

LA SALSA: SÍNTESIS DE LA MÚSICA AFROAMERICANA .

RAFAEL PERECHALÁ ALUMÁ (ANTROPÓLOGO).

ESAGOGE.

En la segunda mitad de los años sesenta se consolida en los Estados Unidos una corriente estética musical, conocida con el nombre de **SALSA** . El movimiento artístico y social que nos ocupa, involucra otras artes más allá de la combinación de una manera agradable al oído. Conjuntamente con ella se desarrollaron nuevas expresiones en: la pintura, la escultura, cine, literatura, teatro, fotografía, otras artes plásticas y escénicas. Algunas ciencias, por su parte, la musicología, la etnomusicología, la semiología,, la semiótica, y el periodismo, se han ocupado a profundidad del tema.

La música salsa tuvo su mayor momento de autenticidad, cuando su identidad fue étnica. Como todo producto en la sociedad capitalista, es objeto del mercado y sus leyes. El afán de lucro, motor del capitalismo, arrolló a esta resultante cultural; simultáneamente con su desarrollo surgió una industria cultural que terminó por desnaturalizar este acumulado histórico, vulnerado por el vaivén de estrategias comerciales y de mercadeo, que pretendían conquistar plazas más allá de sus fronteras étnicas. Para ello se montaron dos tácticas: una. Estandarizar el producto cultural. Dos. Quitarle su sello étnico, es decir, **edulcorarlo** , de tal manera que resultara inocuo, en su pretendido universalismo.

En estas líneas se discute la etiología, su salida del **getho** "latino", "hispano", su transformación y se propende por realizar un balance y perspectivas del llamado "género de géneros" . (César Miguel Rondón: 1980).

GÉNESIS SALSERA.

Sazonando una salsa.

Difícilmente hayan pueblos donde la música y el baile sean tan importantes, como en los africanos del África y los africanos de América. En el continente madre de la humanidad, todo el que hacer de la civilización, desde lo extraordinario hasta lo cotidiano, está presidido por la música. A propósito de esta afirmación acotó el escritor bonaerense Jorge Lanuza (1940: 38): " Por cualquier lado que vayan, llevan su música y sus bailes, porque los negros y su batuque son inseparables. Bailan para alegrarse, para diluir su degeneración. Aun encadenados en el barco negrero, bailan. Apretados como recua de animales, cantan. Cantan para acompañar el movimiento de los remos. Cantan para engañar al trabajo. Antes de pelear, bailan. Si están descansados, bailan. Y si están cansados bailan para descansar. Bailan para evacuar a los demonios y para ahuyentarlos . El baile es una manera de rezar. Si están de duelo, bailan. Bailan para enamorar. Bailan porque si. Su lenguaje es el baile". Esta fortaleza cultural cruzó el Atlántico, con los esclavizados, migrantes forzados obligados a trabajar de por vida, para enriquecer a "sus propietarios".

Los secuestrados en medio de un impensable hacinamiento, reducidos al espacio mínimo vital, en medio de condiciones indignas de sobrevivencia, privados de la libertad, encadenados, sometidos a un severo proceso de despersonalización, con el objetivo de animalizarlos.

El africano para poder soportar tan horripilante degradación, tuvo que aferrarse a sus dioses y sus músicas, como alicientes para no perecer en una travesía que duraba de cuarenta a sesenta días, en condiciones normales, para las técnicas náuticas de la época. En un viaje a la fuerza, donde el padecimiento emocional era al máximo. (Pereachalá Alumá: 1996). ¿Qué crimen he cometido?, ¿Porque estoy prisionero?, ¿ Porque otra persona se adueña de mi existencia?, ¿ Porque estoy condenado al destierro?, ¿ Porque estoy condenado, sin fórmula de juicio, a trabajos forzados de por vida?, ¿ Que pasara conmigo en estas extrañas tierras?, ¿Por qué estoy encadenado con mis súbditos de ayer y con gentes que nunca antes vi?. Debieron ser algunos de los muchos interrogantes que presumiblemente se hicieron estos desposeídos de la diosa fortuna.

Tan oprobiosa situación condujo, a algunos, a un túnel cuya única salida era el suicidio; otros optaron, por eliminar sus propios hijos y /o esposas. Los más decididos perecían en los motines a bordo, algunos lograron tomarse barcos, alcanzando

la anhelada libertad, como los del "My Flower", otros fueron recapturados y rapiñados por piratas, corsarios y filibusteros; otros más desaparecieron en la inmensidad del océano.

