

José Javier Peña Aguayo

La música en Puerto Rico: la salsa y Roberto Sierra

Cuadernos de Bellas Artes / 13

Colección Música



Cuadernos de Bellas Artes – Comité Científico

Presidencia: Dolores Schoch, artista visual

Secretaría: José Luis Crespo Fajardo, Universidad de Sevilla, US

Antonio Bautista Durán, Universidad de Sevilla, US

Aida María de Vicente Domínguez, Universidad de Málaga, UMA

Natalia Juan García, Universidad de Zaragoza, Unizar

Carmen González Román, Universidad de Málaga, UMA

Maria Portmann, Universidad de Friburgo (Suiza)

Atilio Doreste, Universidad de La Laguna, ULL

Ricard Huerta, Universidad de Valencia, UV

David Martín López, Universidad de Granada, UGR - Universidade Nova de Lisboa, UNL

María Arjonilla Álvarez, Universidad de Sevilla, US

Sebastián García Garrido, Universidad de Málaga, UMA

* Queda expresamente autorizada la reproducción total o parcial de los textos publicados en este libro, en cualquier formato o soporte imaginables, salvo por explícita voluntad en contra del autor o en caso de ediciones con ánimo de lucro. Las publicaciones donde se incluyan textos de esta publicación serán ediciones no comerciales y han de estar igualmente acogidas a Creative Commons. Harán constar esta licencia y el carácter no venal de la publicación.

* La responsabilidad de cada texto es de su autor o autora.

José Javier Peña Aguayo

Prólogo de Francisco Carlos Bueno Camejo

La música en Puerto Rico: la salsa y Roberto Sierra



Cuadernos de Bellas Artes / 13

Colección Música



13- *La música en Puerto Rico: la salsa y Roberto Sierra*

José Javier Peña Aguayo |

Precio social: 7,45 € | Precio en librería: 9,70 € |

Editores: José Luis Crespo Fajardo, Francisco Carlos Bueno Camejo y Samuel Toledano

Director de la colección: José Salvador Blasco Magraner

Diseño: Samuel Toledano

Ilustración de portada: Retrato de Roberto Sierra (1983), por Guy Paizy

Ilustración de página 3: retrato de Roberto Sierra, por Ellen Zaslav

Imprime y **distribuye**: F. Drago. Andocopias S. L.

c/ La Hornera, 41. 38296 La Laguna. Tenerife.

Teléfono: 922 250 554 | fotocopiasdrago@telefonica.net

Edita: Sociedad Latina de Comunicación Social – edición no venal
- La Laguna (Tenerife), 2012 – Creative Commons

<http://www.revistalatinacs.org/12SLCS/portada2012.html>

<http://www.revistalatinacs.org/067/cuadernos/CBA.html#13>

Protocolo de envío de manuscritos con destino a CBA.:

http://www.revistalatinacs.org/067/cuadernos/protocolo_CBA.html

ISBN-13: 978-84-15698-17-3

ISBN-10: 84-15698-17-8

D. L.: TF-146-2013

Nunca voy a entender esa diferenciación que hace entre música seria
y música liviana. Sólo conozco música buena y mala.

Kurt Weill



Índice

Prólogo, por Francisco Carlos Bueno Camejo [11]

1. Introducción [15]

2. La salsa y las disputas sobre el género [19]

3. Los sonidos de Cuba [23]

3.1. La contradanza, los emigrantes de Haití y el son
montuno [24]

3.2. Del danzón al mambo y el chachachá [27]

3.3. La rumba de los pobres [30]

3.4. Cuba y EE.UU.: Relaciones músico-diplomáticas [33]

4. Brevemente la guaracha [37]

5. El factor puertorriqueño [43]

- 5.1. La herencia africana [44]
- 5.2. La bomba de los esclavos [45]
- 5.3. La plena del barrio [47]
- 5.4. El éxodo boricua [50]
- 5.5. Sobre los músicos de Puerto Rico [53]

6. El reencuentro en Nueva York [57]

- 6.1. Fusión y barrio [59]
- 6.2. La Fania y el modelo comercial [63]

7. ...y le echaron salsa [65]

8. Radiografía de la salsa [69]

- 8.1. La clave: instrumento y soporte rítmico [70]
- 8.2. El trío de percusión [72]
- 8.3. La percusión menor [76]
- 8.4. El bajo [76]
- 8.5. El piano [78]
- 8.6. Vientos [80]
- 8.7 Las voces: color, estilo y técnica [83]

9. Conclusiones sobre el ser o no ser de la salsa [87]

10. Sobre Roberto Sierra [93]

10.1. Vida y formación [94]

10.2. Vida profesional [95]

10.3. Obra, estilo e influencias [98]

10.3.1. Centro-tonalidad y pandiatonismo [100]

10.3.2. Centro-tonalidad: neomodalidad y polimodalidad [103]

10.3.3. Libre atonalidad [109]

10.3.4. Ligeti [117]

11. Opus en salsa [125]

11.1. “Salsa Para vientos” (1983), para quinteto de viento-madera [126]

11.2. “Salsa on the C-String” (1981), para violonchelo y piano [137]

11.3. “Trío Tropical” (1991), para violín, violonchelo y piano [139]

11.4. Otros ejemplos de clave y tumbao [143]

12. Conclusiones sobre la salsa en la música de Roberto Sierra [145]

Bibliografía [149]

Anexos [163]

Carátulas discográficas [163]

Catálogo de obras de Roberto Sierra [165]

Entrevista realizada a Roberto Sierra por correo electrónico entre los meses de diciembre de 2010 y marzo de 2011 [171]

Antología musical, histórica y estilística [174]



Prólogo

Desde que en las décadas entre los 1920 y los 1940 la radio y la industria discográfica iniciaran la revolución de cómo llevar la música a las personas, los movimientos musicales multiplicaron la rapidez con la que se creaban, aplicaban impacto en la sociedad y decaían. Aquello que antes sufría un proceso gradual de diseminación limitado por el movimiento físico de músicos y partituras, durante estas décadas entre las dos Guerras Mundiales, se promovía tan pronto se sintonizaba una emisora o se colocaba la aguja sobre el vinilo. Sin limitarse al comienzo de las grandes grabaciones de números operísticos por Enrico Caruso y Maria Callas y las versiones sinfónicas de Arturo Toscanini y Wilhelm Furtwängler, las músicas más humildes y menos exigentes cobraron protagonismo, creando paulatinamente nuevos fenómenos que afectaban a las masas culturales de Occidente. En poco tiempo se conocieron las trompetas de Louis Armstrong y Dizzy Gillespie y las voces de Carlos Gardel y Edith Piaf, y, mientras avanzaba la industria, crecían los números de artistas y estilos, y éstos se influenciaban mutuamente, como si fueren vasos comunicantes.

Entre los géneros que vivieron esa explosión comercial de la música, se encuentran los géneros de música hispano-caribeña que luego confluirían en ese sonido llamado *salsa*. En sus décadas de evolución durante el siglo XX, esta música tuvo un gran efecto social en la vida iberoamericana. Sobre el ritmo bailable de los tambores, las voces representaban a esa ingente comunidad desafortunada, a causa de los tumultos históricos de las naciones del Caribe. Por más alegre, fiestero, seductor o amoroso que fuera el texto de la canción, la naturaleza de esas voces eran análogas a los sentimientos de aquellos que en los países de América y la Península Ibérica se criaron en barrios humildes entre dictaduras, golpes de estado, invasiones, desastres naturales, injusticias sociales y migraciones masivas. Con el paso de las décadas nos han dejado memorias musicales la música de iconos más antiguos y elegantes como Benny Moré, Pérez Prado, Machito, Tito Puente y Celia Cruz, de la generación de chicos malos como El Gran Combo, Cheo Feliciano, Héctor Lavoe, La Lupe y Rubén Blades, y recientes estrellas modernas como Gilberto Santarrosa y Willy Chirino.

Al autor de este libro, nacido en una de esas pequeñas y calurosas islas, Puerto Rico, le impulsa el interés de la convivencia entre las expresiones populares y los sonidos de la música concertística. Está formado en disciplina clásica como pianista en sus años mozos, en su Puerto Rico natal, y como compositor con estudios superiores en Estados Unidos. Como artista que incorpora su vernáculo musical a su creación, analiza la música de los salseros desde ese punto de vista analítico que intenta alcanzar sus componentes más básicos reconocibles. Para este análisis, también hace falta el trabajo etnomusicológico que sirve para definir la procedencia de esos sonoros bloques de construcción. Al criarse escuchando la salsa a su alrededor, tampoco rehuye investigar sobre los precedentes históricos y socioculturales de los diferentes estilos folklóricos y el viaje evolutivo que siguen hasta dar raíz al género comercial.

Partiendo del trabajo inspirado por esa fascinación de la confluencia entre lo popular y lo erudito, su fin es buscar la participación de la salsa en una música que se encuentre con claridad al otro lado de esa difusa línea que define al otro como arte más

“elevado”. Elige la música de Roberto Sierra por razones evidentes: compatriota, uno de los compositores iberoamericanos de música de concierto más influyentes de las últimas décadas, es creador de múltiples obras con la palabra “salsa” en el título y también ha experimentado con numerosos folklores musicales actuales y ancestrales. Este compositor, criado escuchando el nacer del fenómeno salsero, tiene una formación prestigiosa que le versa en las técnicas occidentales de composición musical del siglo XX y le ratifica su actividad incesante en el circuito sinfónico norteamericano, sus reconocimientos y labor docente universitaria.

Siguiendo la línea de su labor docente en análisis musical y métodos armónico-contrapuntísticos, José Javier Peña Aguayo se adentra en este libro en el esqueleto musical y el alma cultural de la salsa. Asimismo, estudiando las constantes técnicas y estéticas a través del catálogo de Roberto Sierra, intenta encontrar los métodos y resultados de la incorporación de elementos salseros en su música.

Dr. Francisco Carlos Bueno Camejo

Editor de Cuadernos de Bellas Artes

Universitat de València



Introducción

El entramado de conexiones entre las expresiones musicales diferenciadas entre el vernáculo colectivo y la soledad de lo erudito se han flexibilizado por el curso de la historia y la redefinición de las mismas expresiones en sí. Desde hace siglos, la posición del creador musical ha ido alternándose entre la voz del pueblo y la torre de marfil. Las distancias entre lo folklórico y lo popular, que en principio tienen el mismo significado, han ido creciendo mientras se han desarrollado los medios a través de los que se difunden sus sonidos y se ha reestructurado el entramado de clases sociales con la creciente dominación político-económica de occidente en el pasado siglo. Entre los diferentes puntos de vistas de la comunidad de la música “cultura”, puede existir una perspectiva objetiva, probablemente generalizada, que comprenda que la sofisticación en el proceso creativo debe estar por encima del trasfondo sociocultural o cualquier método generador abstracto que pueda ser la procedencia del objeto musical, que ha “permitido”, “excusado” o “justificado” la inspiración y el inmiscuido de grandes compositores en el pópulo musical, desde el empleo de la *frottola* por

los madrigalistas y las canciones populares germánicas en *La flauta mágica* de Mozart, pasando por las mazurcas y polonesas de Chopin y el repetido uso de la música zíngaro-húngara por tantos compositores del Romántico, hasta las fuentes etnomusicológicas de Bartók y la fascinación por la música sudasiática en el siglo XX, desde Debussy hasta los minimalistas norteamericanos. La relevancia del folklore en la creación musical de élite se manifiesta en diversas funciones técnicas y evocativas, y en varios niveles de conciencia de la misma por parte del compositor: el origen de la melodía, las funciones de las partes musicales, la práctica vocal-instrumental, las escalas tonales, el ritmo y el compás, etc. Los procesos que se aplican al elemento músico-popular se ajustan a los practicados en el lugar y la época, como algunos de los ejemplos antes mencionados pueden sugerir; la técnica contrapuntística del madrigal, las proporciones sintácticas del Clasicismo o la armonía altamente cromática que surge a mediados del siglo XIX. La ramificación de estilos en el siglo XX provoca la redefinición del papel que toma el vernáculo musical ante la nueva búsqueda de recursos armónicos que causa el abandono de la tonalidad bimodal. Mientras unas visiones creativas se adentran en la abstracción de la idea y el proceso, otras ven en el folklore propio y ajeno nuevos marcos para el trabajo artístico que toman parte, como objeto y como generador, en los numerosos métodos y procesos de creación que surgen en el último siglo. Ejemplos como los *ostinati* inspirados en el gamelán javanés presentes en los preludios pianísticos de Debussy o ciertos temas melódicos en las obras de Bartók, y las escalas y los compases en los que están escritos, adquiridos en su viaje de investigación desde Hungría a la zona eurasiática, solo exponen el comienzo del papel de la música folklórica en la creación musical occidental del siglo XX.

Durante los siglos XVIII y XIX, en las jóvenes naciones del Caribe hispano evolucionaba el folklore musical de acuerdo a los correspondientes factores históricos, como la llegada del teatro bufo andaluz, la independencia de Haití, la abolición de la esclavitud y la Guerra Hispanoamericana. La música autóctona de Puerto Rico y Cuba la desglosan factores étnicos y sociales, entre los que son determinantes las diferencias entre criollo y negroide, y la urbe y el campo. La música desarrollada en Cuba, con la influencia mestizada entre blancos y negros, haitianos y cubanos, mientras va pasando del

oriente de la isla a La Habana, deriva en géneros que se internacionalizan a raíz de auge turístico de la capital cubana; que, después de independizarse el país y entablar una particular relación con Estados Unidos, se llena de turistas norteamericanos que continúan la demanda de la música al volver de sus viajes. Esta situación crea un circuito de música cubana en la ciudad de Nueva York y, entre la competencia por agradar a los oídos norteamericanos en La Habana y en Nueva York y la interacción con músicos neoyorquinos afroamericanos y latinoamericanos, la música cubana sufre una de las primeras transformaciones de su exposición internacional. Algo parecido, pero en una situación de colonización norteamericana que supone una masiva migración de boricuas a Nueva York, le ocurre a la música puertorriqueña de herencia africana creada en las plantaciones rurales y en las urbes del siglo XIX por la influencia de los sonidos llegados a la isla de Cuba y Estados Unidos y que también toma parte en la escena musical de la Gran Manzana. Tras el establecimiento del Estado Libre Asociado de Puerto Rico y la revolución castrista, surge el sonido pancaribeño que exponen los músicos, en mayoría puertorriqueños y cubanos, en la capital neoyorquina, en medio del revuelo social estadounidense de la década de los sesenta, en plena Guerra Fría y en el vértigo de la nueva comercialidad musical. El estilo musical, con un trasfondo de reconocible “cubanía” pero de un sonido tropical genérico, se convierte en el nuevo fenómeno de la música comercial etiquetándose con el término “salsa”, entre las protestas de defensores de la música cubana, satisfaciendo la demanda de los jóvenes iberoamericanos de Nueva York y el Caribe. Los hechos plantean preguntas sobre la autenticidad de la propiedad folklórica - que no la legitimidad artística - de una música que sufre los cambios que aplica la presión del concepto industrial occidental del siglo XX. Asimismo, no tiene fácil conclusión el intento de definición sobre lo que es la música llamada salsa, sus constantes y variantes músico-nacionales, su instrumentación y estructura, y el origen y la legitimidad del término que le nombra, y queda por descubrir la verdadera utilidad de la certificación de un país creador del género.

Entre los compositores iberoamericanos de música de concierto más valorados en las últimas décadas, el puertorriqueño Roberto Sierra Enríquez (Vega Baja, 1957) crece siendo testigo del inicio de

los eventos que dan pie al producto comercial salsero, además de criarse rodeado de la música popular de la isla. Se inicia en la música de disciplina clásica con el piano antes de sumergirse en la teoría y la composición. Después de sus estudios en Puerto Rico, su formación continúa en Europa y pasa tiempo siendo alumno de György Ligeti. Anduvo entonces influenciado por la música europea del siglo XX en cuanto a sistemas armónico-tonales, métodos de composición y otros procesos musicales. Inicia su vida profesional en Puerto Rico para luego ir a Estados Unidos, donde comienzan sus numerosas residencias orquestales, su función docente en Cornell University y en donde ha sido reconocido con premios, publicaciones, invitaciones académicas e innumerables encargos. Entre sus primeras obras publicadas están la *Salsa on the C String* (1981) y la *Salsa para Vientos* (1983), exponiendo sus intenciones en referirse abiertamente a la *salsa* en un lenguaje acorde con la disciplina y la época, y ha continuado citando este género comercial hasta la actualidad. Desde luego no es que el empleo de música popular se pueda considerar innovador, especialmente en un Siglo XX repleto de compositores iberoamericanos que escriben en estilos autóctonos o los citan en sus obras de lenguaje mas avanzado, como las milongas de Ginastera, el empleo del jorocho de Revueltas o las danzas, sones y danzones de Leo Brouwer; pero cabe preguntarse por la causa, el propósito y el resultado estético del empleo de un estilo multinacional tan comercializado en un estilo contemporáneo y la relevancia del mismo en la generalidad de su obra. Así mismo se investigará en este texto como el compositor combina las tareas de asegurar un lenguaje propio mientras cita a un estilo de tantas variantes y la corta evolución histórica del fenómeno *salsero* se refleja en su labor.



La salsa y las disputas sobre el género

“La *salsa* es un fenómeno extraño: probablemente sea el hijo que más padres tiene.”

Radamés Giro¹

El surgimiento de la salsa como fenómeno musical, social y cultural es causa de acalorado debate entre músicos y entendidos del género musical por fronteras nacionales y distancias generacionales. Desde la negación de la existencia de estilo en sí por los puristas de la música cubana hasta la autoproclamada apropiación de la salsa como estilo único y definido por algún puertorriqueño, hay innumerables versiones de cómo llega a ser, o no, de las diferentes especies musicales caribeñas que le dan raíz y de la aparición del mismo término que le nombra. El debate da lugar a

¹ Padura Fuentes, 2003, 173

posiciones incomprensiblemente acaloradas y radicales, creando una discusión entre países con una retórica nacionalista que da la sensación de perder de vista la verdadera esencia de un fenómeno histórico tan interesante que toma lugar principalmente fuera de las islas caribeñas. Un estilo musical con un especial aglomerado de recursos sonoros panamericanos y que retrata los sorprendentes parecidos entre países con situaciones históricas y socioculturales tan distintas en el transcurso del último siglo.

En una entrevista realizada por Leonardo Padura Fuentes (La Habana, 1955), el legendario virtuoso de la trompeta, entre otros instrumentos, y compositor de música cubana y jazz latino, Mario Bauzá (La Habana, 1911 – Nueva York, 1993), además de dudar de la profesionalidad del entrevistador, niega la existencia de la salsa como género propio y reivindica el mérito y superioridad de la música cubana en el mapa musical latinoamericano, en respuesta a una pregunta sobre la definición de la salsa:

“...esto no es una entrevista seria. ¿Tú quieres entrevistarme o envenenarme la sangre hablando de eso? ¿Quién dice que la salsa existe? Vamos enseñame un papel con “salsa” (...) La fundación [de la salsa] es la música cubana con arreglos y adiciones. Lo que se conoce como salsa tuvo la virtud, no lo niego, de poner la música cubana en el mapa... Pero nada más. Es todo Cuba y esto es sólo un proceso de una historia musical que es más larga e importante que la de cualquier otra nación del Caribe.”²

Esta animadversión hacia la salsa, creyendo que la fusión manifestada en este estilo corrompía el arte que practicaban, fue manifiesta por parte de especialistas de la música cubana activos previos a la revolución castrista como el propio Bauzá, el percusionista boricua-neoyorquino Ernesto Antonio Puente (Nueva York, 1923 – 2000), conocido artísticamente como Tito Puente, quien, según Bauzá, no reconocía la existencia de la salsa alegando que la única salsa que conocía era la que comía en los espaguetis (Padura Fuentes, 2006, 23), y el máximo exponente del mambo Dámaso Pérez Prado (Matanzas, 1926 – Ciudad de México, 1989), quien llegó a declarar que la salsa es

² Padura Fuentes, 2006, 23

un producto musical para estúpidos y que “sólo a los tontos le puede gustar ese mamarracho de música.”³

El historiador y educador puertorriqueño Héctor Armando García (San Juan, 1956) alega que es la guaracha puertorriqueña el ritmo que sirve de base para la salsa, en lugar del son cubano como generalmente se ha reconocido, y definiendo a Puerto Rico como punto de origen, definiendo la salsa como:

“...un género creado entre la ciudad de San Juan y luego Nueva York (...) usando la guaracha como elemento principal. Sus protagonistas resultan y vienen a ser músicos mayormente de origen boricua, los que fusionaron distintos ritmos, lo que dio origen a un nuevo sonido musical.” (Ídem)

También llega a poner en duda la nacionalidad del son, señalando datos como el lugar de origen de los integrantes del supuesto primer conjunto de son cubano: las negras emancipadas provenientes de La Española, “La Má” Teodora Ginés (Santiago de los Caballeros, ca. 1530 – Santiago de Cuba, ca. 1600) su hermana Micaela, los andaluces Pascual de Ochoa y Pedro Almanza y el portugués Jácome Viceira, y mencionando la responsabilidad por el son de los esclavos haitianos que emigraron con sus amos a la zona oriental de Cuba entre los Siglos XVIII y XIX.

Entre tanta retórica interpretativa de hechos históricos y musicales para satisfacer, y herir, orgullos patrios, queda la realidad de dónde y cuándo se llevaron a cabo los eventos: en la ciudad de Nueva York entre las décadas de 1950 y 1970, y los diferentes géneros populares que participan en la fusión para crear un género comercial que tanto impacto internacional ha tenido, provenientes principalmente, pero no exclusivamente, de Cuba, Puerto Rico y los Estados Unidos. Además, son los músicos que han participado de este movimiento quienes quitan importancia al origen nacional de la música y dan mérito a los músicos y la colaboración entre ellos, reconociendo la valía de todos los tipos musicales folklóricos y populares que en la salsa se fundieron.

³ García, La verdadera historia de la salsa,
http://www.proyectosalohogar.com/Enciclopedia_Ilustrada/Salsa.htm,
Marzo 2011



Los sonidos de Cuba

“Sin sombra alguna de duda, creo que la música cubana ha sido mi maestra y la maestra de muchos *salseros*.”

Willie Colón⁴

La música cubana que termina siendo fundamental para el nacimiento de la salsa tiene una historia única que fue transformando y fusionando diversos estilos musicales españoles, criollos, afro-hispanos y franco-negroides. Hay una línea precedente que puede seguirse hacia los géneros que fueron mas influyentes en la escena musical de Nueva York a mediados del siglo XX, desde la *contradanse* francesa al danzón cubano. Hay que tener en cuenta la implicación de Estados Unidos como nave en el que navega el éxito de la música cubana. El turismo norteamericano que invadió

⁴ Padura Fuentes, 2003, 32

La Habana durante la primera mitad del siglo y las combinación de circuito de salas de baile e industria discográfica de Nueva York fueron elementos necesarios para el auge internacional de los géneros cubanos.

3.1. La contradania, los emigrantes de Haití y el son montuno

“La *country-dance* inglesa, pasada por Francia, llevada a Santo Domingo, rebautizada y ampliada en Matanzas, enriquecida en La Habana con aportaciones mulatas, negras y chinas, había alcanzado un grado de mestizaje que daba vértigo.”

Alejo Carpentier⁵

Durante el siglo XVII, la *contradanse* francesa, que nace como un híbrido entre la danza campesina inglesa y los pasos de baile de danzas de la corte francesa, se populariza en toda la nobleza y realeza europea. Es probable que el término *contradanse* sea una corrupción gálica del vocablo inglés *country dance* y éste se bailaba con dos filas en las que se encaran las parejas. Con la colonización del Nuevo Mundo, se disemina rápidamente en el continente americano, llegando a las Antillas francesas, incluida Haití, desde Francia, y a las colonias hispano-caribeñas desde España. En cada colonia la contradanza sufre su propia transformación en manos de criollos y negros.

A finales del siglo XVIII, la colonia de Saint Domingue sufrió una serie de revuelos sociales cruciales en su historia que se dividían entre las exigencias comerciales de los criollos agricultores en cuanto a la libertad de comercio con Estados Unidos, la demanda de nacionalidad francesa en igualdad de condiciones de los negros y mulatos emancipados -franceses y católicos-, y el ansia de libertad de los negros esclavos, de cultura africana. El conflicto social se elevó hasta llegar a masacres de blancos por parte de esclavos y viceversa, y

⁵ Carpentier, 1979, 190

se acentúa por los continuos cambios estratégicos de bando por parte de los negros y mulatos libertos. La búsqueda de apoyo de los esclavos en la colonia española de Santo Domingo y las complicaciones de liderazgo administrativo en Francia a causa de la Revolución Francesa, añadieron a los conflictos enfrentamientos bélicos con España en la frontera con Santo Domingo y con Inglaterra, ante la invasión de barcos ingleses desde Jamaica, aprovechando el vacío de poder francés. En varios intentos desesperados por unir las fuerzas a favor de la colonia francesa, el comisionado francés de Saint Domingue, Léger-Félicité Sonthonax (Oyonnax, 1763 – París, 1813), otorga unilateralmente la nacionalidad francesa a negros y mulatos emancipados y promete la libertad a los negros esclavos. Estas decisiones satisfacían a los beneficiarios e incomodaban al resto, pero con el esencial protagonismo de las guerrillas de Toussaint Louverture (Cap-Français, 1743 - La-Cluse-et-Millou, 1803), se apaciguaron los conflictos en la frontera española y los ingleses se retiraron a Jamaica. A pesar del éxito, el entramado de enfrentamientos bélicos internos y externos causa el éxodo de criollos, con sus esclavos en propiedad, y de negros libertos y recién liberados hacia el resto del Caribe, muy especialmente al oriente cubano. El éxodo continuó durante los próximos años de guerra civil, conquista de Santo Domingo, invasión napoleónica e independencia de Haití en 1804. A mediados del Siglo XIX, la República de Haití dirigida por Faustin Soulouque (Petit Goâve, 1782 – 1867), quien se autoproclamó Emperador Faustin I de Haití, decide invadir la recién declarada República Dominicana repetidas veces, terminando en fracaso y necesitando la mediación de Estados Unidos, Francia y Gran Bretaña para la paz. Los episodios bélicos y los problemas económicos surgidos por la guerra y la corrupción causaron otra ola migratoria al este de Cuba.

La mayoría de emigrantes, que provenían de sembradíos haitianos de café, se instalaron en la aislada zona montañosa de Sierra Maestra, resultando en una evolución cultural particular que luego integraría la cultura franco-negroide en la variada riqueza cultural afro-cubana. La *contradanse* transformada por los haitianos criollos blancos participa en la creación de la contradanza criolla o cubana, y la *contradanse* mestizada con evidentes rasgos rítmicos de influencia negroide deriva en el son montuno. Este género se da a conocer a

partir de la década de los 80 del siglo XIX en los carnavales de Santiago de Cuba, ciudad vecina a la Sierra Maestra, interpretado por Nené Manfugás, descendente de haitianos y llegado desde la localidad serrana de Baracoa, quien tocaba sones con su tres cubano; un instrumento de cuerda pulsada por una pica de tres cuerdas representativo del son. La instrumentación para el son montuno en sus inicios se componía del tres, la guitarra, el bongó, las maracas, la clave, que por costumbre ejecutaba el cantante, la marímbula y el botijo. Durante el siglo XIX, se desarrollan en Santiago la gran variedad de elementos constantes de la música afro-cubana, entre los cuales destaca el ritmo de cinco articulaciones llamado *cinquillo*, el cual ejerce un destacado rol en el desarrollo de las distintas claves de la música cubana. La forma del género se componía en un principio de un estribillo repetitivo cantado por el coro e interludios improvisados por el cantante solista.

