



## Historia de la Salsa, desde las raíces hasta el 1975

Prof. Nicolás Ramos Gandía ([niramos@arecibo.inter.edu](mailto:niramos@arecibo.inter.edu))  
Catedrático Asociado de Matemática  
Universidad Interamericana de Puerto Rico  
Recinto de Arecibo

### Resumen

Estudio de la evolución histórica e influencia de los géneros musicales de Cuba: el Son, la Rumba y el Danzón con sus variantes y de otros movimientos musicales en la Salsa. Se explica cómo, desde los años 20 hasta principio de los 60, dichos géneros fueron evolucionando hasta forjar los contornos sonoros de la Salsa. Analizamos los procesos que llevan a la adaptación de esas vertientes musicales redefiniéndose como la música urbana de la Salsa cultivada por músicos latinos y neoyorquinos. Examinamos el período decisivo de su germinación y consolidación que va desde fines de la década de los 60 hasta el año clave del 1975. Se expone el papel definitorio de la compañía Fania, para que músicos latinoamericanos y de otros grupos étnicos hicieran suya esas influencias y la transmutaran en un fenómeno social, discográfico y comercial de trascendencia mundial.

---

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

*Los creadores de la Música Popular nuestra tienen  
que ser reconocidos sin cortapisa y en su justa  
perspectiva, para así aquilatar sus aportaciones a esa  
vertiente de la historia social nuestra.*

---

## Introducción

La Salsa, como manifestación musical de un entorno social marginado, fue atacada desde distintos flancos, tanto musicales como sociales. Sus detractores alegaban que era: "*música cubana vieja y poco innovadora*"; "*música de barrio de mala muerte*"; "*música sin contenido y simplista*"; y mil frases más que, en este momento, está de más citar. En su origen, otros géneros de la música popular como el Tango, el Jazz y el Rock sufrieron ataques similares para luego convertirse en expresiones musicales dignas de investigación académica.

## Antecedentes de la Música Cubana

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

**Fernando Ortiz**

---

España, al momento del "*descubrimiento*" de América, era un país de carácter multiétnico debido a las dominaciones romanas, visigodas y musulmanas que sufrió entre los años 218 a.C. y 1479 d.C., este último, año de la reunificación política del país. España tuvo una influencia abarcadora, profunda y determinante en el carácter socio cultural del Caribe Hispano y, particularmente, en Cuba y Puerto Rico hasta el final de su dominación de cuatro siglos. Los españoles aportan a la música cubana y caribeña la estructura melódica, los instrumentos de cuerda pulsada y las formas literarias, tanto escritas como orales, entre las cuales se destaca la décima, fundamental en la composición e improvisación de nuestros pueblos. "*Unas músicas entraron en Cuba como propias de los conquistadores y de la clase dominante; otras como de los esclavos y de la clase dominada. Música blanca, de arriba, y música negra, de abajo. Por eso sus manifestaciones han sido muy cambiadas, sus influjos muy distintos y variable su trascendencia en la plasmación de la musicalidad nacional, según las peripecias sufridas por la estructura económica, social y política del pueblo cubano.*" (Ortiz, 1975)

Los españoles colonizan a Cuba y, en los primeros 50 años, prácticamente exterminaron a los aborígenes cubanos. Éste hecho provocó que de las estructuras sociales y culturales de estos pobladores originarios muy poco sobreviviera ante el paso de la colonización. Sólo podemos hacer una referencia limitada a sus *Areítos* que era una manifestación musical, danzaria y religiosa colectiva, pues los cronistas españoles se circunscribieron a describir la misma de manera superficial. Además, luego de la colonización española, la influencia indígena en las islas del Caribe jamás alcanzó los ribetes que tuvo en

Centro y Sur América. Recordemos que Diego Velásquez, quien en el 1510 inició la colonización de Cuba, recurrió a traer esclavos africanos – principalmente, de las tribus Yoruba (Lúcuma), Bantú (Congo) y Carabalí- para proveer la fuerza de trabajo. El sistema esclavista en Cuba permitió a los africanos conservar algunas de sus costumbres, tradiciones y modos de vida, principalmente, sus toques de tambores, sus cantos religiosos o profanos y les proveyó la organización social de ayuda mutua conocida como el Cabildo. Las tribus africanas aportan *el ritmo*, la *creación de tambores* y otros *instrumentos percusivos*, así como, la estructura de cantos basados en la *alternancia* entre el cantante solista y el coro. "*La fusión de las diferentes culturas africanas con los elementos de las culturas hispánicas dio inicio a un complejo proceso de transculturación al cual, con el tiempo, se le añadieron elementos de otras culturas de posteriores migraciones. Este fue el caso de aporte de los franceses, chinos, haitianos, jamaíquinos y mexicanos. No debemos olvidar que otras culturas ejercieron por vía indirecta una fuerte influencia sobre la cultura cubana. Estos fueron los casos en el siglo XIX de la cultura italiana y en el siglo XX de la norteamericana*". (Alén, 1992)

La mayoría de los estudiosos coinciden en que a fines del siglo XIX, en ese crisol de costumbres, creencias e ideas, surgen las manifestaciones de la nacionalidad cubana y, entre éstas, la música cubana con sus géneros musicales más influyentes en la Salsa: el Son, el Danzón (con todas sus vertientes) y la Rumba. La Salsa se fundamenta en formas y estructuras musicales de dichos géneros cubanos y, en menor medida, de la influencia tangencial de géneros como: la Bomba, la Plena, la Samba y el Jazz, pero debemos enfatizar que su columna vertebral es, sin duda, el Son y el enfoque ecléctico al manejar la fusión de esos géneros musicales.

## El Son

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

**Ignacio Piñeiro**

---

El origen del *Son* se ubica en la región oriental de la isla cubana, principalmente, en Santiago y en la cordillera montañosa de la Sierra Maestra. También, se incluye la provincia de Guantánamo y se asocia con las fiestas *Changüí* que allí se celebraban. Este género musical surge a fines del siglo XIX concurrentemente con la formación de las características distintivas de la nacionalidad cubana. El *Son* se comenzó a popularizar en los carnavales de Santiago alrededor del 1892 por un intérprete llamado Nené Manfugás, éste ejecutaba un instrumento rústico de madera con una caja de resonancia con tres cuerdas doble de acero llamado el *Tres*. Dicho instrumento se convirtió en el símbolo del *Son* y en la guitarra típica cubana. En sus inicios, la estructura musical del *Son* se basaba en la repetición constante de un estribillo de cuatro compases o menos cantado por un coro, conocido como el *Montuno*, y entre

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

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

En el año 1909 el *Son* se propagó por todo el territorio cubano gracias, en parte, a la resolución que creaba el Ejército Permanente del país la cual disponía que todo soldado reclutado fuera trasladado a una provincia diferente a la de su residencia. El propósito era sacarlo de su entorno social y, así, minimizar la posibilidad de revueltas. (Arteaga, 1994; Orovio, 1992) Pero nos parece más razonable que "*por simplista, no es posible aceptar esta afirmación, pues, ¿Cómo es posible que una institución armada, cuya función principal no era la música, pudiera lograr introducir el son en La Habana? [...] No puede negarse la contribución del Ejército Permanente en la expansión del son, pero esto no debe llevarnos a la afirmación de que lo trajo a La Habana. Más razonable es decir que el son llegó a la capital a través de los que emigraban de su lugar de origen hacia otras regiones, incluyendo la capital.*" (Giro, 1996)

Los Cuartetos de *Son* provenían de las zonas rurales y dominaron el marco musical de la ciudad y, en la década del 20, se transformaron en Sextetos. El sexteto Habanero fundado en el 1920, por ejemplo, tuvo su antecedente en el cuarteto Oriental. En el 1927 con la integración de una *trompeta* dicha agrupación se convirtió en un Septeto, aunque mantuvo el nombre de sexteto Habanero. Esta configuración instrumental, desde la década del 30, definió el formato sonero característico de los medios urbanos y fue de gran influencia en el resto del Caribe. Entre los septetos debemos destacar el septeto Nacional de Ignacio Piñeiro, que con "*su poder creador trabajó en los contornos del Son oriental impartándole un tratamiento y desarrollo más amplio en lo musical y con una temática literaria más profunda y variada.*" (Orovio, 1992) El estilo criollo del trompetista Lázaro Herrera y la independencia brindada al cantante como solista fue, sin duda, lo que permitió que el septeto Nacional se convirtiera en la referencia obligada para este tipo de agrupación tanto en Cuba como en el Caribe. Además, esta agrupación popularizó el famoso tema de Piñeiro "*Échale Salsita*" referencia primaria, según varios

autores (Calvo, 1996; Orovio, 1994; Santana,1992), de la palabra Salsa en la música del Caribe. Afirmación que nos parece aventurada pues, su uso en este tema, tiene una perspectiva puramente gastronómica (échale salsita a la butifarra) y no tiene, en absoluto, el sentido que hoy le adscribimos a la palabra *Salsa*, como denominación de un movimiento musical caribeño y mundial.

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

La década del 30 representó el período de internacionalización del *Son* gracias, principalmente, a las presentaciones de la orquesta de Don Azpiazu con su cantante Antonio Machín en los Estados Unidos (1930) y Europa (1931). La orquesta de Azpiazu convirtió el *Son* Pregón de Moisés Simón *El Manicero* en un éxito mundial. Por su parte, el septeto Nacional de Piñeiro se presentó en la Feria Mundial de Chicago en el 1933 y logró un triunfo arrollador.

En la década del 40 surgen los *Conjunto* cuando el tresista Arsenio Rodríguez decide ampliar el formato del septeto y le añade otra *trompeta*, la *tumbadora* y el *piano*. Con la inclusión de la tumbadora en las agrupaciones cubanas se superaba la prohibición de su uso en las orquestas cubanas, establecida por el Presidente Machado en la década del 30, debido a su asociación con los ritos santeros. En poco tiempo Arcaño la incorporó a su famosísima *Charanga*. La guitarra se dejó de utilizar en los Conjuntos y el *tres* quedó como el instrumento emblema de las agrupaciones soneras. En el conjunto de Arsenio el *tres* se ejecutaba en un estilo distinto a los otros formatos musicales del *Son*, el piano elaboraba *tumbaos* de gran vitalidad y la trompeta desarrollaba improvisaciones bien criollas partiendo del *swing* americano. Con esta perspectiva musical el Conjunto de Arsenio y las otras agrupaciones que siguieron su pauta crearon una nueva sonoridad para el *Son*. En esta década se destacaron en la interpretación del *Son*, la Sonora Matancera, principalmente, como conjunto acompañante de primeras figuras del canto caribeño y el Conjunto Casino por su exquisita sonoridad e inigualable sabor interpretativo.

