda” por el momento. Así se encuentran a la salida de las universidades y en las zonas de rumba los bares comunes, donde ponen lo que más suena en la radio. Vallenato, merengue, reggaeton y tropipop suenan constantemente los fines de semana. Otros dos fenómenos importantes resaltan en la cotidianidad. Una importante movida salsera, un poco en lo underground y la bachata recuerdan las influencias extranjeras. Por el puerto de Tumaco entra al Departamento una fuerte influencia de la salsa que venía desde New York, después con mucha más fuerza por Cali y Buenaventura. Así aparecen en los años 70 varias Orquestas de salsa en la ciudad de Pasto dentro de las que se destacan: Unidad 6, Yambeque y Wilson y sus estrellas. Para esa época se abren también muchos rumberos y los que hoy son melómanos comienzan sus colecciones de discos.<sup>31</sup> La movida de la salsa en Pasto ha sido y es aún muy fuerte, se cuentan gran cantidad de orquestas e intérpretes, existen exitosos intentos de fusionar esta música tropical con la tradicional andina, como el caso de Eduardo *Lalo* Maya. Así, aunque la lectura que suele hacerse desde afuera es de lo andino, y en Pasto se vive con mucha fuerza, no es lo único que existe en esta ciudad sorpresa.

Actualmente, así como existen lugares donde se escucha y se baila música andina del sur, que son bastante concurridos, también existe, paralelamente, un fenómeno interesante en ciertos grupos de jóvenes urbanos. En ellos se evidencia en mayor medida el proceso de transformación de la ciudad, una ciudad que por un lado se aferra a su histórica situación de marginalidad con respecto al resto del país, situación que le ha

---

<sup>31</sup> De la entrevista a Juan Carlos Santacruz, director del Fondo Mixto de Cultura de Pasto, realizada el viernes 20 febrero 2009 por María Sabina Acuña.

permitido un proceso de consolidación propio, construir un sistema de normas sociales diferente al del resto del país y de una u otra forma conservar en gran medida características propias de la cultura y las artes de sus ancestros; y por otro lado recibe constantemente influencias del interior del país y de la frontera. Algunos jóvenes han tomado lo musical de cada una de las influencias y lo han adaptado al contexto citadino pastuso, para crear nuevos géneros. Ejemplo de este fenómeno es la Bambarabanda con su rock fusión de los andes, una propuesta interesante de un grupo de jóvenes de la ciudad que le apuestan a un sonido experimental con ritmos andinos campesinos e indígenas, fusionados con la fuerza de ritmos como el ska, el punk, y el rock, además mantienen desde sus inicios un trabajo escénico importante, lo que la hacen muy original, también, a la hora de la puesta en escena de vestuario y maquillaje. Su escenario es siempre una mezcla de colores e instrumentos que demuestran la fusión, como los trajes inspirados en los cunches<sup>32</sup> de las campesinas en contraste con guitarras eléctricas y batería; y la zampoña, el acordeón o el violín junto con letras que narran vivencias y realidades del país, integran sonidos propios de la región, como el charango con bases rockeras. Influenciados por el folclore de los Andes suramericanos se enorgullecen de su tradición y de su herencia musical y cultural, alejados de los modelos comerciales.

Así como el rock de los andes; la salsa, su historia hecha de procesos migratorios y transculturación, se puede entender como elemento social que logra comunicar a través de sus líricas visiones de mundo, coyunturas, representaciones de la realidad, y más aún puede ser en sí misma expresión de la historia cultural y musical de una sociedad determinada. Alrededor de todo lo que implica la salsa se han construido diversos significados que adquirieron sentido para cada uno de los lugares, los barrios, las esquinas, las ciudades, por donde ha pasado, se ha trasmutado y renacido en una fría Bogotá; regresa a su esencia y se deja analizar demostrando que lo transcultural también puede ser musical. Hemos llegado al final y ella ha dejado la clave en los pies, el sabor en los oídos y el goce en el corazón.

---

<sup>32</sup> Enaguas de lana de colores vivos que utilizan las campesinas bajo las faldas para protegerse del frío.

## BIBLIOGRAFÍA

- Batidas, J. (2009) *Historia urbana de Pasto*. México: Ediciones Testimonio
- Betancur, F (1999) *Sin clave y bongó no hay son*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia
- Caicedo A, (2009) *¡Que viva la música!* Bogotá, reimpresión de Editorial Norma
- Carpentier, A (1946) *La música en Cuba*. México D.F: Fondo de Cultura Económica
- Díaz Ayala, C. (2006) *Los contrapuntos de la música cubana*. San Juan: Ediciones callejón.
- Garzón M, (2009) *14 Sones Una historia oral de la salsa en Bogotá*. Bogotá: Tesis de grado Pontificia Universidad Javeriana
- Gomez N, y Jaramillo J, (2013) *Salsa y cultura popular en Bogotá*. Bogotá D.C: Editorial Pontificia Universidad Javeriana
- Lizarazu M (1991). Tesis doctoral. *Música popular tradicional en la provincia de Guadalajara: Análisis del proceso de cambio cultural*. Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Geografía e Historia. Departamento de Prehistoria y Etnología
- Ortiz, F. (1965) *Africanía de la música folclórica de Cuba*. La Habana, Universidad central de las Villas.
- Ortiz F. (1973) *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Barcelona: Editorial Ariel



Pierre Charles G, (1976) *Génesis de la Revolución cubana*. México D.F: Siglo XXI Editores.

Rondón C, (1978) *El libro de la salsa, crónica de la música del Caribe urbano*, Venezuela: Oscar Todtmann Editores

Rondón C, (2004) *El libro de la salsa, crónica de la música del Caribe urbano*, Colombia: Ediciones B

Ulloa A, (2009) *La salsa en discusión Música popular e historia cultural* .Cali: Editorial Universidad del Valle

### **WEBGRAFÍA**

[http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/salsa\\_al\\_parque/historico.php](http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/salsa_al_parque/historico.php)

<http://festivalsalsaalparque.blogspot.com/>

<http://www.salsabogota.blogspot.com/>

[www.salsanama.net](http://www.salsanama.net)

<http://www.la-33.com/>