Los europeos conscientes de lo crucial de la música en la vida de los africanos, practicaron un tipo protomusicoterapia para combatir la depresión nerviosa a bordo durante el viaje, subiéndolos a la cubierta periódicamente para que se reanimaran. Allí una orquesta de esclavizados ejecutaba música y los funcionarios obligaban a los secuestrados a: bailar, palmotear, cantar, proporcionándoles además, licores preferentemente ron. (Mannix and Cowley: 1980).

En los barracones, hosterías, etc., las mezclas de distintos sistemas culturales produjo una **miscigenación** musical, se conocen alusiones históricas, mas desconozco estudios de etnomusicología y por etnología, podemos deducir otro tanto.

Durante el proceso de aculturación se acentuó esta dinámica, con el ingrediente novedoso de los influjos europeos, no solo conceptualizado y lingüístico, si no, ante todo, **organológico** los europeos económicamente entrenaban en sus visiones estéticas y la ejecución de instrumentos creados por sus culturas.

De la época colonial, es notorio el hecho que distintos aires africanos, concebidos como **ternarios**, debieron ser adaptados transformándolos en **binarios**. La **calenda**, según nuestros conocimientos historiográficos, es la primera danza de origen africano que alcanzó gran notoriedad y difusión, pues registros de los albores coloniales así lo afirman y al igual que la muestra dispersa del Mississippi hasta el Plata. (Mannix and Cowley: 1980); claro está que es de conocimiento temprano, la calidad de la música ejecutada por los africanos, como por ejemplo la referencia de Vasco Nuñez de Balboa, cuando a través de su escribano Zamudio, cuenta como músicos africanos en 1513 distraían a caciques del Darién. (Del Castillo Mathieu: 1982).

En la medida en que se fueron decantando más nacionalidades americanas, se consolidaron aires que a posteriori, fueron reconocidos como "nacionales". Es una albor sin concluir los elementos coreográficos, vocálicos e instrumentales, presentes en cada aire de los folklores afroamericanos, pertenecientes a distintas culturas africanas.

Un fenómeno recurrente está en el hecho que un mismo aire, se presenta en naciones distintas con nombre diferente, es el caso de el **porro** "colombiano", llamado "**ritmo punta**", en Honduras. Por el contrario, el mismo nombre, se designan a aires diferentes. sea por ejemplo el son: cubano, vallenato colombiano, mexicano, etc. En otros casos, algunos trascendieron las fronteras políticas estableciendo continuos, es el caso del **Tango**, el **Candombé** y la **Milonga**, que van de orilla a orilla del río de la Plata. La **Samba** se pasea de Chile a la Argentina, hace escalas en el Paraguay y Bolivia. Otros ritmos nacieron en un país y se consolidaron en otros, caso del **Son** cubano, parido en el Haití, se nacionalizó en Cuba. El **Merengue**, universalmente reconocido por dominicano, su presencia es reportada en Colombia, Puerto Rico, Aruba, Curazao, Bonaire y Cuba. La **bomba**, puertorriqueña, tiene un par en el lejano Paraguay y la misma voz sirve para denominar un complejo afroandino ecuatoriano.

De los aires fronterizos recordemos que el **Currulao** va de Colombia al Ecuador y Perú. El **Joropo**, unifica a Venezuela y Colombia.

En este acápite queremos reiterar el carácter medular de la música en los pueblos del África y su **diáspora**, recordando que tanto España, como Portugal precolombinas, fueron sacudidas por ritmos del antiquísimo continente, tales como: el **Fandango**, el **Chucumbé**, el **Caracumbé**, etc llegando algunos de ellos a florecer en este lado del Atlántico.

LA MÚSICA AFROAMERICANA Y EL PODER COLONIAL.

La condición asexuada de la danza y la música del viejo continente, contrasta con la genitalidad africana y afroamericana. Esto trajo por consecuencia, la irritación de la s élites civiles y ante todo las de las eclesiales. Estas reaccionaron escandalizadas, saturadas de etnocentrismo, ejerciendo un poder estigmatizador contra dichas expresiones satanizadas como lascivas, ultrajantes del pudor, lesivas a la ingenuidad, escandalosas, etc. Consecuentemente, fueron prohibidas.