En la década del 50 el genio de la música cubana Benny Moré creó una escuela aparte en la interpretación del *Son*, él, en sí mismo, acompañado por su banda gigante (*La Tribu*, como él les llamaba), era un estilo sin competencia, un fuera de serie en la música popular del Caribe. Además, el *Son* ha sido interpretado por otros tipos de agrupaciones musicales tales como: Tríos, Charangas, Big Bands y Grupos Experimentales. Este género tenía muchas variantes, entre las que podemos mencionar: el *Changüí*, el *Son Montuno*, el *Son Habanero*, el *Sucu Sucu* y el *Son Pregón* entre otros.

A fines de los 60 y principio de los 70 el bajista cubano Juan Formell y su agrupación los Van Van crean el *Songo*, éste surge al mezclar el *Son* con la

música electrónica americana del *Beat*. Formell un músico iconoclasta, como los salseros de ese periodo, incorporó a la Charanga los *trap drums*, el bajo eléctrico, amplificó los violines a la vez que daba un mayor énfasis al aspecto rítmico, los cantantes interpretan a tres voces e introdujo los trombones en las Charangas cubanas.

El *Son* es, sin duda, el género musical cubano que más ha influyó en la Salsa a través de su formato instrumental, como en su estructura musical.

## El Danzón y sus variantes

Los musicólogos (Carpentier, 1996; Díaz, 1991) coinciden en que el Danzón proviene de la *Contradanza Cubana* y de la primera expresión vocal autóctona de Cuba, la *Habanera*. Estos le adjudican a la ola migratoria del 1798 de hacendados franceses -que huían de la revolución haitiana, con sus sirvientes africanos y criollos hacia Santiago de Cuba- la casi paternidad de la *Contradanza Cubana* gracias a su música la *Contradanza Francesa* y el *Minué*. La historiadora cubana Zoila Lapique (1996), por su parte, fundamenta la tesis de que la *Contradanza* tuvo, desde mediados del siglo XVIII hasta más allá de la mitad del siglo XIX, dos momentos fundamentales. El primero ocurre cuando vino a través de España (la *Contradanza* es una adaptación francesa del *Country Dance* inglés) y en Cuba se le insertó la célula rítmica de origen africano conocida como *la conga*. El segundo se da tras una sedimentación musical de las oleadas de inmigrantes franco-haitianos de más de medio siglo en tierras cubanas tras la abolición de la esclavitud en Haití en el 1793.

La *Contradanza Cubana* dio pie a la *Danza Cubana* que, con su tempo lento y melancólico, proveyó espacio a la estrofa cantada y de ahí a la *Habanera*. En ésta la influencia africana está en el ritmo *tango congo* de origen bantú y la presencia hispánica en la melodía y el verso. "*El café de La Lonja sería escenario en 1841 de un hecho trascendental para la música cubana... por primera vez se cantó una contradanza con versos expresamente dichos al compás de la música. Era el inicio de lo que sería después un nuevo género cubano: La Habanera*". (Lapique, 1996)

El desarrollo de la *Contradanza Cubana* y *La Habanera* llevó a la creación de otros géneros musicales propiamente cubanos, que estuvieron muy vinculados a la transición de la Orquesta Típica a la Charanga Francesa y de ésta en la Charanga. En orden cronológico de origen podemos mencionar a: el Danzón, el *Danzonete*, el Danzón de *Ritmo Nuevo* (*Danzón Mambo*), el *Cha-cha-chá* y la *Pachanga*; todos ellos asociados, principalmente, al formato instrumental de la Charanga a la Francesa que hoy conocemos, simplemente como la Charanga.

En el 1879 el músico matancero Miguel Faílde estrenó su Danzón "*Las Alturas de Simpson*" en el Liceo de Matanzas con la orquesta típica que dirigía, abriéndole camino a este género en el ambiente popular. "*La contradanza [...] había sufrido un proceso de criollización paulatina, que devino la danza cubana, dueña de una mayor libertad expresiva, asentada, en lo coreográfico, en la pareja enlazada con evidente influjo afroide en su ritmo. Precisamente, al*

*aumentar sus partes formativas, al extender su tiempo bailable, se le empezó a dar el calificativo de danzón." (H. Orovio, 1992) "En sus primeras etapas, el danzón era interpretado por un conjunto denominado Orquesta Típica que incluía en su formato: cornetín, trombón de pistones, fígle, dos clarinetes, dos violines, contrabajo, timbal y guiro [...]. La orquesta típica fue sustituida por una orquesta denominada Charanga Francesa, cuyo formato instrumental lo integran: flauta, piano, instrumentos de arco (principalmente dos o tres violines y contrabajo, pudiendo incluir también viola o violonchelo) y percusión (timbales o pailas y güiro)." (Loyola, 1996)*

El trío musical francés de piano, violín y flauta que traían los inmigrantes de Haití con el tiempo incorporó instrumentos percusivos cubanos y así surge la *Charanga Francesa*. Ese proceso de incorporación se dio paulatinamente durante la primera parte del siglo XX se incluyó la tumbadora cubana, la paila criolla o timbal y el güiro y su nombre se reduce simplemente a *Charanga*. "*En los años cincuenta Enrique Jorrín introdujo dos trompetas en su charanga y José Antonio Fajardo incluía esporádicamente una trompeta..." (Loyola, 1996). Estos experimentos, para redefinir la dotación instrumental de las Charangas, no tuvieron éxito en Cuba, pero en Nueva York se concretaron a principios de la década del 60; gracias, en gran medida, a orquestas como el conjunto Cachana de Joe Quijano (agrega trompetas) y la Moderna de Ray Barretto (agrega trompeta y trombón).*

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

El auge del *Son* durante la década del 20 ocasionó que el Danzón declinará en el fervor del pueblo cubano. En el 1929 Aniceto Díaz fusionó elementos tomados del *Son* y del Danzón con una parte cantada y creó un Danzón de nuevo estilo al que llamó *Danzonete*. El primer *Danzonete* fue "*Rompiendo la Rutina*", cuyo título era, por cierto, muy sugestivo e irónico dentro del contexto socio-musical de esa década. Para contrarrestar al *Danzonete* los soneros sacaron el *Sonsonete* que era un *Son*, con una parte cantada sola, sin respuesta del coro o *Montuno*. El *Sonsonete* tuvo poca vida musical y, en la jerga popular, de Cuba y el Caribe, quedó como sinónimo de algo monótono y molesto. La creación de Díaz impone, al inicio de los años 30, la necesidad de incorporar un cantante en las *Charangas* y se destacan: Paulina Álvarez, Barbarito Diez, Pablo Quevedo (primer ídolo de masas en la música popular cubana) y Abelardo Barroso. Debido al limitado número de *Danzonetes* originales que se componen, los músicos que cultivaban este género tuvieron que adaptar temas del *Tango* y el *Bolero* para mantener latente el mismo. Este hecho unido a la muerte de los principales cantantes masculinos del género

Quevedo (1936) y de Fernando Collazo (1939), al surgimiento de nuevos formatos orquestales como los Combos y los Conjuntos, la proliferación de otros géneros musicales como el Danzón-Mambo, las nuevas variantes del Son y la Rumba; circunscribieron la popularidad del Danzonete a la década del 30.

En el año 1937 se funda la orquesta de Arcaño y sus Maravillas y en el 1938, gracias al talento creativo de los hermanos Orestes e Israel López, le dan vida a una nueva variante del Danzón y la música cubana llamada el *Ritmo Nuevo* o *Danzón Mambo*. La orquesta de Arcaño agregó, en la parte final del Danzón, un Montuno con motivos sincopados en las cuerdas, el piano y el bajo. Además incorporó la tumbadora (instrumento marginado durante la década del 30 en la música cubana) en la parte donde no intervienen las pailas. Así la Charanga de Arcaño enriqueció el aspecto rítmico de su sonido y le dio un nuevo giro al Danzón y a la música cubana de fines de los años 30 y principios de los años 40.

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

En 1952 las Charangas vuelven a tomar el liderato en el fervor del público con el surgimiento del *Cha-cha-chá*. Este género se deriva del Danzón-Mambo y de la tendencia de los músicos a enfatizar el aspectoailable del mismo en sus presentaciones públicas. Enrique Jorrín y la Orquesta América presentan en el tema "*La Engañadora*" el esquema ternario del nuevo género: *introducción instrumental, parte cantada a coro por todos los músicos y final con estribillo o sin él*. La diferencia con el Danzón-Mambo radicaba en que éste tenía una orientación instrumental y hacia los ritmos sincopados; mientras que en el Cha-cha-chá la trinidad vocal-instrumental-ailable era fundamental, todos los músicos de la Charanga cantan al unísono y el ritmo se distingue por su sencillez para que el bailaror tenga más soltura en sus pasos y no se cruce. En la década del 50 la agrupación charanguera más importante fue la orquesta Aragón, fundada en el 1939 en Cien Fuegos por Orestes Aragón. La Aragón logró exposición de primera línea en La Habana gracias, en parte, al apoyo brindado por Benny Moré quien exigía a los empresarios que la Aragón fuera la Charanga que alternara en sus presentaciones. La Aragón cultivó intensamente el Cha-cha-chá, fueron excelentes exponentes del *Son* con su famosa versión del tema "*El Baile del Suavecito*" y del Bolero con la impecable interpretación sonora que elaboraban, escuchen como ejemplo el tema "*Noche Azul*". La música cubana en esta década fue dominada por las Charangas y los *Big Band* Latinos, principalmente por *La Tribu* de Benny Moré. Además, las Charangas se convierten en un producto de exportación musical de Cuba hacia la ciudad de Nueva York.



## Las Charangas en Nueva York

En Nueva York las Charangas experimentaron un desarrollo vertiginoso, desde mediados de los 50 hasta principios del 60, que trajo importantes variantes distintivas en el esquema instrumental de las mismas. La primera Charanga fundada en dicha ciudad fue la de Gilberto Valdés en el 1952 y desde el 1953 proliferan debido a la popularización del *Cha Cha Chá* entre el público latinoamericano radicado en Nueva York. Para fines de los 50 las Charangas ya competían, *de tú a tu*, con los "Big Band" de Machito, Tito Puente y Tito Rodríguez, quienes eran los reyes musicales de la ciudad. Incluso algunas de las primeras grabaciones de Tito Rodríguez para el sello RCA, entre los años 1953 y 1954, fueron realizadas con el formato instrumental de las Charangas y al inicio de los 60 lanzó el excelente disco *Pachanga y Charanga*. En el 1958 el destacado pianista puertorriqueño Charlie Palmieri organizó la *Charanga Duboney*, junto al flautista dominicano Johnny Pacheco y al magnífico cantante Vitín Avilés, esta agrupación alcanzó inmediatamente un éxito sin precedentes en Nueva York. Al otro año, debido a discrepancias en el enfoque musical de la Duboney, Pacheco organizó su propia Charanga con la que triunfó plenamente y registró ventas de discos inigualables en el circuito de Nueva York para esa época.