“La estructura formal de los sones mas antiguos que se conocen es verdaderamente muy simple: a estructura formal de los sones más antiguos que se conocen es verdaderamente muy simple: consta de la repetición de un estribillo, por lo general consistente de cuatro compases o menos, que es cantado por un coro. Esta sección de coristas se alterna con la actividad realizada por una voz solista que casi siempre contrasta con el estribillo, con el solista improvisando el texto, mientras el coro repite constantemente un estribillo ofrecido por el solista. Esta práctica continúa hasta tanto el solista considere que tiene algo que decir. La alternativa entre solista y coro, aunque muy similar a la de los cantos de origen africano, se diferencia en el hecho de que en el son finaliza el canto cuando el solista concluye su mensaje, añadiéndole así un ingrediente de cierto individualismo a la interpretación.”⁶

Para las primeras décadas del siglo XX, los conjuntos de son, influenciados por las formas de procedencia europea que se encuentran en las mayores metrópolis cubanas, moldea su estructura. Las agrupaciones que practicaron la versión mas elevada del son, defendidas por el Septeto Nacional de Ignacio Piñero (La Habana, 1888 – 1969) y los grupos de Miguel Matamoros (Santiago de Cuba, 1894 – La Habana, 1971) y Compay Segundo (Siboney, 1907 - La Habana, 2003), presentaban una estructura compuesta de una

⁶ Naranjo, Estructura del son cubano,
<http://www.gentiuno.com/articulo.asp?articulo=1874>, Mayo 2011

introducción instrumental seguida de un copla octosílaba por el cantante solista y finalizaba con una amplia sección que alterna estribillos con improvisaciones del cantante solista e instrumentales.

La influencia franco-negroide del son afecta múltiples aspectos de la música cubana como el conjunto percusionista, los polirritmos apuntalados por patrones rítmicos permanentes, la calidad de las voces, entre otros elementos. La popularidad del son se retrasa hasta las primeras décadas del siglo XX, dado el desprecio todavía existente por la música negra -por el racismo encontrado en cualquier metrópoli americana de la época- que representaba el son, y otros géneros como la rumba. El género, en el que se había prescindido de la marímbula y el botijo e incorporado el contrabajo, se populariza en toda la isla por la resolución que disponía que los miembros del Ejército Permanente residieran en una provincia diferente a la del origen del soldado, causando la migración de músicos reclutas por toda la isla, y tiene éxito en La Habana gracias a la explosión turística que experimenta la ciudad. De Estados Unidos, la oleada de turistas a Cuba, vista con prejuicio de ambiente festivo y moralidad permisiva, el ritmo sincopado y tropical del son montuno satisfizo el oído de los visitantes norteamericanos de clases adineradas.

3.2. Del danzón al mambo y el chachachá

La contradanza llega Cuba también a través de España y sufre una adaptación a la práctica musical criolla, que ya había incorporado instrumentos de percusión africanos, paralela a la franco-haitiana. Los emigrados criollos blancos de Haití aportaron su propia versión de la contradanza, creando la contradanza cubana o contradanza criolla, tocada por una agrupación llamada orquesta típica. La evolución del género en su manera de baile, conjunto instrumental, forma y mestizaje cultural deriva en los géneros precursores del danzón, el cual vino a crearse a finales del Siglo XIX y dominar las salas cubanas de baile y de concierto. La orquesta típica heredaba de sus antepasados europeos instrumentos como el cornetín, el bombardino, el clarinete, instrumentos de arco y la paila criolla, ahora llamado timbal, y adquiriría percusión de procedencia mestiza, como la clave y el güiro. La influencia francesa incorporó al conjunto la flauta y el

piano, y prescindió del resto de instrumentos de viento, creando la charanga francesa, y el baile también sufre una transformación de influencia africana al enlazarse las parejas. Estas transformaciones instrumentales y en los pasos de baile causan el surgimiento de la danza cubana y la habanera, que dominan buena parte de la escena musical cubana del Siglo XIX. Con el tiempo lento y melancólico de estos géneros, surge a finales del siglo el danzón, que hereda los diferentes elementos africanos, como el cinquillo ejecutado en la carcaza de las pailas, combinados con instrumentos occidentales y una estructura definida: una introducción, llamada paseo, un tema melódico llevado por la flauta, la repetición del paseo y finalizando con el trío de violín. El danzón, que fue el género dominante en la isla de finales del Siglo XIX a comienzos del siglo siguiente.

“El danzón habría de ser, hasta cerca de 1920, el baile nacional de Cuba. No hubo acontecimiento durante cuarenta años que no fuese glosado o festejado por medio de un danzón. Hubo danzones para saludar el advenimiento de la República. Danzones políticos (...), Danzones patrióticos (...), de la primera guerra europea (...), hechos con temas de óperas y de zarzuelas famosas. A partir de 1910, puede decirse que todo elemento musical aprovechable pasaba al danzón.”⁷

Sin embargo sufre un declive en su popularidad en la tercera década del siglo ante el auge del son montuno y su popularidad entre los turistas. Los músicos y compositores del danzón comienzan a innovar en el contenido musical y estructural, añadiendo una coda final llamada ritmo nuevo, que sufre una gran variedad de interpretaciones, y incorporar elementos del son, como partes cantadas, variantes rítmicas que afectaban sobretodo a la dicha sección codal y las tumbadoras con el bongó. Durante un tiempo fue muy común componer el ritmo nuevo en estilo de son montuno, y esto incorporó instrumentos del son a la charanga. La fusión con componentes del montuno derivan en el danzonete, estrenado con “Rompiendo la rutina” compuesto por Aniceto Díaz (Matanzas, 1887 – La Habana, 1964) en 1929, y el danzón-mambo. La popularidad del danzonete duró pocos años, contrario al éxito del danzón-mambo, que consistía en duplicar el tiempo del danzón en estilo de son en la sección del ritmo nuevo, introduciendo motivos rítmicos mas sincopados e

⁷ Carpentier, 1979, 189-190

instrumentos afro-cubanos como la tumbadora, tal y como se efectuó por los hermanos Orestes López (La Habana 1908 – 1991) e Israel “Cachao” López (La Habana, 1918 – Miami, 2008) en la década del 1930. Durante la siguiente década derivan del danzón-mambo dos géneros que adquieren fama internacional: el mambo y el chachachá. En estos dos estilos se varía la estructura del danzón resumiendo el orden de las secciones iniciales y dándole protagonismo a la sección final. El chachachá mantuvo el tiempo mas pausado del danzón en una forma ternaria: introducción, parte cantada a coro y estribillo cantado con intercalados improvisados del cantante solista, como fue expuesta por Enrique Jorrín (Candelaria, 1926 – La Habana, 1987) y la Orquesta América con *La engañadora*. El mambo surge con la continua experimentación en la última sección del danzón-mambo en estilo de son montuno por músicos como Antonio Arcaño (La Habana, 1911 – 1994) y sus Maravillas, con su *Mambo* y Arsenio Rodríguez (Matanzas, 1911 – Los Ángeles, 1970) interpretando números como *El mambo de la cueva*. Se reduce el resto de la estructura formal suprimiendo los paseos, quedando una introducción breve, una sección cantada, ambas en tiempo de danzón, y la sección final en montuno, en el que toma protagonismo la destreza instrumental. Dámaso Pérez Prado internacionaliza el mambo desde México junto al mítico cantante Benny Moré (Santa Isabel de las Lajas, 1919 – La Habana, 1963), montando un conjunto instrumental que se asemejaba al del *swing* norteamericano, con saxofones, trompetas, trombones y batería, y con armonización y arreglos instrumentales parecidos a los de la *big band*, como demuestra el sencillo *Al compás del mambo*. El musicólogo Cristóbal Díaz Ayala matiza sobre la relación del mambo de Pérez Prado con lo ya ocurrido en La Habana:

“...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 tercera parte del danzón. Hay muchas diferencias, empezando por la orquestación, a base de violines y flauta en Arcaño, y de metales en Pérez Prado; Arcaño es cadencioso y Pérez Prado es nervioso y muy rápido.”⁸

⁸ Díaz Ayala, 1981 en Ramos Gandía, 2006, 11

En realidad, los sobrios ritmos expuestos por Arcaño distan muchísimo del estilo agresivo de *Qué Rico el Mambo* de Pérez Prado, pero éste se convirtió en la figura más representativa del *mambo*, dirigiendo su exposición mundial y convirtiéndolo del baile más disfrutado de su época a un espectáculo mayor. Los músicos que vivieron del mambo en Nueva York admiraban a Arcaño, pero el modelo que siguieron, y con muchísimo éxito, fue el de Pérez Prado.

3.3. La rumba de los pobres

Después de la abolición de la esclavitud en 1886, los negros cubanos dejaron las plantaciones rurales para vivir en las zonas marginales de la urbes conocidas popularmente como solares, junto a la clase jornalera de raza blanca. En esta sociedad de naturaleza humilde en la periferia urbana, se inician las fiestas profanas de barrio llamadas rumbas, que tienen un impacto importante en la sociedad hispano-caribeña desde el término rumba en sí, el cual deriva en diversos usos coloquiales referentes a la juerga y la fiesta de las masas. Se puede notar la influencia de la mayoría de las etnias africanas dominantes en Cuba. Hay indicios de numerosos bailes previos a ésta época, y cuyo origen era más cercanos a los rurales ingenios azucareros, que confluyen todos en las urbes pobres para dar nacimiento al género, en especial en el municipio de Matanzas. Muchísimos de sus componentes, en los ritmos, rituales y movimientos de bailes, se encuentran en géneros de herencia africana de varios países de las Antillas. La música solo se interpreta en origen con percusión y la voz, usando en los comienzos cualquier artefacto percutible como tambor, hasta que las cajas de madera de bacalao importado, llamadas cajones, se convirtieron en la percusión habitual.

“La famosa rumba de cajón tiene su origen en la rústica caja donde llegaba envasado el bacalao salado (...), que formaba parte de la dieta de los esclavos. Aquellos cajones eran de muy buena madera y ofrecían posibilidades sonoras que los negros sabían explotar. Cuando tenían la oportunidad lo desarmaban, una vez cepilladas sus tablas con piedras, lo volvían a ensamblar; así conseguían un instrumento de sonido grave y

preciso que con diferentes golpes de las manos de un buen tocador producía cuatro o cinco variaciones tonales básicas.”⁹

Los cajones fueron luego seguidos de tambores de cuero, llamados *tumbadoras*: la conga, la tumba, el llamador y el quinto, los cuales acompañaban al cantante. También se toca con la clave y la maruga, que es una especie de maraca de muñeca. Las tumbadoras pasarían a formar parte de las agrupaciones habaneras de son y danzón a principios del siglo XX. Uno de los percusionistas solía golpear con baquetas la carcasa de los tambores el ritmo de cáscara, que con el tiempo pasó a ejecutarse en un instrumento suspendido de madera hueca: el *catá*. Más tarde se incorporaría el instrumento religioso del batá, dado a que el género también fue practicado por etnias como los yoruba, arará, abacú y bantú, cuyos toques religiosos se incorporaron al género. El canto consiste en un intercambio antifonal entre solista y coro, y tiene una secuencia de tres funciones músico-danzantes. La diana es una introducción, opcional, del cantante solo compuesta de sonidos vocales ininteligibles y que reclama la atención del público. En la décima el cantante improvisa un texto que prepara el tema a tratar. Aunque su nombre sea el que es, no se utiliza dicho pie métrico necesariamente, empleando con frecuencia indistinta pareados sencillos y prosas. Se “rompe la rumba” al entrar los percusionistas y comenzar el baile, mientras el cantante confecciona un estribillo que cantará el coro alternando con improvisaciones del propio cantante. Estos tres estadios pueden ocurrir dentro de las variedades de rumba. La columbia es de tempo acelerado y se distingue por ser bailado por un hombre que reta y provoca al percusionista del quinto con los pasos de baile. La columbia tiene variantes con diferencias en su denominación dependiendo de los movimientos de baile, tiempo o procedencia regional como la mañuga y la “rumba de los cuchillos.” En su tiempo también acelerado, el guaguancó es bailado por una pareja que escenifica una escena de seducción con movimientos pélvicos por parte del hombre, a los que se les llama “vacunar”, respondidos por gestos de rechazo por parte de la mujer. Éste género rumbero también variantes dentro y fuera de Cuba, como la rumba managua. El yambú, el baile más antiguo de los tres, es de tiempo mas pausado y su baile se caracteriza

⁹ Évora, 1997, 186

por movimientos más graduales por diferentes partes del cuerpo. La popularidad comercial de la columbia y el yambú no traspasó las costas cubanas. En especial el segundo, que sobretodo es practicado por grupos profesionales de danza folklórica. Por contra, el guaguancó sí gozó de impacto internacional y fue asimilado por muchos intérpretes de música caribeña, en muchas ocasiones llamándolo indistintamente rumba, aunque ambos términos fueron utilizados descuidadamente en música que realmente eran otros géneros más populares.

“...no debe olvidarse que todas las danzas introducidas en estos últimos años en Europa, en países de América y del Asia, bajo el nombre eufónico de rumbas, no eran sino sones que se conocían en Cuba desde hacía bastante tiempo.”¹⁰

El guaguancó, etiquetado con el nombre de *rhumba* - los norteamericanos creían que la raíz de la palabra rumba era la palabra ron en inglés: “*rhum*” (ÉVORA, 1997, 190) - se integra en el ambiente musical turístico-comercial habanero hacia la tercera década del siglo XX en manos de los Lecuona Cuban Boys de Armando Oréfiche (La Habana, 1911 – Las Palmas de Gran Canaria, 1997), quien renombró al grupo Havana Cuban Boys en 1946. En muchos casos, las grandes orquestas parecían disfrazar la música para que parezca menos negra. Se es muy generoso con Oréfiche al afirmar que un número como *Rumba blanca* meramente se acerca, solo en sus sonidos de percusión a algún elemento rumbero. La versión más tradicional del género se hacía en la calle y en fiestas particulares hasta mediados del siglo cuando surgen grupos de tradición y destreza que comienzan a presentarse por las salas de baile. Se comenzaron a conocer los nombres de Lulú Yonkori, cuyo éxito *Él vive bien* fue de los primeros temas rumberos de fama. Pero sobretodo fueron los nombres de grupos como Clave y Guaguancó - quienes trabajaron para recuperar las etnias religiosas en la música - y Los Muñequitos de Matanzas - quienes siguen siendo hoy una auténtica autoridad de la rumba - los que lanzaron una versión tradicional del género hacia el exterior. El guaguancó tuvo una limitada exposición en las orquestas neoyorquinas de los 1940 y 1950. Fue en los conjuntos reducidos de

¹⁰ Carpentier, 1979, 199

los sesenta en los que tuvo más protagonismo, y de ahí a tener una fuerte influencia en la salsa.

3.4. Cuba y EE.UU.: Relaciones músico-diplomáticas

Todos estos géneros cubanos de música, el son montuno, el chachachá, el mambo y el guaguancó, con sus evoluciones respectivas, se celebran en la escena internacional de música y baile en manos de excelentes músicos que aprovecharon el dinámico mercado musical y discográfico norteamericano para darse a conocer.

Después de la Guerra Hispanoamericana, la Enmienda Platt del Tratado de París establecía las relaciones entre Cuba y Estados Unidos referentes, entre otras cosas, al protectorado militar y a la reciprocidad comercial. Ésta establecía entre otras cuestiones propietarias la cesión de la Bahía de Guantánamo, el permiso del ejército estadounidense para intervenir a su propia discreción y limitaba las relaciones internacionales del país caribeño. El Tratado Cubano-Americano de 1903, y la consecuente retirada militar, causó la fundación de lazos turísticos y comerciales con Estados Unidos durante las primeras décadas del siglo. El presidente Franklin Delano Roosevelt (Nueva York, 1882 – Warm Springs, 1945) causó un desigual beneficio a la sociedad cubana con la práctica de la *Good Neighbour Policy* (Política del buen vecino), puesta en práctica cuando el acuerdo de relaciones diplomáticas se firmó en 1934, eliminando la mayoría de disposiciones de la Enmienda Platt. Los acuerdos fortalecieron las relaciones que llegan a su máximo auge con el régimen de Fulgencio Batista (Banes, 1901 – Marbella, 1973), entre los años 1933 y 1959, con una importante inversión de empresas norteamericanas agrícolas y hoteleras, y entre los que se vieron envueltos figuras del crimen organizado de Chicago. La presencia de visitantes estadounidenses en Cuba tuvo una influencia importante en la música local respecto a su instrumentación y armonización, dada la competencia vigorada para complacer la demanda musical.

“Durante la década de los 30, el auge de las grandes bandas de la era del swing en los Estados Unidos provocó un fenómeno similar en Cuba en cuanto al formato de esas orquestas. De agrupaciones de siete u ocho

músicos se pasa a orquestas de 12 o más, con secciones de tres o más trompetas, trombones y saxofones y una sección rítmica que incluía piano, guitarra, contrabajo y batería, y que en nuestro país se vio aumentada gradualmente con la inclusión de instrumentos de la percusión cubana para interpretar nuestros ritmos, práctica llevada luego a los Estados Unidos.”¹¹

Es de notar que la internacionalización de los estilos populares de Cuba tuvo un efecto transformador que nubló los oídos del apreciador extranjero ante las exigencias comerciales de los medios de difusión de la época. Ya los géneros se interinfluenciaron teniendo en cuenta que las tumbadoras rumberas se incorporan en todos los demás géneros, el bongó pasa al mambo y las pailas al son, y los términos que nombraban esta música se confundían con facilidad y la asimilación mutua de prácticas armónicas e instrumentales entre Cuba y Estados Unidos terminó por diluir la autenticidad popular de la música.

“La boga que favoreció ciertos géneros bailables cubanos a partir de 1928, hizo un daño inmenso a la música popular de la isla. Cuando los editores de Nueva York y París establecieron una demanda continuada de sones, congas y rumbas –designando cualquier cosa bajo este título–, impusieron sus leyes a los autores de una música ligera, hasta entonces llena de gracia y sabor. Exigieron sencillez en la notación, una menor complicación de ritmos, un estilo mas comercial. Los arreglistas norteamericanos hicieron el resto.”¹²

Pérez Prado trabajó en el ambiente musical habanero antes de irse a México y el contacto cubano-norteamericano tuvo mucho que ver en la música que le hizo famoso. El público estadounidense, de clases acomodadas, que disfrutaba de la música en La Habana volvía sediento de seguir escuchando los sones, danzones, mambos y chachachás, y en la capital neoyorquina se estableció una regularidad de conciertos en salas de baile con la admiración de público y músicos locales, entre los que destacaron Mario Bauzá, los cantantes Francisco Gutiérrez “Machito” (La Habana 1912 – 1984), Antonio Machín (Sagua la Grande, 1903 – Madrid, 1977) y Celia Cruz (La Habana, 1912 – Fort Lee, 2003), el compositor y director Gilberto

¹¹ Acosta, 2005, en http://www.lajiribilla.cu/2005/n239_12/239_15.html, Marzo 2011

¹² Carpentier, 1988 en Évora, 1997, 190

Valdés (Jovellanos, 1905 – Nueva York, 1971), y los percusionistas Luciano “Chano” Pozo (La Habana 1915 – 1948) y Mongo Santamaría (La Habana, 1922 – Miami, 2003), entre muchísimos otros. Estos intérpretes fundaron y participaron en las primeras orquestas de Nueva York como la AfroCubans de Machito y Bauzá, entre otras muchas, y se organizaron giras de las orquestas exitosas del ambiente habanero como Arcaño y sus Maravillas, el Conjunto de Arsenio y la Sonora Matancera. En la bulliciosa escena musical de Nueva York, los músicos cubanos entran en contacto con músicos norteamericanos del *swing* y el *jazz*, y con músicos de otros países iberoamericanos, sobretodo puertorriqueños. El barrio de latinoamericanos estaba en Harlem, llamado en inglés *Spanish Harlem*, a pocas calles de la cuna de muchísimos iconos musicales del *Harlem Renaissance* y el Teatro Apollo. La interacción entre estos artistas transforma el conjunto instrumental a una semejante al de Pérez Prado en México, y el lenguaje armónico se ve influenciado por el jazz, para el deleite de la audiencia neoyorquina. Especialmente destacado es el caso de Mario Bauzá, quien compartió escenario con grandes figuras del jazz como Dizzy Gillespie (Cheraw, 1917 – Englewood, 1993), el cantante Cab Calloway (Rochester, 1907 – Nueva York, 1994), el baterista Chick Webb (Baltimore, 1909 – 1939), y los saxofonistas Charlie Parker (Kansas City, 1920 – Nueva York, 1955) y Stan Getz (Filadelfia, 1927 – Malibu, 1991), convirtiéndolo en el gran responsable del *latin jazz*. Con la revolución cubana de 1958 liderada por Fidel Castro (Mayarí, 1926), el tránsito de músicos e intercambio de ideas entre La Habana y Nueva York se detiene, hecho determinante para el transcurso de la música hispano-caribeña en la Gran Manzana.



Brevemente la guaracha

El término “guaracha” se ha utilizado con demasiada facilidad en el mundo de la música caribeña. La guaracha, a parte de estar ligada a una interesante historia del teatro y la sociedad caribeña, es un género con una estructura a penas definida con propiedades muy abiertas, y en un momento dado se convirtió más en un evento músico-social que en un estilo musical concreto.

La guaracha nace en Cuba en las compañías andaluzas de teatro bufo, en el que se integraban canciones de estilo popular con texto de sátira social que se establecen en La Habana en el siglo XVIII. Consiguen una popularidad inmediata y este éxito lleva a la creación de compañías criollas en toda la isla. En la adaptación de los textos, en origen para el público peninsular, para el público colonial, el sector de raza negra de la sociedad se convirtió en unas de las tantas dianas de las burlas de los guiones teatrales, referentes a la jerga que practicaba, su escasa educación y su triste situación en la escala clasista, en los que figuraban mulatas promiscuas y negros tontos los que no ladrones, violentos y timadores. Los primeras escenas con negros fueron escritas por Creto Gangá, pseudónimo de Bartolomé

José Crespo y Borbón (El Ferrol, 1811 – La Habana, 1871) en las obras “Un ajiaco o La boda de Pancha Julia”, “Canuto Raspadura” y “Laberintos y trifulca de carnaval”. Solo con la lectura de su poema “La mulata” puede suponerse el tono burlón racista de sus textos.

La mulata

*Es un compuesto de todo,
es entre hereje y cristiana,
es como su misma piel,
entre negra y entre blanca;
es lo mismo que la trucha
que fluctúa entre dos aguas;
pulga que quieta atormenta,
y pacífica si salta;
pimiento que visto, gusta,
y que comido da rabia;
licor que olido conforta,
y que bebido emborracha...*¹³

A pesar de la lamentable base de este humor que ignoraba la rica variedad tribal y cultural de la población negra cubana, con este se incorporó a participantes negros en la parte dramática y, en sus canciones y acompañamientos, a la música popular afrocubana, desconocida para muchos blancos criollos y que sustituiría a seguidillas y villancicos. Según Tony Évora, los números musicales incidentales fueron asimilando componentes individuales y

¹³ Morales, 1976, 310

referencias generalizadas de la música de los negros cubanos, con el trato abusivo del humor y entre las protestas de la alta sociedad criolla.

“...ya se ha incorporado definitivamente la fórmula del cinquillo, remozando las propias contradanzas clásicas (...) También había aparecido públicamente la rumba en el primer tercio ochocentista, género que el inefable Pichardo¹⁴ calificaría de “poco decente”, bailado sólo “entre dos” y usado por la “gentualla” habanera o matancera.”¹⁵

Lo esencial es que la música estaba supeditada al texto y al momento escénico y se entendía que las melodías procedían de la música negra sin identificar exactamente de dónde. Esta música teatral formó parte del proceso que introdujo ritmos afrocubanos a la contradanza cubana. Con el tiempo, el conjunto musical, con guitarra, tres, güiro y maracas, tocaba guarachas y danzas criollas, en los entreactos con letra del mismo ánimo satírico y gracioso, con una forma, en compás binario alternando el texto cantado entre coro y solista, que evoluciona en las últimas décadas del siglo.

“Hacia fines del XIX la guaracha fue variando su esquema formal, cambiando la alternancia coro-solo por una estructura consistente en una parte inicial narrativa, seguida de un estribillo donde se contraponen el coro, que repite el motivo fijo, y el solista que realiza improvisaciones y variaciones.” (Ibídem, 236-237)

El texto de las guarachas fue concentrándose en críticas sarcásticas hacia el gobierno español, al nivel de asociarse en una de ellas, “Ya cayó” de la obra “Perro huevero, aunque le quemén el hocico” de Juan Francisco Valerio (La Habana, 1829 – 1878), a la guerra independentista iniciada por Carlos Manuel de Céspedes (Bayamo, 1819 – San Lorenzo, 1874). La indignación por parte del gobierno y las clases poderosas cubanas supuso el boicot público y, más tarde, la prohibición oficial del teatro bufo, causando la huida de compañías, actores y músicos a otros países del Caribe. La prohibición no suprime la guaracha en sí que, dada su popularidad, siguió diseminándose independiente del teatro en las charangas y orquestas

¹⁴ Esteban Pichardo y Tapia (Santiago de los Caballeros, 1799 – La Habana, 1879), destacado geógrafo y lexicógrafo del siglo XIX en Cuba.

¹⁵ Évora, 1997, 234

de danza criolla y danzón con un número creciente de integrantes negros y mulatos. El baile al son de la música de estos conjuntos fue tan en auge que los bailadores comenzaron a dar propinas a las orquestas para alargar el evento hasta avanzadas horas de la madrugada, cuando se tocaban las guarachas que en las que los músicos de permitían improvisaciones. Con el tiempo la guaracha se definía simplemente como música de fiesta nocturna.

El éxodo de las compañías de teatro bufo y sus músicos que provocó la prohibición cubana se efectuó a mediados del Siglo XIX hacia México, la República Dominicana y Puerto Rico. La guaracha que llega a territorio borincano, sin una definición estilística definida para su tiempo, sufrió un efecto inverso al proceso que la creó. En Puerto Rico se incorporan la sencilla práctica armónica, la rima y el sarcasmo de su texto y el uso del güiro y la guitarra de la guaracha a los distintos géneros de música jíbara y urbana, especialmente en la música navideña y la religiosa, como los aguinaldos, los rosarios cantados y el funeral negro del baquiné. Durante las primeras décadas del siglo XX se incorpora a la música que interpretaban los conjuntos de música caribeña en los barrios de San Juan y Ponce, fusionada con ritmos de son, bomba y plena.

La historia que rodea a la guaracha es de valor e interés –clave en la observación del mestizaje musical en la sociedad cosmopolita de Cuba y un ejemplo más de la versatilidad del músico puertorriqueño– pero termina siendo un género poco definido, y en el mundo de la salsa siempre se le disfraza con otro ritmo como base. El LP “Guarachas”, publicado en 1968 por el Gran Combo de Puerto Rico, contiene íntegramente guarachas al estilo boricua; pero todas tienen al son cubano como base, como se demuestra en los patrones del piano, el bajo, las congas y el cencerro. También es el caso en el número “Guaracha” del disco de 1975 *The good, the bad & the ugly* de William “Willie” Colón (Nueva York, 1950), en el cual se interrumpe el ritmo de son para cambiar repentinamente a un seis orocoveño, una variante del ritmo jíbaro del *seis*, en el cuatro puertorriqueño de Yomo Toro (Guánica, 1933), con rima de décima típica de la música campesina boricua. Incluso en grupos mas antiguos dedicados a estilos mas definidos como el Sexteto Puerto Rico de Leocadio Vizcarrondo Delgado (San Juan, 1906 – Bayamón, 1993), sus

guarachas llevaban de base ritmos como el son montuno y las variedades del seis jíbaro. El fundador del grupo Son 14, Eduardo “Tiburón” Morales (Central Amancio Rodríguez, 1935) limita las diferencias musicales entre el son y la guaracha al ritmo de las voces.