En Cartagena (Colombia), la fama de los Fandangos, llegó hasta la iglesia colonial de dicha gobernación. El Obispo, envió a un experto que hizo una detallada descripción de los bailes y el contexto en que se realizaban. La coreografía por

sus contactos corporales, entre hembras y varones, condujo a la curia a prohibirlos. (Lemaitre: 1975).

En el Pacífico sur de Colombia, un exageradísimo sacerdote describe un baile de marimba y dijo que el piano de la selva, se escuchaba (Barbacoas, Nariño) a leguas a la redonda. (Davidson: 1970). Estos casos son representativos del mismo suceso acontecido a lo largo y ancho de la América colonial., llegándose al extremo del sacerdote jesuita Pedro Claver, quien no solo secuestraba los tambores, si no que los castigaba dándoles fuetazos. Lo que nos hace pensar la posibilidad de que el prelado conociese el secreto de **Añá**, que estima que en los tambores sacros están contenidos los espíritus de los orishas, el cual va a cabalgar a los danzantes, en estado de trance y dichas deidades se expresan a través de ellos.

En Cuba la discriminación de los músicos afroestadounidenses llegó al caso de ocultarlos tras los telones de los clubes de alta sociedad, como también en los teatros. Famoso fue el salón contiguo a la cocina, donde debía permanecer los músicos, hasta cuando se les diera la orden de pasar al escenario, siempre atrás del telón de boca. Estos sucesos llegaron, hasta los tiempos del dictador Fulgencio Batista, en Cuba.

A lo largo de la historia es común que las músicas de los afroamericanos, para poder ser aceptadas, hayan tenido que pasar por largos períodos de tortuosa estigmatización, de prohibiciones, y es en la medida en que pierden su impronta étnica cuando las sociedad dominante finalmente, las acepta.

MIGRACIONES, GUERRAS MUNDIALES Y EL SURGIMIENTO DE LA SALSA.

El padre de la etnopsiquiatría, el martiniqueño, Frantz Fanon, demostró que el colonizador después de invadir otros territorios, pasado un tiempo son los colonizados quienes "invaden" la metrópoli desde las Américas al sur del río Bravo, la mal llamada América Latina.

En esa oleada, por razón de ser "Estado Libre Asociado", " Socio, asociado en sociedad" , dijo el gran poeta cubano Nicolás Guillén, estuvo a la vanguardia de dicho proceso, en cual tomaron por sede a la babel de hierro o la capital del mundo, como llama Jairo Varela Martínez a, New York. Entre

esos contingentes se dio la presencia de músicos que hacían menos penoso el exilio; la nostalgia era mitigada en reuniones familiares, los cuales con el correr de los tiempos se convertirían en músicos establecidos profesionalmente.

Las dictaduras cubanas y sus seculares crisis económicas, aportaron ingentes cantidades de emigrantes no deseados, grupo cultural conocido ayer como "latinos" y hoy como "hispanos" que al ser demográficamente significativo se permitía contratar orquestas procedentes de las grandes Antillas y de otros rincones del caribe, especialmente en la estación veraniega. Artistas de manera individual, como conocidos grupos decidieron radicarse en la capital del mundo.

Se hizo obligado, entonces, el encuentro musical del mundo afroangloparlante y el afrhispanoparlante. De súbito el **JAZZ** afroestadounidense recibió, recibió una insospechada inyección de percusión cubana y posteriormente de toda afrohispanoamericana. De este matrimonio quedaron, para la historia, las producciones del percutor cubano Luciano "Chano" Poso y el reputadísimo jazzista afroestadounidense Dizzie Gillespie.

Los músicos de la gran Antilla, pudieron fácilmente incorporarse al mundo jazzístico. Dado que desde su isla natal eran poseedores de una de las vertientes de dicha corriente debidamente aculturada, consecuencia de haber sido la casa de diversión, turismo, y prostitución de los angloestadounidenses, a cuyos hoteles, casinos, clubes, llevaban figuras rutilantes de esta expresión estética.

Dicho fenómeno se reflejaría en todo el Caribe, con el surgimiento del formato de bigs bands tropicales y con el pasaje llamado **MAMBO**, que bien pronto se incorporó al discurso narrativo de nuestra música. (Tite Curet Alonso: 1990).

Las crisis económicas de la cuenca del Caribe de los años cincuenta, disparó una ola migratoria, que aún no se detiene. New York ya no solo era la casa de los borícuas. Los quisqueyanos, hicieron de la misma urbe, su segunda ciudad después de Santo Domingo. Allá fueron a recalar muchísimos cubanos, colombianos y en menor medida venezolanos y de otros estados caribeños.