En el 1959, en Cuba, la Orquesta Sublime le pidió a Eduardo Davidson que compusiera algo nuevo y de impacto musical, éste creó la composición titulada "*La Pachanga*". A la hora de imprimir el disco y a falta de un nombre para clasificar el ritmo el director musical de la compañía de discos Panart utilizó el mismo nombre del número y lo tituló "*Ritmo Pachanga*". A este disco le siguieron muchos otros porque el ritmo pegó como epidemia, principalmente en Nueva York, donde dominó la primera parte de la década del 60. La Pachanga fue prohibida en Cuba cuando Davidson se marchó al exilio, esto dejó a Nueva York como el terreno fértil donde se expandirían y popularizarían las Charangas y el ritmo Pachanga.

A principios de los 60 en Nueva York el formato instrumental de las Charangas experimentó cambios radicales cuando le agregan trompetas, trombones y, en ocasiones, saxofón creando así distintas combinaciones sonoras. Esta nueva dotación instrumental creó un sonido *charanguero* más poderoso y moderno. Por ejemplo, Joe Quijano en su Conjunto Cachana integra trompetas con violines y Ray Barretto en su Charanga Moderna incluye trompeta y trombón. Joe Quijano fue el músico que dominó con el ritmo de la Pachanga en Nueva York desde que organizó el *Conjunto Cachana* en el 1960 bajo la dirección musical de Charlie Palmieri y lanzó al mercado el tema "*La Pachanga se Baila Así*". Este número aclaró la disputa que existía en el barrio latino de Nueva York, pues muchos músicos y bailadores creían que la Charanga era Pachanga (asumían equivocadamente que charanga era un ritmo), pero en la introducción del tema el coro, en animo de aclarar la controversia, decía: "*Una Charanga es la orquesta que está de moda, una Pachanga es el baile que se baila ahora*".

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

A mediados de los años 60 agrupaciones pequeñas como el Sexteto de Joe Cuba, la orquesta de trombones y flauta (*Trombanga*) La Perfecta de Eddie Palmieri y la orquesta de trompetas de Richie Ray comenzaron a dominar la escena musical de Nueva York con estilos rítmicos, de nueva factura, como el *Bugalú*, el *Jala-Jala* y otros más de carácter festivo. Las Charangas y el movimiento de la Pachanga comenzaron a perder vigencia en el 1965 y de ahí hasta el 1968 se cocinaría el caldo de la coyuntura histórico-musical-social (*período embriónico*) que abriría el camino para el surgimiento de la Salsa en Nueva York. Del mismo podemos mencionar, por ejemplo, que los *Big Bands* Latinos ya no eran rentables y evocaban una fastuosidad incompatible con las condiciones económicas y marginales del barrio. Las Charangas, con su sonido meloso y algo débil, no expresaban la violencia y la dureza del barrio, ni la rebeldía de la última etapa social de los 60 en los Estados Unidos. La referencia musical de la Cuba revolucionaria está vedada en los Estados Unidos y los músicos puertorriqueños y cubanos de la gran urbe, que desde la década del 20 habían colaborado en diversos proyectos musicales, necesitaban establecer una nueva referencia musical con su Caribe. El mercado de la música popular en los Estados Unidos requería una nueva alternativa musical latinoamericana además de la *Bossa Nova*.

Este fermento circunstancial socio-musical es el que provee la década del 60 para que la Salsa muestre sus primeros repiques característicos que maduraron en la primera parte de los años 70.

## El Mambo aparte

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

**Gabriel García Márquez**

---

El Mambo surge como una modificación rítmica y orquestal del Danzón Mambo o Ritmo Nuevo de la Charanga de Arcaño y sus Maravillas y, desde México a principios de la década del 50, fue popularizado mundialmente por

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

Es conveniente apuntar que no es sólo en la Orquesta de Arcaño donde se experimenta con el *Mambo* en las décadas del 30 y el 40. Arsenio Rodríguez (quien le dio a la conga categoría de instrumento fundamental en la sonoridad cubana) trabajó en lo que él llamaba "el diablo" el cual ejecutaba su conjunto en la sección de los Montunos. Él estuvo experimentando con un sonido nuevo desde el 1934 y lo desarrolló a plenitud en el 1938. Es pertinente mencionar que en el 1940 Arsenio reconceptualizó los Septetos al agregar trompeta, un piano y una tumbadora y cambiarle el nombre a Conjunto. Esta formación instrumental cambio para el resto de siglo la sonoridad de la música del Caribe y proveía la armonía necesaria para El *Son Montuno* de Arsenio llamado, "el diablo". Por otro lado, Bebo Valdés con sus arreglos para la orquesta Kubaney en el ritmo Batanga y René Hernández, arreglista de la orquesta de Julio Cuevas y luego de Machito en Nueva York, estaban en la búsqueda de una nueva sonoridad sofisticada la cual quedó plasmada en las grabaciones de esta última orquesta.

En el 1948 Pérez Prado alquiló el teatro Blanquita de México y ofreció un programa musical titulado *Al Son del Mambo* con el cantante Benny Moré. Así, estos dos gigantes de la música cubana con sus Mambos cantados, comenzaron a dominar el mercado musical mexicano y, luego, sus apariciones en películas del cine mexicano les permitieron adentrarse en diferentes países de la América Hispana. En el 1951, al no contar con Moré, Pérez Prado lanzó al mercado el tema instrumental *Rico Mambo* que fue su primer éxito fuera de las fronteras mexicanas y lo convirtió en un artista de fama mundial. Pérez Prado tomó el Mambo de Arcaño, lo superpuso al ritmo de cuatro por cuatro del swing americano y lo transformó en el baile de salón por excelencia de la década del 50. La orquesta de Pérez Prado en el sonido de los metales respondía al Jazz a la Kenton (los saxofones al unísono en el registro grave y las trompetas en el agudo) y en la percusión al ritmo sincopado cubano, con lo que logró un sonido musical absorbente con el que crea una cinética corporal en los bailarines pocas veces vista. Nuevamente el investigador Cristóbal Díaz (1981) nos explica la diferencia entre Pérez Prado y Arcaño: *"es evidente que Pérez Prado usó la palabra que se había popularizado alrededor de la orquesta de Arcaño, pero no es tan claro el que su música fuese lo que Arcaño llamaba mambo o tercer parte del danzón. Hay muchas diferencias, empezando por la orquestación, a base de violines y flautas en Arcaño, y de metales en Pérez Prado; Arcaño es cadencioso y Pérez Prado es nervioso y muy rápido"*.

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

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

## La Rumba

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

**Arsenio Rodríguez**

---

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

En su inicio, debido a la pobreza extrema de los grupos sociales que vivían en la periferia de las ciudades, los instrumentos utilizados en la Rumba fueron los mismos muebles y utensilios de la casa y del trabajo diario. Por

ejemplo, los músicos utilizaban con propósitos percusivos los cajones donde se importaba bacalao por su buena madera, con los cuales se acompañaba al cantante quien ejecutaba la *clave* (de este contexto es que proviene la frase: "*rumba de cajón*"). Luego los cajones fueron sustituidos por los tambores que llegaron a ser tres, la *tumba*, el *llamador* y el *quinto*. También, había un ejecutante que golpeaba con dos palos el cuerpo de madera de uno de los tambores y se conoció con el nombre de la cáscara. Luego, el ritmo de cáscara pasó a ser ejecutado en el instrumento conocido como *cata* (tronco de madera ahuecado y suspendido en el aire). Al inicio del siglo XIX, bajo la subordinación americana, es que surge la frase: "*rumba de tiempo de España*", para evocar con carácter nostálgico la forma de ejecutar la Rumba en Cuba bajo la dominación española. Finalmente, es más que patente la influencia de las tribus africanas traídas a Cuba en la concepción de este género musical debido, principalmente, a la dominante influencia del ritmo, la percusión y el canto antifonal.

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

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

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

*Rompe la Rumba*- entran los instrumentos percusivos y sale al ruedo, frente a los músicos, una pareja de bailarines o un bailarín (en la columbia); el cantante destaca en su texto alguna frase que será utilizada como estribillo por el coro para alternarla con las improvisaciones del cantante.

En la Rumba existen tres estilos, a saber:

*La Columbia*- rumba rápida que baila un hombre solo, con movimientos acrobáticos y compulsivos tomados de los bailes íremes o diablito cubano, frente al quinto al cual reta con sus pasos, al igual que en la bomba puertorriqueña. Se cree que su origen ocurrió en un antiguo caserío de Matanza llamado Columbia. Se ha cultivado en Cuba, pero no ha tenido trascendencia en el resto del Caribe.

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

*El Yambú*- rumba lenta donde los bailarines hacen gestos propios de la vejez, no se hacen los gestos pélvicos posesivos del vacunao y en el canto se intercala la frase "*en el yambú no se vacuna*" para

distinguir la forma en que se debe bailar. Hoy se cultiva por grupos de baile profesionales en Cuba.

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

## Los años 40 y 50 en Nueva York

El *Palladium* era un salón de bailes americanos ubicado en Broadway que para el 1947 estaba en decadencia, pues los *Big Bands* americanos, así como el *Swing*, entraban en su ocaso como atracción en las pistas de baile. El *Bebop*, la nueva alternativa del *Jazz*, era música para escuchar (música cerebral) que no tenía el elemento del baile, su énfasis era en el destaque de los instrumentistas, *era música para músicos*. La administración del *Palladium* decide probar con las bandas latinas y se organiza, por sugerencia de Mario Bauzá, el club "*Blen Blen Club*" que presentaría un matinéailable todos los domingos con la orquesta de *Machito* y sus *Afrocubans*. Al año de este experimento músico-comercial el *Palladium* estaba consagrado exclusivamente a la música afrocubana y latina. La influencia de *Machito* y su banda fue contundente, las orquestas de *Tito Puente* y *Tito Rodríguez* siguieron claramente la pauta de los *Afrocubans*; un sonido pesado y pastoso al estilo de las *Big Bands* americanas, pero con el sabor del ritmo y la percusión cubana.

Los *Afrocubans*, gracias a su director musical Mario Bauzá (músico y director musical cubano con una considerable experiencia en las bandas de jazz americanas), realizan el matrimonio de los ritmos cubanos con las armonías y giros del jazz de vanguardia de los años 40 (el *Bebop*). A este movimiento musical, en sus orígenes, se le llamó *Cubop*, luego *Afro Cuban Jazz* y hoy lo conocemos como *Latin Jazz*. Al hablar del Jazz Latino tenemos que comenzar por los *Afrocubans* y el genial músico y director cubano Mario Bauzá, quien sentó las bases del mismo a través de su dirección musical. Bauzá, era un saxofonista de primera línea en Cuba que se radicó en los Estados Unidos en el 1929 y comenzó su carrera en Nueva York como trompetista del cuarteto de Antonio Machín. Luego pasó 10 años como trompetista y director musical, en algunos casos, de las orquestas de jazz siguientes: Hy Clark, Chick Webb, Fletcher Henderson y Cab Calloway. Además, Bauzá fue el padrino musical de dos de las estrellas más refulgentes del jazz en toda su historia: *Ella Fitzgerald* y *Dizzy Gillespie*. En el caso de Gillespie la influencia de Bauzá y su relación con

la música latina perduraría hasta sus últimos discos en los años 90. Salazar (1992), establece que para el 1943 la orquesta de machito comenzó a experimentar *partiendo* de la introducción del piano para el tema *El Botellero* de Gilberto Valdés y componiendo la melodía con acordes de jazz y de la rumba, *elaboraron* el tema *Tanga*, ésta fue la primera composición de *jazz afrocubano*, que hoy conocemos como latin jazz. Luego Machito grabó esta pieza en el 1947 con lo que dio inicio al movimiento jazzístico conocido como *Cubop*. Excelentes músicos, latinos y americanos, participaron en el desarrollo y evolución de este movimiento musical, entre los que podemos mencionar a: Chico O'Farrill, Chano Pozo, Tito Puente, René Hernández, Bebo Valdés, George Shearing y Cal Tjader y los cronopios del Jazz Dizzy Gillespie y Charlie Parker; luego, en la década del 60, el *Cubop* se empezó a conocer y promover con el nombre de *Latin Jazz*.