“(La guaracha) casi siempre es un coro que llena el compás, sin síncopa pensante como en el son, puras frases largas. En el son hay que usar lo rítmico, montarse en ese ritmo...”¹⁶

Aunque hayan leves detalles que le definan; el uso del güiro, la armonía sencilla sin injerencias jazzísticas, la rima y humor del texto, que en los sesenta se convirtió, en ciertos casos, en sátiras sexistas y homófobas, no ha subsistido como género musical definido construido por la variedad de patrones sonoros definidos como los que componen otros géneros caribeños, y, aunque su participación en la salsa es evidente, su aportación al género parece bastante limitada dada la falta de definición de sus recursos musicales.

¹⁶ Vizcaínos, La guaracha, <http://www.elveraz.com/raices2.htm>, Julio 2011



El factor puertorriqueño

“Cuba no tiene cómo pagarle a Puerto Rico por lo que ha hecho por nuestra música.”

Eduardo “Tiburón” Morales¹⁷

En la involucración boricua en el emprendimiento de la salsa participan la música de Puerto Rico y sus músicos interpretando los sonidos patrios y los cubanos y norteamericanos en práctica en el siglo XX. Sus géneros musicales sufren una herencia similar a la de Cuba, desde África, España y otros países del Caribe, y un afrancesamiento particular. Su transcurso histórico social es determinante para la creación de una cultura pancaribeña en Estados Unidos.

¹⁷ El libro “Conversaciones con la Salsa” por Jesús M. Corrales, URL: <http://salpiquelatino.galeon.com/>, Julio 2011

5.1. La herencia africana

La música puertorriqueña de herencia africana mas pura se divide en los géneros de la bomba y la plena. La bomba es el estilo musical más antiguo nacido en Puerto Rico, viniendo a crearse a mediados del siglo XVII a manos de los habitantes de raza negra provenientes, en primer lugar, por el mercado de trata de esclavos, establecido en la isla en 1511, directamente desde África y de otras colonias europeas del Nuevo Mundo. El contrabando de esclavos con las Antillas francesas y holandesas, principalmente Guadalupe y Curaçao, fue muy próspero, y el gobierno isleño negoció con las administraciones coloniales de la península de Yucatán por esclavos que trabajaron en la construcción de infraestructuras militares y civiles. La población de negros emancipados se conformaba por negros libres por defunción o deserción de sus amos, esclavos que escaparon de ingenios que fueron imposibles de identificar y por fugitivos de otras islas caribeñas, siendo la política puertorriqueña la de no devolver esclavos fugitivos de otras colonias siempre que éstos confesaran la fe católica y juraran fidelidad a la corona española . El crecimiento de la población negra liberta fue de tales dimensiones en el siglo XVII, que las autoridades establecieron su residencia en el sur de la capital, en San Mateo de Cangrejos, el actual sectores sanjuanero de Santurce, cuna de estrellas de música autóctona. Cabe mencionar el cuerpo militar auxiliar bautizados como la “Compañía de los Morenos de Cangrejos”, que fue determinante en la defensa de la capital contra ataques de ingleses, franceses y holandeses desde la Bahía de San Juan entre los siglos XVII y XVIII. También se fundan villas, que serán puntos de origen de las diferentes variedades de géneros autóctonos, creadas por esclavos huidos y negros libres en Loíza, en el norte, Ponce y Guayama, en el sur, y en Mayagüez en el oeste. Los números demográficos de los negros y mulatos crecieron durante estos siglos igualando virtualmente a los habitantes de raza blanca y fueron copados por la ola migratoria haitiana causada por sus conflictos en los siglos XVIII y XIX. Esta ola llega mayormente a Mayagüez, desde donde emigran hacia el resto de la isla. En 1872, los censos desvelaron que la población negra y mulata alcanzaba los 289.344, número que no distaba significativamente de los 328.806 de raza blanca. (ÁLVAREZ NAZARIO, 1974, 78)

5.2. La bomba de los esclavos

La música y el baile de la bomba fueron en principio prohibidas por la administración española por el culto que se le rendía a dioses y espíritus africanos, pero pronto se integró en el culto católico en adoración a San Jaime, lo que llevó a las administraciones a levantar la prohibición e implantar una regulación de las actividades lúdicas de los esclavos. El “Reglamento sobre la educación, trato y ocupaciones que deben dar á sus esclavos los dueños y mayordomos en esta Isla” de 1826 fue el último que regulaba el horario de fiestas y las obligaciones sociales de los negros, que incluían la prohibición de trato personal entre mujeres y hombres, y la negativa a la participación de negros de otras plantaciones y negros libertos (THOMPSON, 2002, 13-14). Con el paso de los siglos, la tradición musical se asentó en las urbes históricamente habitadas por negros libertos. La música se ejecuta con voz y percusión, que, al igual que la rumba, también se efectuó en cajones y barriles de madera hasta que se emplearon tambores de cuero. Hay cinco variedades de tambores de bomba, o barriles, aunque imprescindibles sólo son dos: el *buleador* (también llamado *segundo*), el cual es un tambor grave y que marca el ritmo básico obstinado, y el *primo* (también llamado *repicador* o *subidor*), el más agudo que, a parte del ritmo básico, improvisa. En dichos tambores se emplean golpes percutores, entre al menos cinco que combinan golpes de dedos, mano abierto y mano cóncava sobre el centro y la orilla del cuero, que se usan en los ritmos básicos. Dos de estos sonidos dan el nombre al género, que nada tiene que ver con explosivos: un golpe hueco hacia el centro de sonido grave, *bom*, y un golpe seco hacia el borde de sonido más agudo, *ba*. Le acompañan las maracas, que marcan el pulso, y golpes de palos de madera sobre la carcaza del barril, llamados *cuá*, que con el tiempo evolucionaron en un instrumento de madera hueca suspendido, parecido al *catá rumbero*, conocido como *cuá*, en el que se ejecutan variaciones del ritmo básico. La parte cantada se efectúa en estilo antifonal entre un estribillo coral e improvisaciones solistas y la letra demuestra la influencia franco-negroide con la presencia de corrupciones afrohispanas de los dialectos franco-antillanos como *Orile aguatile* (Traducción probable: Qué divertida es el agua) o *Melitón tombé* (Traducción probable: Cayó un gran trueno).

Con la influencia de bailes cortesanos franceses y las danzas folklóricas españolas, bailar la bomba tiene varios formatos que se han desarrollado históricamente, junto con danzas similares de otros países caribeños. Entre éstos hay que dan el nombre a ciertos ritmos básicos de bomba, como el leró, una corrupción afro-caribeña del francés *le rose* (la rosa), se forma un círculo con todos los participantes y cada pareja de baile por turnos baila en el centro. Además están la tumba, la cual destaca por la anteposición de las parejas en dos filas, una de hombres y otra de mujeres, y el cocobalé, palabra que significa combate cuerpo a cuerpo¹⁸, se baila simulando una disputa entre dos hombres pudiéndose usar palos, chocándolos, y el congo, en el que se baila también contraponiéndose hombre y mujeres en dos filas. A parte de estas modalidades mas concretas y virtualmente desaparecidas, en la bomba, mayormente, baila alguien solo que sigue la idea de retar al barril solista - el primo - para seguirle y reaccionar a sus movimientos. Esta persona entrará a bailar desde el soberao, nombre del circulo de personas, que bailan el paso básico, que rodea al bailaror y los músicos, y vuelve al mismo al terminar, dando paso al próximo bailaror.

Hay más de veinte ritmos básicos de bomba que se establecen como cédulas repetidas en el tambor buleador y el cuá. Se categorizan desde cinco ritmos desde los cuales se desglosan el resto: sicá, cuembé, yubá, holandé y seis corrido. Son todos de compás binario excepto el yubá, que es de compás compuesto y desde el cual ramifican todos los ritmos en dicho compás. El sicá y el cuembé, dan raíz a los demás ritmos binarios

A principios del siglo XX, el género estaba aislado en las villas y barrios pobres y de mayoría de raza negra de Mayagüez, Ponce, Guayama, Cataño, Loíza y los sectores capitalinos de Santurce (antes San Mateo de Cangrejos) y Puerta de Tierra. A raíz de la explosión comercial de la música cubana y la reticencia de los mayores a compartir su sabiduría, los jóvenes de la época pierden interés en la bomba y ésta pudo haber sufrido un serio peligro de extinción. La actividad de unas pocas familias popularizó el género como atracción turística, sobre las que destaca indudablemente la de Rafael Cepeda

¹⁸ Conrad, *La Bomba*, <http://www.puertoritmo.com>, Diciembre 2010

Atiles (San Juan, 1910 – Carolina, 1996) y su familia. Un jovensísimo Rafael Cepeda, ya formado en la bomba de Santurce por herencia familiar, investigó sobre ritmos de bomba en el este y sur de Puerto Rico. Junto a su esposa Caridad Brenes Caballero (Humacao, 1916 - San Juan, 1994), fundó el Grupo ABC en 1940, el cual se dedicaba a una presentación coreográfica del género con trajes tradicionales que fue muy popular en los circuitos turísticos de San Juan. Fundaron también el Grupo Folkórico Trapiche en 1959 para una labor parecida. Esta familia representó al género en su versión cangrejera más auténtica, casi en exclusividad y recibiendo en algún momento apoyo gubernamental en su labor. En la década de los cuarenta nace Cortijo y su Combo y sacan la bomba de su formato tradicional, pasan los ritmos de los barriles a las tumbadoras, armonizan las melodías para poder ejecutarse en el *ensemble* de música cubana y el género pasa a formar parte de la salsa hasta la fecha. Para finales de la década de los cincuenta también nace el Ballet Folklórico Hermanos Ayala, quienes iniciaron una versión de formato similar pero basado en los ritmos bomberos de Loíza. La actividad de los Ayala tuvo menos influencia en la salsa, así como la de otros grupos que intentan exponer los ritmos menos conocidos procedentes del oeste y el sur, como lo hizo en la década de los sesenta Felix Alduén Caballero (Mayagüez, 1926 - 2003), y grupos como Bambalúé, Paracumbé y Yagüembé. A pesar del alto número de ritmos diferentes, el ritmo que se cultiva por los grupos de música caribeña en los años cuarenta es el sicá, sin el empleo del buleador, el ritmo que adaptan Cortijo y su Combo a las tumbadoras cubanas.

5.3. La plena del barrio

La plena se desarrolla a lo largo del siglo XIX en las zonas marginales de las urbes a las que llegan los negros libertos. En los momentos festivos en estos barrios se involucraba todo tipo de música y baile, empleando diferentes instrumentos como el marimbo y la armónica, etc. Se distinguían entre las diferentes agrupaciones musicales un grupo de percusión y canto que iba moviéndose por toda la barriada deteniéndose en los puntos de bullicio animando a la gente a cantar y bailar la plena.

El momento y lugar en los que nace la plena es desconocido, aunque sean su cuna, casi con toda seguridad, los barrios de la ciudad de Ponce en el cruce de los siglos XIX y XX. Entre las teorías de cómo vino a llamarse “plena”, se encuentran el hábito de ejecución nocturna, el impulso visceral de un individuo en justo antes de cantar y la corrupción de un término en inglés vocalizado por una pareja de emigrantes barbadenses.

“Una de las teorías dice que la plena se bailaba bajo la luz de la luna llena o “plena”, y, con el paso del tiempo, la música y el baile adoptaron el vocablo plena. Otra teoría plantea que en Ponce, alguien poseído en el frenesí de este baile exclamó: ¡plena!, dando paso a que en adelante se le siguiera llamando así. Una tercera teoría identifica a un matrimonio proveniente de barbados, [Anna] Catherine George y John Clark, que a principios del Siglo XX cantaban por las calles de Ponce con una guitarra y un pandero. El señor Clark le decía a su esposa “play Anna”, y los puertorriqueños, al escucharlos, tergiversaron la frase hasta convertirse en plena.”¹⁹

Variantes del ritmo y técnicas instrumentales se han desarrollado también en la ciudad de la costa occidental Mayagüez, en los barrios capitalinos de Santurce y Puerta de Tierra, la cercanía metropolitana de Bayamón y en el municipio norteño de Loíza.

Por la necesidad de movilidad, los tambores en realidad son unos panderos de mano llamados pleneras de tres tamaños diferentes: el seguidor, el punteador y el requinto. Éstas pueden tocarse de pie, sentado y colocando el instrumento entre las piernas. Tocando de pie, el instrumento se apoya en la mano izquierda de manera que permita los dedos percutir suavemente el cuero hacia el borde, y la mano derecha golpea el cuero en el centro con el pulgar o dedo corazón, y con los dedos abiertos hacia la orilla del cuero. Los dedos pueden moverse a través del cuero mientras resuena después del golpe, manipulando el tono del sonido, modo que es llamado la técnica del ahogo. La mano derecha ayuda en el apoyo del instrumento cuando de percute con la mano izquierda. Al sentarse el percusionista, puede tocar de manera similar a la de pie apoyando el instrumento sobre los muslos y sosteniendo, con mayor libertad, con la mano izquierda. Al colocarse la plenera entre las rodillas, el músico percute el

¹⁹ Marrero, La plena, <http://www.enciclopediapr.org>, diciembre 2010

instrumento con la técnica de la mano derecha en ambas manos. Cada una realiza una cédula rítmica repetitiva. El ritmo del seguidor, la plenera mas grave, es un modelo de cuatro tiempo llamada marcha, teniendo cinco marchas diferentes clasificadas de forma numeral: primera, segunda, etc. El punteador tiene ocho obstinados rítmicos diferentes, todos el doble de largos que las marchas del seguidor: el bano, el golpe de caballito, el tabaleo, el claveteo, el corrido, el punta de clavo, el remenéate y el baqueteo. El requinto tiene un único ritmo variable con improvisaciones. A las pleneras les acompañan el güiro y las maracas, y la parte cantada se efectúa también antifonalmente entre estribillo coral y versos solistas, y tiende a armonizarse con guitarra o cuatro puertorriqueño. Al haberse desarrollado en situaciones callejeras de diversión, el baile no tiene el aspecto ritual de la bomba, fundamentado en pasos sencillos. Comenzó sin parejas y con el tiempo y con el tiempo se fueron formando parejas aunque bailan deslazados la mayor parte del tiempo. Mientras que el bailes y la música de la bomba componen un espectáculo conjunto, la plena es frecuentemente ejecutada musicalmente sin danza. La letra de las canciones, en el castellano coloquial de la época, suele tratar temas sociales con humor sarcástico:

Estrillo: *Cuando las mujeres quieren a los hombres*

Prenden cuatro velas y se las ponen en los rincones

Compran de esos libros que les llaman de colecciones

Van a la cocina y les rezan sus oraciones

Se pueden referir a tragedias locales o nacionales:

Estrillo: *Cortaron a Elena, cortaron a Elena*

Cortaron a Elena y se la llevaron pa'l hospital

Estribillo: *Temporal, temporal*
Allá viene el temporal
Temporal, temporal
Allá viene el temporal
¿Qué será de mi Borinquen,
Cuando llegue el temporal?
¿Qué será de Puerto Rico
Cuando pase el temporal?

O pueden ser meramente festivas:

Estribillo: *Cuando llega a mi casa un amigo*
Cuando llega a mi casa un amigo
Yo enseguida me pongo a cantar
Y una plena me sale del alma
Cantamos a plena amistad

Las figuras de la plena que triunfarían en Nueva York.

5.4. El éxodo boricua

A raíz de la Guerra Hispanoamericana, Puerto Rico pasó, de colonia española, a ser dominio colonial norteamericano en 1898 como consecuencia del Tratado de París. Después de dos años de gobierno militar, rigieron la isla dos leyes administrativas establecidas por el congreso de los Estados Unidos: la Ley Foraker de 1900 y la Ley

Jones de 1917. La Ley Foraker, confeccionada por el gobierno de William McKinley (Niles, 1843 – Buffalo, 1901), quien ya tuvo problemas políticos para anexionar a la República de Hawaii en 1898, pendió a Puerto Rico en un limbo jurídico definido como pertenencia norteamericana pero sin ser parte de la Federación. Los beneficios para los puertorriqueños llegaron en forma de mejoras educativas, sanitarias, comunicativas e infraestructurales, pero los locales no respondieron positivamente a la imposición del inglés en las escuelas, a la asignación de un gobernador, sin proceso democrático alguno, por parte del gobierno federal y las políticas comerciales agrícolas que aumentaron el proletariado sin tierras, las cuales fueron vendidas a empresas norteamericanas. El gobierno de Woodrow Wilson (Stauton, 1856 – Washington D.C, 1924) aprobó la Ley Jones en 1917 otorgando la nacionalidad norteamericana a los puertorriqueños con la consecuente libertad de tránsito fronterizo, pero mantiene la ausencia de autogobierno, fracasando en la búsqueda de popularidad. En 1928, el huracán San Felipe arrasa la isla, pocos años antes de llegar la Gran Depresión, que empeora la situación. El comercio agrícola, que se dedicaba casi exclusivamente a la exportación de azúcar y café, decayó por el mismo mercado cubano y la crisis internacional, y la importación de alimentos se encareció cuando peor era el poder adquisitivo de los puertorriqueños, sumiendo al país en niveles extremos de hambre y pobreza. Este hecho causó una migración masiva hacia Estados Unidos, en especial a la ciudad de Nueva York, durante la década de los treinta. Las ayudas que llegan a Puerto Rico del *New Deal* impulsado por el Presidente Roosevelt no amainan las tensiones socio-políticas causadas por la crisis económica y las distancias culturales. En este momento el gobierno federal se decide por la dureza, asignando al General Blanton Winship (Athens, 1869 – 1947) como gobernador. Se emplea la fuerza especialmente para reprimir los movimientos nacionalistas liderados por Pedro Albizu Campos (Ponce, 1893 – San Juan, 1969), que resultan en el tiroteo policial de manifestaciones pacíficas conocida la primera como la Masacre de Río Piedras, en la que mueren cinco personas en la Universidad de Puerto Rico en 1935. Como respuesta, el jefe de la policía es asesinado por dos nacionalistas que son detenidos y ejecutados en la delegación policial. En 1937, ocurre la Masacre de Ponce, en la que la policía embiste a disparos una protesta por el

encarcelamiento de Albizu Campos resultando en diecinueve muertos y cien heridos, llegando a los momentos más tensos en las relaciones entre ambos países. En 1940, después de décadas de presión política y reprimido el movimiento nacionalista, se celebran las primeras elecciones democráticas que gana Luís Muñoz Marín (San Juan, 1898 – 1990), quien encabezaba el Partido Popular Democrático y lideró al país en una constante difícil negociación con Washington durante veintiocho años. Dentro de la estrategia social en la relación con Estados Unidos acordada por ambos gobiernos, se promovió la migración de boricuas a Norteamérica, aumentando la ya cuantiosa población puertorriqueña en Nueva York. El problema del estatus político no fue afrontado hasta 1952, ante las acusaciones internacionales de colonialismo, las presiones políticas de nacionalistas y anexionistas puertorriqueños, y el miedo al avance del marxismo iberoamericano, cuando se confeccionó el Estado Libre Asociado, traducido al inglés como *commonwealth*, que consiste más en no ser ni estado norteamericano ni nación independiente que en ser un estatus político definido y sólido, y que ha creado debates sobre su definición y camino evolutivo que duran hasta el día de hoy. Los puertorriqueños siguen siendo ciudadanos norteamericanos, no pagan impuestos federales, no pueden votar en las elecciones federales, se facilita la inversión empresarial estadounidense y la isla disfruta de subsidios y subvenciones federales. El tránsito migratorio entre Puerto Rico y Estados Unidos se ha mantenido, creando colonias borincanas en muchos de los estados, resultando en una diáspora de 3,4 millones en el año 2000, comparable con la población de 3,8 millones en la isla.²⁰ Sigue destacando la de Nueva York por ser la más numerosa, de casi 900.000 residentes en 2004 (Ídem), siendo la comunidad minoritaria mas grande de la ciudad, por mantener intactas en la ciudad las costumbres de la isla, en ciertos aspectos más que en la isla, y por su impacto social y cultural, habiendo creado sus propios movimientos literarios, estableciendo el centro de investigación social *Puerto Rican Studies Association* y consiguiendo un peso político de importancia tanto en el gobierno local y estatal como en el congreso nacional norteamericano.

²⁰ Acosta Bel, La diáspora boricua en Estados Unidos, <http://www.encyclopediapr.org>, Febrero 2011

5.5. Sobre los músicos de Puerto Rico

“Humildemente hablando, yo no entré en el mundo de la *salsa*; yo nací en el mundo de la *salsa*.”

Maelo Rivera²¹

Los músicos puertorriqueños activos en la alta sociedad de las urbes del Siglo XIX se adiestraron en los géneros autóctonos como la danza y la guaracha puertorriqueña, así como en música europea, como los minuetos, los vales, las óperas y las zarzuelas, y la música cubana popularizada entonces en el caribe como la contradanza cubana y el danzón. Con la colonia norteamericana, llegaron el cine mudo, que se acompañaba con música en vivo, y las visitas de estrellas de la música popular, que presentaban los estilos norteamericanos populares como el *ragtime*, el *boogie* y el *swing*, además de estilos cubanos en auge como el son montuno, el mambo y el chachachá. Cuando comienza la migración en masa de puertorriqueños hacia Nueva York, los músicos emigrantes se encuentran con los activos circuitos de música cubana y el movido ambiente de *swing* y *jazz*, en los que ya eran diestros por experiencia y semejanza cultural. La popularidad de la música cubana fue tal que era imposible tener suficientes músicos cubanos para la cantidad de charangas y conjuntos que se creaban en la ciudad, y el gran número de músicos boricuas fue la perfecta solución. El éxito de muchos músicos puertorriqueños fue alcanzado al involucrarse con la música cubana, como el intérprete y compositor Rafael Hernández Marín “El Jibarito” (Aguadilla, 1892 – San Juan, 1965), quien después de trabajar en Puerto Rico, dirigió la Orquesta del Teatro Fausto de La Habana e hizo carrera en Nueva York, donde fundó el Trío Borinquen y el Conjunto Victoria, y en México, llegando a la fama con composiciones como la *guaracha Capullito de alelí* y el mambo *El Cumbanchero*. Éste es uno entre muchos que se dedicaron a los estilos borincanos, cubanos y estadounidenses, como

²¹ Quintero, “El sonero mayor”, en <http://www.buscasalsa.com/Ismael-Rivera-El-Sonero-Mayor?lang=fr>, junio 2011

“Canario” Jiménez , quien, a parte de plenas, cantó boleros en el Trío Borinquen y en la Orquesta Puerto Rico, el trombonista Juan Tizol (Vega Baja, 1900 – Inglewood, 1984), quien tocó junto a Duke Ellington, el pianista Noro Morales (San Juan, 1911 – 1965), quien tuvo a Doc Severinsen (Arlington, 1927) en su orquesta especializada en sones y mambos, el trompetista Augusto Cohen (Ponce, 1895 – San Juan, 1970), quien también trabajó con Ellington y en la orquesta de Noro Morales, el cantante Tito Rodríguez (San Juan, 1923 – Nueva York, 1973), quien estuvo en las charangas de José Curbelo (La Habana, 1917) y el catalán Xavier Cugat (Gerona, 1900 – Barcelona, 1990), fundó la orquesta Mambo Devils y se convirtió en la estrella absoluta de la música caribeña en la década del 1950, y el percusionista Tito Puente, quien se dedicó exclusivamente al mambo y el chachachá con Tito Rodríguez - aunque más tarde su enemistad se hiciera pública -, con Bauzá y Machito, y con su propia *Big Band*, hasta bien entrado los años del fenómeno salsero. También destacan los músicos que trabajaron en Cuba aparte de Rafael Hernández, teniendo en cuenta los cantantes boricuas de la Sonora Matancera, en la que triunfó Celia Cruz, que fueron Daniel Santos (San Juan, 1916 – Miami, 1992), Myrta Silva (Arecibo, 1927 – Nueva York, 1987) y Bobby Capó (Coamo, 1921 – Nueva York, 1989).

Después de los éxitos de pleneros como Canario y su Grupo o el Sexteto Flores en las primeras décadas del siglo, en la isla triunfan los conjuntos, parecidos en instrumentación a los cubanos, que se dedicaban a géneros locales como la bomba, la plena y la guaracha, y dominaban a la perfección los géneros cubanos como el son y el mambo. Los ejemplos mas destacados de este tipo de conjunto fueron el de Cortijo y su Combo en San Juan y la Sonora Ponceña en Ponce. La agrupación liderada por Rafael Cortijo (San Juan, 1928 – 1982) estaba plagada de la futuras estrellas, en especial el cantante Ismael “Maelo” Rivera (San Juan, 1931 – 1987), considerado entre la élite musical salsera una de las mejores voces de música caribeña junto a Benny Moré y bautizado por éste como “el sonero mayor”. El grupo además contó con el pianista Rafael Ithier (San Juan, 1926), fundador en la década de los sesenta del Gran Combo de Puerto Rico, y con Roberto Roena (Mayagüez, 1940), quien fundaría la Apollo Sound después de trabajar en el Gran Combo. No era menos la Sonora Ponceña, fundada por Quique Lucca (Yauco, 1912), y que

contaba con su hijo y pianista prodigio Papo Lucca (Ponce, 1946), futura estrella como instrumentista virtuoso y arreglista. Los de estos grupos con casos diferentes en cuanto al modelo que les forma. Mientras el conjunto de Cortijo partía de la música afro-boricua interpretada en el vehículo comercial del conjunto de son y alternaba a los géneros cubanos con naturalidad, los modelos de la Sonora Ponceña fueron el Conjunto de Arsenio y la Sonora Matancera, desarrollando los géneros cubanos desde la isla y con personalidad propia y experimentando con los estilos autóctonos con posterioridad. También tiene éxito, sobre todo en los circuitos turísticos de San Juan, Rafael Cepeda con su exposición más pura de la bomba y la plena. La música compuesta por Cepeda, también fue interpretada por Cortijo y su Combo además de célebres músicos cubanos como el cantante Roberto Faz (Regla, 1914 – La Habana, 1966) y el grupo Afrocubans de Machito. En los cincuenta también sobresalen los grupos de plena como el de Mon Rivera. Muchas de sus *plenas* las escribió su padre Monserrate “Mon” Rivera (Mayagüez, 1899 – 1965) describiendo, cual pregonero, hechos cotidianos con sátira y cantándolas en ocasiones con una graciosa habilidad vocal que le dio fama. El pequeño Mon aprendió todo lo que sabía su padre, ganándose el título del Rey del Trabalenguas. Sus colaboraciones iniciales con Moncho Leña y los Ases del Ritmo, resultaron en unos números de plena en los que se cambiaba de repente a un son, como *El gallo espuelérico* y *Aló, ¿Quién ñama?*, pero su propia orquesta destacó por el uso de trombones únicamente como sección de viento, como se escucha en su sencillo *Karakatis-ki*.



El reencuentro en Nueva York

“Aquí en Nueva York, esta música fue enriquecida porque había gente de todos lados, y trajimos nuestras músicas con nosotros y las intentamos poner en la misma clave.”