Espontáneamente se convocaban para divertirse, con motivos de fiestas patrias u otros acontecimientos ritualizados o no. De allí cobró gran fuerza el refrán de origen rural ahora urbanizado: "no tienen cuando acabar..." (los guajiros) (Guillermo Portabales). Para los angloestadounidenses no era motivo de su atención reconocer nacionalidades sureñas, éramos simplemente "latinos", niggers spanish y posteriormente simplemente spanishmen.

Esta cita obligada por la diáspora económica forzosa, fue desnaturalizando los aires "nacionales", y empezaron a aparecer unos híbridos que fusionaban distintos ritmos. Otros intercalaban en sus textos, pasajes de otros aires y con ellos la poliritmia se fue haciendo cada vez más compleja.

La manera de tocar la **guira** en un **Merengue** quiqueyano, ejecutada por un colombiano en su estilos diferentes, terminaba dándole otras texturas y acentos. La **BOMBA** fue interpretada por tambores yorubanos batería conocida como **BATÁ**. La cual fue desacralizada en la diáspora. Y así sucesivamente.

Líderes y músicos se dedicaron a fusionar ritmos. Algunos de manera exitosa, otros produjeron desastres, como la mezcla de **CUMBIA** y **GUAJIRA**, o peor todavía **JOROPO** con **GUAGUANCÓ**.

En realidad estos experimentos no eran novedad. El Son cubano, procedente del Haití, dada su maleabilidad, se ha mezclado con: el BOLERO; la GUAJIRA, El MONTUNO, el DANZÖN, el CHACHÄ, el PREGÖN, la GUARACHA, etc. Del matrimonio entre el Merengue dominicano y el bolero, nació el bolemengue. La Cumbia colombiana y el merengue vallenato, parieron el Merecumbé. El Paseo vallenato fecundó al bolero cubano, produciendo al Pasebol, el alegre Porro, engendró con su paisana la Cumbia al Porrocumbé.

Muchas creaciones fueron efímeras, al parecer carecieron de cultores, tales como el Bombelé, que "tiene Mambo y tiene Twist" y la poderosa mass media, no era tan poderosa, como loes en la modernidad.

De la música Rock también vino un aporte y uno de sus ejemplos se convirtió en un clásico salsero: "El Ratón", pieza antológica del repertorio de "Joe Cuba Sexttete", compuesto por José "Cheo" Feliciano, fue arreglado para una presentación de la "Fania All Stars" y le agregaron un fantástico solo de guitarra eléctrica de Jorge "El Malo"

Santana. Esta composición, ha resistido la prueba de los tiempos. Sus arpegios "latinos", son siempre bien recordados.

El mismísimo **BOOGALOO** se lo ha querido definir como la mezcla de guajira y ROCK AND ROLL. Los hermanos cubanos Hierrezuelo aducen que en realidad es un MONTUNO, "Al Montuno, al Montuno, no le digan Bugalú". Ramón "Monguito" Quian, solicita que " No le digan salsa a mi Son".

El Brasil no quiso pasar sin su contribución. A veces su música se escucha en pasajes, otras veces su rica percusión juega de donante o claramente rítmica, con sello de BOSSA NOVA, BATUCADA, o el SAMBA.

Al lado de la fusión corrió la progresión, autores como Raymond Barretto con su "Hijo de Obatalá", Willie Colón y su "Guajira Ven" y muchos más, destacándose en particular el "adelantado" Roberto Roena, se valieron de este artilugio. Otros desde la misma introducción proponían nuevas ideas narrativas y durante el desarrollo del tema nos conducen por un hilo narrativo que realmente es un "collage", donde por pasajes, encontramos fusiones, progresiones, en medio de una inusitada POLIRITMIA, nos presentan una especialmente adobada "salsa". A esto fue a lo que se llamó "Sonido Nuevayork", líderes como Ricardo Ray, Eddie Palmieri, Charlie Palmieri, Roberto Roena y otro combo, van imprimiendo una novísima y peculiar sonoridad, en la que convergen muchos, por no decir todos, nuestros aires tropicales, mas sin ser ninguno en particular.