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

Veamos algunos detalles de este trío percusivo. El *bongó* era un instrumento insustituible en las agrupaciones del *Son* donde, reforzado sólo por el golpe de la clave, era el apoyo rítmico percusivo de dicho género. La *tumbadora* un instrumento que era la columna vertebral de la *Rumba* fue incorporada en el *Son* por *Arsenio Rodríguez*, a principios de la década del 40, una vez concibió la estructura del *Conjunto*, la agrupación que revolucionó todo el desarrollo posterior de dicho género. La tumbadora, en lo que concierne al *jazz band latino*, llegó por vía de *Chano Pozo* creador de los nuevos giros rítmicos en el jazz gracias a sus trabajos, a fines de los años 40, con el sobresaliente maestro del Jazz *Dizzy Gillespie*. El *timbal*, un instrumento netamente cubano, surgió de la dificultad que enfrentaban los músicos de las Charangas originales para transportar el *timpani* debido a su tamaño, por su génesis el timbal ejercía la función de guía acompañante en el Danzón. Luego, por su tangencia con la batería americana, fue utilizado como un sustituto de la misma en las orquestas y ganó jerarquía de instrumento solista gracias a los trabajos creativos realizado por timbaleros legendarios como Tito Puente y Guillermo Barreto. El *timbal* bajo la influencia de Puente sería utilizado como un instrumento para unir la banda con la sección de la tumba y el bongó. Además, éste le dio jerarquía de instrumento protagónico y solista -lo sacó del fondo de la orquesta y lo ubicó al frente de la misma, junto con los cantantes- gracias a sus ejecuciones espectaculares, convirtiéndolo así, en un instrumento fundamental en las orquestas de Salsa. En Cuba, con el surgimiento y orientación de la *Descarga Cubana* hacia un *jam* jazzístico a mediados de los 50, un músico como Guillermo Barreto utilizaba el timbal no con el criterio cubano del danzón,

sino con el americano de la batería en el Jazz. El creativo trabajo de estos músicos le dio al timbal una nueva perspectiva percusiva dentro de la música caribeña. Por su parte la estructura instrumental del Son, desde los Cuartetos hasta las Sonoras y los Conjuntos, prescindió del timbal en la sección de la percusión. A fines de los años 60 y principios de los 70 en orquestas como las de *Ray Barretto* y *Ricardo Ray*, que compartían todas las características de una Sonora o Conjunto, el timbal se convirtió en un elemento esencial. Por su parte *Johnny Pacheco*, quien siempre fue fiel al concepto musical de la Sonora Matancera, utilizó en muy pocas grabaciones el timbal. Pero se diferenció de la sonora por el uso prominente que le dio a la *flauta*, que era el instrumento rector de las Charangas. Por otro lado, incluso en Nueva York, las Charangas mantuvieron la función tradicional del timbal en el *baqueteo*, gracias al fervor de los bailarines por el *Cha cha chá* y la *Pachanga*.

En la década de los 50 la influencia de la música cubana seguía con su presencia arrolladora, dominaron en cuestiones de ritmos y orquestas creadoras de nuevas tendencias musicales. Nos entregan el *Cha cha chá* y el *Mambo* que fueron los géneros reyes de la música caribeña y de los clubes latinos en Nueva York desde esa y principios de los 60. Sólo *Cortijo y su Combo* -un grupo modesto, en el sentido de la sonoridad, pero arrollador, en el sentido del ritmo y el sabor, que trabajaba musicalmente a base de la Plena, la Bomba y la Guaracha- logró triunfos equiparables a los de las mejores bandas de los otros géneros. Con esto Cortijo impuso un estilo diferente al de las Charangas y los Big Bands Latinos en el marco musical del Caribe y Nueva York.

## Los años 50 en el Caribe

"Si yo llego a saber que perico era sordo, yo paro el tren."

*"Oyemé maricuini, que si yo llego a saber que perico era sordo paro el tren y no mango a perico."*

"Si yo llego a saber que perico era sordo, yo paro el tren."

*"Perico, perico, perico, perico, perico estaba comiendo caña en la vía y no vio el tren, el pobre perico."*

### **Cortijo y su Combo con Ismael Rivera**

---

El Combo de Rafael Cortijo con la voz de *Ismael Rivera* no cultivaban el Jazz y el *Son* era visto con respeto, pero a distancia. A esta agrupación le interesaban los géneros puertorriqueños de la *Bomba* y la *Plena* y, de la música cubana, cultivaban la *Guaracha*. El Combo de Cortijo acabó en todo el Caribe, por sus ritmos pegajosos y de incuestionable sabor, por sus temas agresivos y de pueblo y por la experimentación, ocasional, con otros ritmos caribeños como el *Calipso* y temas del "*pop music*" internacional. En esta década se consagraron Benny Moré e Ismael Rivera, quizás, los cantantes más notables e influyentes en la historia de los ritmos caribeños y referencia obligada para los cantantes de Salsa.



Benny Moré comenzó a cantar profesionalmente en el 1940 en la Habana, en el 1945 se une al *Conjunto Matamoros* para un viaje a México y al finalizar la gira se quedó por un tiempo en el país Azteca. Entre los años del 1945 al 1952 estuvo entre Cuba y México, grabó con varias de las principales orquestas del circuito mexicano y cubano como las de Rafael de la Paz y la de Mariano Merceron. Su trabajo más trascendental en México fue con la orquesta de *Pérez Prado*, pues le dio dimensión vocal al Mambo, quien comenzaba a experimentar con género desde la perspectiva del *Big Band* americano. En el 1953 regresó definitivamente a Cuba y se convirtió en el principal cantante cubano de la década gracias a su excelente Banda Gigante y su capacidad creativa sin par en la música popular cubana, tanto en la composición musical como en el arte de sonar. El estilo de Benny fue inigualable en el canto caribeño, pues podía recorrer con su voz todo el espectro musical cubano y por eso lo bautizaron como el *Bárbaro del Ritmo*. Era un maestro en el arte de cantar los géneros cubanos como el Guaguancó, el Mambo y el Son. En el Bolero es un cantante fuera de serie, como lo demuestran sus grabaciones de "Oh Vida" y sus dúos con Pedro Vargas "La vida es un sueño" y "Perdón", que muchos críticos consideran los mejores dúos que se han grabado en la historia de la música popular del Caribe.

Por su parte, Ismael Rivera comenzó como cantante de la orquesta Panamericana en Puerto Rico gracias a una recomendación de su compadre Rafael Cortijo. Es en esta orquesta que Ismael logró su primer éxito "El Charlatán". El surgimiento del inigualable combo de Cortijo fue "El 28 de enero de 1954 es el día en que, según el pianista Rafael Ithier, se organiza el primer "vente tú" de lo que después sería el Combo de Rafael Cortijo con Ismael Rivera. Ya para fines del 55 cuando Ismael todavía estaba en la Panamericana, se graba gracias a la intervención de Bobby Capó, "El Bombón de Elena", una plena compuesta por Rafael Cepeda, que se convirtió casi inmediatamente en un rotundo éxito." (Figueroa, 1992) Obviamente los músicos de Cortijo e Ismael conocían el Son cubano, pero lo de ellos era la *Bomba* y la *Plena* que interpretaban con una fuerza y sabor devastador. Además, lograron significativos éxitos con sus *Guarachas* y la adaptación de temas conocidos del *pop music* como "Volare" y "El Telegrama".

Ismael como cantante tenía unas virtudes sin igual, dominio absoluto e instintivo de la clave, uso extenso de la polirítmia y una capacidad para improvisar sin límite. Para apreciar la capacidad creativa de Ismael vasta escuchar los temas *Perfume de Rosas* y *Maquino Landera*, en los cuales escuchamos un sonero que no se circunscribe para improvisar, el Montuno, al espacio fijo entre coro y coro, por el contrario, continua su soneo encima del mismo o termina con éste, pero siempre en clave. Esta faceta del soneo de Ismael estará presente a través de toda su carrera de la cual queda, como prueba fehaciente, su discografía inmortal. El musicólogo César Miguel Rondón (1980) nos explica la influencia de Ismael en el soneo salsoso de la manera siguiente: "Así como las innovaciones de Benny sirvieron para amoldar y representar el espíritu característico del 50, asimismo la forma sonera de Ismael serviría para representar el matiz de la Salsa que a partir de los años 60

*arrasaría con la región. Vista la expresión en perspectiva, el soneo salsero no puede menos que definirse con relación a Ismael, en función de él, porque fue él quien lo perfiló y proyectó sus posibilidades más contundentes."*

Finalmente, presentamos dos declaraciones hechas por Ismael sobre el origen del apelativo el *Sonero Mayor* que se contraponen. La primera fue en una entrevista realizada por Rafael Figueroa (1992), afirmó, Ismael, que dicho apelativo fue otorgado por Benny Moré en su visita a Puerto Rico donde fue acompañado por el combo de Cortijo a mediados de los años 50. La Segunda corresponde a otra entrevista hecha en los años 70, por el locutor radial puertorriqueño Guillo Droin, donde Ismael afirma que fue el productor cubano Maceda quien comenzó a presentarlo como el *Sonero Mayor* a fines de los 60. (Grabación difundida, 2 de octubre de 2004, por el locutor Eriberto Sanabria en su programa radial, *Tardes Tropicales*). Dichas afirmaciones por sus contextos tan diferentes son contradictorias entre sí, pero los aspectos referenciales asociados a cada una de ellas aportan a la posible validez de ambas. En el primer caso, dentro de la tradición musical cubana, se consideraba a Benny como un músico con la jerarquía necesaria para nombrar a otro cantante como el *Sonero Mayor*. En el segundo caso, Ismael, en sus grabaciones discográficas de los años 50 y 60, nunca había mencionado el título el *Sonero Mayor*. Pero en el tema "*El Cumbanchero*" -de su disco *Lo Último en la Avenida* en el 1971- lo afirmó, de forma categórica, en uno de los soneos: "*A mí me llaman el sonero mayor porque vacilo con la clave y tengo sabor*". Estas dos versiones nos llevan a un dilema, que la evidencia discográfica nos inclina a favorecer la segunda.