Johnny Pacheco²²

A finales de los 1940, la sala de bailes norteamericanos Palladium decaía en su actividad de música de *big band*. El auge del *bebop* y sus demostraciones virtuosistas llevó esta música a un evento concertístico menos bailable. Mario Bauzá, quien tocaba regularmente en la sala, organiza en ella bailes matinales con Machito y los Afrocubans, con tal repercusión que el Palladium se dedicó exclusivamente a esta música y en poco tiempo se convirtió en el referente de la ciudad. A los Afrocubans le siguieron Tito Puente y

²² Padura Fuentes, 2003, 59

su Big Band y Tito Rodríguez con su Mambo Devils, consolidando este tipo de agrupación instrumental perezpradiana que interpretaban sobretodo mambos, chachachás y boleros, con la lógica influencia armónica norteamericana. Entre los músicos que participaron junto a estos grupos en esta sala se encuentran músicos cubanos de la talla de Chano Pozo, Bebo Vadés (Quivicán, 1918), Chico O’Farrill (La Habana, 1921 – Nueva York, 2001) y René Hernández (Cienfuegos, 1916 – San Juan, 1977). También participan, con la mediación de Bauzá, figuras del jazz como Dizzy Gillespie y Charlie Parker. Durante la década de 1950 se consolidan en las agrupaciones de música caribeña las influencias de los grupos de Machito, Puente y Rodríguez, en lo que respecta al uso de los instrumentos de viento-metal y saxofones, el piano, el contrabajo y el trío de percusión: bongos, congas y timbales cubanos, y a la armonía jazzística. Las excepciones a este tipo de conjunto fueron las exitosas charangas mas pequeñas como La Duboney fundada por Carlos “Charlie” Palmieri (Nueva York, 1927 – 1988), y la llegada a la ciudad de Cortijo y su Combo, que comercializan la bomba y la plena y, aunque interpretaron guarachas con estilo tradicional, se vieron influenciados por la corriente del momento. También llega Mon Rivera junto a Moncho Leña y sus Ases del Ritmo que se hicieron célebres gracias a varias grabaciones de conciertos en vivo exponiendo plenas, guarachas y otros bailes cubanos.

Cuando comienza la siguiente década, ya ha ocurrido la revolución castrista que supone la llegada a Nueva York de la Sonora Matancera junto a Celia Cruz, de Arsenio Rodríguez, de José Fajardo (Guanes, 1917 – Jersey City, 2001) y sus Estrellas, el bajista Cachao López, que se separa de su hermano Orestes, el trompetista Alfredo “Chocolate” Armenteros (Santa Clara, 1928), y los cantantes Vicentico Valdés (La Habana, 1921 – Nueva York, 1995), Rolando Laserie (Matas, 1923 – Coral Gables, 1998) y Miguelito Valdés (La Habana, 1912 – Bogotá, 1978), entre otros. Cuba queda aislada de la escena internacional y lo cultivado en el Palladium estaba plenamente consolidado en la industria discográfica y en los medios televisivos y radiofónicos, y tenía a Tito Rodríguez como estrella principal, con los Afrocubans inmersos de lleno en el jazz. El revuelo social norteamericano con los derechos de los afro-americanos en juego, el descontento con la guerra de Vietnam y la revolución juvenil,

simbolizada en la cultura pop con la explosión de los Beatles en 1964, cambiaron radicalmente el panorama sociocultural del consumidor de música. Es en la década del 1960 cuando ocurre una ramificación de estilos que va dejando atrás la elegancia pomposa de las grandes orquestas de música cubana. Empezó el surgimiento de pequeñas charangas que seguían el modelo de La Duboney, sin perder de vista la Sonora Matancera, como Pacheco y su Charanga, fundada por el flautista dominicano Johnny Pacheco (Santiago de los Caballeros, 1935), ex-integrante de La Duboney, la Orquesta Nuevo Ritmo, fundada en Chicago por el percusionista cubano Armando Sánchez (La Habana, 1920), el Joe Cuba Sextett de José Estévez, “Joe Cuba” (Nueva York, 1935 – 2009), La Perfecta, dirigida por Eduardo “Eddie” Palmieri (Nueva York, 1936) pianista hermano menor de Charlie, y la Charanga Moderna de Ray Barretto (Nueva York, 1925 – 2006). También llegarían de Puerto Rico la Orquesta Cachana de José “Joe” Quijano (San Juan, 1935) y la Sonora Ponceña.

6.1. Fusión y barrio

Los grandes clubes se desgastaban y el público optaba por clubes más pequeños donde tocaban las charangas del mismo tamaño y de imagen más humilde que fueron desarrollándose en los cincuenta, contrarias e las orquestas de más de doce músicos que sonaban en el Palladium, y las pequeñas charangas se ajustaban al perfil que heredaban del grupo de La Duboney. Es durante ésta época que se comienzan las experimentaciones con fusiones de música caribeña, entre sí y con géneros más comerciales, que, al contrario de estar mirando al elevado arte del jazz, eran disfrutados por las clases más humildes, en especial la masa social de raza negra. La música cubana ya se había fundido internamente y en su esqueleto inicial ya se contaba por defecto con elementos jazzísticos. La pachanga del cubano también recién llegado Eduardo Davidson (Baracoa, 1929) y su Orquesta Sublime marca el comienzo de la descomposición estructural de los géneros cubanos, confeccionando en ella una fusión de todos ellos y algún destello de otros ritmos caribeños principalmente la cumbia y charanga colombianas, el merengue dominicano, el calipso y la plena, en unos arreglos que recuerdan al

pop internacional de la época. Este estilo fue explotado y hecho famoso en Nueva York por Pacheco y Su Charanga e igualmente especializaron con la pachanga grupos como el Sexteto de Joe Cuba y la orquesta de Quijano. El grupo de Joe Cuba, que contaba con el carismático cantante José “Cheo” Feliciano (Ponce, 1935), fue pionero en la fusión bilingüe de música caribeña con el *rhythm and blues* afro-americano, llamado bugalú. En éste se oían sonos, mambos y chachachás con texto bilingüe o sólo en inglés, que incluías el sonido de panderetas y palmas, y en la que los coros de voces usaban onomatopeyas típicas del *rock-n-roll* y el *rhythm and blues*. El Joe Cuba Sextett triunfó con éxitos como *Bang Bang* y *El Pito*, cuyo estribillo anglófono, “*I’ll never go back to Georgia*”, fue extraído de una voz suelta de Dizzy Gillespie, en su tema *Manteca* del álbum *Afro*, creado en colaboración con músicos cubanos como Chico O’Farrill, Chano Pozo y Mongo Santamaría. También participaron en el bugalú Ray Barretto, con el sencillo *El Watusi*, y, con la célebre *I like it like that*, el que fue pianista de la charanga de Pacheco, Pedro “Pete” Rodríguez (Nueva York, 1932), cuyo estribillo impacta en la jerga de la comunidad latinoamericana de Nueva York. Este estilo dio una sensación de propiedad a las generaciones bilingües latinas nacidas en la ciudad y se conoce como el comienzo del *Sonido Nueva York* de música latina.

En estos años también se consolidó La Perfecta de Eddie Palmieri, y que compartía agente con Mon Rivera, quien grabó el álbum *Qué gente averiguá* con el sello Alegre en 1961, empleando el sonido de tres trombones. Es probable que ese contacto haya tenido influencia en Palmieri en su álbum *Mozambique* de 1965 con el sello Tico, en el cual empleó su propia *trombanga* en el estilo de moda de interpretar mambos, guaguancós y sonos. El compositor, escritor y radiolocator venezolano César Miguel Rondón (Ciudad de México, 1953) encuentra un antes y un después de los comienzos musicales de Eddie Palmieri representados en su empleo de trombones:

“La variante *palmeriana*... sería la que determinaría todo el posterior sonido de la salsa. Eddie los arreglaba de tal manera que siempre sonaban agrios, con una ronquera peculiarmente agresiva. En ningún momento ellos respondieron a las funciones convencionales establecidas por las *jazz bands*; fueron tan sólo una escuálida sección de trombones, y por ninguna circunstancia pudieron reproducir aquellos edificios sonoros

que hicieron las grandes orquestas a la hora del mambo. Y esta diferencia afectó con fuerza el oído del melómano: la música dejó de ser ostentosa para volverse aguerrida, ya no había pompa sino violencia; la cosa, definitivamente, era distinta.”²³

La música representaba un mensaje de reivindicación y las orquestas grandes con mucha gente vestida de etiqueta no representaba a la comunidad iberoamericana de Nueva York. Tampoco pasaba un buen momento la imagen de lo cubano después de la Bahía de Cochinos y la crisis de los misiles soviéticos, y la preservación del mambo y el chachachá, tal cual habían evolucionado los estilos hasta 1958, perdió continuidad en el ámbito comercial. En una ciudad que se había convertido en el epicentro de la industria musical norteamericana e internacional con la producción masiva de vinilos de audio, la publicación de partituras y la actividad de grandes emisoras radiofónicas, los músicos puertorriqueños se fueron haciendo sitio en la fila de protagonistas de la música hispanocaribeña. El surgimiento de artistas boricuas exitosos se debió en parte por la revolución en los costes de producción de la industria discográfica que permitió la creación de sellos menores e independientes. Mientras las grandes firmas clasificaban la mayoría de sus producciones latinas como música cubana apelando al gusto del público internacional, con la decaída de los grandes grupos cubanos en el circuito neoyorquino, los sellos menores, como Tico, Seeco y Alegre, exploraron el mercado de otros públicos, entre estos el puertorriqueño, apostando por música creada e interpretada por boricuas y *niuyorricans*. El auge del menor de los Palmieri junto a la fundación del Gran Combo de Puerto Rico por Rafael Ithier, una vez desbandado el combo de Cortijo por sus problemas legales y los de Maelo Rivera, y la erupción de músicos y grupos nacidos en Puerto Rico y Nueva York, como los grupos de Barreto y Joe Cuba, y la Charanga Cachana de Quijano, fomentaron la creación de una música caribeña heterogénea afín con las esquinas hispano-parlantes del *Spanish Harlem* y el *South Bronx*, así como los barrios humildes de San Juan, Caracas, Santo Domingo, Bogotá, etc. Mientras tanto, Tito Puente no había cambiado mucho el sonido de su Big Band hasta que introdujo a la cantante cubana, que ya había grabado junto a Mongo

²³ Rondón, 2004, 41

Santamaría, Lupe Victoria Yolí, “La Lupe” (Santiago de Cuba, 1939 – Nueva York, 1992); una agresiva cantante sin ataduras estilísticas que se desenvolvía en cualquier género hispanoamericano por igual.

“La Lupe, con su canto estridente, hiriente, lleno de mañas y giros burlescos da los primeros toques de los 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 ecléctico de enfrentar a los mismos que se desarrolló en los barrios de Nueva York y que en poco tiempo se llamaría salsa.”²⁴

Siguieron surgiendo grupos de estilos transgresores como el dúo del pianista Ricardo “Richie” Ray (Nueva York, 1945) y el cantante Roberto “Bobby” Cruz (Hormigueros, 1937), quienes completaban su grupo con bajo, trío de percusión y un par de trompetas. Con su primer sencillo *Comején*, se hacen notorios por el timbre de voz de Cruz, el virtuosismo de Ray, en el que queda patente su formación clásica, el sonido particularmente brillante de las trompetas, casi siempre muy agudas, que podían evocar en la misma canción a mariachis mexicanos o al pasodoble español, con un estilo pachanguero más agresivo y experimental. El grupo del trombonista, cantante y compositor Willie Colón, quien triunfó junto a cantantes importantísimos en la escena salsera de los setenta como Héctor Lavoe (Ponce, 1946 – Nueva York, 1993) y Rubén Blades (Ciudad de Panamá, 1948), profundizó la aspereza trombonística establecida por Eddie Palmieri con una mezcla atrevida de estilos latinoamericanos utilizando un sorprendente sonido instrumental amateur y una jerga callejera que trataban temas de corte social que enamoró al público neoyorquino y que indignó a muchos músicos de música caribeña. La música de Barretto, Cuba y Quijano, conectaron con el público con mero coloquio y frases superficiales, siempre con el cuidado esperado en la ejecución y arreglo instrumental, pero Colón trataba los temas que conocía la gente de los barrios, la clase humilde, e intentaba exponer, con la influencia de Mon Rivera y Palmieri. Un sonido que retrataba las calles donde se crío, apoyándose en una imagen de joven rebelde. La letra de *El malo* expresa con una actitud de macho de esquina la humildad de su origen social, y musical, con un ánimo de

²⁴ Ramos Gandía, 2006, 21

dispensa hacia las críticas. El coro del montuno canta: “Échate pa’llá, que tu no estás en ná” y junto los soneos de Lavoe, se transmite el rechazo al aire de superioridad de los críticos. Lo mismo se puede decir, seguramente con menos intención, de la música de Richie Ray y Bobby Cruz, que tratan temas de la dureza de la calle y la valía personal, sobretodo valía masculina, para sobrevivirla, como en el sencillo *Agúzate*.

La fusión cada vez era mas ecléctica y, aunque hubiera intención de poner un son o una bomba, en realidad el sonido terminaba siendo abstractamente caribeño y solo los detalles descubrían los géneros empleados. La música ya no pertenecía a Cuba o a Puerto Rico, sino que representaba las diferentes generaciones e la comunidad iberoamericana de Nueva York, donde se desintegraban las pequeñas diferencias entre los diferentes países que componían esta comunidad, y esta repercutía con obvia magnitud en las patrias de origen.

6.2. La Fania y el modelo comercial

En 1964, Johnny Pacheco fundó el sello discográfico Fania, en honor al *son* de Reinaldo Bolaño, junto al abogado Jerry Massucci (Nueva York, 1934 – Buenos Aires, 1997). *Fania* fue uno de los números del primer disco que publicaron, *Johnny Pacheco y su Nuevo Tumbao - Cañonazo*. El sello nació como competencia a los sellos que regían la música caribeña Tico, Alegre y Seeco, y durante la segunda década de los sesenta tuvo el mérito de descubrir jóvenes talentos como los cantantes Héctor Lavoe e Ismael Miranda (Aguada, 1950) y a Willie Colón, de 15 años, de firmar a músicos experimentados pero desconocidos por el público, como el pianista judío norteamericano Larry Harlow (Nueva York, 1939), y artistas que triunfaban en el Caribe como el Gran Combo de Puerto Rico, Willie Rosario (Coamo, 1930) y Bobby Valentín (Orocovis, 1941). Cuando llega 1970, se habían permitido el lujo de firmar a las agrupaciones de moda como a Barretto y la Moderna, el sexteto de Joe Cuba y al dúo de Richie Ray y Bobby Cruz, y veteranos como el cantante Santos Colón (Sabana Grande, 1922 – Carolina, 1998) y a Cachao López. En el cruce de las décadas, la Fania juntó a todas sus estrellas para un concierto liderado

por Harlow en el club de baile Cheetah, siguiendo la tradición de las *descargas* que se iniciaron en Cuba previa a la revolución y juntaban a artistas para improvisar y lucirse. Estos encuentros siguieron en Nueva York y ahondó el intercambio entre artistas. Se habían efectuado encuentros públicos como el del Cheetah por la casa Tico en 1963, con Charlie Palmieri como estrella, y en el 1968, por las tres disqueras: Tico, Alegre y Fania. Con la llegada del Gran Combo y las bandas de Valentín, Rosario y Roberto Roena, volvieron las grandes agrupaciones con sección de metales y saxofones, que difería de las bandas neoyorquinas, como la de Harlow, que rechazaba el uso de saxofones que representaban el ostento del Palladium. No es que las orquestas boricuas quisieran emular a los Afroclubbers, pero la múltiple influencia de Cortijo, Willie Colón o la Sonora Ponceña sobre unos músicos cuya experiencia con la música de los 1950 en Nueva York fue desde lejos, forjó la preferencia por una sección completa de vientos.

“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, Bobby Valentín, Willie Rosario y el Gran Combo, pero no así en Nueva York.”²⁵

El control sobre las tendencias artísticas dependiendo del mercado diluyó la diferencia sonora entre la mayoría de los estilos y cobró importancia la imagen del cantante, impulsando la carrera como solistas de Héctor Lavoe, Cheo Feliciano e Ismael Miranda. Afortunadamente, sobresalieron las excepciones de Willie Colón, siempre independiente e innovador, de Joe Quijano que volvió a Puerto Rico y de los músicos como Eddie Palmieri y Ray Barretto, quienes alternaban su actividad salsera con el *jazz*.

²⁵ Ramos Gandía, 2006, 23



...y le echaron salsa

“La expresión se llamó *salsa* y no *bembé*, y hacer problema de eso es perder el tiempo.”

César Miguel Rondón²⁶

Resulta complicado señalar con precisión el momento y la manera en que se verbaliza el término ‘salsa’ para identificar el estilo que estamos tratando. En lo que sí pueden estar de acuerdo todos, confesos y agnósticos de esta música, es que la palabra solo sirvió para darle una buena etiqueta comercial que se desmarcara de la música cubana de orquesta grande de los cincuenta. La palabra es una de un cúmulo de vocablos que se utilizan cuando se quiere definir cuando un estilo popular está bien interpretado, como las palabras *feeling* o *swing* en el *jazz*, y que tantas hay en la música

²⁶ Rondón, 2006, 52

caribeña como “sabor”, “sabroso”, “fuego”, “candela”, “azúcar”, etc. Las diversas teorías que existen tienen un ánimo de propiedad nacional que desanima a su credibilidad. Desde el principio del fenómeno salsero, muchos músicos cubanos han insistido que el término se extrajo de Cuba, cuando por primera vez se usa en un son de Ignacio Piñeiro llamado *Échale salsita*. Esta canción fue dedicada a un fabricante de butifarras del municipio cubano de Catalina de Güines, quien dio de probar al grupo de Piñeiro cuando andaba por la localidad. Vendía los embutidos hechos de diferentes tipos de carne, pregonando con la palabra “salsa” y se les aderezaba con varias “salsas”. El estribillo anima a echárselas a la butifarra y las estrofas cuentan lo bueno que saben. Parece obvio lo improbable de la utilización de la palabra “salsa” con el mismo ánimo que en los sesenta en Nueva York, a parte de lo improbable que se antoja que se conociese tanto un son, compuesto en un estilo antiguo que no estaba de moda, como para que todos los músicos de Nueva York comenzasen a utilizar la palabra. Mario Bauzá comenta algo parecido, aunque parece mas una burla despectiva al género salsero: “La palabra viene de una vieja canción cubana inspirada en el viejo dicho ‘mas salsa que pesca’o’, y aquí (Nueva York) le quitaron el pesca’o.”²⁷

En Venezuela creen tener una participación notable en la oficialización del nombre. Rondón, luego de acusar a ciertos neoyorquinos de “oportunistas” que “comenzaron a jactarse de haber parido de la nada el fulano término” (Rondón, 2006, 52), se jacta de haber parido los venezolanos el fulano término, alegando que se usa por primera vez en una grabación de Federico Betancourt (Valencia, 1940), *Llegó la salsa*, en 1966, y que para entonces el radiolocutor Phidias Danilo Escalona (Caracas, 1933 – 1985) ya amenizaba el programa radiofónico *La hora del sabor, la salsa y el bembé*. Este mismo radiolocutor entrevistó ese mismo año a Richie Ray y Bobby Cruz, en el programa conocido al que se refiere Rondón. Según el propio Cruz, Escalona preguntó como describirían su música, señalando que evidentemente no era ninguno de los géneros conocidos como mambo, pachanga, etc., y Bobby Cruz contestó en broma que era ketchup. Cruz tuvo que explicar que el ketchup era una salsa que se le pone a las hamburguesas para darles sabor y Escalona puso la palabra

²⁷ Padura Fuentes, 2003, 23

en función: “*Ah, pues ya lo oyeron amigos radioescuchas; la música de Richie Ray y Bobby Cruz se llama ¡salsa!*”²⁸ Ese mismo año Ray y Cruz presionaron para que en el disco en vías de publicación, *Los durísimos*, que fue publicado en 1968, se incluyera en la carátula la frase “Salsa y control”. “Salsa” se refería a los números de tiempo movido para los que no encontraban término preciso y “control” para los boleros. Pero si de publicaciones discográficas se trata, el polifacético Félix “Pupi” Legarreta (Cienfuegos, 1940), quien publicaba el álbum *Salsa nova* con el sello Tico en 1963 en Nueva York, parece ser protagonista del ejemplo documentado más antiguo. En cualquier caso, y reuniendo las diferentes anécdotas casuales, parece haber ocurrido un proceso gradual de asimilación de un término, que se usaba como otros, como simbolización de la interpretación estilística emocional que completa el círculo *ethos-pathos* de esta música, y que tiene en común con el *blues*, el *jazz*, el flamenco y otros géneros folklóricos y populares. Papo Lucca concede el mérito a la Fania al conocimiento del término y la música que representa el mismo.

“Creo que los verdaderos responsables de la aceptación de este término fueron Jerry Massuci y Johnny Pacheco, cuando fundaron la Fania y empezaron a cultivar y promocionar todos los ritmos del Caribe bajo una sombrilla. Así que los agruparon bajo un sello, en un estilo, que se llama salsa.”²⁹

El término se oficializa con las estrategias comerciales de Fania, que estampa el sello en la música, con probados resultados, llenando con el término las emisoras radiofónicas y las carátulas discográficas, y dando el golpe final con una producción cinematográfica con el mismo nombre; término que resultó pegadizo y compatible con todas las variantes de la cultura latinoamericana.

²⁸ La Prensa Salsera, Phidias Danilo Escalona el creador del nombre SALSA, <http://laprensasalsera.com>

²⁹ Padura Fuentes, 2003, 194



Radiografía de la salsa

Los diferentes elementos musicales que componen la música salsera aparecen en función de los instrumentos que la ejecutan. La agrupación instrumental está formada por un mínimo de voces, piano, bajo y trío percusivo de congas, bongos y timbaletas, similar a las charangas pequeñas de principio de los sesenta. Sobre ese conjunto mínimo se añaden instrumentos que terminan por definir el estilo del grupo, referentes a la percusión, a instrumentos melódicos de viento y, en menor medida, algún instrumento de cuerda, como violín o cuatro puertorriqueño. La excepción más interesante fue el Joe Cuba Sextet que prescindieron en su época de los bongos e incluía vibráfono junto al piano, bajo, conga, timbal y cantante solista. La adición de percusión pequeña ejecutada por cantantes es práctica común; los solistas tienden a tocar las maracas y en ocasiones el güiro, pero tanto solistas como coristas terminaban tocando algún instrumento menudo: maracas, güiro, clave, cencerro, etc. La sección de viento-metal se ha manifestado en grupos tan pequeñas como las dos trompetas en el conjunto de Richie Ray hasta las más amplias como la de trompetas, trombones y saxofones a pares del Gran Combo de Puerto Rico. Las hubo más

flexibles como la Apollo Sound que contaba con un cuarteto base de dos trompetas, saxofón y trombón, añadiendo o sustituyendo algún instrumento con flauta, segundo trombón, segunda trompeta, etc. El lenguaje armónico y su ritmo dependía del género sobresaliente y manifestaba la influencia jazzística con acordes de notas añadidas (séptimas, novenas, oncenas y treceñas) y armonía alterada de funcionalidad secundaria (intermodalidad e intertonalidad). La estructura de la salsa es bastante libre, excepto por la parte final que secuencia una sección instrumental, llamada montuno, y estribillos corales intercalados con improvisaciones del cantante solista, llamadas soneos. Previo a esta sección puede haber cualquier combinación de estrofa y estribillo, siendo diferente del final, o solamente estrofas. Es habitual una introducción instrumental que expone los géneros principales.

8.1. La clave: instrumento y soporte rítmico

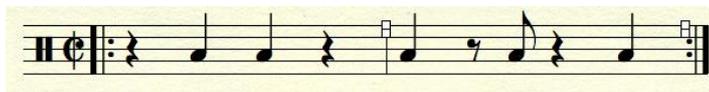
La clave como instrumento es un par de palos de madera que se chocan entre sí resultando un sonido percutido particular. La clave fue un instrumento fundamental en el desarrollo inicial del son montuno porque sustentaba la actividad rítmica del mismo con un patrón rítmico repetido probablemente surgido del cinquillo, conocido como la clave. El ritmo de la clave, ejecutado en principio por el instrumento de la clave, pasó a ser ejecutado igualmente en un bloque de madera (*woodblock*) en manos con una baquetilla y por el timbalero al incluirse en el instrumento bloques de madera suspendidos.

En realidad, la música cubana en general se interpreta en función a un ritmo de clave, con dos partes intercambiables, varios de los cuales se utilizan en la salsa. La más común es la clave de son:



Ejemplo Músico-gráfico A1: Clave de son

Las dos partes del modelo pueden cambiarse, poniendo la segunda al principio seguida de la primera:

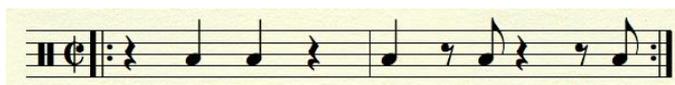


Ejemplo Músico-gráfico A2: Clave de son cambiada

Otra clave habitualmente utilizada es la clave de rumba, más sincopada que la de son, manifestada en su versión básica o cruzada.



Ejemplo Músico-gráfico A3: Clave de rumba



Ejemplo Músico-gráfico A4: Clave de rumba cambiada

Utilizadas de otras maneras en la salsa, la clave oriental o cinquillo, dista de las anteriores en su alta articulación.



Ejemplo Músico-gráfico A5: Cinquillo

Y la africana, o negra, que a pesar de su compás se intercala ocasionalmente en los ritmos binarios.



Ejemplo Músico-gráfico A6: Clave africana

Las demás claves cubanas son de compás compuesto como la clave abacúa, o ñañaño, y la clave campesina



Ejemplo Músico-gráfico A7: Clave abacúa



Ejemplo Músico-gráfico A8: Clave campesina

Las claves de son y de rumba son fundamentales en asistir a los músicos y bailarines a sostener el compás y el pulso de la salsa. Habitualmente sirve de introducción a los números, sobretodo en vivo que marca el pulso, y sobresale entre los montunos y los coros.

8.2. El trío de percusión

El trío de congas, bongos y timbales, o pailas rumberas, es la maquinaria rítmica heredada de las charangas y conjuntos cubanos. Las pailas rumberas son herederas del redoblante europeo. Eran los tambores de la charanga francesa del danzón y se incorpora al conjunto de son durante las primeras décadas del siglo XX. El bongo, o bongó, de herencia franco-negroide, estaba presente en el nacimiento del son y se incorpora a las charangas cuando éstas recurren al son durante la misma época. La conga, o tumbadora, proveniente de la rumba, fue introducida en los conjuntos de Arcaño y Arsenio Rodríguez. Aparte de incluirse en algún que otro número de salsa otros instrumentos de cuero percutido como pleneras y tamboras dominicanas, este trío de instrumentos ha sido la base rítmico-percusiva de las agrupaciones de música comercial caribeña hasta la actualidad.

El ritmo del bongó se basa en un modelo relativamente sencillo, llamado martillo, repetido al compás, percutiendo ambos cueros con

los dedos. Este patrón es básico y el músico lo usa como referencia sobre el cual improvisa.



Ejemplo Músico-gráfico A9: Martillo de bongó

Se ensordecen los cueros con la mano izquierda para diferenciar el color de los golpes, se emplean golpes de pulgar y se aprovecha la sensibilidad del instrumento a la fuerza de los golpes para improvisar alrededor del modelo, en especial buscando las subdivisiones del tiempo. El virtuosismo es posible con la variedad de sonidos y golpes pero cualquier solo tiende a ser bastante corto, pudiendo escuchar algunos pequeños repiques dentro de los números.