Resumiendo, tanto en el norte de América, como en el Caribe se estaban gestando nuevos sonidos; el del norte logró consolidarse se lo conoce como "Salsa". En el sur, todo parece indicar que los aires históricamente establecidos reabsorbieron las novedades, excepción hecha del Merecumbé. Este curiosamente fue a impactar, con singular éxito, al "sonido Nuevayork". Allí el pianista y timbalero borícuca Johnny Colón edificó su fortaleza y produjo clásicos como "Merecumbé".

LOS SELLOS DISQUEROS.

Un mercado abierto como era el de esta música, estaba libre de los monopolios, por eso las corrientes más diversas propuestas musicales, estaban a la orden del día. Aún no se había entronizado la impúdica Payola ("El que no paga, no suena"). La figura del productor musical y el productor ejecutivo, (esos que deciden, que es lo que le gusta al público), los productos no eran sofisticadamente mercadeados como en la actualidad .

Coco, Seeco, Alegre, Gema, Tico, Tito Rodríguez Records, Pancho Cristal, brindaron los espacios para receptor una primavera de propuestas en avalancha sonora, elaborada en múltiples formatos orquestales.

Siguiendo una ley tendencial del capitalismo (Karl Marx: "El Capital".), con la aparición del monopolio del sello "Fania" y sus arrolladores éxitos discográficos, le permitieron al Ingeniero Químico quisqueyano Johnny Pacheco y al comerciante judío neoyorquino Jerry Masucci, apoderarse de los sellos discográficos chicos, o dificultades financieras, consolidándose prontamente un imperio musical, que más adelante se convirtió en - la multinacional latinoamericana triunfadora en los Estados Unidos -, al decir de César Miguel Rondón (1980).

La producción "artesanal", preFania fue liquidada. El monopolio de este sello eliminó a la diversidad de propuestas sonoras, como también, la variedad de formatos orquestales, cumpliendo otra ley tendencial del capitalismo la cual para producir más barato obliga a realizar modelos estándares y seriados.

Con la tecnificación del mercadeo del producto, las carátulas de los discos adquieren un rol más destacado. Los cantantes son excelentemente presentados en sus ajuares, maquillajes espectaculares,... tendencia que su otrora impulsor , refiriéndose a los vocalistas de este momento, lapidariamente sentenció: "Ahora son más bonitos". (Pádura: 1995, Johnny Pacheco).

Las políticas comerciales de la Fania, a la larga socavaron las bases de un arte que les enriqueciera, por las siguientes razones:

- 1º) Homogeneizaron las propuestas sonoras.
- 2º) Homogenizaron los formatos orquestales.
- 3º) Disolvieron agrupaciones consolidadas e improvisaron leads bands.

4°) Privilegiaron al producto final en su presentación, frente al contenido.

5°) La búsqueda de mercados no "hispanos", dio por resultado una música denominado "Crooss Over", que no conquistó el mercado anglo y perdió al propio.

6°) Las políticas monopolísticas de Fania conspiraron contra todo lo alternativo: casas disqueras, orquestas, sonoridades, ...

EL NOMBRE SALSA.

A nuestro parecer, fue una feliz coincidencia que este movimiento musical terminara por ser bautizado con un nombre gastronómico. La salsa, en el arte culinario es una preparación determinante en elaboración de los platos. Una salsa es la mezcla de distintos ingredientes, para producir un exquisito favor. Como arriba dijimos, en este movimiento encontramos en la poliritmia, en determinados pasajes, en el desarrollo de la narración, en sus progresiones se advierten elementos o el cuerpo entero de ritmos nacionales específicos, mas en el conjunto no es claro el dominio de un aire particular.

En dos los movimientos centrales de la salsa, los encontramos en muchas músicas d la costa occidental africana, la parte melódica, en donde se destaca la narración de un solista. La parte rítmica, que se expresa en un segundo momento, la percusión imprime toda su fortaleza, especialmente la campana.

Las voces recurren a la antifonalidad y a los responsos. Un solista pregona y un coro le responde con estribillos en un brillante dialogo.

Un destacado personaje de la radio venezolana, es disjockey Phidias Danilo Escalona, dirigía un muy sintonizado programa llamado **"La hora de la salsa y el bembé "** , patrocinado por una aprestigiada salsa de tomates conocida como ketchunheinz. El caraqueño del común, por economía de lenguaje a decirle al programa de manera abreviada, simplemente "Salsa". Este nombre terminó por popularizarse y con posterioridad universalizarse.