## Los años 60 punto de partida

El triunfo de la revolución cubana y el bloqueo económico impuesto por los Estados Unidos y los países de la Organización de Estados Americanos a Cuba tuvo un impacto trascendental en el quehacer musical del Caribe. Primero, la música caribeña tendría que funcionar al margen de su productor más prolífico. Segundo, la emigración de músicos cubanos, principalmente a Nueva York, les impondría la necesidad de buscar nuevas formas musicales que respondieran al entorno multicultural que permea en dicha ciudad. Por otro lado, los músicos puertorriqueños -que desde el siglo XIX dominaban y redefinían los géneros cubanos a través de un proceso de apropiación (*los hacían propios*) musical único- comenzaron a incorporar elementos del Jazz y del folclor de Puerto Rico en la música cubana que cultivaban en Nueva York. Esta música tenía que responder a un público latino plurinacional y extranjero, en un medio social inhóspito a su cultura como lo era la Babel de Hierro. Estas condiciones políticas y sociales convierten a la ciudad Neoyorquina en la referencia musical del Caribe desde inicio de los años 60. Durante el periodo del 1960 al 1963 *La Pachanga*, creación del cubano Eduardo Davidson, reinaría a su antojo. Este ritmo, que originalmente se grabó en Cuba, tuvo un impacto avasallador en New York gracias a que las distintas agrupaciones orquestales (Sextetos, Charangas, Conjuntos y Big Bands) lo adoptaron sin reservas. Ahora bien, fueron las Charangas las que más se beneficiaron de este ritmo, a la vez que

experimentaron una transformación fundamental en su base instrumental original (violines y flauta) al incorporar metales (trompeta, trombón o saxofón). Se destacaron *La Charanga Moderna* de Barretto, *El Conjunto Cachana* de Joe Quijano y *La Oquesta Broadway* de los hermanos Zervigón.

El excelso músico puertorriqueño Tito Rodríguez con su *Big Bands* fue el marajá de la música caribeña en la primera parte de los 60. La orquesta Rodríguez contaba con dos de los músicos cubanos más destacados de la época Israel López "Cachao" y René Hernández, el primer trompeta por excelencia de Latinoamérica, el panameño Víctor Paz, y otros músicos de primera línea en cada instrumento. Rodríguez cultivó el *Cha cha chá* y la *Pachanga* como gancho comercial y, además, supo darle su toque mágico al *Mambo* y al *Bolero*. Para el año 1963 grabó, por última vez con su *Big Band*, el disco titulado *En Puerto Azul* y desde ese momento en adelante tomó la ruta de regrabar importantes *Boleros* del repertorio latinoamericano. En sus grabaciones como solista sería acompañado por una orquesta monumental dominada por las *cuerdas* y dirigida por el maestro Lerroy Holmes. En esa etapa gracias a temas como "*Inolvidable*", que convirtió en un clásico de la música latinoamericana, y a su forma tan particular e impecable de decir el bolero triunfó de un extremo al otro en el mercado latinoamericano. De ahí en adelante todo lo que grabó en este género vendió cientos de miles de copias y se convirtió en el cantante del amor por excelencia en el idioma español. Tito Rodríguez murió en el 1972 luego de haber participado en un Mega Concierto en su honor acompañado por la orquesta de Machito en el Madison Square Garden. Rodríguez fue el maestro fundador de la escuela de cantantes caribeños de Salón con mucha sagacidad sonora, que en la actualidad cultiva el cantante Gilberto Santa Rosa.

El destacado músico boricua Ray Barretto, en la primera parte de los 60, organizó en Nueva York la *Charanga Moderna* que se adelantó al estilo salsoso de los 70 en varios aspectos estilísticos. Barretto incorporó a la Charanga cubana una trompeta y un trombón, este último fue el instrumento que marcó definitivamente el perfil sonoro de la Salsa en la próxima década. Barretto, al igual que Joe Cuba con el tema "*Salsa y Bembé*", fue uno de los primeros músicos de Nueva York que utilizó la palabra Salsa con el sentido de un estilo musical en el tema, "*Salsa y Dulzura*". El 1964 es un punto de inflexión en la historia de la música popular y para los latinos en Nueva York; la decadencia irreversible de la Pachanga y con ella las *Charangas*; los *Big Bands* Latinos son vistos como dinosaurios musicales; el Palladium fue herido de muerte cuando le suspendieron la licencia para vender licores y dos años más tarde cierra sus puertas; *Johnny Pacheco* abandonó la disquera Alegre y el formato de las Charangas para formar un Conjunto de Son y emprender la monumental tarea de fundar un sello discográfico en la ciudad. Pacheco se asoció con su abogado *Jerry Massuci* y fundaron la Fania que, con el pasar de los años, se convertiría en la compañía de discos por excelencia en la Salsa. El primer disco que publicó el sello fue *Johnny Pacheco y su Nuevo Tumbao – Cañonazo*; el nombre de la disquera surgió del viejo son cubano de *Reinaldo Bolaño* titulado *Fania*, el cual era uno de los cortes incluidos en dicho disco.

Es muy conveniente detenernos un poco en el período embrionario que va desde el 1964 al 1967, pues durante esos años la música caribeña no tiene un rumbo definido e incluso la industria americana del disco disminuye su atención en la misma. La industria discográfica se ubica en el Brasil donde el *Bossa Nova*, una samba suavizada con elementos del Jazz, despegó en grande y vende millones de discos en Estados Unidos y el resto del mundo. Podemos enumerar varios acontecimientos que demuestran la ambivalencia musical de mediados de los 60, y que resumimos con la frase "*sin ton ni son*". También, aunque parezca contradictorio, la semilla de lo que sería la Salsa germinó en este período. Debemos destacar el punto siguiente: surgen los *Jam Sessions* o *Descargas* de música latina en Nueva York. Estas reuniones musicales se basaban en las ideas y el trabajo musical que desarrollaron, en la década previa, Israel López "Cachao" y otros músicos cubanos para el sello Panart. En Nueva York, al inicio de la década de los 60, Charlie Palmieri dirige *La Tico All Stars* que fue la primera reunión de estrellas latinas con el fin de producir un disco comercial de descargas. En esta reunión musical se integraron músicos Cubanos, "newyoricans" y norteamericanos para ejecutar de manera libre y espontánea música basada en los géneros cubanos tradicionales pero con los elementos de improvisación del Jazz. Estos trabajos fueron aplaudidos por los melómanos, pero el público general no le dio mucha importancia y pasaron "*sin pena ni gloria*" para el mundo musical de los 60. Ahora bien, la semilla de la descarga de varios instrumentistas con orientación jazzística en una pieza musical caribeña ya estaba sembrada en el ambiente musical neoyorquino y que luego la Salsa cosecharía plenamente en los 70.

El *Bugalú* fue el primer estilo musical producido en Nueva York por latinoamericanos en el que se mezclan ritmos afrocubanos con el *Rhythm and Blues* y otras influencias musicales popularizadas por los negros americanos a principios del 60. El *Bugalú* fue un género que tuvo su cumbre con el pianista Pete Rodríguez y el tema "*Micaela*" que popularizó la frase "*I like it like that*" en la jerga de los jóvenes "newyoricans". Por su parte Joe Cuba fue un triunfador sin igual de este estilo con los temas "*Bang Bang*" y "*El Pito*". Ray Barretto nos dejó para la historia "*El Watusi*". Los temas de este estilo musical mezclaban en sus letras el español y el inglés con inmensa liberalidad. El *Bugalú* fue cultivado por las orquestas latinas más prominentes, sin importar su dotación instrumental, podemos mencionar la orquesta Broadway, Cortijo y su Combo, Tito Puente y Eddie Palmieri. También, se impone el "*Jala Jala*" del Gran Combo el que Ricardo Ray adopta para su disco *Jala Jala* y *Boogaloo*. Otros ritmos híbridos que surgen en Nueva York y se propagan por el Caribe son: *El Shingalín*, *El Pata Pata* y *La Mazucamba*. En Puerto Rico el Gran Combo se destaca y logra resonantes éxitos con sus grabaciones de estos ritmos en el país. Fue dentro de esta amalgama de estilos con influencia del "*mainstream*" americano que surgen los primeros destellos musicales de lo que sería la Salsa. Por otro lado, el cantante puertorriqueño Mon Rivera quien, con su estilo de cantar sumamente picaresco y de burla social, estableció la brecha entre el cantar de salón, de un Tito Rodríguez, y el cantar de la calle del que fue un exponente privilegiado. Ese estilo malandro fue asumido ampliamente por muchos cantantes de la Salsa en

los 70. Además, su banda fue la primera en utilizar los trombones como instrumento dominante y distintivo del sonido ronco y agresivo salsoso.

Tito Puente con su Big Band aportaba la prolongación de la fastuosidad de la música cubana de las imponentes orquestas de los 50; mientras que su cantante La Lupe (al igual que Mon Rivera) con su canto estridente, hiriente, lleno de mañanas y giros burlescos da los primeros toques de lo que sería el canto salsoso en sus primeros años, música irreverente y violenta. La Lupe interpreta guarachas, bombas, sones, joropos, boleros con un estilo iconoclasta que sirve como puente entre los viejos y sobrios estilos cubanos y el nuevo enfoque musical ecléctico de enfrentar los mismos que se desarrollo en los barrios de Nueva York y que en poco tiempo se llamaría Salsa. Al inicio de los años 70, una vez las estructuras heterogéneas de la Salsa están plenamente definidas, La Lupe pierde vigencia pues su función de transición en la estilística sonera ya había cumplido su rol.