El timbal evolucionó desde sus principios como dos tambores, de color más fino que un tambor regular, de diferente afinación, añadiéndosele elementos con el tiempo más tambores, hasta cuatro que usó, por ejemplo, Tito Puente, y percusión menor suspendida como cencerillos, bloques de clave y platillos. Los tambores se pueden tocar, a menor medida, con la mano o con baquetas de madera, más habitual. Tienen la particularidad de producir un sonido muy efectivo cuando se aplica el golpe combinado de cuero o orilla de carcaza, muy representativo del instrumento. También se percute el lateral de la carcaza y cualquier complemento que le acompañe. Con el auge del mambo y el chachachá, los timbaleros pasaron de ser un instrumento de sección a uno solista, sobre todo en las grandes orquestas neoyorquinas de los cincuenta. En realidad, los tambores solo se usan para improvisar y acentuar articulaciones grupales, relegando el obstinado rítmico a una alternancia entre los laterales de las carcazas, los cencerillos y el platillo. El modelo parece ser una variación del cinquillo empleado en el danzón, también referencia sobre el que se improvisa.



Ejemplo Músico-gráfico A10: Patrón de paila

Surgieron timbaleros que aprovecharon la técnica de baquetas para el espectáculo virtuosista y con los golpes combinados de orilla se consigue una variedad tímbrica interesante. Si se puede acertar la existencia de un timbalero que marcó estilo fue Tito Puente, cuya versión de El Cumbanchero destaca por un solo de timbal a lo largo de toda la pieza.

Los cuatro tamaños de congas o tumbadoras, quinto, conga, tumbadora y retumbadora, se ejecutan combinando sacando una variedad sonidos graves y secos con diferentes maneras de golpear en diferentes lugares de los cueros y ensordecen con las manos y los dedos. Se pueden usar las tres, dos – habitualmente quinto y una de las otras dos – o una. El sonido distintivo en los ritmos básicos es el sonido grave resonante, golpeado con la palma de la mano en el centro del cuero sin ensordecen (0). Los agudos hacia el borde del cuero se distinguen entre el sonido natural y seco (+). Las congas tienen ritmos básicos provenientes del guaguancó y el son, y se les han adaptado ritmos ajenos como la bomba y la plena. Existen un abanico de tratamientos técnicos de las tumbadoras que sirven para improvisaciones solistas y estos solos resultan ser los solos más llamativos de percusión salsera. En la técnica solista de tumbadora destacan músicos como Mongo Santamaría y Ray Barretto. Los diferentes patrones rítmicos también son referencias sobre las cuales el músico improvisa.

El ritmo de son, es el básico en la salsa. Se suele añadir una variación cada dos o cuatro compases.



Ejemplo Músico-gráfico A11: Conga de son



Ejemplo Músico-gráfico A12: Conga de son variado

8.3. La percusión menor

Aparte de la clave, en la música caribeña se han utilizado percusión de mano para apoyar el pulso de la música: las maracas, el güiro y el cencerro. Se empleo se relega por lo general a un instrumentista o cantante del conjunto, aunque existen agrupaciones con músico de percusión menor. Las maracas, sonajeros heredados de los africanos, suele ser tocado por algún cantante, ejecutando la subdivisión continua del tiempo con alguna improvisación o articulación colectiva. El cencerro, en ocasiones tocado por el bongosero en los montunos, se ejecuta con un palo de madera grueso percutiéndolo sobre el borde de la cavidad, para un sonido grave, y el extremo cerrado mas estrecho, para un sonido mas agudo. Su modelo rítmico es anacrúsico.



Ejemplo Músico-gráfico A17: Patrón de cencerro

El güiro, una de la pocas herencias culturales materiales que se heredan de los indígenas taínos, se usó en los orígenes del son, la plena y de la música de los guajiros cubanos y jíbaros boricuas. Sus rendijas se raspan con un palo delgado de madera, como en Cuba, o con una raspa de alambres de metal, como en Puerto Rico, en ambas direcciones y se crean diferentes sonidos dependiendo de la rapidez o presión del raspado. Su ritmo es libre basado en el acento de los tiempos fuertes del compás, raspados descendentes hacia el grueso del instrumento.

8.4. El bajo

El contrabajo comenzó a responsabilizarse de la parte de la marímbula y la del botijo en el son montuno para darle soporte a la armonía al europeizarse los conjuntos para las salas de baile. A partir de finales de los sesenta, con el desarrollo tecnológico de la amplificación se empieza a introducir el bajo eléctrico. El ritmo del

bajo en sus inicios, y como sigue efectuándose en los conjuntos tradicionales de son montuno, se apoyaba en el primer tiempo del compás con la fundamental del acorde y otra nota del acorde, por lo general la quinta, en los últimos dos tiempos.



Ejemplo Músico-gráfico A18: Bajo de son montuno tradicional

Para los tiempos de Arsenio Rodríguez, el bajo jugaba unos patrones más sincopados alrededor de la clave.



Ejemplo Músico-gráfico A19: Bajo de son montuno

También patrones que evitan en general el primer tiempo, cayendo la armonía en tiempo sincopado, que es la práctica habitual en la salsa.



Ejemplo Músico-gráfico A20: Bajo salsero de son

En la rumba, aunque en su función salsera se aplique esta última práctica, también es común un patrón mas cuadrado al compás articulando notas de la armonía melódicamente ascendente.



Ejemplo Músico-gráfico A21: Bajo salsero de rumba

Aunque estos patrones son una referencia sobre la cual el bajista tiende a improvisar, combinando rítmicamente con la clave y armónicamente con el piano, al que suele doblar en pasajes melódicos. Son contadas las improvisaciones solistas para las que destacaron Cachao López y Jules “Slim” Cordero (Nueva York, 1925).

8.5. El piano

El piano se introduce en el danzón mediante la charanga francesa, y luego al son sustituyendo a la guitarra. Es, junto al bajo y como habitual director musical de la agrupación salsera, fundamental para la definición del ritmo armónico, que establece mediante una aplicación sincopada arpegiada, semi-arpegiada u ornamentada de la armonía, llamada tumbao. En general, se utiliza el ritmo del son montuno, ya que los ritmos como la plena, la bomba y la rumba, son géneros originalmente sin instrumentos tonales mas allá de la voz, y la elaboración melódico-armónica del piano en el danzón, eran libres o escritas sin depender de patrones preparados. Además, el piano suele ser un instrumento solista, que junto a la práctica armónica, requiere una habilidad óptima de improvisación.



Ejemplo Músico-gráfico A22: Tumbao sencillo

Han destacado numerosos pianistas entre los que destacan Eddie Palmieri, que hasta la actualidad se dedicaría al *latin jazz*, Papo Lucca, que también destacaría como arreglista, y Richie Ray, quien utilizó el Estudio Op. 10, No. 12 de Frederic Chopin en el sencillo “Sonido Bestial”. En principio, hay un ritmo básico, sobre el que se aplica delineación armónico-melódica en octavas, que ha ido desarrollando diferentes patrones distintivos.



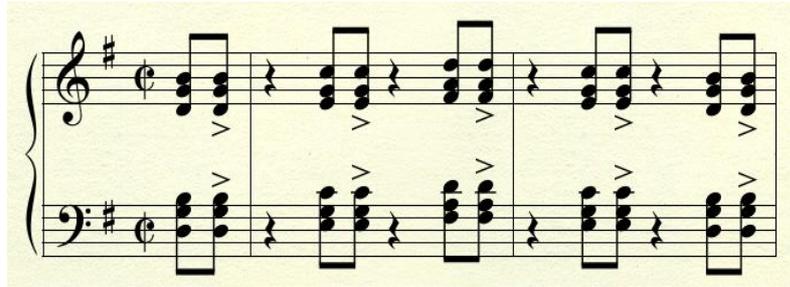
Ejemplo Músico-gráfico A23: *Tumbao* sencillo ornamentado

Las notas sencillas pueden funcionar fácilmente como un obligado improvisado ornamentando, cromatizando o introduciendo armonía aditiva. Desde los sesenta se hizo famoso el tumbao arpegiado-melódico tan característico de la salsa durante los setenta.



Ejemplo Músico-gráfico A24: Tumbao arpegiado y ornamentado

También es habitual la práctica de acordes en bloque, sobretodo en sonos mas lentos y en los chachachás, acentuando los tiempos débiles.



Ejemplo Músico-gráfico A25: Patrón de piano en acordes.

8.6. Vientos

En la música cubana, los instrumentos de vientos se incorporaban como solistas, tocando melodías e improvisaciones. Las pequeñas secciones fueron aumentando hasta los grandes arreglos de Pérez Prado para una sección de vientos parecida a las de las *big bands* norteamericanas con trompetas, saxofones y trombones. Este modelo fue el heredado por las grandes orquestas latinas de Nueva York en los cuarenta y cincuenta, en especial la Big Band de Tito Puente y Machito y los Afroclubans.

Las secciones de viento intervienen habitualmente en las introducciones instrumentales y siempre en los montunos, efectuando algún inciso intercalado entre las estrofas. Por lo general hay unas tres o cuatro trompetas, con habilidad de sonar solas como sección armonizada, con tendencia a cubrir el registro agudo y que lideran melódicamente los pasajes grupales. Cuatro saxofones, o más, que tocan, mucho tiempo en unísonos y octavas, melodías y patrones obstinados, en registro medio. Y uno o dos trombones que tendían a doblar los saxofones en pasaje melódicos y doblar a la octava a las trompetas, aunque exponían alguna melodía seccional. La Afroclubans llegó a evolucionar el modelo perezpradiano con mucha personalidad, convirtiéndose en la referencia orquestadora del ambiente neoyorquino de música caribeña.

Afrocubans, *Mambo Sentimental*

Trompetas

Saxofones

Trombones

Trompetas

Saxofones

Trombones

Ejemplo Músico-gráfico B1: Afrocubans, *Milonga sentimental*

Con la reducción de músicos en las agrupaciones, los nuevos estilos de los sesenta se manifiestan en ciertos grupos en el uso de los vientos. Los más destacados son los grupos con sólo dos o tres trombones, que tenían un papel secundario en las grandes orquestas.

Mon Rivera, *Qué gente averiguá*

Trombones

Trombones

Ejemplo Músico-gráfico B2: Mon Rivera, *Qué gente averiguá*

Comienza con Mon Rivera en Puerto Rico y sigue en Nueva York con Eddie Palmieri y Willie Colón. Aunque haya sido Mon Rivera el precursor del uso de trombones en la salsa, sus alegres plenas fueron bastante sencillas armónicamente y así lo fueron también sus arreglos trombonísticos, que no llegan a tener el sonido salsero de la época. Eddie Palmieri, quien fue con probabilidad influenciado por Rivera,

realiza los arreglos con una armonía mas jazzística y el estilo rompedor de los sesenta.



Ejemplo Músico-gráfico B3: Eddie Palmieri, *Ajiaco caliente*

El otro ejemplo destacado fue el dúo de trompetas de Richie Ray, no por la instrumentación en sí, que ya había protagonizado números de las pequeñas agrupaciones del Caribe y Nueva York, sino por alejarse del fino estilo cubano-jazzista de ejecutar el instrumento.



Ejemplo Músico-gráfico B4: Richie Ray & Bobby Cruz, *Agúzate*

Las trompetas suenan siempre agudas, abiertas y brillantes con un constante vibrado, refiriéndose a los folklores menos comunes en la salsa, como el español, el mexicano y al country sureño estadounidense.

Con la vuelta de las grandes orquestas en los setenta, vuelve la orquestación más elaborada pero no tan ambiciosa, ni en instrumentación ni en armonía, como las realizadas por los Afroclubans. El Gran Combo de Puerto Rico, la Apollo Sound y las orquestas de Willie Rosario y Bobby Valentín, son ejemplos de agrupaciones con este tipo de arreglos.

El Gran Combo de Puerto Rico, *Falsaria*

Ejemplo Músico-gráfico B5: El Gran Combo de Puerto Rico, *Falsaria*

8.7 Las voces: color, estilo y técnica

La cálida y gruesa textura sonora de la voz negra y mulata tipifica el inicio de muchísimos géneros caribeños, y reconocemos al escuchar la música de diferentes rincones del África sub-sahariana. Los que hoy en día siguen manteniendo vivas las tradiciones musicales negras en el Caribe, intentan reproducir ese retrato sonoro negroide manipulando el color de la voz para asemejarse e incluso exagerando el coloquio fonético antiguo afro-hispano. Así se conocen los inicios del son montuno, incluso en el ambiente turístico, altamente racista, de La Habana al son se identificaba con la voz de Arsenio Rodríguez, y al mambo y al bolero, con la de Benny Moré, mientras que en San Juan se identificaban la bomba y la plena con voces como la de Rafael Cepeda y Mon Rivera. Al asimilarse la música entre las diferentes clases sociales, americanizarse la música caribeña y de ahí comenzar su progresiva universalización, crecen las caras de todas las razas en esta música. La herencia europea también permitió una heterogeneidad en los cantantes del género, una vez se comenzó a cantar, y esto prosiguió hasta la época de las orquestas del Palladium. En los cincuenta, regían las voces negras de Celia Cruz, Machito,

Benny Moré, e Ismael Rivera junto a cantantes diestros en el estilo pero con un color de voz mestizo y flexible como Santos Colón, Mirta Silva y Tito Rodríguez, que marca referencia seguida a partir de los sesenta. Con la diversificación de estilos en los sesenta, se empiezan a diluir las diferencias entre los colores vocales pero siguen distinguiéndose voces de textura cercana a la tradición como Luigi Teixidó en la Sonora Ponceña, Cheo Feliciano en el Joe Cuba Sextet, Andy Montañez (San Juan, 1942) con El Gran Combo e Ismael Quintana (Ponce, 1937) con Eddie Palmieri. Surgen otras voces que resaltan por particularidad, más que por calidad o destreza en el género, como la voz llorona de Bobby Cruz y los gritos a lo *rhythm and blues* de Tony Pabón (San Juan, 1940) con la banda de Pete Rodríguez, y se comienza a estilar la voz mas aguda y chillona, que prosigue en el estilo hasta la salsa actual, que introdujo Héctor Lavoe.

La habilidad de cantar en estilo se manifiesta en el ritmo, destacando los acentos sincopados, mediante articulación y tono, en los que se basan las melodías. El control del ritmo también le permite al cantante jugar alrededor de las síncopas como el *rubato* que aplica un pianista en un estudio de Chopin. Pero la gran destreza de los cantantes de los géneros que tratamos es la capacidad de improvisación entre estrofas y estribillos, y, sobretodo, en el soneo. En esta práctica, el cantante improvisa en la combinación de melodías rítmicamente sincopadas sobre la armonía y del texto que relaciona al estribillo, rimando con este o creando sus propias rimas a parte del estribillo. Benny Moré es sin discusión el primer experto y modelo a seguir, especialmente escuchando “Qué Bueno Baila Usted”, un son de estilo más libre compuesto solo de estribillos y soneos. Maelo Rivera, con fe del propio Moré, con quien Maelo cantó de muy joven en Cuba, se convierte en uno de los mejores de esta práctica y cuyas creatividad y habilidad quedan patente con Cortijo y su Combo en números como “El Negro Bembón” y “El Chivo de la Campana”. En base al soneo, los cantantes van creando estilo en los sesenta para ir cobrando el protagonismo al que llegan en la década siguiente. En la tradición de Moré y Rivera triunfaron cantantes como Cheo Feliciano y Andy Montañez y en la época perduraban leyendas como Celia Cruz y el propio Rivera, pero la particularidad basada en calidad de voz, imagen, carisma y habilidad sonera creó iconos salseros como La Lupe, Héctor Lavoe y Rubén Blades. La sola presencia de la

cantante cubana aplastaba el estilo musical mientras ignoraba la tradición dando la impresión de haberse saltado el pedir permiso; aplaudía el tiempo mientras cantaba, gritaba, explotaba en carcajadas, mantenía un acento marcadísimo cuando cantaba en inglés, exponía una sensualidad inverosímil para su físico y, aunque no destacó especialmente en la técnica del soneo, asombraba con su habilidad camaleónica de asimilar cualquier género, o combinación de los mismos, interpretando un papel diferente en cada uno. Así sobresale en dos características de la personalidad salsera de la época: versatilidad estilística e irreverencia. Es especial la canción del LP “Me llaman La Lupe”, del sello Fania y que grabó con una *big band* que incluían a Chico O’Farrill y Al Santiago (Nueva York, 1932), “Bomba Gitana”, que combina bomba con flamenco con increíble naturalidad. El sonero ponceño Héctor Lavoe, nombre artístico que sustituyó a Héctor Pérez, solo tuvo que ser el niño inocentemente malo, que vino con dieciocho años a Nueva York, para ganarse al público latinoamericano. Fruto del olfato buscatalentos de Johnny Pacheco, poseía una buena habilidad musical en los soneos en los que usaba textos altaneros, burlones, tristes y cariñosos a la vez, siempre con esa voz aguda e infantil, que fue perfecta para las canciones escritas por Colón, entre las que destaca “El Día de mi Suerte”; canción triste y larga sobre la supervivencia durante toda una vida frustrada en la espera de la buena suerte. El panameño Rubén Blades, compositor y guitarrista además de cantante, fue probablemente el último icono salsero antes de que el estilo se ahogara en el *pop* comercial en los ochenta. De herencia cubana y anglo-antillana – su apellido se pronuncia en inglés – arrancó su carrera cantando en números sueltos con varios grupos y un disco con Ray Barreto demostrando una gran voz y calidad musical, pero su época mas representativa fue junto a Willie Colón, posterior al lanzamiento como solista de Lavoe. Dio cara a la música que compusieron de conciencia socio-política, de corte marxista y bolivariano, con una imagen bonachona, burlona y sentimental. Demostró grandes habilidades musicales, improvisando con su voz emulando al *scat* del jazz y cantando junto a los instrumentos, como en “Buscando Guayaba” del disco “Siembra”. En los soneos era propenso a usar refranes populares y antiguos, como en el gran éxito del mismo disco “Pedro Navaja”, una especie de *spin-off* latino de *Mack the Knife* de la

Ópera de Tres Peniques (1928) de Kurt Weill (Dessau, 1900 – Nueva York, 1950), hecha famosa por las voces de Louis Armstrong (Nueva Orleans, 1901 – Nueva York, 1971) y Bobby Darin (Nueva York, 1936 – Los Ángeles, 1973). En el estribillo final ya decía “La vida te sorpresas, sorpresas te da la vida” y en los soneos se pueden escuchar dichos adaptados al coloquio popular, acentuando su empatía hacia el barrio humilde:

La vida te da sorpresas, sorpresas te da la vida, ¡Ay, Dios!

Pedro Navaja, matón de esquina

Quien a hierro mata, a hierro termina...

(La vida te da sorpresas...)

En barrio de guapos cuida'o en la acera

Cuida'o camará', que el que no corre, vuela...

(La vida te da sorpresas...)

Ocho millones de historias tiene la ciudad de Nueva York

(La vida te da sorpresas...)

Como decía mi abuelita: el que último ríe se ríe mejor...

(La vida te da sorpresas...)

Cuando lo manda el destino no lo cambia ni el mas bravo

Si naciste pa' martillo del cielo te caen los clavos...



Conclusiones sobre el ser o no ser de la salsa

“No creo que la salsa sea un ritmo o un género que pueda ser identificado o clasificado: la salsa es una idea, un concepto, el resultado de una manera de afrontar la música desde la perspectiva cultural latinoamericana.”

Willie Colón (Ibídem, 188)

Musicalmente, la salsa tiene como base indiscutible el son montuno y sobre este ritmo se fusionan otros géneros caribeños y norteamericanos: mambo, chachachá, bomba, plena, *rhythm and blues* y *jazz*. Pero esta última oración, aunque virtualmente indiscutible, intenta simplificar un movimiento de cientos de músicos de muchos países diferentes con recursos musicales inagotables y que pasa por alto el espacio abierto que

enmarca a la salsa como una actitud hacia la música popular caribeña, siempre en el contexto histórico en el que sucedió la gran fusión. La música cubana sufre una transformación vertiginosa a lo largo de la primera mitad del siglo XX en función de necesidades comerciales que en algún momento pudieron despojarla de ser una expresión popular. Rondón hace una reflexión comprensiva sobre la cuna popular y su contexto sociocultural que matiza la sensación de saqueo que sienten los cubanos, comenzando por diferenciar la época y la relación entre urbe y campo.

“Es cierto que toda la música que conoció y desarrolló el Caribe en primera mitad de nuestro siglo tuvo su origen fundamental en los barrios; sin embargo, éstos guardaban algunas diferencias importantes con ese barrio específico que en los setenta producía la salsa. Aquellos pertenecían a ciudades pequeñas, que todavía vivían a un ritmo provinciano, sin el vértigo económico y social que caracterizaría años mas tarde a nuestros principales centros urbanos.(...) la música que gozaban en estos barrios se impregnaba de un carácter capaz de representar por igual el mundo urbano y el mundo rural.”³⁰

También cuestiona el éxito de la música entre el vulgo hispano-caribeño comparándolo con el sustento que les dio el aprecio del público norteamericano y las clases mas adineradas.

“El Pérez Prado que logró éxito en México tuvo su primer público en las clases medias que sintieron su música suficientemente sofisticada y ‘elevada’. En Cuba, las orquestas ‘de avanzada’ tampoco trabajaron en función del barrio. La Casino de la Playa, por ejemplo, considerablemente americanizada, siempre actuó en los predios de “los blanquitos”, animando con toda la sobriedad del caso sus fiestas y bailes.(...) En Nueva York, los Afrocubans de Machito tocaban básicamente para las audiencias blancas judías, y de ahí el prestigio que lograron acumular en la década de los cuarenta; lo mismo ocurrió con el también reputado Noro Morales. El barrio podía dar fuerza y autenticidad, nunca prestigio.” (Ibídem, 46)

Pasa a enfrentar la calidad músico-instrumental al contexto histórico y cultural, defendiendo la autenticidad de lo popular ante la ancestralidad de lo folklórico y la lejanía de lo que llama música culta –imagina este servidor que se refiere a la música de disciplina clásica–

³⁰ Rondón, 2004, 45

circunvalando, eso sí, las estrategias comerciales y deficiencias educativas en la cultura contemporánea de las masas, todo para deshilar el argumento que acusa al salsero de devaluar la música cubana.

“...los musicólogos académicos siempre han visto esta música popular con un insoportable desdén. Para ellos, solo interesa cierta y muy limitada expresión popular, además de la música folclórica, refugio último en el que se encuentra la supuesta pureza de las cosas.(...) La llamada música culta podría decirse que tiene poco o nada que ver con el sentir popular, y la música folclórica, que representa las tradiciones mas ancestrales de determinado pueblo, difícilmente puede reflejar el sentir colectivo actual so pena de negarse y desvirtuarse.(...) La música popular tiene que ser analizada en el contexto global que ella supone, mal se le puede medir los valores desde una estricta perspectiva musical sin tomar en cuenta los marcos de la comunidad que la produce y disfruta. Y ella, a la larga, es la que importa: la música puede tener una calidad extraordinaria, pero si el público no se identifica plenamente con ella carece de verdadera importancia y trascendencia.” (Ibídem, 48)

Cabe mencionar que Rondón tampoco especifica lo que mide la calidad musical, tampoco se hará en este texto, o si se refiere a creación o interpretación cuando contrapone a Tito Rodríguez y Willie Colón, sino que parece asociar la calidad a la fidelidad estilística. En realidad, la autenticidad sociocultural cubana de estilos que nacen de la competencia por complacer a los turistas en una ciudad habilitada con casinos, hoteles y cabarés llenos de cubanos formalmente vestidos para sus visitas y que contrastaba con la realidad popular de la isla, es cuestionable. Los estilos desarrollados en este ambiente, desde el danzonete al mambo, sin inmiscuir en su legitimidad o calidad innegables, son en sí manifestaciones de una americanización incipiente en la música cubana de las primeras décadas del siglo XX y que sí pone en duda su autenticidad cubano-popular. La propiedad de expresión colectiva también es difícil de encontrar en lo que inaugura Pérez Prado en el Distrito Federal o en lo que se expone en los cincuenta en el Palladium neoyorquino. Y cuando se cierran las puertas de ese ficticio paraíso urbano del Caribe que era la capital cubana, decaen los pequeños espejos de ese mundo que eran las espectaculares orquestas de mambo y chachachá, y dejan al descubierto lo que era el verdadero sentir de una juventud hispanoamericana marginada en las sucias calles de Manhattan y el

Bronx que vivía el mayor revuelo social del siglo XX estadounidense. Una generación de músicos que se basaba en la admiración y respeto de la música cubana del último siglo como el fenómeno transfronterizo que es, en especial el son montuno, pero que en su mayoría no eran cubanos y traían consigo algo que añadir a la música; que heredaron de sus padres, que trajeron de su pueblo, que oyeron en la esquina de su calle, que se cuenta en las historias de la dura vida de una mestizada barriada humilde. Y así llegamos a las tres características fundamentales de la salsa según Rondón.

“1) el uso del son como base principal de desarrollo (sobretudo por unos montunos largos e hirientes), 2) el manejo de unos arreglos no muy ambiciosos en lo que armonías e innovaciones se refiere, pero sí definitivamente agrios y violentos, y 3) el toque último del barrio marginal: la música ya no pretendía llegar a los públicos mayoritarios, su único mundo era ahora el barrio; y es este barrio, precisamente, el escenario que habría de concebir, alimentar y desarrollar la salsa.” (Ibídem, 41)

Hay que tener en cuenta que estos puntos presentados por el escritor venezolano se refieren a un momento determinado de los años sesenta, durante al auge de la pachanga y el bugalú, la novedad de la trombanga en el disco *Mozambique* de Eddie Palmieri y los estilos transgresores de Ray Barretto y Willie Colón. A manos de la Fania, las particularidades estilísticas se diluyeron con rapidez. A principios de los setenta, la salsa sufría de una imagen barriobajera de jóvenes delincuentes y, a diferencia de las orquestas de los cincuenta, cuando Tito Rodríguez enamoraba a las jóvenes norteamericanas de clase media y Tito Puente asombraba con sus baquetas y su explayada sonrisa, se había alejado de la generalidad comercial norteamericana. Dirigida por Pacheco, heredero de aquella época de latinos elegantes y amigables, se eliminan los grupos pequeños a favor de los grandes y se reparten entre todos los mismos arreglistas y la música, usando los estilos de los sesenta como base, crea un sonido genérico y sus textos vuelven a ser asépticos. Esta época unificó los elementos constantes de una salsa, ya en manos de músicos conscientes del movimiento, que le dio una sonoridad mas específica durante la siguiente década.

Es comprensible que los músicos cubanos observen incrédulos como sus ritmos que sobresalen con indiscutible evidencia, especialmente cuando es admitido por sus propios intérpretes, en una música llamada de otra manera. Pero no pueden obviar el trabajo, y la evolución del mismo, ocurrido fuera de Cuba junto a músicos de otros países que infligieron una revolución de estilos personales y aplicaron unas fusiones con otros estilos nacionales a un ritmo muy acelerado y en unos pocos años, resultando en algo que no puede sonar simplemente a música cubana porque sólo es un componente, por más fundamental que sea. Tampoco legitima esto la aserción de paternidad por parte de los puertorriqueños, sobretodo cuando se excluye en ridículo el fundamento cubano, señalando lo que ocurre en la isla, antes de las fusiones neoyorquinas, personalizado en Cortijo y su Combo y Mon Rivera. Los músicos puertorriqueños, igual que cualquier profesional de todos los países caribeños, solo pudieron acceder al mercado comercial asimilando la sonoridad instrumental y géneros de moda procedentes de Cuba, y habrá que agradecer a la inmensa comunidad multigeneracional boricua de Nueva York y a la valiente apuesta de ciertos sellos discográficos para su éxito. Además, se antoja injusto el resumir al Caribe en un par de países, obviando el trabajo de músicos, empresarios y melómanos de otros países cruciales en la evolución salsera como la República Dominicana, Venezuela, Panamá, Colombia y México, y de olvidarse del extraordinario escenario que facilita la babel neoyorquina.