Un viejo son cubano popularizado, entre otros cantantes, por Carlos Embale, su coro reza: "Échale salsita". Cubanos y cubanófilos chauvinistas, han querido darle por origen del nombre de la corriente musical, el nombre del citado son. En la misma corriente de psicología social, han querido atribuírselo al fantástico Benny Moré , quien solía animar a, los bailarines diciendo "!!! Salsa ;;;".

Resulta coherente con la hipótesis del origen venezolano, el que el primer disco que lleva el nombre de "Salsa", sea el grabado por el maestro, nativo del mismo país , Federico Betancourt y su orquesta. Es preciso destacar que muy a propósito el creativo diseñador de la carátula resalta como foco el hecho que a un platillo de los timbales, se le esté derramando precisamente salsa de tomate. La confirmación "oficial" del nombre de la expresión musical se lo da, el disco del sello Fania, impreso por el pianista y lead band Larry Harlow, titulado "SALSA".

CORRIENTES DE LA SALSA .

Antes dijimos que en principio florecieron cien flores, y compitieron cien banderas, parafraseando al gran líder chino Mao Tse Tung. Cada orquesta construía su identidad musical. Era motivo de orgullo, no parecerse a otra y sus discursos narrativos. Ellas no estaban amarradas a patrones musicales estandarizados rigurosamente. Allí se consolida una versión del conocido "Jazz Latino", que se caracterizó por la libertad discursiva de sus líderes, la libre inspiración de sus solistas, la creatividad en los **mambos** improvisados al calor del ritmo.

La casa Fania estandariza las sonoridades en un formato discursivo que en términos generales operaba así: introducción, narración en la voz de un solista, mambo, solo instrumental, ritmo, coro dialogo solista - coro, coda y cierre. La imposición de esta estructura canceló las libertades pasadas, entre las cuales cabía la opción de meter de una vez al bailarín en el ritmo, ejecutar no solamente un Mambo, sino los que la banda considerara válidos. Ello daba por resultado mayor improvisación y riqueza creativa.

LA CRISIS DE LA SALSA.

El consumismo es una de las deformaciones más odiosas del sistema capitalista. La producción artística que únicamente debería estar regida por el ritmo productivo de sus actores, no puede escapar a las demandas de una sociedad que se rige por las ecuaciones: "mercancía - dinero - mercancía" y "dinero - mercancía - dinero". La música salsa no pudo escapar a estos designios del capital. Sonoridades consolidadas, voces y estilos debidamente acopladas, se vieron de improviso separadas y excelentes músicos de súbito los trocaron en leads bands. Lo importante, era el prestigio acumulado históricamente por los artistas. El producto musical, se presentaba de la mejor forma estética. Era mercadeado como cualquier cosmético. A los cantantes se los rodeaba de bellas modelos y el smoking se volvió cotidiano, el maquillaje era más importante que un arreglo a conciencia. Los compositores se dedicaron a una febril actividad, según la cual todos eran bastante prolíficos y a decir verdad que compositores de obras dilatadas y calidad, solo son rescatables las obras de: Tite Curet Alonso, Rubén Blades y la del "Conjunto Clásico los Rodríguez". Las composiciones industriales y por encargo, resultaron un tremendo fracaso.

Desde un modelo estadístico se puede graficar como las producciones musicales posteriores al Boom de los ochentas, al salir un disco producía un agudísimo pico de popularidad, el cual tres meses después, ni el tema bandera era recordado. Otro tanto ocurrió con los cantantes inventados por los productores.

Otro factor que condujo a un laberinto que desembocó en la agonía de esta música fueron los arreglos a las baladas producidas en el primer y segundo mundo. Los arreglistas tuvieron allí "su cuarto de hora". Definitivamente, es más fácil arreglar que componer. A esta expoliación de la balada, que en su época más feliz, la iniciaron Louie Ramírez y Ray de la Paz, fue un golpe bajo para nuestros creadores que en sus cantos hablaban de nuestras cotidianidades y preocupaciones. Si este capítulo fue funesto, el golpe de gracia se lo dieron los intérpretes y compositores de la denominada "Salsa cama", "Salsa porno", "Salsa X" y muchos otros despectivos nombres que la sabiduría popular les endilgó. Definitivamente, el temario predilecto de sus compositores e intérpretes, es bastante lejano de las preocupaciones cotidianas y trascendentales de nuestro

colectivo social, por el contrario, dan la impresión de nuestros pueblos ser culturas eminentemente genitales. Escuchando al talentoso pregonero "El Cano" Estremera, no hay duda que la obscenidad, ha ganado un espacio significativo en públicos ramplones. El gran vocalista pone toda su creatividad en rima, al servicio de evidenciar lo obvio, para nosotros la ponografía.