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

## La Base de la Salsa

La mezcla y fusión de distintos géneros de la música cubana, principalmente: el *Son*, el *Danzón* con sus variantes, la *Rumba*; con elementos de otros géneros del Caribe como la *Bomba*, la *Plena*, la *Cumbia* en ocasiones sazonados con elementos de la *Samba* y de la forma libre de hacer esta fusión es que surge la *Salsa*. Podemos decir que la Salsa es música, principalmente, del Caribe mulato con perspectiva panamericana creada en un medio social pluricultural y hostil a nuestras tradiciones y costumbres. Al combinar estos géneros y elementos las agrupaciones de *Salsa* no respetan las divisiones en las estructuras orquestales y los géneros musicales establecidas en Cuba. Por ejemplo, la redefinición de la estructura instrumental de una Sonora en la que se sustituyen las trompetas por trombones y le agregan un timbal. El trombón como instrumento de viento único y solista o la combinación de trombones y trompetas que fue, y sigue siendo, la predilecta entre los salseros. El saxofón relegado a un instrumento de tercera importancia en las orquestas que cultivan este movimiento musical. Agrupaciones musicales que incorporaban elementos

del Jazz en sus armonías y la improvisación de varios instrumentistas durante la ejecución de un tema. Los productores de este movimiento musical dejaron de clasificar, en las carátulas de los discos, los temas grabados a base de los géneros más conocidos en el mudo latino. Esta estrategia perseguía derrumbar los encasillados musicales que se usaron hasta la década del sesenta en la música caribeña y así proveer espacio para la mezcla de elementos musicales sin las ataduras del pasado. César Miguel Rondón (1980), en su obra antológica *El Libro de la Salsa*, describe la estructura de la Salsa en sus inicios como "*una música todavía incipiente y desesperada, pero novedosa, que tenía tres características fundamentales: 1) el uso del Son con la base principal de desarrollos (sobre todo por unos montunos largos e hirientes), 2) el manejo de unos arreglos no muy ambiciosos en lo que a armonía e innovaciones se refieren, pero sí definitivamente agrios y violentos, y 3) el toque último del barrio marginal: la música ya no se determinaba en función de las esquinas y sus miserias, la música ya no pretendía llegar a los públicos mayoritarios, su único mundo era ahora el barrio; y es este barrio, precisamente, el escenario que habría de concebir, alimentar y desarrollar la Salsa*".

En el período que va desde el año 1964 al 1970 ocurre el asentamiento de las bases comerciales y musicales de la casa disquera Fania, ésta compañía definió el perfil del movimiento musical urbano que se conocería como la Salsa. Entre el 1965 y 1966 la Fania comenzó a contratar nuevos artistas, como *Larry Harlow* y *Boby Valentín* dos personajes que en breve tiempo se convertirían en estrellas en el mundo latino de Nueva York. Para el 1967 *Ismael Miranda* firmó como cantante de la orquesta Harlow -gracias a la recomendación de Ismael Rivera- y rápidamente se hizo famoso por su cara de niño y su forma características de cantar con giros y mañas de la jerga de los barrios neoyorquinos. En ese mismo año la Fania firma a *Ray Barretto*, quien deja atrás el formato charanguero de su orquesta *La Moderna* y se adentra en el formato y el sonido de los Conjuntos del 40, pero agrega *el timbal* a la sección de percusión tradicional de *bongó* y *tumbadora*. Barretto fue una inyección musical significativa para la compañía pues era un músico que gozaba de un extenso respeto y admiración entre el público latino de Nueva York.

El año 1967 fue muy productivo para la compañía pues contrató al joven trombonista de 15 años, *Willie Colón*, quien sería el salsero más atrevido en términos de la experimentación musical como en sus líricas de abundante contenido social y político. El productor y condueño de la compañía Johnny Pacheco unió a Colón con un cantante que llegó de Ponce llamado Héctor Pérez, quien cambió su apellido a *Lavoe* por objetivos artísticos. En sus inicios la banda de Willie Colón tuvo uno de los sonidos más pobres de la Salsa en Nueva York. Colón estructuró su agrupación a base de bajo, piano, la percusión completa y dos trombones siguiendo la pauta originada a inicio de esta década por Mon Rivera y continuada por Eddie Palmieri con su *Trombanga*. En sus primeras grabaciones la música de Willie Colón, en su aspecto temático, se basaba en el guapetón (el malandro) de barrio, su sonido era hiriente y desordenado; en el grupo de Colón mandaban las ganas y el oído, pero sonaban

como banda escolar, en nada parecido al sonido perfecto y armónico de los *Big Bands* latinos del 50.

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

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

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

César Miguel Rondón (1980) describe, con extremado acierto, lo que él entiende son las características de la Salsa. "*La Salsa, pues, no tiene nomenclatura, no tiene porque tenerla. La Salsa no tiene un ritmo, y tampoco es un simple estilo para enfrentar un ritmo definido. La Salsa es una forma abierta capaz de representar la totalidad de tendencias que se reúnen en la circunstancia del Caribe urbano de hoy; el barrio sigue siendo la única marca definitiva.*" [...] "*Claro en la medida en que el Son se convierte en la principal forma de desarrollo de la Salsa, en esa misma medida la Salsa se reviste de ciertas características primariamente cubanas. Pero esto es tan sólo un matiz, no es el todo.*" Como toda música que surge con profundadas raíces de pueblo y que puede galvanizar espontáneamente el sentido latinoamericano de muchos grupos nacionales en el exilio Neoyorquino o en su patria; tenía que superar la livianes de sus detractores. La Salsa se convirtió en una música que trascendió

fronteras sociales y geográficas, en el caribe y Latinoamérica, hasta convertirse en un fenómeno mundial gracias al talento de sus músicos, a sus temas con raíz de pueblo y por su dimensión danzaria.

## La Fania All Stars

En el 1968 el Red Garter sirvió de escenario para que la Fania reuniera, por primera vez, a sus músicos estrellas del momento y los reforzará con miembros de la Tico Alegre All Stars. El encuentro se plasmó en dos discos *en vivo de descargas-jazzísticas* con destellos salsosos, que no tuvieron impacto en el público general, el bailarín y, mucho menos, en los melómanos. Estos discos de la Fania All Stars siguieron la pauta establecida por Cachao en sus grabaciones para la Panart en Cuba a fines del 50 y las reuniones de la Alegre All Star y la Tico en Nueva York en la primera parte de los 60. No hay duda que dichas grabaciones fueron superiores a la intentona de la Fania, en la calidad de la música grabada y la ejecución de los instrumentistas.

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

*Las Estrellas de Fania* tenían como su director musical a Johnny Pacheco. También, incluía a los directores de orquestas Ray Barretto en la tumbadora, Larry Harlow en el piano, Willie Colón en el trombón, Bobby Valentín en el bajo y Roberto Roena en el bongó. Como invitados especiales Ricardo Ray y Bobby Cruz, músicos que ingresaron a la Fania a principios de los años 70 y que ya gozaban de un considerable agarre en el público neoyorquino. Como vemos, las Estrellas de Fania tenían su base principalmente en los líderes de las bandas más reconocidas de la compañía y sus respectivos cantantes Pete "El Conde" Rodríguez, Adalberto Santiago, Héctor Lavoe, Ismael Miranda, Santos Colón y Cheo Feliciano.

Al parear los cantantes podemos establecer ciertas peculiaridades de cada pareja. *Adalberto y "el Conde"* eran los cantantes identificados con la tradición charanguera y sonera de Cuba en Nueva York por sus trabajos en las Charangas de Barretto y Pacheco respectivamente y luego en las orquestas tipo Conjunto o Sonora de estos mismos directores. *Ismael y Lavoe* eran los novatos, los soneros jóvenes que expresaban su conexión directa con el barrio con sus estilos de soneo malandro y callejero. *Santitos y Cheo* eran los cantantes solistas que venían de la tradición musical caribeña en Nueva York con mucha fama y reconocimiento entre los bailarines. *Colón* fue cantante de la Orquesta de *Tito Puente* desde fines del 50 hasta principios del 70, con todo el bagaje musical que eso significaba. Por su parte, Feliciano fue el imprescindible



cantante del fiero *Sexteto de Joe Cuba* que a mediados del 60 arrasó en Nueva York. *Santos Colón*, a pesar de ser un cantante curtido en los ritmos caribeños se notó, en esta grabación, un poco perdido y sin fuerza en sus soneos. Por su parte, *Cheo Feliciano* quien, sin duda, era el mejor cantante que tenía la Fania en ese momento, logró un soneo arrollador y elocuente en el número *Anacaona* y estuvo impecable en los otros temas que compartió con los otros cantantes.

Es sumamente imprescindible analizar la dotación instrumental de las *Estrellas de Fania* y ver como la misma representó los nuevos giros de la música caribeña en los años setenta. Como siempre *piano y bajo*, instrumentos imprescindibles; el trío percusivo *timba, tumba y bongó* que eran extensamente utilizados por las orquestas de Puerto Rico y Nueva York desde los años 40. La sección de instrumentos de viento estaba constituida por tres *trompetas* y tres *trombones*, dotación bastante extraña en la tradición musical caribeña y que perfilaría el sonido particular de la Salsa hasta nuestros días. La ausencia del saxofón era notable, pues en ese momento pertenecía a conceptos musicales del pasado y a la fastuosidad de los *Big Band*. El saxofón no era pertinente al estilo musical que buscaba establecer la Fania a principios de los 70. La sustitución del saxofón por el trombón permitía diferenciar, en algo, el sonido salsoso del sonido cubano tradicional. Por último, pero no menos importante, la presencia del *cuatro puertorriqueño* ejecutado por el maestro *Yomo Toro* desde la nueva perspectiva salsosa. La intensión de la *Fania* era traer al ámbito musical urbano la guitarra de la ruralía caribeña (el Tres cubano o el Cuatro puertorriqueño). Recordemos que el Tres cubano fue un instrumento silenciado y casi olvidado, desde los años 50, debido al auge que tuvieron los Big Band Latino y las Charangas en Cuba. La movida de la Fania reconoce la primordial aportación musical de Puerto Rico a la Salsa. El cuatro puertorriqueño adquiría jerarquía de solista y de instrumento bandera en la Fania All Stars, a la vez que se establecen las diferencias instrumentales y sonoras con la música cubana.

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

## Se oficializa el término Salsa

En el 1973 la Fania anunció que celebraría en el Yankee Stadium lo que pretendía ser el concierto más espectacular en la historia de la música caribeña para realizar otra película sobre su música. En el mismo reunirían, una vez más, los músicos de la Fania All Stars –sin refuerzos de otras casas disqueras- y compartirían la tarima con La Típica 73, El Gran Combo y Mongo Santamaría. Luego de la participación de los artistas antes mencionados le correspondía a las Estrellas de la Fania cerrar el mismo, pero no bien habían comenzado con el arrollador estreno del tema *Congo Bongó* -descarga en la cual rivalizarían Barretto y Mongo en un debate de tumbadoras- el público enloqueció y se lanzó al terreno del Stadium como si hubieran ganado la Serie Mundial del béisbol. La

policía intervino con fuerza para controlar al público, la tarima quedó desolada y un locutor comentó: "se acabó el concierto, señores...". La idea de Massucci de realizar una segunda película con la Fania All Stars en concierto, esta vez en el Yankee Stadium, quedó frustrada. A pesar de este contratiempo la película se realizó y del concierto en el Yankee Stadium sólo se utilizaron las tomas de la presentación de los músicos y el apaleo policiaco; el resto del concierto se tomó de la presentación de la Fania en el Coliseo Roberto Clemente en San Juan. En esta película los productores recurrieron al intento de desvincular la Salsa del Caribe (multiétnico) y asociarla solamente a los negros esclavos traídos a América (Estados Unidos) y el Caribe. Según el libreto de la película los negros del Caribe con el tiempo emigraron principalmente a Nueva York y allí fue que desarrollaron esta música. El mensaje era que la Salsa nació en América (Estados Unidos) y que no tenía vínculos con el Caribe. El propósito de los empresarios era vender la Salsa al público estadounidense como un producto americano. Por otro lado, con el título de la película Salsa -término que hacia varios años muchos músicos caribeños radicados en Nueva York utilizaban en sus discos o presentaciones para designar la música brava- se oficializó un término genérico para la música afrocaribeña que cultivaba la Fania y así vender la misma como una moda de masas.