En conclusión, el estilo, aunque probablemente no sea un género definido, es real y funciona en base al son montuno; un son a años luz del de Nené Manfugás que sonaba en los carnavales de Santiago en el siglo XIX, sin la guitarra ni el tres cubano ni la marímbula afrocubana, habiendo sufrido su transformación necesaria para gustar a los turistas en La Habana, habiendo incorporado instrumentos de la rumba y el danzón, habiéndose incorporado al danzón para crear el chachachá y el mambo, habiendo pasado por el intercambio jazzístico entre músicos caribeños y neoyorquinos, habiendo sufrido en los cincuenta el abandono a un segundo plano por las orquestas del Palladium, habiendo pasado por tantas manos puertorriqueñas, dominicanas, mexicanas, panameñas, venezolanas, colombianas, neoyorquinas y más, que lo han interpretado desde su pasado cultural y su presente social, transformando su sonido, su

instrumentación, su ritmo... ese son. Sobre este ritmo yace un marco abierto que permite plasmar cualquier otra base rítmica, lenguaje armónico, color instrumental o componente estilístico, pero que sobretodo invita a las expresiones de la cultura contemporánea que comparten, independientemente de su residencia, las clases trabajadoras del Caribe hispano.

Sobre Roberto Sierra

Al compositor Roberto Sierra se le considera uno de los más destacados compositores iberoamericanos de su generación, dada su variada formación intercontinental, su reconocimiento por la comunidad musical internacional y por el sonido particular de sus creaciones musicales, las cuales integran una distinguida expresión artística personal, la influencia de una sofisticada cultura musical y la fascinación por el folklore musical latinoamericano, en especial su vernáculo musical puertorriqueño. Su particularidad sonora es conseguida principalmente por su pasión por la creación musical: “Compongo cada día. Siento amor por la composición. No es una opción.”³¹

Reparte su pasión con la apreciación del resto de las artes, disfrutando de la poesía del indígena navajo N. Scott Momaday (Lawton, 1934) y la pintura de El Bosco y de William Turner (Oxford, 1789 – 1862) y actividades artesanales como la jardinería y la

³¹ <http://www.subitomusic.com/composers/composers.cfm?composer=19#bio>, Noviembre 2010

enología; un conjunto de elementos que sirven de una enorme inspiración. Su calidad y originalidad han llevado su música sinfónica a ser programada con frecuencia por las principales orquestas estadounidenses, así como numerosas orquestas europeas e iberoamericanas, recibiendo el creador musical encargos de muchas de estas. Está laureado mediante premios y reconocimientos por prestigiosas organizaciones e instituciones desde su formación como joven compositor hasta la actualidad.

10.1. Vida y formación

Su crianza en la municipalidad costera de Vega Baja, a unos cuarenta kilómetros al oeste de la capital de Puerto Rico, le permitió crecer bajo la influencia de los sonidos latinos, en especial la salsa y la bomba, sonidos que, según el compositor afirma, formaban parte del ambiente diario. Su formación musical comienza en su hogar como autodidacta, experimentando con el piano conseguido por sus padres, Gloria y Desiderio, para la formación pianística de su hermana. Después de comenzar clases particulares a la edad de quince años, Sierra fue admitido en la escuela preparatoria del Conservatorio de Música de Puerto Rico, el llamado Programa de Cuerdas, teniendo que superar la inesperada defunción de su padre ese mismo año. Aquí toma contacto con las clases de fundamentos teóricos y armonía, comenzando a tantear el concepto de la composición, y, aunque siguió sus estudios como intérprete, su foco de atención se derivó pronto hacia la composición musical.

Compaginó los estudios de composición del conservatorio con los de humanidades en la Universidad de Puerto Rico, y continuó sus estudios de composición en la *Royal College of Music* y la Universidad de Londres, dónde obtiene un Master. En la activa escena de música contemporánea de Londres, Sierra asiste a un sinnúmero de conciertos que presentaban música de compositores del siglo XX de gran prestigio como Pierre Boulez (Montbrison – 1925), Karlheinz Stockhausen (Mödrath, 1928 – Kürten-Kettenberg, 2007) y Luciano Berio (Oneglia, 1925 – Roma, 2003), en especial asistiendo al *Proms Festival* en el *Royal Albert Hall*. Sierra viajó a Holanda a para avanzar en sus estudios especializados en música electroacústica en el *Instituut*

voor Sonologie de la Universidad de Utrecht, donde supo sobre un seminario que impartiría el compositor húngaro György Ligeti (Dicsözenmárton, 1923 – Viena, 2006) en el Festival de Aux-en-Provence, al cual asistió junto a otros cientos de alumnos. Al concluir el seminario, Ligeti recomendó a los alumnos que le enviarán partituras para revisión y comentario y, entre todas, le impresionó especialmente las de Roberto Sierra. Ligeti invitó al joven Sierra a unirse a su estudio particular de alumnos en Hamburgo y éste aceptó quedándose en la ciudad alemana durante un año, tiempo que significó una influencia mutua entre el maestro húngaro y el compositor boricua. Su formación europea es la marca del encuentro entre la tradición musical europea y el sonido latinoamericano que le vio crecer:

“...fueron sus años en Europa, principalmente en la Royal College en Londres y con Ligeti en Hamburgo, cuando descubrió la amplitud de la música occidental y del lugar que se le reservaba como puertorriqueño.”
(Ídem)

10.2. Vida profesional

Roberto Sierra vivió en Europa seis años antes de volver a Puerto Rico, donde, después de casarse en 1986, emprendió funciones en el recinto de Río Piedras de la Universidad de Puerto Rico y en el Conservatorio de Música de Puerto Rico, como Director de Actividades Culturales y rector respectivamente. En pocos años, pasó a dirigir el decanato de composición y posteriormente fue director del conservatorio.

En 1989, el compositor puertorriqueño fue invitado por la Orquesta Sinfónica de Milwaukee y su director titular, Zdenek Macal (Brno, 1936), para una posición de tres años como compositor residente, aceptando dicha invitación. Esta residencia formaba parte del Programa de Residencias Orquestales el cual fue creado en 1982 por la asociación *Meet The Composer* y es llamado ahora *Music Alive* al reestructurarse el programa con el paso del tiempo y la diversificación de recursos de financiación. Este programa fue de suma importancia para la música orquestal compuesta en Estados Unidos durante las

décadas de los ochenta y los noventa, catapultando a compositores norteamericanos de música sinfónica como John Adams (Worcester, 1947), que fue residente con la Sinfonía de San Francisco del 1982 al 1985, Christopher Rouse (Baltimore, 1949), residente con la Orquesta Sinfónica de Baltimore entre los años 1986 y 1989, John Corigliano (Nueva York, 1938), quien ocupó la residencia con la Orquesta Sinfónica de Chicago de 1987 a 1990, o Bernard Rands (Sheffield, 1934) con la Orquesta de Filadelfia entre los años 1989 y 1996, entre muchísimos otros. El programa proporciona financiación para la creación de música para la orquesta y para la participación del compositor en la programación de conciertos orquestales y programas educativos y sociales empeñados por la orquesta en su ciudad. La asociación *Meet The Composer* fue fundada en 1974 por el compositor John Duffy (Nueva York, 1926) como parte del Consejo de las Artes del Estado de Nueva York, y partió del compromiso de apoyar la financiación de la carrera de la composición musical. En esencia, que el compositor consiga vivir de componer.

“Creamos programas similares a lentes poderosas, enfocando la generosidad de instituciones e individuos por igual sobre el trabajo relacionado a nuestra misión central. Todo está diseñado para capacitar la disponibilidad de recursos importantes – financiación, experiencia y conectividad – a los compositores y a aquellos que se interesan en ejecutar sus obras.”³²

Las obligaciones de Roberto Sierra en la residencia de Milwaukee incluían la organización de un concurso para compositores, asesoramiento sobre música del siglo XX para la programación de cada temporada y, por supuesto, componer un número de obras para la orquesta, que fueron grabadas y publicadas bajo el sello de Koss Classics, empresa con sede en la ciudad. Las obras compuestas durante estos años fueron las piezas sinfónicas *Preámbulo* (1989), *Idilio* (1990), *SASIMA* (1990), *A Joyous Overture* (1991), y *Tropicalia* (1991), además de obras camerísticas como las *Piezas características* (1992) y *Con tres* (1990). También trabajó como compositor residente de la Orquesta de Filadelfia durante la temporada 2001-2002, con la

³² *Meet The Composer*, <http://www.meetthecomposer.org/about>, Noviembre 2010

Sinfonía de Nuevo México en la temporada 2004-2005 y la Orquesta Sinfónica de Puerto Rico en la 2006-2007.

Al final de la residencia y tras la retirada del prestigioso compositor checo Karel Husa (Praga, 1921) de sus funciones como profesor en la Universidad de Cornell, Sierra pasa a ocupar dicha vacante hasta la actualidad, donde ejerce de profesor impartiendo clases de composición, historia de la música del S. XX, seminarios sobre la música de Olivier Messiaen (Aviñón, 1908 – Clichy, 1992) y Ligeti, orquestación y análisis, así como dirigir la facultad de música de la universidad. También fue profesor de composición invitado entre 1995 y 2002 en la Universidad de Yale.

Su artesanía orquestal, conseguida en parte por su trabajo en las residencias orquestales, le ha inundado de encargos por las principales orquestas norteamericanas así como otras en Europa. Aunque la obra orquestal “SASIMA” (1990) haya sido compuesta durante la residencia de Milwaukee, en realidad fue un encargo de la Orquesta Sinfónica de San Antonio. El estreno en la ciudad tejana fue dirigido por el maestro Zdenek Macal, y el título es un acrónimo que combina el nombre de la ciudad, San Antonio, el apellido del compositor, Sierra, y el del director, Macal. La Orquesta de Filadelfia y la Fundación Koussevitsky trabajaron en conjunto para el encargo del Concierto para orquesta (1999), encargo que, entre muchos otros, se realizó para la celebración del centenario de la creación de la orquesta. El Concierto para saxofones y orquesta (2000), fue un encargo de la Orquesta Sinfónica de Detroit, y escrita para el renombrado saxofonista de *jaz* James Carter (Detroit, 1969). La obra fue estrenada por el saxofonista y la orquesta en Detroit en 2002. *Fandangos* (2000) fue encargada por la *National Symphony Orchestra* de Washington, D.C., quienes también encargaron la obra sinfónico-coral *Missa Latina* (2006). El Doble concierto para violín y viola (2003) fue un encargo conjunto de la Orquesta de Filadelfia y la Orquesta Sinfónica de Pittsburgh y la Sinfonía No. 3, *La salsa* (2005), fue encargada por la Orquesta Sinfónica de Milwaukee. La Orquesta de Castilla y León le encargó las Danzas concertantes para guitarra y orquesta (2007) estrenándola junto al prestigioso guitarrista cubano Manuel Barrueco (Santiago de Cuba, 1952) el año de su composición en Valladolid. Entre muchos otros encargos, destacan los hechos por

The Juilliard School para la celebración de su centenario, por *Music Accord*, por el Festival de Música de Cámara de Santa Fe y los festivales *Chamber Music Northwest* y *Stanford Lively Arts*. Este compositor fue otorgado el premio de música de la academia de 2003 por la *American Academy of Arts and Letters*, a la que ingresó en 2010, y ganó el Concurso Kenneth Davenport para Obras Sinfónicas de 2004 por su Sinfonía No. 1 (2004). La grabación de la Sinfonía No. 3, *La Salsa*, realizada bajo el sello de Albany Records, ganó el *Koussevitzky International Recording Award* en 2007. Sus obras también se pueden escuchar en grabaciones de los sellos EMI, Naxos, New World Records, Koch, New Albion, BMG y Fleur du Son, entre otros, y sus partituras están publicadas por Subito Music, G. Schirmer y Editions Orphee.

10.3. Obra, estilo e influencias

La música de Roberto Sierra ha sido desde muy temprano identificada con la conciliación entre el vernáculo musical propio y ajeno, y prácticas avanzadas de la creación artístico-musical del siglo XX. Ha abordado la mayoría de los medios instrumentales y vocales, entre los cuales destaca el orquestal, superando la veintena de obras sinfónicas, así como de conciertos para solista y orquesta, y cuenta con media docena de obras sinfónico-vocales compuestas, todas repartidas a través de su cronología creativa. Su catálogo también cuenta con decenas de obras para coro, conjuntos de cámara e instrumentos solos. En su creación musical confluyen una expresión musical individual y propia, la influencia de la música popular con la que se crió y su formación académica en Puerto Rico y Europa, en especial su relación con Ligeti con quien desarrolló procesos abstractos de la composición y la consistencia músico-lingüística. La presencia de la música popular, en especial el género de la salsa, se manifiesta de manera natural e intuitiva a la vez que en intenciones conscientes y explícitas. Acomete la combinación de los abstractos sistemas creativos de la música de concierto occidental del siglo XX y la cita de géneros folklóricos y populares de los continentes americano y africano, proceso que llama “*tropicalización*”. (Rivera, 2006, 34)

El compositor destaca el género de la salsa y en este el elemento pianístico del tumbao, cuyas delineación armónico-melódica y propiedades rítmicas le sirven al compositor de una inspiración constante, así como ciertas estructuras melódicas presentes en este género musical. Esto es evidente en numerosas obras suyas como en las que nos centramos en este trabajo, la *Salsa para vientos* (1983), para quinteto de viento-madera, así como en la *Salsa on the C String* (1981), para violoncello y piano, en la Sinfonía No. 3 y en la *Caribbean Rhapsody* (2010), para saxofón y sexteto de cuerdas. Así mismo, se pueden escuchar diferentes elementos salseros referentes a variados ritmos de percusión y demás componentes del entramado conjunto instrumental de la salsa que analizaremos en este trabajo.

Su música también alude a otros géneros folklóricos e históricos, tanto puertorriqueños como cubanos y españoles, entre otros, y, recientemente, a géneros como el jazz. En sus Tres miniaturas (1982), para clavecín, Sierra hace referencia a la danza puertorriqueña, y en varias obras a la habanera, como en el segundo tiempo, del *Trío tropical* (1991), para violín, violonchelo y piano, y a la música histórica judeoespañola en el *Cancionero sefardí* (1999), para voz y conjunto de cámara. En el Concierto para saxofones y orquesta, aprovecha la participación de James Carter para incorporar armonías y prácticas instrumentales y de improvisación del jazz actual.

Pero la expresión musical de Sierra supera rotundamente el simple etiquetado de su música con lo “latino” o lo popular con un lenguaje propio, lleno de una dinámica rítmica muy particular, un lenguaje armónico definido y una técnica de instrumentación que combina oficio y experimentación, que se define dentro de un marco idiomático personal y que ha sufrido su evolución particular durante las últimas décadas. La sensación que el oyente le puede percibir de evocación al medio popular es en su mayoría un sonido abstracto, resultado de una influencia innegable pero que no precisa la particularidad de su expresión. Obras como *Bongo-0* (1982), para percusión, las concertistas *Glosas* (1987), para piano y orquesta, y *Tocata y lamento* (1993), para guitarra, son claros ejemplos de obras que parecen emitir evocaciones a un sonido tropical indefinido o

abstracto que pueden ser un resultado de su cultivación idiomática y no de un intento de fusión entre lo “elevado” y lo “popular”. La universalidad de su expresión musical se manifiesta en su inspiración en las artes plásticas, habiendo dedicado música a la obra de William Turner, en la obra *Turner* (2002) para flauta, clarinete, violín, violoncello y piano, y a la de Vasili Kandinsky, en la obra *Kandinsky* (2004) para violín, viola, violoncello y piano. Ambas obras son de una expresión musical en tono con la excelencia universalista de estos genios de la pintura y en las que no se distinguen referencias populares. Así mismo, se ha inspirado en diferentes géneros literarios como en el oratorio *Bayoán* (1991, revisiones en 1993 y 2001), para soprano, barítono y orquesta, basada en la historia de la obra de Eugenio María de Hostos (Mayagüez, 1839 – Santo Domingo, 1903), *La peregrinación de Bayoán*, publicada en 1863 y en la que el protagonista hispano-caribeño recorre el viaje del Cristóbal Colón en dirección contraria, el cual se convierte en la búsqueda de su identidad, y de poemas de N. Scott Momaday en *Beyond the Silence of Sorrow* (2002), para soprano y orquesta. También se ha inspirado en la poesía azteca en los Cinco poemas aztecas (1995), para cantante y piano, y ha compuesto obras con textos espirituales como el de la oración taína en la obra coral *Guakía Baba* (1992) y en las obras litúrgicas *Lux Aeterna* (1995), para coro mixto, y *Missa Latina* (2006), para cantantes solistas, coro y orquesta.

10.3.1. Centro-tonalidad y pandiatonismo

Sus variados recursos armónico-tonales de creación musical van desde la tonalidad libre a la libre atonalidad. La presencia de una tonalidad es en muchos casos el resultado de una referencia externa, como para la plasmación comprensible o abstracta de un estilo folklórico que, por ejemplo, demuestra en la obra coral Cantos populares (1983). El trato armónico en esta obra tiende al pandiatonismo, técnica que crea sonoridades armónicas libres superponiendo notas de la escala y que desprende a los grados de la funcionalidad tonal. La influencia más que probable en esta técnica es Igor Stravinsky (Oranienbaum, 1882 – Nueva York, 1971), quien

hace un excelente uso de esta práctica, por ejemplo, en la danza rusa del ballet *Petrushka* (1911).

The image shows a piano reduction of the first eight measures of the 'Danse Russe' from Stravinsky's ballet *Petrushka*. The score is written in 2/4 time and begins with the tempo marking 'Allegro giusto' and a quarter note equal to 116 beats. The music is characterized by a strong, repetitive rhythmic pattern in the bass line, consisting of eighth notes. The upper staves feature chords and melodic fragments that are rhythmically aligned with the bass line. The dynamic marking 'f' (forte) is present at the beginning. The notation includes various chordal textures and melodic lines, with some notes marked with accents (>).

Ejemplo Músico-gráfico D1: Stravinsky, *Petrushka* (reducción de piano), *Danse Russe*, compases 1-8

En la primera canción de los *Cantos populares*, *Canto matutino*, la música de Sierra claramente tiene como referencia la tonalidad de Fa Mayor, que evoca un estilo popular caribeño y dentro de la cual parece utilizarse una armonización, combinando patrones obstinados, triadas y armonía aditiva, que limita en el pandiatonismo (véase ejemplo C1).

CANTO MATUTINO

Roberto Sierra

The image displays a musical score for 'Canto Matutino' by Roberto Sierra. The score is divided into two systems. The first system is in 3/4 time with a tempo marking of $\text{♩} = 72$. It features four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The Soprano part has lyrics 'tra la' and 'la la la ra la la la ra la'. The Alto part has lyrics 'tra la' and 'la la la ra la la la ra la'. The Tenor part has lyrics 'oe' and 'a'. The Bass part has lyrics 'a'. The second system is in 2/4 time. The Soprano part has lyrics 'la la la ra la la la ra la' and 'a - - -'. The Alto part has lyrics 'a - - -'. The Tenor part has lyrics 'oe' and 'a'. The Bass part has lyrics 'a' and 'a'. The score includes various musical notations such as dynamics (p, mp, a), articulation (>), and phrasing slurs.

Ejemplo Músico-gráfico C1: Sierra, *Cantos populares*, página 1

Musical score for "Canto Nocturno" by Roberto Sierra. The score is in 2/4 time with a tempo of quarter note = 96. It features two vocal parts: Soprano (S.S.S.S./A.A.A.A.) and Tenor (T.T.T.T./B.B.B.B.). The lyrics are "pa - ua - pa", "pa-ra - ua - pa", and "ua - pa". The music includes dynamic markings like *f* and *sfz*, and articulation marks like *>*.

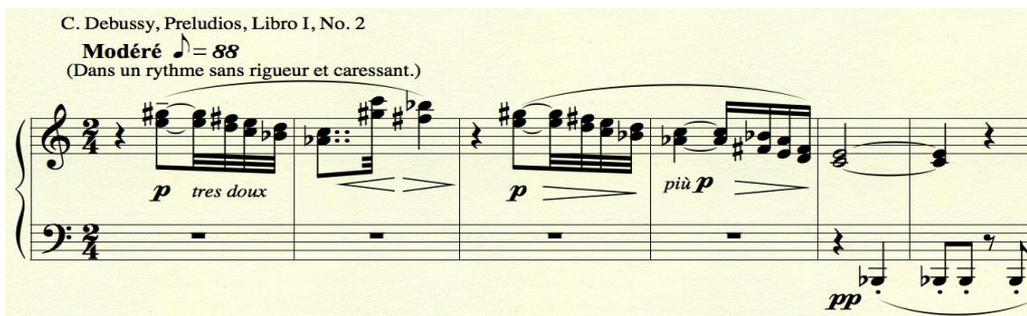
Ejemplo Músico-gráfico C2: Sierra, *Cantos populares, Canto Nocturno*, cc. 1-3

Dicha armonización está combinada con cromatizaciones externas a la escala mayor en cuestión y con otros recursos de sonido indefinido, pero no intervienen con la percepción general tonal. Ocurre parecido, con la armonización pandiatónica y posteriormente con cromatizaciones externas y recursos de sonido indefinido, en el tercer número, Canto Nocturno, pero con la tonalidad de Do Mayor, con música que igualmente evoca el trópico y una arreglo armónico de influencia *stravinskiana* mas evidente.

10.3.2. Centro-tonalidad: neomodalidad y polimodalidad

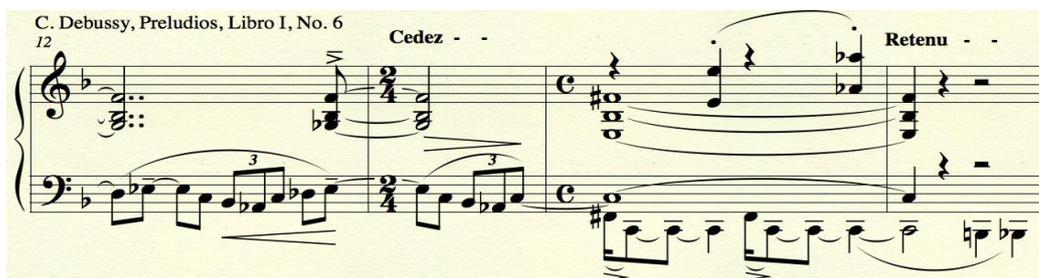
La evolución de la obra de Roberto Sierra demuestra una dirección desde el uso esporádico de tonalidad y centralidad tonal hacia una mayor frecuencia de tonalidad mas estable y un lenguaje musical menos disonante. En muchas obras, esto ocurre dentro de un empleo de escalas modales y sintéticas. La explotación de nuevos conceptos modales, neomodalidad, surge a principios del siglo XX cuando los compositores indagaban en nuevos recursos alejados del sistema tonal bimodal. Mientras la disciplina germánica ahondó en los sistemas cromáticos, otros compositores recuperaban y transportaban escalas medievales, investigaban sistemas de diversos folklores o profundizaban en escalas desarrolladas por compositores y académicos teóricos. Olivier Messiaen sistematizó las escalas que utilizó en su música en su texto *Técnica de mi lenguaje musical* en el que clasifica las escalas que utiliza entre las que denomina siete ‘modos de

transposición limitada’, siendo el primero modo de seis notas distanciadas a un tono. Esta escala, conocida como escala hexatonal o de tonos enteros, no fue una innovación de Messiaen; Claude Debussy (Sain-Germain-en-Laye, 1862 – París, 1918) ya experimentó con ella como marco melódico-armónico central y como herramienta estructural. En el segundo número del primer libro de sus Preludios para piano (1909-1913), la sonoridad principal está creada en esta escala establecida en los primeros compases con la melodía armonizada a la tercera mayor, o el intervalo enarmónico de cuarta disminuida, y el bajo pedal en Si bemol.



Ejemplo Músico-gráfico D2: Debussy, Preludios, Libro I, Núm. 2, cc. 1-6

Sin embargo, en el sexto prelude, en el que domina un intercambio entre modos eolios y dorios de Re y una armonización basada en movimientos abstractamente paralelos de acordes, Debussy emplea la hexatonalidad en los dos últimos compases de uno de los dos puntos cadenciales del prelude previos al retorno al material temático inicial.



Ejemplo Músico-gráfico D3: Debussy, Preludios, Libro I, Núm. 6, cc. 12-15

Estos empleos estructurales de la hexatonalidad se ven en Sierra al contraponer áreas hexatónicas y áreas cromáticas como puntos de

referencia. En el número *Tropical* de la *Salsa para vientos*, el compositor establece una escala hexatonal sobre sol, consolidada por la repetición de un patrón obstinado entre la trompa y el corno inglés.

Ejemplo Músico-gráfico C3: *Salsa para vientos, Tropical*, compás 3

Al romperse el *ostinato*, expande su uso entre varios instrumentos. El punto clímax de la pieza es un sofisticado entramado de líneas pancromáticas, cuya conclusión es un gradual viaje de las líneas por ambos transportes de la escala hexatonal hasta quedarse en la hexatonalidad principal, sobre la cual concluye la pieza.

Ejemplo Músico-gráfico C4: *Salsa para vientos, Tropical*, cc. 17-19

Sierra utiliza habitualmente aglomerados hexatónicos para los momentos finales en su música, como el último acorde de la obra

orquestal *Preámbulo* o el fragmento final de seis compases del *Trío tropical*.

The image shows a musical score for five wind instruments: Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (C.I.), Clarinet in C (Cl.Sib), Trumpet (Tpa.), and Bassoon (Fg.). The score covers measures 32 and 33. It includes various musical notations such as 'Cromático', 'Hexatonal Secundaria', 'Hexatonal Principal', and 'molto ritardando'. Dynamics range from piano (p) to fortissimo (f). The score is annotated with 'Cresc.' and 'mp'.

Ejemplo Músico-gráfico C5: Sierra, *Salsa para vientos, Tropical*, cc. 32-33

La segunda escala en el tratado de Messiaen se trata de la escala octatónica; una escala de ocho tonos en una alternativa de tono y semi-tono:



o invirtiendo el orden a semi-tono y tono:



Béla Bartók (Nagyzsentmiklós, 1881 – Nueva York, 1945) fue un habitual usuario de este modo que probablemente encontró en sus investigaciones etnomusicológicas en las zonas euro-orientales y eurasiáticas. En el *Mikrokosmos* número 140, Bartók emplea una

escala octatónica aparentemente construida desde Do, observando la nota mas grave de la línea inferior, cuidando las aplicaciones enarmónicas para una lógica conducción melódica.



Ejemplo Músico-gráfico D4: Bartók, *Mikrokosmos*, Núm. 140, Variaciones libres, cc. 52-55

En el amplio catálogo de Sierra, encontramos un mapa resumido de los conceptos lingüístico-tonales combinados con la utilización de modos sintéticos en sus tríos de violín, violoncello y piano. En el *Trío tropical* (1991), Sierra expone una idea de centralidad tonal, evitando la mayor parte del tiempo un uso explícito de tonalidad bimodal pero presentando de diferentes maneras las bases tonales de la música que sirven de referencia de punto de partida y conclusión. No será casualidad que el plan general centro-tonal de la obra se la delineación de la tríada de Do mayor: Do – Mi – Sol. Las escalas de construcción simétrica como las octatónicas y hexatonales carecen de tendencia resolutive, de origen cultural centro-europeo, por lo que el compositor debe recurrir a elementos mas allá de simples cadencias para establecer un centro tonal. Ya hemos visto un patrón obstinado de la Salsa para vientos que establece a la nota Sol como referencia tonal, en el ejemplo C3. En el primer tiempo del Trío tropical, titulado En Do, la nota es constantemente articulada entre todos los instrumentos a diferentes octavas, y sus diferentes secciones tiene el Do como referencia centro-tonal.