En medio de un panorama tan enrarecido, cantantes que ayer eran coristas de segundo orden, pasaron a disfrutar fugaces estrellatos; sean casos ejemplares: Tito Rojas y Gilberto Santarosa, líderes cuyas obras no resistieron el paso implacable del juez inapelable: El tiempo.

En un reportaje para el diario "El Tiempo" de Bogotá (Colombia), afirmaba el líder salsero más sólido en el tiempo el Maestro Willie Colon, - la salsa se jodió desde que salió del barrio -.

Como arriba comentábamos las patéticas estadísticas demuestran como los grandes de siempre, no tienen picos altos ni bajos en sus ventas. Por el contrario, el comportamiento gráfico demuestra una línea horizontal en el tiempo y que en lustro, superan con creces, las alegres y efímeras ventas de las estrellas fugaces de hoy.

LA PLASTICIDAD DE LA SALSA.

Siguiendo su vieja tradición, la salsa se niega a morir. Por el contrario, su gran fortaleza, consiste en incorporar en su lenguaje cifrado y de clave, las propuestas musicales que la modernidad viene produciendo. En los ochenta, con gran facilidad integró a su acervo el movimiento **RAP (-)**, destacándose un orquesta de Palmira (Colombia), llamada "La Misma Gente" y su salsa RAP.

En los estertores del siglo XX, salta al ruedo musical una fusión de Reggae y Rap, bautizada en su suelo nativo Puerto Rico, como Regueton. De inmediato la salsa la acultura y con un suceso relativo intervienen entre otros: Jerry Rivera y el reguetonero Julio Voltio graban, "Homenaje a Fankie Ruiz"; "He chocado con la vida", es popularizada por Tito Rojas y su invitado Big Boy; Tito Nieves; José Alberto "El Canario" y la figura de mayor reconocimiento del reguetón " Tego" Calderón, pusieron a sonar el número "Planté Bandera"; la "India", y Niky Jam" , estuvieron en boga con "Lo nuestro

Terminó"; el cuasi legendario Andy Montañéz, se alía con el reguetonero Daddy Yankee, e imponen " Sabor a Melao", por su parte Víctor Manuelle y Héctor Y Tito, ponen a sonar a "Ay Amor", la mismísima Celia Cruz, en su éxito premortem "La Negra Tiene Tumbao", se unió a esta incipiente corriente. De ella, nos atrevemos a pronosticar, que su vida será efímera como la de la Salsa Rap.

La Bacahata, derivada de la cumbia, cumbachata, apocopado en Bacahata, ejecutado con arpegios propios del bolero rítmico, apoyándose en la gran presencia dominicana en Nueva York, arrasaron en ventas y sintonías radiales. Ello llevó, sin mayor suceso, incursionar en esta modalidad al ahijado, de la inolvidable Celia Caridad Cruz Colón, José Alberto "El Canario".

Es claro pues, que a través de cuatro décadas la Salsa, su capacidad de adaptar a su estructura cualquier corriente musical, que sea de aceptación en el mal llamado "Mundo Latino", ello nos lleva a confiar que pese a las veleidades en el tiempo, a la salsa le espera larga vida. Pese a que como dijo el gran salsero cartagenero (Colombia), "El Vaca", " ... , en salsa de hoy hasta el trombón se volvió marica".

CALIFORNIA ASUME EL LIDERATO .

Cuando se produjo el fenómeno de la "matancerización" de la salsa, impulsado por Johnny Pacheco (Rondón: 1980), grandes líderes de la salsa buscaron refugio en el Jazz afroestadounidense y en el llamado Jazz Latino. Algunos como Johnny Colón, Mongo Santamaría, nunca regresaron. Otros como Ray Barretto, entraban y salían. Era el comienzo de una crisis, de la cual aun no salimos.

Nueva York dejó de ser la capital mundial de la salsa y su núcleo se dividió entre San Juan, Santo Domingo, Caracas, El Callao, Miami y Cali. En Los Angeles (California), surgió el sello discográfico L:A, Los Angeles. Desde él se dedicaron a recuperar artistas de antaño, como "El Tojo" Generoso Giménez desfasados con las nuevas sonoridades, como el caso del trombonista, director musical de la "Banda Gigante", del inmortal Benny Moré. El llamado "Sonero tardío", Mario Muñoz Salazar "Papaíto", quien en un momento estelar de su vida artística, la muerte lo sorprendió.