Lo que llamamos la americanización (Estados Unidos) de la Salsa se intensificó en el año 1974 cuando la Fania lanzó el disco de la Fania All Stars, *Latin-Soul-Rock*. El título en sí mismo era un contrasentido absurdo, pero desde la perspectiva comercial era un acomodaticio enjambre de términos musicales inconexos que no eran propios de la Salsa. Esto nos anunciaba los intentos que haría la disquera Fania a través de su agrupación la Fania All Stars para atar su música caribeña con el mundo musical americano del "Pop music" y aspirar a un "crossover". Con esta estrategia, y en sólo dos años, la Fania All Stars pasó de ser una orquesta con profundas raíces caribeñas y de barrio a un volantín perdido en el mundo de la música en los Estados Unidos. El único tema que valía en este disco fue "El Ratón", tema compuesto y cantado por el maestro del soneo Cheo Feliciano y que previamente había grabado con Joe Cuba. A pesar que este tema tenía un arreglo con orientación al Rock Latino, al incorporar a Jorge "Él Malo" Santana en la guitarra eléctrica, Cheo fue superior a ese giro poco salsoso y nos dejó plasmada una magistral interpretación sonera.

En el 1975 la Fania lanzó dos discos con el título *Live at Yankee Stadium* y el disco de la banda sonora de la película Salsa, con lo cual la Fania se proclamó como la compañía disquera de la Salsa. En los discos *Live at Yankee Stadium* la Fania falsea la realidad, pues la portada era una foto de la abortada presentación de la Fania All Stars en el Yankee Stadium, mientras que, la grabación correspondía a los conciertos de la Fania en el Coliseo Roberto Clemente en Puerto Rico. Estos dos discos de la Fania All Stars representaron el retorno de esta banda a la Salsa en propiedad. Se deben destacar dos números que, de alguna manera, ilustran parte de la tónica que asumiría la compañía Fania de ahí en adelante con respecto al mundo Salsoso. El tema *Mí Gente* interpretado por Héctor Lavoe, el sonero que definiría el derrotero a seguir por los soneros de la Salsa en el resto de la década, se convirtió en uno de los

temas obligado de la orquesta y carta de presentación de Lavoe como solista. El otro tema que pegó fuertemente fue *Bemba Colorá*, grabado anteriormente por Celia con el maestro Tito Puente y que, en esta ocasión, se utilizó para coronar a Celia Cruz como la reina musical de la compañía y de la Fania All Stars.

Como hemos podido apreciar es en el 1975 que se coagula el movimiento de las fichas para la masificación y venta del producto musical llamado Salsa. Se oficializa dicho término a través de la película para agrupar la música cultivada por la Fania. Celia Cruz será tratada como la diosa musical de la Salsa. Se impulsa el saqueo de la música producida en Cuba en los años 40 y 50 detrás de las letras D.R. (Derechos Reservados). Los solistas (Héctor Lavoe, Cheo Feliciano, Ismael Miranda, Ismael Quintana y, el manda más, Ismael Rivera) dictaran la pauta en el gusto popular y desarrollaran sus carreras musicales al margen de las orquestas que los hicieron famosos. La Fania All Stars se orientará cada vez más al público estadounidense e internacional, a la vez que se transformó de una orquesta concepto en una banda para el acompañamiento de solistas.

Vernon Boggs (1992) expone sobre el origen del término Salsa lo siguiente: *"Finalmente, podemos decir que nuestro examen de varias publicaciones sobre salsa sugiere que nuestros autores parecen estar de acuerdo en los puntos siguientes: La salsa es música de base cubana nutrida por músicos hispanos en Nueva York y sus barrios, quienes vivían en áreas de bajos ingresos de dicha metrópoli. El término Salsa ha sido utilizada en estribillos, títulos de canciones, en carátulas de discos, en programas de radio y TV, etc., desde las primeras décadas del siglo 20. La popularidad del término, como uno genérico para varias modalidades musicales, fue concientemente universalizado y popularizado exitosamente por la Fania All-Stars, Jerry Masucci, Leon Gast y la maquinaria de la Fania."* Rondón (1980) expone con suma claridad sobre el término Salsa como sigue: *"...si la salsa ha de ser la música que representa plenamente la convergencia del barrio urbano de hoy, pues entonces ella ha de asumir la totalidad de los ritmos que acuden a esa convergencia. La salsa, pues, no tiene nomenclatura, no tiene porque tenerla. La salsa no es un ritmo, y tampoco es un simple estilo para enfrentar un ritmo definido. La salsa es una forma abierta capaz de representar la totalidad de tendencias que se reúnen en la circunstancia del Caribe urbano de hoy; el barrio sigue siendo la única marca definitiva."*

La Salsa, desde nuestro punto de vista, no es un género musical como el *Son*, el *Mambo*, la *Rumba* o la *Plena*; es más bien una forma abierta de fusionar y hacer música caribeña desde la perspectiva neoyorquina. Por eso los músicos mezclan con mucha libertad y elasticidad el complejo rítmico-melódico y armónico del caribe mulato con elementos musicales de otros países latinoamericanos y del *Jazz*. Como afirma Willie Colón: *"la Salsa no es un ritmo ni un género que se pueda identificar y clasificar: la salsa es una idea, concepto, un modo de asumir la música desde la perspectiva de la cultura latinoamericana"*. (Colón, 1987 citado en Santana, 1992) En su origen la Salsa fue una manifestación musical marginal de puertorriqueños y cubanos del barrio

neoyorquino con rasgos nostálgicos. Luego fue promovida inteligentemente por empresarios disqueros para responder a la necesidad sicosocial de los latinos de poseer alguna identificación cultural con sus raíces desde la perspectiva de Nueva York. Fue entonces que la Salsa se convirtió en un artículo de exportación y consumo para el Caribe urbano. Finalmente, se expandió a mercados tan diversos como África, Europa y Japón con éxito gracias a sus discos, viajes y a las presentaciones en vivo de la Fania All Stars.

## Epílogo

La compañía RMM, comandada por Ralph Mercado, entre el año 1987 hasta el 2000, contaba con productores musicales de primera línea como Louie Ramírez, Sergio George e Isidro Infante dominó el panorama salsero de ese periodo. Esta compañía, gracias, a la calidad de sus músicos, a sus ventas sin precedentes, la vasta difusión radial y a los conciertos colmados de público, le brindó a la Salsa lo que quizás fue su último aliento en el gusto musical de los jóvenes. Mercado supo incorporar artistas latinos novicios provenientes del “*Hip Hop*” en Nueva York, como Marc Anthony y La India, con artistas jóvenes establecidos, como Tito Nieves, José Alberto “El Canario” y Domingo Quiñones. Además, contaba con los maestros históricos de la música en Nueva York como Tito Puente, Eddie Palmieri y la eterna Celia Cruz. El éxito de la compañía RMM representó para la Salsa en los años 90 lo que la Fania para los 70. La Fania se basaba en Salsaailable con referencia social, mientras que RMM era un punto intermedio entre la Salsa con “swing” de los 70 y la romántica de los 80, a la vez que la tejían sus temas con elementos del “*Hip Hop*”. Además, dicha compañía creó un espacio importante para el Latin Jazz con su sello afiliado Tropi Jazz en el cual la innovación se mantuvo opacada por las formas tradicionales que cultivaban sus músicos principales Tito Puente y Eddie Palmieri. También, en la primera parte de los 90, la Salsa contó con la aceptación y el cultivo de toda una nueva generación de músicos cubanos. Muchos de estos músicos, auspiciados por productores Españoles, replicaron la fórmula de RMM con relativo éxito, debido al limitado ámbito creativo que dejaba el espacio ya ocupado por la compañía neoyorquina.

Hoy la Salsa es un fenómeno mundial, principalmente desde el punto de vistaailable, donde personas con distintas raíces étnicas, culturales y económicas disfrutaban en congresos de baile alrededor del mundo. Pero, por otro lado, la exigua participación e integración de músicos jóvenes en la Salsa está convirtiendo al género en uno basado en regrabaciones de glorias pasadas y encuentros de viejos colegas que sólo interesa a los salsomaniacos. En un artículo publicado en el periódico puertorriqueño El Nuevo Día a preguntas del periodista Jaime Torres (2004), Gilberto Santa Rosa, como dicen los salseros, *la puso en china* con el comentario siguiente: “*Se necesita tolerancia, porque ha sido un género popular elitista. Tenemos como una sociedad secreta en la que nadie puede entrar y necesitamos abrirlo para que evolucione con la llegada de gente nueva.*” La historia de la música popular del siglo XX está plasmada por un hecho recurrente, el movimiento musical que no se abre a las nuevas

generaciones de cultores está condenado a desaparecer como valor cultural de futuro en la memoria colectiva de un pueblo. Por eso es menester entender que un género con innegables raíces en el contexto urbano (el cual se caracteriza por el cambio) como la Salsa, le es imprescindible la capacidad y la disposición de adaptarse a nuevas corrientes musicales para que de esa manera pueda proyectarse hacia el futuro y no se extinga añorando un pasado irrecuperable. Para que la Salsa no naufrague -sí es que queda tiempo todavía - tendrá que abrirse e incorporar creativamente los nuevos ritmos juveniles y, los pocos cultores de los 70 que quedan con vitalidad musical, tendrán que dejar a un lado su perspectiva retrograda y nostálgica de glorias ya idas, para entrar en una esfera de experimentación y riesgo creativo prospectivo. Sólo debemos recordar el éxito que tuvo la eterna Celia Cruz con *La Negra Tiene Tumbao* antes de morir.

Finalmente, reconocemos que han quedado muchos aspectos en el tintero, pues el estudio del fenómeno de la música popular urbana llamado Salsa no se puede agotar con esta publicación. Aspiramos a que nuestro trabajo sea una puerta abierta hacia investigación y debate sobre el tema. Queremos cerrar nuestra labor con la comparación siguiente.