“Esta nota se explora de manera multidimensional: se usan posibilidades verticales y horizontales para crear gestos musicales que evocan los

sonidos de la música afrocaribeña y el jazz mientras las posibilidades espectrales (la serie físico-armónica) invocan los colores del trópico.”³³

Ejemplo Músico-gráfico C6: Sierra, *Trío tropical*, 1. *En Do*, cc. 15-19

Pero las líneas melódicas y articulaciones armónicas no establecen tonalidad mayor o menor sino el empleo de la escala octatónica. La nota grave de los patrones de acompañamiento obtenidos de la habanera confirma a Mi como centro tonal en el segundo tiempo del trío, *Habanera nocturna*, sobretodo por las duraciones armónicas al principio y a final. Pero las líneas melódicas viajan a través de áreas octatónicas, ornamentadas con algún cromatismo, creando una sonoridad que diluye cualquier posibilidad de apreciación “tonal”.

Ejemplo Músico-gráfico C7: Sierra, *Trío tropical*, 2. *Habanera nocturna*, cc. 1-5

³³ Sierra, 1991, 0

Y en el último movimiento, *Intermezzo religioso y movimiento perpetuo*, Sierra combina al comienzo, sobre Sol como polo tonal, dos entidades temáticas contrastadas con las escalas en las que funcionan. Sobre el modo jónico de Sol, la escala mayor sin funciones tonales, compone un coral homofónico de carácter solemne y de armonización pandiatónica. Simultáneamente, suenan dos líneas de tempo diferente y de alta articulación rítmica, que se conducen en la escala hexatonal.

Ejemplo Músico-gráfico C8, Sierra, *Trio tropical*, 3. *Intermezzo religioso y movimiento perpetuo*, c. 3

10.3.3. Libre atonalidad

A lo largo de su catálogo de obras es muy frecuente el uso de libre atonalidad, práctica compositiva a base de cédulas interválicas que se usan como fuente de posibilidades melódico-armónicas:

“El elemento integrador es a menudo una célula interválica mínima, que puede ser expandida mediante la permutación de sus componentes, mediante la libre combinación de sus diversas transposiciones, o mediante la asociación con detalles independientes. Puede operar como

una especie de serie microc6smica de contenido interv6lico fijo, que puede ser expuesta como acorde, como figura mel6dica o como una combinaci6n de ambas cosas.”³⁴

Esta pr6ctica fue puesta en funci6n a principios del siglo XX en Austria y Alemania, entre los que destaca Arnold Sch6nberg (Viena, 1874 – Los 6ngeles, 1951), considerado el impulsor de esta t6cnica. En sus Tres piezas para piano, Op. 11, genera el contenido arm6nico y mel6dico a partir de una 6nica c6dula. La melodía de la lnea mas aguda presenta el modelo de tres notas; Si – Sol sostenido – Sol. A partir de la manipulaci6n de este grupo de notas, transposici6n y/o inversi6n, se componen las sonoridades lineales y simult6neas de la m6sica. No es el orden de las notas en s, sino las relaciones interv6licas entre las mismas.



Ejemplo M6sico-gr6fico D5: Sch6nberg, *Drei Klavierst6cke*, Op. 11, N6m. 1, cc. 1-3

De Si a Sol sostenido hay tono y medio, de Si a Sol hay dos tonos y de Sol sostenido a Sol hay medio tono. La inversi6n, se consigue cambiando el orden de los intervalos; si desde la nota mas aguda, Si, hay unos intervalos descendentes, tercera menor y tercera menor, 6stos se intercambian por los ascendentes desde la nota mas grave, semi-tono y tercera mayor. La inversi6n de la c6dula sería Si – La sostenido – Sol. La primera explotaci6n de la c6dula, prolongada como transici6n al Si mas grave, es un transporte b6sico de segunda descendente; de Si – Sol sostenido – Sol a La – Sol bemol (enarm6nico de Fa sostenido) – Fa.

³⁴ Pearle, 1999, 25-26

Schönberg, *Drei Klavierstücke*, Op. 11, No. 1

Mässig

Ejemplo Músico-gráfico D5: Schönberg, *Drei Klavierstücke*, Op. 11, Núm. 1, cc. 1-3

En el compás tres usa el Re bemol como puente entre dos versiones transporte de 5 tonos descendentes; Re bemol – Si bemol – La, y la inversión, transportada al tritono descendente; Fa – Mi – Re bemol.

Schönberg, *Drei Klavierstücke*, Op. 11, No. 1

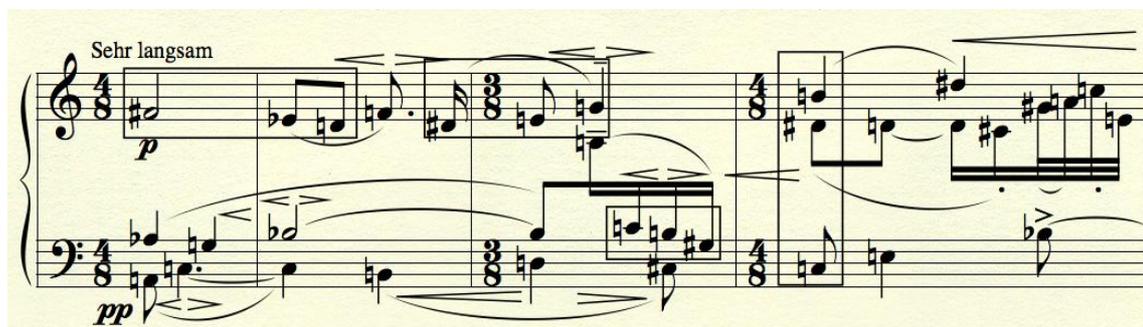
Mässig

Ejemplo Músico-gráfico D5: Schönberg, *Drei Klavierstücke*, Op. 11, Núm. 1, cc. 1-3

Schönberg amplió su práctica a la creación de cédulas resultantes de la utilización de un modelo inicial en sus Cinco piezas para piano, Op. 23. El avance aplica coherencia histórica para un vienés heredero de la organicidad cromático-temática de los compositores germánicos de finales del siglo XIX. En la primera pieza, el acorde inicial presenta la célula de Fa sostenido – La bemol – La.



Ésta se desarrolla de inmediato con un transporte en la misma línea melódica, una inversión en la voz interior y otra en el primer acorde del compás cuatro.



Ejemplo Músico-gráfico D9: Schönberg, *Fünf Klavierstücke*, Op. 23, Núm. 1, cc. 1-4

Esta técnica precursora del dodecafonismo marca la historia de la composición musical que rompía con las tradiciones de música tonal bimodal y, aunque la visión propuesta por la Segunda Escuela Vienesa protagonizada por Schönberg, Anton Webern (Viena, 1889 – Salzburgo, 1945) y Alban Berg (Viena, 1885 – 1935) era una de abandono del sistema tonal y de la centralidad o polaridad tonal, la libertad que ofrece el sistema deriva en numerosas aplicaciones tanto atonales como centro-tonales. El mismo Alban Berg nunca abandonó la posible sugerencia tonal que podía conseguir en la confección de sus series dodecafónicas, como se demuestra en la cercanía a Sol menor que sugiere la serie dodecafónica del Concierto para violín y orquesta (1935).



Ejemplo Músico-gráfico D10: Berg, Concierto para violín y orquesta (1935), Serie dodecafónica³⁵

³⁵ Stolba, 1994, 629

Béla Bartók empleaba la composición con cédulas interválicas asociándolas a sus esquemas estructurales de corte neoclásico. En el primer movimiento de su Cuarteto de cuerdas Núm. 4 (1928), basa el contraste entre los dos “temas” de la forma sonata en el que está escrito en los modelos interválicos que sirven de fuente melódico-armónica para la música.

The image shows a musical score for the first movement of Bartók's String Quartet No. 4, measures 4-7. The score is for Violín I, Violín II, Viola, and Violoncello. It illustrates two intervallic motifs: 'a1' (a chromatic cluster of four notes) and 'a2' (a whole-tone cluster of four notes). The music is marked with 'sf' (sforzando) and 'ff' (fortissimo).

Ejemplo Músico-gráfico D11: Bartók, *Streichquartett IV*, cc. 4-7

Como podemos ver en el ejemplo D11, en la sección A, utiliza dos cédulas de cuatro notas; un aglomerado cromático (a1) y otro de tonos enteros (a2).

The image shows a musical score for the first movement of Bartók's String Quartet No. 4, measures 15-19. The score is for Violín I, Violín II, and Viola. It illustrates a complex rhythmic and melodic pattern with many sixteenth notes and slurs. The music is marked with 'V' (accents) and 'ff' (fortissimo).

Ejemplo Músico-gráfico D12: Bartók, *Streichquartett IV*, cc. 15-19

Mientras estas células no cambian de calidad al invertirse, la célula que emplea en la segunda sección de la exposición, Do sostenido –

Re sostenido – Fa sostenido – Sol, sí provee otra calidad al invertirse, aunque Bartók no la explota de dicha manera, plasmando solo transportes directos en contrapunto imitativo, como demuestra el ejemplo D12. Bartók también demuestra una asociación del sistema axial bartokiano con las cédulas y la generación de las mismas en la *Música para cuerdas, percusión y celesta* (1939), como nos explica José María García Laborda:

“Los cuatro movimientos están ordenados en torno a los sonidos la-DO-do-fa#-LA, que forman una macroestructura tonal y al mismo tiempo una serie fundamental a partir de la cual se despliegan las líneas melódicas y cedulares de toda la obra. La cédula 1a (do-do#-mi o fa-fa#-la) domina con todas sus transformaciones y metamorfosis toda la obra...”³⁶

La técnica de cédulas interválicas supone una libertad dentro de una coherencia que ha impactado en la mayoría de los compositores del siglo XX. Sin necesariamente representar la genialidad creativa – que corresponde en realidad al compositor y no al sistema – los jóvenes en formación han encontrado en la composición a base de cédulas interválicas una vía de dar solidez a ideas musicales evadiendo la abstracción procesal tanto de sistemas tonales como regímenes secuenciadores como el serialismo. Roberto Sierra demuestra su dominio en esta técnica en la *Salsa para vientos*. En la introducción de la primera pieza, *Tropical*, a partir de la cuarta nota de la melodía doblada por el clarinete y el fagot, presenta una cédula interválica para procesos melódico-armónicos de libre atonalidad: Do sostenido – Re – Sol, que forman el *pitch-class set* [0,1,6] y el vector interválico [1,5,6].

³⁶ García Laborda, 1996, 153-154

Agresivo, ♩ = 96

Flauta

Corno Inglés

Clarinete en Sib

Trompa en Fa

Fagot

Ejemplo Músico-gráfico C9: Sierra, *Salsa para vientos, Tropical*, c. 1

Con el siguiente La bemol, usa la primera inversión de esa cédula: La bemol – Do sostenido – Re.

2

Fl.

C.I.

Cl.Sib

Tpa.

Fg.

Ejemplo Músico-gráfico C10: Sierra, *Salsa para Vientos, Tropical*, c. 2

En el segundo compás se manifiestan más versiones de la cédula: Dos en el clarinete: Do sostenido-Re-Sol, transporte al tritono, y Fa sostenido-Si-Do, inversión transportada al tono descendente, y también dos en el fagot: La-Re-Mi bemol y Mi-Fa-Si bemol, inversión transportada al semitono ascendente y original transportado a dos tonos descendentes, respectivamente. Estos procesos atonales se siguen desarrollando a través de todas las melodías de la sofisticada textura polifónica durante la pieza.

10.3.4. Ligeti

La aplicación estructural de contraponer texturas cromáticas a las hexatonales es análoga a la del que fue su profesor, György Ligeti, quien plasmaba la gradualidad entre dos áreas cromática de niveles contrastantes de disonancia.

Ejemplo Músico-gráfico D13: Ligeti, *Zehn Stücke für Bläserquintett*, Núm. 3, cc. 1-2

En la tercera de las Diez piezas para quinteto de viento (1968), Ligeti establece unas verticalidades consonantes de tres notas, dentro de una generalidad pancromática, que van alternando entre sí mientras gradualmente se van volviendo mas disonantes. Los primeros “acordes”, patentes en el ejemplo D13, salen de una formación armónica de tres notas distanciadas por segundas mayores. Las voces

van permutando notas dentro de cada estructura armónica de tres y cuatro notas, gradualmente van siendo superiores las sonoridades cromáticas hasta los aglomerados en rápido movimiento, detenido en el *cluster* fijo entre el trino del clarinete y la trompa, del compás nueve. En esta pieza encontramos otros dos elementos habitualmente incorporados a los procesos estructurales en Ligeti: las texturas rítmica y polifónica. Ligeti incluye en el proceso gradual de creación de tensión que indicamos con la armonía, observando, en el ejemplo D13, la inactiva textura que supone el ataque único en el primer compás (0,25 ataques por tiempo) y el leve ascenso a tres ataques en el segundo (0,75 ataques por tiempo), dentro de las subdivisiones, a dos y a tres, de las negras.

The image shows a musical score for four staves, likely for a woodwind quintet. The score is in 3/4 time and features a complex, rhythmic texture. The first staff (treble clef) has a melodic line with a '7' above it, indicating a septuplet. The second staff (treble clef) also has a '7' above it and includes a dynamic marking of 'pp sempre'. The third staff (treble clef) has a '7' above it and also includes a dynamic marking of 'pp sempre'. The fourth staff (bass clef) has a '6' below it, indicating a sextuplet. The score is marked with a '9' at the beginning, indicating the measure number.

Ejemplo Músico-gráfico D14: Ligeti, *Zehn Stücke für Bläserquintett*, Núm. 3, c. 9

Las voces van efectuando cada compás más articulaciones, añadiendo la subdivisión de cinco y mas tarde de de seis, siete y ocho, resultando en la elevada textura que observamos en el ejemplo D14, de doce ataques por tiempo antes de la indefinidamente alta textura del trino. La curva de la textura polifónica se desarrolla como una de ida y vuelta, comenzando con tres voces iniciales que, entre las entradas y retiradas de cada instrumento, llega a su consolidación máxima entre los compases seis y siete (Ejemplo D15), para luego declinar las tres y dos voces en el compás del ejemplo D14.

6

Fl. Sol

Ob. d'amore

Cl. Sib

Tpa.

Fg.

mp *pp* *pp* *mp* *pp*

mp *pp* *pp* *mp* *pp*

pp *pp* *mp* *pp*

pp *pp* *pp* *pp*

Ejemplo Músico-gráfico D15, Ligeti, *Zehn Stücke für Bläserquintett*, Núm. 3, cc. 6-7

En *Tropical*, Sierra emplea los extremos de textura rítmica en puntos estructurales de alta relevancia.

subito meno mosso

25 $\text{♩} = 58$

Fl.

Cl. I.

Cl. Sib

Tpa.

Fg.

p *espressivo*

Ejemplo Músico-gráfico C11: Sierra, *Salsa para Vientos, Tropical*, cc. 25-26

Justo antes del punto clímax de la pieza, se puede observar, en el compás 26, la textura rítmica mas baja de la obra, 0,4 ataques por tiempo, en el pulso mas lento, 58 negras por minuto con la marca *subito meno mosso*, y la textura polifónica menos densa; de una voz. El entramado polifónico cromático antes mencionado, previo al retorno de la hexatonalidad, alcanza los 17 ataques por tiempo en el compás 31 (Ejemplo C12) para desacelerar la textura en el fragmento del ejemplo C10.

Ejemplo Músico-gráfico C12: Sierra, *Salsa para vientos, Tropical*, compás 31

En su elaboración de texturas, Ligeti también experimenta con recursos sonoros alternativos sin frecuencia definida. En la sexta de las Diez piezas para quinteto de viento madera, después de una textura de *staccati* a base de ataques de lengua lo más rápido posible y un fragmento monódico en el cual participan todos los instrumentos, Ligeti, en un momento muy cercano al de la proporción áurea de la totalidad de las piezas, utiliza el único “ruido” en toda la obra como posible punto climático general, haciendo a los músicos soplar aire en los instrumentos, continuando la articulación lingual anterior, sin producir tonos, sino un ruido airoso.

Ejemplo Músico-gráfico D16: Ligeti, *Zehn Stücke für Bläserquintett*, Núm. 6, cc. 16-18

Roberto Sierra emplea técnicas similares en busca de una referencia externa, como el del sonido de la noche puertorriqueña. En el *Canto nocturno* de los *Cantos populares*, exige sonidos vocales que imitan el espectro de sonidos de animales nocturnos junto a otros de carácter percusivo, retratando una calurosa noche viva de ruido y música tropical. En el Ejemplo C12 mantiene una división a cuatro de las voces femeninas que con ruido indefinido, notas definidas y sonidos fonéticos evocan la fauna nocturna mientras los tenores parecen imitar instrumentos de percusión como bongos, güiros o cencerros.

inicio de la *Salsa para vientos* (Ejemplo C9); o colocar elementos repetitivos a diferentes planos, como los *ostinati* de los dos primeros tiempos de la *Salsa para vientos* (Ejemplo C3), el acompañamiento de habanera del *Trío tropical* (Ejemplo C7) y los “o-e” de los tenores en el primero de los *Cantos populares* (Ejemplo C1); o la realización de homofonías prolongadas y sutiles, como cada uno de los dos elementos simultáneos del *Intermezzo religioso* del *Trío tropical* (Ejemplo C8) y los grandes fragmentos corales del *Canto nocturno* (Ejemplo C2) de los *Cantos populares*.

Opus en salsa

El empleo que Roberto Sierra hace de la salsa en su música de concierto va desde la sutileza de complicado reconocimiento a la cita explícita y contundente. Las referencias al estilo salsero, así como a otros estilos populares, se hace siempre desde la aplicación integral de un estilo muy particular en lo referente a paladar armónico, que ha pasado una gran evolución a través de los años, y estructura formal. A parte de los componentes de salsa que discutiremos e continuación, es interesante observar el comentario verbal hacia los músicos en las partituras y hacia el oyente en sus títulos. Con el título de la obra *Con salsa* (1986), para clavecín, que no aparente tener elementos salseros concretos, y anotaciones como “*con sabor tropical*” (Sierra, 1986, 2), el compositor intenta acceder a la esencia del nombre salsa en sí, que como ya discutimos, nace de la cercanía cultural necesaria para poder interpretar en estilo.

11.1. “Salsa Para vientos” (1983), para quinteto de viento-madera

La *Salsa para vientos*, que fue la obra ganadora del concurso internacional para compositores del Festival de Primavera de Budapest el año de su composición, está compuesta para quinteto de viento-madera compuesto por una flauta, un corno inglés, un clarinete en si bemol, un fagot y una trompa en fa, y se estructura en tres piezas llamadas *Tropical*, *Antillana...* y *Jaleo*. Destaca el empleo del corno inglés en lugar del oboe el cual es el instrumento tradicional para este conjunto camerístico. Esta obra es uno de los experimentos mas interesantes del compositor que combina la salsa con técnicas avanzadas de composición elaboradas durante el siglo XX. Cada pieza está compuesta en tiempos diferentes y no guardan una evidente relación temática entre sí, aunque sí les unifican recursos armónico-tonales y ciertos métodos de composición.

El primer movimiento, *Tropical*, está confeccionada en tres secciones generales, posteriores a una pequeña introducción de 2 compases y medio, estando el pulso de toda la pieza organizado en cuatro tiempos por compás. Se acentúan los fragmentos divisivos entre secciones presentando momentos destacados en la obra en referencia a pulso, silencio, textura polifónica, métodos compositivos y contenido temático, y las secciones se diferencian entre sí contrastando los mismos elementos. En *Tropical* queda patente la destreza de Sierra, y la influencia de Ligeti, en el empleo del pulso, de la textura rítmica y la textura polifónica como funciones estructurales determinantes. La introducción está prefija a la primera sección con pulso y carácter propio (*Agresivo*, 96 negras por minuto) con una manipulación menguante del pulso (*ritardando*) en el último compás y medio y un silencio absoluto de un tiempo y cuarto. La primera sección comienza con pulso diferente y carácter diferente (“*con sabor tropical*”, 76 negras por minuto) y al final se retrasa el tiempo durante poco mas de dos compases antes de dos cambios de pulso: 96 negras por minuto en el compás 25 hasta la última corchea con puntillo que cambia, después de un silencio absoluto de una negra y un cuarto, a 58 negras por minuto con la marca *subito meno mosso* hasta el final del compás 26, antes de otro silencio de una negra y tres cuartos. Comienza la segunda sección volviendo a las 96 negras por minuto de la introducción y finaliza con un *molto ritardando* entre los compases 33

y 34 hasta una duración a placer de la primera semicorchea del tercer tiempo, con la indicación de un calderón. La última sección vuelve a las 76 negras por minuto hasta el final de *Tropical*. En todos los puntos divisorios, y al final del movimiento, se reduce la textura polifónica a una o dos voces: dos al final de la introducción y al principio de la primera sección, una al final de la primera y dos al comienzo de la segunda, dos en la división entre la primera y la segunda y una al final de la pieza. Este dato cobra importancia notando que en el resto de la obra, alejándose de los fragmentos que separan las secciones la textura polifónica se mantiene entre tres y cinco voces. La introducción presenta material temático con un método que combina una melodía doblada por el clarinete y el fagot a quinceavas y vigésimo-segundas, que se convierte en una homofonía polifónica por movimiento contrario, con unas notas prolongadas efectuadas por la trompa y el corno inglés nacidas heterofónicamente de notas de la mencionada melodía. En esta introducción también presenta la cédula interválica para procesos armónico-melódicos atonales, ya discutido en el Ejemplo C9. En la segunda sección destaca la presencia de un patrón melódico-rítmico, un *ostinato*, efectuado entre la trompa y el corno inglés, y mantenido hasta el compás 16 cuando comienza a disolverse mezclándose entre la creciente textura polifónica. Este patrón, aunque en primer plano en su comienzo, acompaña a líneas en contrapunto libre que se van añadiendo una a la vez; la flauta primero (compás 4), luego el clarinete (compás 6) y finalmente el fagot (compás 10), y desaparece al aumentar la textura polifónica del contrapunto libre a cinco voces en el compás 20. La sección termina con un fragmento monódico, doblado a la tetraoctava, primero, y a una sola voz, después. La siguiente sección comienza con el único punto en toda la *Salsa para vientos* en el que Sierra se refiere explícitamente al destacado elemento pianístico de la salsa, un tumbao en Do Mayor, y que es la raíz del contenido temático de *Tropical*. Esta línea ocurre en los primeros dos compases de esta sección en el corno inglés, que suena una quinta justa descendente de lo escrito, y en toda la pieza la manifestación de Do mayor está sujeta a la presencia clara del tumbao.



Ejemplo Músico-gráfico C14: Sierra, *Salsa para vientos, Tropical*, cc. 27-28, corno inglés

Posteriormente, se diluye en seguida en la otra vez creciente textura polifónica de un cromático contrapunto libre que, de una voz en la trompa crece en dos compases a cinco voces. La textura desciende rápidamente a dos voces al final del compás 33 justo antes del final de la sección. La última sección presenta una homofonía entre el clarinete y el fagot en la escala hexatonal, a la que se añaden varias líneas libres la trompa y el corno inglés, y concluye con un pequeño fragmento monódico en la flauta.

Como quedó constatado antes, el contenido temático de *Tropical* proviene principalmente del tumbao en el compás 27, creando un proceso de síntesis progresiva de dicho elemento salsero. El primer ejemplo lo encontramos en la introducción. Excluyendo las tres primeras notas del motivo inicial, la dirección de los intervalos melódicos y el ritmo provienen de las primeras cuatro articulaciones del tumbao, aumentando levemente el valor rítmico de la tercera articulación (véase Ejemplo C9). Este inciso compone también el *ostinato* de la primera sección, repartido entre dos instrumentos con equivalente ritmo y dirección interválica y que presenta la escala hexatonal, como vimos en el Ejemplo C3. Junto a algún pequeño desarrollo de la línea del tumbao, como la entrada de la flauta en el compás 4, en el que se omite la primera nota y utiliza las próximas cuatro.



Ejemplo Músico-gráfico C15: Sierra, *Salsa para vientos, Tropical*, cc. 4-5, flauta

Aumentando el ritmo de las primeras dos notas explotadas, se llega a la entrada del fagot en el compás 10, cambiando la dirección del último intervalo melódico.



Ejemplo Músico-gráfico C16: Sierra, *Salsa para vientos, Tropical*, c. 10, fagot

También se desarrolla el motivo de la introducción con sus tres notas iniciales, como en el compás 8 en el clarinete, aumentando los el valor rítmico de las últimas notas, se crea estabilidad y lento progreso de la creación del elemento salsero.



Ejemplo Músico-gráfico C17: Sierra, *Salsa para vientos, Tropical*, cc. 7-8, clarinete

Este proceso de síntesis se acelera en el compás 20, cuando aparecen repetidos los primeros dos tiempos del modelo del patrón (cinco articulaciones), primero en la flauta, en ritmo y dirección interválica pero sobre la escala hexatona presentada por el *ostinato*.

Ejemplo Músico-gráfico C18: Sierra, *Salsa para vientos, Tropical*, cc. 20-21

En el siguiente compás en el fagot, con ritmo y melodía exacta, y en la tonalidad que se efectuará el tumbao integral en los compases 27 y 28.

La segunda de las tres piezas, *Antillana...*, está en cuatro secciones así indicadas por el compositor y presenta un sofisticado método polifónico de pulsos combinados, separado en cuatro secciones indicadas como tal en la partitura como secciones A, B, C y D, para el cual el compositor detalla las siguientes instrucciones:

“En las secciones A, B y D de ‘Antillana...’, los instrumentos que tocan en tempos diferentes son representados gráficamente de manera que las relaciones espaciales en la partitura son iguales a sus relaciones temporales reales.

Sección A – la flauta, el corno inglés, el clarinete y la trompa usarán la línea del fagot como guía para poder coordinar sus entradas respectivas (cada instrumento tocando en un tempo diferente). Como solo el fagot tiene una línea continua durante toda la sección (los demás instrumentos tocan pequeños segmentos musicales), una vez uno de los instrumentos comienza a tocar, de acuerdo de donde esté colocado en relación a la línea del fagot, el intérprete debe intentar mantener el tiempo lo más preciso posible; de este modo, los diferentes segmentos caerán en los lugares correctos, es decir, donde están colocados en la partitura.

Sección B – el corno inglés coordina su entrada con la línea del fagot. La trompa y la flauta coordinan sus entradas respectivas con la línea del corno inglés. El clarinete (igual que el corno inglés) coordina su entrada con la línea del fagot.

Sección D – el fagot, la trompa y el corno inglés coordinan sus respectivas entradas con las líneas de la flauta y el clarinete.”³⁷

La sección A se sustenta alrededor de un patrón obstinado en el fagot en compás de 7/8 a 80 negras por minuto, que funciona como referencia para las entradas de los demás instrumentos a diferentes *tempi* y en compás de 4/4.

³⁷ Sierra, 1983, 6

Antillana...

Section A

Flute

English Horn

Clarinet in B \flat

Bassoon

Horn in F

p

$\text{♩} = 100$
(4/4)

$\text{♩} = 120$
(4/4)

$\text{♩} = 140$
(4/4)

$\text{♩} = 80$
(7/4)

p

mp

p

cresc.

p sub.

(sempre *p*)

accel.

sfz

$\text{♩} = 80$
(3/4)

mp

Ejemplo Músico-gráfico C19: Sierra, Salsa para vientos, pág. 7³⁸

³⁸ La edición de esta partitura contiene un error en los nombres de los pentagramas; *Bassoon*, fagot en inglés, aparece en la línea de la trompa y *Horn in F*, trompa en fa, aparece en la línea del fagot.