Orestes Vilató y otros grandes músicos de la salsa, pretenden darle un nuevo aire a la vertiente étnica original y para ello se basa en la reciente obra en producción del timbalero - vocalista Jimmy Sabater, quien con el extraordinario vocal portorriqueño Marc Anthony, su cultivados registros agudos y sobreagudos, sus indiscutidos dotes histriónicos, su generosa orquestación, parecen ser las últimas pavesas neoyorquinas. La discografía angelina tiene, por lo menos para Colombia, serios problemas de circulación, mas los ejemplares que conocemos son de una altísima calidad.

A la cita californiana, están acudiendo orquestas como el "Conjunto Libre", que jamás hizo concesiones a los productores ejecutivos, ni negoció su propuesta musical los señuelos de comercialización, ratificando que su compromiso es irreductible, en materia de altas calidades musicales.

De a poco, los Angeles, se van convirtiendo en la nueva Meca. Miami, persiste en un sonido, que no es clásico cubano, ni tampoco es novedoso, por el contrario, el sello SAR, lo llevó casi al agotamiento y como dijo un ácido crítico "Esa música naufragó por los lados de Cayo Hueso", es decir, salió de la isla pero no arribó a tierra firme. El monopolio ejercido por los cubanos maiameros organizado por los Estefan y su política antirrevolucionaria, bloquea a todo el que no se someta a su dictadura. De ello pueden dar fe Oscar D'león, a quien obligaron a retractarse, Andy Montañéz, quien debió apelar a su ciudadanía estadounidense para defenderse de los fuertes ataques y la orquesta cubana "Los Van Van", a quienes se le trató de impedir su actuación en el coloso del norte. El "Grupo Niche", de Colombia, pasó de ser un suceso en cada gira por ese país, como algo de última hora, par convertirse en uno más del patio y paradójicamente su fortaleza continua estando en Colombia, El Ecuador y El Perú. La aventura maiamera no ha dado sus frutos dulces.

BIBLIOGRAFÍA .

Arteaga, José Luis.
La Salsa.
Intermedio Editores.
Bogotá. 1990.

Avendaño, Luis.
Breve Historia Del Merengue.
Inédito.

Caicedo, Andrés.
Viva La música.

Cali. 197¿?

Del Castillo Mathieu, Nicolás.
Esclavos Negros En Cartagena y Sus Aportes Léxicos.
Editorial Caro y Cuervo.
Bogotá 1982.

Garcés Herazo, Luis Ramón.
Recuerdos Musicales Del Caribe.
Editorial Lealon.
Quibdó. 19¿?.

Gómez, José Manuel.
La Salsa. Guia Esencial.
Editorial "La máscara".
Valencia. 1975.

Lanuza, Jorge Luis.
Morenada.
EMECE Editores.
Buenos Aires. 1940.

Mannix and Cowley.
Historia De La Trata.
Alianza Editorial.
Madrid. 1970.

Pereachalá Alumá, Rafael.
Diccionario de Afroamericanismos.
Inédito.

-----.
La desetnización ruta obligada de las músicas afroamericanas.
Inédito.

-----.
Esclavizados: Religiosidad Vida O Muerte.
Congreso de la Asociación Latinoamericana De Estudios
Religiosos.
Editorial Instituto Colombiano De Antropología.
Bogotá. 1996.

-----.
La Música Salsa.
Inédito.

Rondón, César Miguel.
El Libro De La Salsa.
Editorial ¿?.
Caracas 1980.

Santana Archbold, Sergio.
¿ Que Es La Salsa ?
Ediciones "Salsa Y Cultura".
Medellín. 1992.

-----.
Yo Rubén Blades.
Ediciones " Salsa Y Cultura".
Medellín.1998.

Storn, Robert..
La Música Afroamericana.

Buenos aires. 1954.

Ulloa Sanmiguel, Alejandro.
La Salsa En Cali.
Editorial Oveja Negra.
Cali. 19¿?.

Valverde, Humberto.
Bomba Camará.
Editorial Oveja Negra.
Cali. 19¿?.

-----.

Reina Rumba.

Editorial Oveja Negra.

Cali. 19¿?.