*Si hacemos una comparación entre la Salsa y las salsas que se preparan en la cocina, hacer una salsa es mezclar y agregar ingredientes con tino, se prefieren calientes y preparados a base de una salsa oscura, mientras más condimento más sabor tendrá y las que tienen más ingredientes son la salsa española y la criolla, y al cocinero con maña, que sabe mezclar los ingredientes, le queda con mejor sabor.*

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

## Obras Citadas o Consultadas

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

- García, G. (1993). El Mambo, En Radamés Giro (Comp.), *El Mambo* (pp.19-20). La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Giro, R. (1996). Los motivos del Son. En Radamés Giro (Ed.), *Panorama de la música popular cubana*. (pp.219-230). Cali: Editorial Facultad de Humanidades Universidad del Valle.
- Gómez, J. (1995). *Guía Esencial de la Salsa*. Valencia: Editorial La Máscara.
- Guadalupe, H. (2005). *La Historia de la Salsa*. San Juan: Editorial Primera Hora.
- Lapique, Z. (1979). *Música colonial cubana*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Lapique, Z. (1996). Aportes franco-haitianos a la Contradanza cubana: mitos y realidad. En Radamés Giro (Ed.), *Panorama de la Música Popular Cubana*. (pp.153-172). Cali: Editorial Facultad de Humanidades Universidad del Valle.
- Lapique, Z. (1996). Presencia de la Habanera. En Radamés Giro (Ed.), *Panorama de la Música Popular Cubana*.(pp.173-191). Cali: Editorial Facultad de Humanidades Universidad del Valle.
- Loyola, J. (1996). *En ritmo de Bolero. El Bolero en la música bailable cubana*. Río Piedras: Ediciones Huracán.
- Malavet, P. (1988). *Del Bolero a La Nueva Canción*. Santo Domingo: Editora Corripio.
- Naser, A. (1984). *Benny Moré*. La Habana: Ediciones Unión.
- Otero, J. (2000). *Nación y Ritmo: "descargas" desde el Caribe*. San Juan: Ediciones Callejón.
- Orovio, H. (1992). *Diccionario de la música cubana* (2da ed.). La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Orovio, H. (1994). *Música por el Caribe*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.
- Ortiz, F. (1975). *La música afrocubana*. Madrid: Ediciones Jaguar.
- Quintero, A. (1998). *¡Salsa, sabor y control! sociología de la música "tropical"*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Rondón, C. (1980). *El libro de la Salsa*. Caracas: Editorial Nato.

- Salazar, M. (1992, August). Latin Jazz Cuba and Beyond Part I. *Latin Beat Magazine*, 2 (6), 9-15.
- Salazar, M. (1992, September). Latin Jazz Cuba and Beyond Part II. *Latin Beat Magazine*, 2 (7), 10-15.
- Salazar, M. (1992, October). Who Invented the Mambo? *Latin Beat Magazine*, 2 (8), 9-14.
- Salazar, M. (1992, November). Who Invented the Mambo Part II. *Latin Beat Magazine*, 2 (9), 9-12.
- Santana, S. (1992). *¿Qué es la Salsa? Buscando la melodía*. Medellín: Ediciones Salsa y Cultura.
- Storm, J. (1999). *Latin Jazz. The first of the fusions 1880s to today*. New York: Schimer Books.
- Tamargo, L. (1997, December/January). Desarrollo y evolución de la Charanga en los Estados Unidos. *Latin Beat Magazine*, 6 (10), 34-38.
- Torres, J. (2004, Julio 18). Contra la pared la Salsa tradicional. *El Nuevo Día*, pp. 4-5.



# Apéndices

## Apéndice 1: Discografía para comenzar

---

Esta discografía presenta varios de los discos más importantes de los artistas principales de la Salsa que, a nuestro entender, representan grabaciones clásicas de este movimiento musical con sus diferentes vertientes. Ahora bien, no pretendemos ser exhaustivos con esta selección.

- Apollo Sound. *Roberto Roena y su Apollo Sound 6*. International Record, SLP-00474.
- Barretto, Ray. *Que Viva la Música*. Fania Records, SLP-00427.
- Barretto, Ray. *Barretto*. Fania Records, SLP-00486.
- Betancourt, Justo. *Pa Bravo Yo*. Fania Records, SLP 00426.
- Colón, Willie. *Lo Mato*. Fania Records, SLP-00444.
- Colón, Willie y Blades, Rubén. *Siembra*. Fania Records, FACD 537.
- Colón, Willie y Blades, Rubén. *Maestra Vida Primera Parte y Segunda Parte*. Fania Records JM 576 & JM 577.
- D'León, Oscar. *Oscar D'León y su Salsa Mayor*. Top Hits Record, THS-2036.
- Fania All Stars. *Live at the Cheetah Vol. I y Vol. II*. Fania Record, SLP 00416
- Feliciano, Cheo. *José "Cheo" Feliciano*. Vaya Records, LP 7891.
- Harlow, Larry. *Hommy a Latin Opera*. Fania Records, LPS 8836.
- Harlow, Larry. *Salsa*. Fania, SLP 00460.
- Lavóe, Héctor. *La Voz*. Fania Records, XSLP 00461.
- Miranda, Ismael. *Así se Compone un Son*. Fania Records, SLP- 00437.
- Pacheco, Johnny y Cruz, Celia. *Celia y Johnny*. Vaya Records, SLP-00312.
- Palmieri, Eddie. *El Sol de la Música Latina*. Coco Records, CLP-109XX.
- Puente, Tito. *Tributo a Benny Moré*. Tico Records, JMCS-1425.
- Puerto Rico All Stars. *Puerto Rico All Stars*. PRAS.
- Ramírez, Louie. *Louie Ramírez y sus Amigos*. Cotique Records, JMCS-1094.
- Ray, Richie y Cruz Bobby. *Agúzate*. Alegre Records, SLPA-8800.
- Rivera, Ismael. *Traigo de Todo*. Tico Record, CLP-1319.
- Típica 73. *Intercambio Cultural*. Fania Records, JM-00542.
- Valentín, Bobby. *Bobby Valentín va a la Cárcel Vol I-II*. Bronco Records.

## Apéndice 2: Lista de temas

---

La lista de temas siguiente está concebida para ofrecerle al lector una referencia musical que le ayude a complementar y enriquecer, con una experiencia auditiva, la comprensión y análisis de este artículo.

1. **Soy Salsero:** *Machito y su Orquesta.*
2. **Son Montuno:** *Cuba Música Campesina, Auvidis Ethnic Francia.*
3. **Soneros Mayores/El Son y Sus Instrumentos:** *Carlos Embale y el Septeto Nacional.*
4. **Échale Salsita:** *Septeto Nacional de Ignacio Piñero.*
5. **Son al Son:** *Orquesta Aragón con Elena Burke.*
6. **Tumba Palo Cucuyé:** *Arsenio Rodríguez y su Conjunto.*
7. **Centinela Alerta:** *Grupo de Rumba Lomydé de Cienfuegos.*
8. **Rumba de los Rumberos:** *Carlos Embale y los Roncos Chiquitos.*
9. **Yambú:** *Tata Güines.*
10. **Las Alturas de Simpson:** *Piquete Típico.*
11. **Tres Lindas Cubanas:** *Charanga Típica Cubana de Gonzalo Rubalcaba.*
12. **Rompiendo la Rutina:** *Charanga Típica Cubana de Gonzalo Rubalcaba.*
13. **Goza Mi Mambo:** *Aracaño y sus Maravillas.*
14. **Tanga:** *Machito y los Afrocubans.*
15. **Que Rico Mambo:** *Pérez Prado y su Orquesta.*
16. **Locas por el Mambo:** *Pérez Prado y su Orquesta con Benny Moré.*
17. **La Engañadora:** *Orquesta América.*
18. **El Bodeguero:** *Orquesta Aragón.*
19. **Cha Cha Chá in Blue:** *Quinteto de José Cúrvulo canta Mon Rivera.*
20. **La Pachanga se Baila Así:** *Joe Quijano y el Conjunto Cachana.*
21. **Repica el Timbal:** *José Cúrvulo y su Orquesta con Tito Rodríguez y Tito Puente.*
22. **Porque Tu Sufres:** *Chano Pozo con la Orquesta de Machito, canta Tito Rodríguez.*
23. **Un Poco Coco:** *Bebo Valdés y el Andre`s All Stars.*
24. **Descarga Cubana:** *Cachao y su Descarga.*
25. **Rumbero de Ayer:** *Benny Moré y su Banda Gigante.*
26. **Que Bueno Baila Usted:** *Benny Moré y su Banda Gigante.*
27. **Perfume de Rosas:** *Rafael Cortijo y su Combo.*
28. **Maquino Landera:** *Rafael Cortijo y su Combo.*
29. **Qué Bonito es Puerto Rico:** *Machito y sus Afrocubans.*
30. **Cara de Payaso:** *Tito Rodríguez.*
31. **El Güiro de Macorina:** *Johnny Pacheco y su Charanga.*
32. **Sonó Sonó:** *Alegre All Stars.*

33. **Bang Bang:** *Joe Cuba y su Sexteto.*
34. **Jala Jala:** *El Gran Combo.*
35. **Salsa y Dulzura:** *Ray Barretto y su Charanga Moderna.*
36. **Yo No Lloro Más:** *Tito Puente y La Lupe.*
37. **Muñeca:** *Eddie Palmieri con Ismael Quintana.*
38. **Sonero:** *Johnny Pacheco y Pete "Conde" Rodríguez.*
39. **La Revolución:** *Larry Harlow con Ismael Miranda.*
40. **Vámonos Pa`l Monte:** *Eddie Palmieri con Ismael Quintana.*
41. **Huracán:** *Bobby Valentín.*
42. **Hay Fuego en el 23:** *La Sonora Ponceña.*
43. **El Malo:** *Willie Colón con Héctor Lavoe.*
44. **Invitación al Son:** *Ray Barretto con Adalberto Santiago.*
45. **Pa'que Afinquen:** *Cheo Feliciano.*
46. **Amparo Arrebato:** *Richie Ray y Bobby Cruz.*
47. **La Hija de Lola:** *Charlie Palmieri con Vitín Avilés.*
48. **Piraña:** *Willie Colón y Héctor Lavoe.*
49. **Incomprendido:** *Ismael Rivera y sus Cachimbos.*
50. **Estrellas de Fania:** *Fania All Stars.*
51. **Quimbara:** *Johnny Pacheco y Celia Cruz.*
52. **Qué Viva la Música:** *Ray Barretto con Adalberto Santiago.*
53. **El Ratón:** *Fania All Stars canta Cheo Feliciano.*
54. **Calle Luna, Calle Sol:** *Willie Colón y Héctor Lavoe.*
55. **Arsenio:** *Larry Harlow con Ismael Miranda.*
56. **Gracia Divina:** *Larry Harlow y Celia Cruz.*
57. **Calle Luna calle Sol:** *Willie Colón con Héctor Lavoe.*
58. **Güararé:** *Ray Barretto con Tito Gómez y Rubén Blades.*
59. **La Cartera:** *Larry Harlow con Júnior González.*
60. **Mi gente:** *Fania All Stars.*
61. **Pa Bravo Yo:** *Justo Betancourt.*
62. **Un Día Bonito:** *Eddie Palmieri con Lalo Rodríguez.*
63. **Rompe Saragüey:** *Héctor Lavoe.*

### Apéndice 3: Cronograma del desarrollo histórico de la Salsa

El cronograma histórico marca, a través de un lapso de dos siglos, los principales sucesos musicales en el caribe y Nueva York que fueron definiendo diferentes géneros que en alguna medida han influido o perfilado la Salsa.