Las entradas de los instrumentos están ligadas a puntos específicos de la línea del fagot y están indicadas con flechas entrecortadas como se puede notar en el Ejemplo C18. Sierra vuelve a utilizar la cédula interválica de *Tropical* transportada una quinta descendente a Do – Fa sostenido – Sol, tal y como suena el fagot en sus primeras notas, en este mismo orden, del patrón obstinado, y que siguen siendo el generador del contenido armónico-melódico. La nota Sol sirve de puente para el final del modelo del patrón que hace sonar la inversión de la cédula: Sol – La bemol – Re.



Ejemplo Músico-gráfico C20: Sierra, *Salsa para vientos, Antillana...*, inicio

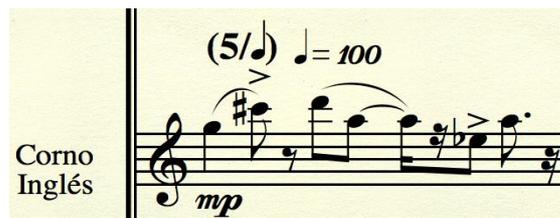
Las líneas entrantes de los demás instrumentos se apoyan armónicamente en la línea del fagot, así como de las notas de las otras voces para la creación de las diferentes versiones de la cédula. La primera nota del corno inglés, por ejemplo, combina con las dos notas sonantes del fagot (Re – La bemol – La), y desde ella crea sus propias cédulas manipuladas.

El modelo del *ostinato*, gracias a su composición sincopada y por la repetición en sí, alude a un sonido salsero de una manera abstracta. El mismo compositor indica que es más evocativo que una cita directa. El registro grave y el ritmo pueden parecerse a los modelos efectuados por el bajo en la salsa, específicamente a los bajos utilizados en el guaguancó, como vimos en el Ejemplo A21. El compás y el tresillo al final del modelo parece ser una europeización de las síncopas que ya utiliza en el *ostinato* de *Tropical* (Ejemplo C3), y que da variedad al contenido rítmico, pero estas notas extras en realidad partirían una cita del modelo del bajo salsero en sí, pareciéndose mas a ciertas introducciones efectuadas en el bajo por algunos artistas salseros.



Ejemplo Músico-gráfico B6: Willie Colón & Rubén Blades, *Tiburón*, introducción del bajo

Este patrón se descompone rítmicamente una vez terminadas todas las entradas de los demás instrumentos que, una vez concluida una breve y sofisticada textura polifónica sobre el patrón del fagot, termina con una sincopada línea del clarinete que solapa con el comienzo de la sección B. Esta sección no varía el método de generación de las diferentes entradas, que usan el patrón que se establece en el corno inglés a 100 negras por minuto. Este es claramente un variación del inicial pero carece de las síncopas que dan alusión salsera al del fagot.



Ejemplo Músico-gráfico C21: Sierra, *Salsa para vientos, Antillana...*, inicio sección B, corno inglés

La sección es protagonizada por una polifonía compuesta, en su mayoría, por tresillos, en líneas ascendentes y descendentes en la flauta, el clarinete y el fagot, pero cada una en un tempo diferente: el fagot a 80 negras por minuto, el clarinete a 120 negras por minuto y la flauta a 140 negras por minuto, creando una elevada textura rítmica utilizando una ratio de articulación de 4:5:7 entre las tres capas. La trompa, que no efectúa tresillos continuos, también tiene un pulso de 80 negras por minuto y es la voz con las amplitudes mas fuertes de la sección (*mezzoforte* creciente). Esto crea un método de tres planos: lo que parece ser una melodía en primer plano, dada la dinámica, por la trompa, un segundo plano patente en el patrón del corno inglés, marcado con un *mezzopiano* creciente, y un tercer plano que se manifiesta en la textura polifónica efectuado por la flauta, clarinete y

el fagot con dinámicas con mayor matización pero que delinean una curva creciente general desde *piano* hacia el final de la sección que termina en un acorde con calderón que nos lleva a la siguiente sección. En la tercera sección (C), se unifica el compás, 4/4, y el pulso, 60 negras por minuto, para todas las voces y comienza una línea microtonal en la flauta sobre dos acordes prolongados en el resto de las voces. Luego de una línea melódica sola en la trompa, con una leve intervención del fagot, comienza una densa polifonía libre entre todas las voces que acelera la textura rítmica hasta la vuelta del microtonalismo melódico en el clarinete y la flauta que llevan hasta el comienzo de la sección D. En esta última sección vuelven los pulsos múltiples y con ellos el *ostinato* inicial del fagot, manteniendo las líneas microtonales en la flauta y el clarinete hasta el final.

El último tiempo, *Jaleo*, está compuesto en dos secciones generales contrastados principales por sus métodos de composición. La primera sección propone un interesante método polifónico de tres elementos: uno, el inicial de dos voces homorrítmicas y melódicamente paralelas al tritono de distancia llevadas por el clarinete y el fagot, un segundo elemento que es una melodía independiente llevada por la trompa, y un último dúo, también homorrítmico y paralelo, llevado entre la flauta y el corno inglés a la tercera mayor, o cuarta disminuida, de distancia. Los ritmos sincopados de cada elemento dan esa personalidad abstracto-latina que tanto caracteriza la música de Sierra. Este método se disuelve en una heterogénea polifonía libre durante los compases 10 y 11, en los que son los últimos compases de la primera sub-sección y vuelve en el 12, un compás antes de la segunda sub-sección. Ahora el primer dúo, homorrítmico pero sin movimiento paralelo y articulando segundas menores y mayores armónicas, está en el fagot y la trompa; la melodía independiente en el clarinete y el segundo dúo, homorrítmico y paralelo a la tercera mayor, entre la flauta y el corno inglés. La música entre el fagot y la trompa es otro patrón obstinado, tético y sincopado, de articulaciones sencillas.

Ejemplo Músico-gráfico C22: Sierra, *Salsa para vientos, Jaleo*, cc. 12-14, trompa y fagot

Estas articulaciones son variaciones de los toques de clave de son y de rumba, de los Ejemplos A1-A4. Aparece en el compás 12, solo con la manipulación de la cuarta articulación, y a partir del compás 13 adaptado al compás de 3/4, eliminando una de las articulaciones y adelantando levemente la síncopa de la tercera articulación. Esta reedición se disuelve en una polifonía libre, con alguna homofonía entre la flauta y el fagot, entre los compases 20 y 26, que marca el final de la primera sección general apoyado por el *tempo* menguante y el cambio del pulso, a 52 negras por minuto, en los últimos tres compases. La segunda sección general comienza con un nuevo patrón obstinado entre el fagot y el clarinete. Las notas se generan de la cédula principal de toda la obra pero que crea un efecto polimodal. Se aprovecha el tritono de la cédula para sugerir una escala hexatónica en la parte del clarinete y se arreglan las notas combinables con estos tritonos para crear una escala octatónica. El *ostinato* se mantiene bajo una polifonía polirítmica, en la que cada voz articula un tipo de subdivisión del tiempo: la flauta ataca subdivisiones a cinco de la blanca, el corno inglés subdivisiones a tres de la negra y la trompa subdivisiones a cuatro.

Ejemplo Músico-gráfico C23: Sierra, *Salsa para vientos, Jaleo*, cc. 27-31, clarinete y fagot

Hacia el compás 31, la trompa retoma el dúo homofónico a la tercera mayor junto al corno inglés, que es sustituido por el fagot en el 33. La flauta, que pasa a subdivisiones de la negra a seis y a siete, y el clarinete van acelerando la textura rítmica hasta el cambio entre subsecciones en los cambios de pulso en los compases 40-42. Esta última sub-sección esta dominada por una polifonía libre y una breve presencia del dúo homofónico a la tercera mayor entre el clarinete y el fagot. En las distintas partes polifónicas se alude a sonidos de insectos tropicales como tal indica Sierra en la partitura sobre el compás 45: “*cadencia con insectos tropicales...*” (Sierra, 1983, 13). Aunque da la impresión que la parte de la flauta se refiere al sonido del coquí, una pequeña rana autóctona de Puerto Rico que, hasta hace unos pocos años, solo se encontraba en la isla. El pitido del coquí, que protagoniza el típico ambiente sonoro nocturno de Puerto Rico, está compuesto por dos sonidos; uno grave seguido de uno agudo, mas o menos a una distancia de una séptima mayor o una octava, y da nombre al menudo anfibio. La parte de la flauta en este fragmento parece una referencia a este sonido, en lugar que al de un grillo.

Ejemplo Músico-gráfico C24: Sierra, *Salsa para vientos, Jaleo*, cc. 44-45, flauta

El final retorna al método inicial de la melodía independiente en la trompa pero crea una homofonía en los otros cuatro instrumentos, que divide en dos dúos, antes de las tres articulaciones conclusivas en homofonía integral.

11.2. “Salsa on the C-String” (1981), para violonchelo y piano

El título de esta obra se traduce a “Salsa en la cuerda de Do”, que es un guiño al nombre del arreglo para violín y piano por August Wilhelmj (Usingen, 1845 – Londres, 1908) del “Aria” de la de la “Suite No. 3 en Re Mayor” para orquesta, BWV 1068, de Johann Sebastian Bach (Eisenach, 1685 – Leipzig, 1750), que tituló “Aria en la cuerda de Sol”. Esta salsa es un obra corta para violonchelo y piano que tiene pocas sutilezas en la utilización del tumbao. La componen una introducción lenta, a 63 negras por minuto, y la sección principal más movida (*Piú mosso*, 92 n.p.m.). La centralidad tonal de Do es innegable durante toda la obra y el compositor combina un libre Do menor, o Do dorio, con la explotación de la misma cédula principal de la Salsa para Vientos; Do – Re bemol – Fa sostenido. La introducción se encarga de reiterar, por repetición fuertemente acentuada, la base tonal y presentar la cédula.

Ejemplo Músico-gráfico C25: Sierra, *Salsa on the C String*, cc. 1-2

La sección principal tiene como elemento temático primario al tumbao en Do menor o Do dorio, a partir del cual ramifican

variaciones reconocibles y otras figuraciones rítmico-melódicas. Éste aparece en su forma mas completa, en tres acordes, entre los compases 18-20. La tónica de Do menor arpegiada en el tumbao demuestra la sexta mayor añadida que da esa sensación doria, tipo de armonización de influencia jazzística y muy común en la salsa.

The image shows a musical score for Violonchelo (Vc.) and Piano (Pno.) from Sierra's 'Salsa on the C String', measures 18-20. The Vc. part starts with a pizzicato triplet in measure 18, then moves to arco in measure 19. The Pno. part features a steady eighth-note accompaniment with a crescendo in measure 18 and a change in dynamics in measure 19. A sub-octave line is indicated at the bottom.

Ejemplo Músico-gráfico C26: Sierra, *Salsa on the C String*, cc. 18-20

De este tumbao nacen unas once variaciones leves y claramente audibles previas y posteriores a este punto en la obra. También hay variaciones de las claves de son y de rumba puestas en diferentes relaciones al tumbao. En el compás 15, el piano realiza unas articulaciones que recuerdan a la clave, adelantando la cuarta articulación, aumentando su duración, y retrasando las últimas dos. Éstas parten de manera acéfala, en el segundo tiempo, mientras suena una variación del tumbao en el violonchelo, que realiza otro golpe de clave, obviando la primera articulación, en *pizzicato* de mano izquierda en el compás 16.

Ejemplo Músico-gráfico C27: Sierra, *Salsa on the C String*, cc. 15-16

Las variaciones también se presentan en su naturaleza tética independiente de tumbao y simultáneo al mismo, en los compases 22 y 34 respectivamente, entre otras. La corta estructura fantasiosa de la obra permite a Sierra dedicarse a estas variaciones del tumbao y la clave sin necesidad de variar los recursos armónico-tonales, que sobran para una pieza de esta duración, mas allá de pancromatismos puntuales, manteniendo un alto nivel de actividad de principio a final.

11.3. “Trío Tropical” (1991), para violín, violonchelo y piano

Este trío fue encargado por el Ministerio de Cultura de España y, según las notas sobre la obra del propio Sierra, se titula Tropical por las intenciones evocadoras de colores, sonidos y pluralidades sociales del trópico. Mientras el primer tiempo, como antes comentado en este trabajo, se hace referencia a la música afrocaribeña y sugiere un trasfondo coloro antillano, y el segundo cita la habanera mientras recuerda el sonido nocturno del bosque pluvial borincano, en el último se pretende dar música al realismo mágico. Término dado a luz por Franz Roh (Apolda, 1890 – Munich, 1965) para ciertas pinturas post-expresionistas, el realismo mágico implanta a la narrativa iberoamericana la inverosímil coexistencia de la dura realidad y el milagro metafísico asimilado por el intelecto y de presencia natural en la vida cotidiana. Sobresalen momentos de los relatos que parecen rechazar con dureza la injusticia poética de la

realidad y la historia; Gabriel García Márquez (Aracataca, 1927) hace que la hermosa cabellera de una difunta niña, que sufrió un equívoco exorcismo y muere de amor, siga creciendo, Juan Rulfo (Sayula, 1918 – Ciudad de México, 1986) hunde en un delirio alucinógeno a su personaje que, con la ayuda de fantasmas sin tiempo, busca a su padre, violador de su madre y al que no conoce, y la chilena Isabel Allende (Lima, 1942) investiga como una niña enloquece a los perros y hace llover piedras sobre el techo de su casa al convulsionar cada mediodía, en medio de una abusiva dictadura militar.

Sierra intenta expresar musicalmente esta dualidad contraponiendo religiosidad, representado con una especie de coral pandiatónico, y baile arrabalero, que representa con un *tumbao* polifónico hexatonal. Este tercer tiempo del trío, está dividido en dos secciones: el *Intermezzo religioso* y el *movimiento perpetuo*. Durante el *Intermezzo*, Sierra mantiene la sonoridad estática establecida al comienzo, añadiendo en el piano acordes heterófonos con la melodía doblada en los arcos y creando pequeños incisos nacidos del *tumbao*, como vimos en el Ejemplo C8.

Ejemplo Músico-gráfico C28: Sierra, *Trío tropical*, *Intermezzo religioso* y *movimiento perpetuo*, inicio

También llega a cambiar brevemente la escala jónica de Sol por la lidia, con el Do sostenido del compás 5, y concluye la sección con acordes a cuatro voces entre el violín y el violonchelo, en lugar de la melodía doblada. El *movimiento perpetuo* es así llamado por la constante articulación de semicorcheas rondando el Do sostenido, como contraste a la centralidad tonal sobre Sol del *Intermezzo*, a un tritono de distancia. Hay una transición entre las dos secciones, en la página 24, antes que se indique el mismo tempo para todo el trío, a 135 negras por minuto.

Ejemplo Músico-gráfico C29: Sierra, *Trio tropical, Intermezzo religioso y movimiento perpetuo*, pág. 28

Comienzan las semicorcheas en el piano, que inmediatamente establece una pequeña área cromática añadiendo las notas Fa, Mi y Re sostenido, desapareciendo la hexatonalidad, mientras las cuerdas siguen con los acordes a cuatro voces en Sol Jónico. Una vez marcado el tiempo general en la página 25, con los tiempos agrupados en cuatro pero sin compás indicado, las cuerdas siguen en la escala durante cuatro compases para luego tomar el área cromática pero rodeando el

Do sostenido, sobre las que se articulan las semicorcheas en el piano. Las dos líneas de los arcos son sincopadas, compuestas de minúsculos incisos rítmicos del tumbao, de difícil reconocimiento. El violonchelo vuelve a presentar la cédula que el compositor ha utilizado las demás obras discutidas: Do – Re bemol – Sol bemol. Ésta será una de las fuentes armónicas para las enérgicas líneas melódicas elaboradas alrededor de las semicorcheas en Do sostenido. No hay compás marcado en toda la obra, aunque en ocasiones se agrupan los tiempos en cuatro con barras de compás. Por otro lado, se contrasta a esta agrupación con manipulaciones de tempo en instrumentos individuales sin alterar las constantes semicorcheas, siempre en algún instrumento. En el compás 83, se introduce en el violonchelo una variación del tumbao en la que vuelve la escala hexatonal disminuyendo el pulso individualmente en el instrumento a 90 negras por minuto durante la variación. Así mismo pasa en el violín en el compás 86, cuando empiezan a alternarse el motivo los instrumentos de cuerda, siempre individualmente a 90 la negra, hasta el compás 91 cuando pasa al piano. En el compás 96 se interrumpen las semicorcheas y se marca 90 negras por minuto en todos los instrumentos para la sub-sección final. La escala hexatonal con incisos del tumbao continúan en el violín y el violonchelo mientras vuelve el coral religioso con acordes pandiatónicos en la escala eolia de Re. En el cuarto compás de esta parte, aparece en los instrumentos de cuerda el ritmo de clave de son en la escala del coral.

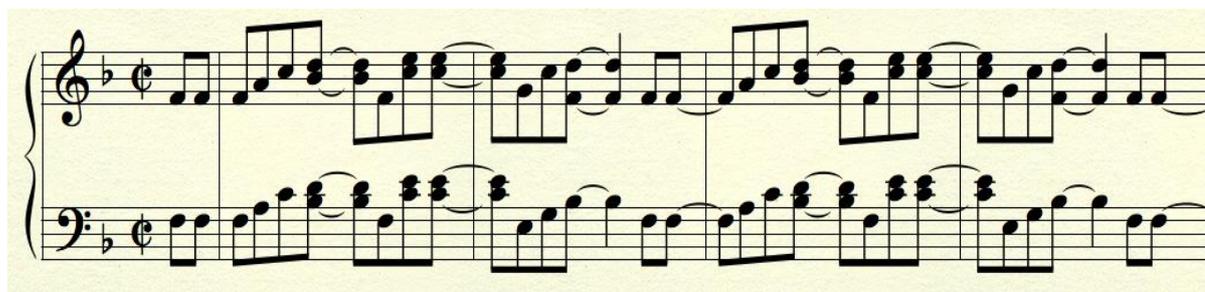
The image shows a musical score for measures 99 and 100. It features three staves: Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The Violin and Viola parts are in treble and bass clefs respectively, showing a melodic line with eighth notes and slurs. The Piano part is in grand staff (treble and bass clefs) and provides harmonic support with chords. The score is set against a light yellow background.

Ejemplo Músico-gráfico C30: Sierra, *Trío tropical, Intermezzo religioso y movimiento perpetuo*, c. 99

Tras unas breves variaciones del ritmo de clave vuelve momentáneamente el *movimiento perpetuo* y la obra termina con un pasaje monódico por todo el trío en la escala hexatona, que sigue temáticamente lo que se elabora del tumbao durante todo el *movimiento perpetuo*.

11.4. Otros ejemplos de clave y tumbao

La Sinfonía No. 3, *La salsa* (2005), la cual fue un encargo de la Orquesta Sinfónica de Milwaukee, el nombre es fiel al formato abierto que supone el estilo salsero, con la unión de diferentes géneros populares y presenta un lenguaje del compositor mas abierto y accesible. Pero el estilo salsero en realidad solo está presente en su primer tiempo, llamado *Tumbao*, mientras los demás tiempos presentan una habanera, música basada en la danza puertorriqueña de Juan Morel Campos (Ponce 1857 – 1896) *No me toques* y una pieza de estilo mas libre llamada *Jolgoria*. En *Tumbao*, vuelve a utilizar el patrón salsero en Do Mayor que utiliza en la *Salsa para vientos* y en *Salsa on the C-String*. Este patrón establece el ritmo armónico y sobre este se van formando melodías orquestadas que van creando sofisticación armónica en la más pura tradición sinfonista norteamericana de herencia *stravinskiana*, de aparente influencia de compositores como Aaron Copland (Nueva York 1900 – 1990) y Leonard Bernstein (Lawrence, 1918 – Nueva York, 1990). A parte de este *tumbao*, utiliza otros dos sobre los cuales también derivan varios temas musicales: uno mas cromatizado parecido al estilo del Ejemplo A23 y otro de ritmo armónico mas rápido pero tiempo mas lento en el estilo de los sones mas tradicionales, como el tumbao del *Qué bueno baila usted* de Benny Moré.



Ejemplo Músico-gráfico B7: Benny Moré, *Qué bueno baila usted*, introducción del piano

También reutiliza el tumbao de las *Salsas* que ya se han discutido en “*Caribbean Rhapsody*” (2010), para saxofón y sexteto de cuerdas. Hacia el último cuarto de la pieza, se anticipa en las cuerdas el ritmo del tumbao, no así el movimiento melódico, en modo menor antes de plasmar en la totalidad de los instrumentos el tumbao en Do mayor. Establecido el ritmo armónico por el tumbao, el saxofonista para el que fue escrita la obra, James Carter, improvisa en su estilo sobre éste.

Sierra emplea los golpes de clave de son y de rumba en funciones morfológicas de diferentes plano aún con contenido armónico-melódico. En el movimiento *Clave de mediodía*, del Trío Núm. 2 (2002), para violín, violonchelo y piano, el ritmo de clave de son está constantemente presente en articulaciones armónicas variantes como acompañamiento de agitadas melodías sincopadas, como obligados melódicos en *pizzicati*, en *tuttis* y en acentuaciones de líneas de ritmo elevado.

En la obra sinfónica *Preámbulo* (1989), el compositor emplea una adaptación de la clave a un compás de 5/4, combinando instrumentos melódicos y percusión, que mantiene en un segundo plano pero presente en buena parte de las secciones de pulso acelerado.

Ejemplo Músico-gráfico C31: Sierra, *Preámbulo*, inicio

Conclusiones sobre la salsa en la música de Roberto Sierra

El compositor de disciplina clásica Roberto Sierra Enríquez, nació y se crió en la costa rural vegabajeña de la isla donde creció rodeado de música folklórica autóctona y la comercialidad musical de la época, en la cual sobresale el inicio del fenómeno salsero. Sierra concluye sus estudios musicales y universitarios cuando ya estaba la salsa consolidada como producto comercial en el proyecto de la Fania. Se fue a Europa a mediados de la década de los setenta, donde probablemente haya desconectado de esta música y donde se generalizan sus contactos e influencias con la música del siglo XX, con la escena musical londinense y sus estudios en Londres, Holanda y, con Ligeti, en Hamburgo. La evolución de su expresión artística, aunque de innegable particularidad, se ve moldeada primero por la salsa.

“Yo nací en el 1953 y me crié cuando la *salsa* floreció, en los años 60 y principios de los 70. Fueron los años de la Fania, Héctor Lavoe, la Lupe. Así que eso es parte de mi vocabulario, de mi sentir”.³⁹

Posteriormente fue influenciado en sus contactos con la música erudita del siglo XX europeo. Después de sus comienzos profesionales en Puerto Rico, como profesor y administrador, emprende en lo que es otro de los pilares de su vida profesional; la residencia de Milwaukee. Esta residencia no sólo supone el escaparate que le proporcionó, sino que entra de lleno en el mundo sinfónico norteamericano, el cual ya debía mucho a las residencias de *Meet the Composer* y que ha tenido un efecto en su música que se refleja en la segunda mitad de su catálogo; como lo han tenido, en menor medida, sus colaboraciones en España y el Reino Unido, y las residencias orquestales posteriores. Sus experimentaciones hacia los vernáculos musicales propios y ajenos exponen una amplia variedad de aplicaciones de los mismos, desde su establecimiento como base e hilo conductor, como las distintas obras en estilo de habanera y aquellas basadas en la salsa, hasta las evocación más abstracta que se evade de citas estilísticas, como el *ostinato* de la segunda pieza de la Salsa para Vientos y la obra para clavecín *Con salsa* (1986), en la que no se detecta con claridad ningún componente salsero mas allá de unos patrones sincopados y cuyo título se refiere al modo o estilo en el cual ejecutar la música. El género salsero tiene un significado especial a través todo su catálogo, en especial el patrón armónico-rítmico del tumbao y la clave de son, que le han proporcionado con unas fuentes de recursos rítmicos sincopados que han influenciado en la evolución de su lenguaje rítmico. La música de Sierra, en su esencia más personal, es una de un especial dinamismo rítmico, bajo la contemplación una salsa atemporal y otros folklores musicales, y una práctica armónica que, aunque amplia, flexible y de influencias como la música tonal, modal y atonal de la primera mitad del Siglo XX, demuestra un paladar tonal-coloro individual y cultivado. Así mismo, las citas directas de estilos populares y folklóricos, o ingredientes de los mismos, son enfocados a través de los procesos compositivos que forman parte del lenguaje sierrístico, ya sean procesos musicales

³⁹ Raqui Vega, “No hay nada como ésto”, URL: <http://www.elnuevodia.com/blog-titulo-993919.html>, marzo de 2012

abstractos como la síntesis progresiva que se ve en el *Tropical* de la *Salsa para vientos*, o de inspiración extramusical como el realismo mágico en la combinación de dos elementos de inverosímil coexistencia, la solemnidad religiosa y la juerga callejera, en el *Intermezzo religioso* del *Trío tropical*. De esta manera, el producto musical materializa múltiples niveles de comprensión. Su empleo de un género como la salsa en el sentido mas amplio de su creación musical también refleja su pertenencia a la tradición universalista que hace homenaje, con la aplicación de las herramientas que definen su expresión artística, al valor de la música de raíz popular.



Bibliografía

1. Libros

ALÉN RODRÍGUEZ, OLAVO (1992): *De lo afro-cubano a la salsa*, San Juan de Puerto Rico, Editorial Cubanacán

ÁLVAREZ NAZARIO, MANUEL (1974): *El elemento afronegroide en el español de Puerto Rico*, San Juan de Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña

ANTOKOLETZ, ELLIOT (2006): *La música de Béla Bartók*, Cornellá de Llobregat, Idea Books

APARICIO, FRANCES (1997): *Listening to Salsa: Gender, Latin Popular Music and Puerto Rican Cultures*, Middletown, Wesleyan University Press

BLANCO, JESÚS (1992): *80 años de son y soneros en el Caribe*, Caracas, Fondo Editorial Topycos

CALVO OSPINA, HERNANDO (1996): *Salsa, Esa irreverente alegría*, Tafalla, Editorial Txapalarita

- CARPENTIER, ALEJO (1979): *La música en Cuba*, La Habana, Editorial Letras Cubanas
- DUFRASNE GONZÁLEZ, EMANUEL (1994): *Puerto Rico también tiene tambó*, Río Grande, Paracumbé
- ESCOBAR, LUIS ANTONIO (1985): *La música en Cartagena de Indias*, Bogotá, Integráficas, en la Biblioteca virtual del Banco de la República, URL:
<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/musica/muscar/indice.htm>
- ÉVORA, TONY (1997): *Orígenes de la música cubana. Los amores de las cuerdas y el tambor.*, Madrid, Alianza Editorial
- FIGUEROA HERNÁNDEZ, RAFAEL (1992): *Ismael Rivera: El sonero mayor*, San Juan de Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña
- FRANCO, JOSÉ L. (1959): *Folklore criollo y afrocubano*, La Habana, Publicaciones de la Junta Nacional de Arqueología y Etnología
- GARCÍA LABORDA, JOSÉ MARÍA (1996): *Forma y estructura en la música del Siglo XX*, Madrid, Editorial Alpuerto
- GIRO, RADAMÉS (1996): *Panorama de la música popular cubana*, Cali, Editorial de la Facultad de Humanidades de la Universidad del Valle
- GLASSER, RUTH (1995): *My Music Is My Flag*, Berkley, University of California Press
- MESSIAEN, OLIVIER (1956): *The Technique of My Musical Language*, París, Alphonse Leduc
- MORALES, JORGE LUIS (1976): *Poesía afroantillana y negrista: Puerto Rico, República Dominicana, Cuba*, San Juan de Puerto Rico, Editorial de la Universidad de Puerto Rico
- ORTIZ, FERNANDO (1993): *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*, La Habana, Editorial Letras Cubanas

- PADURA FUENTES, LEONARDO (2003): *Faces of Salsa: A Spoken History of the Music*, Washington D.C., Smithsonian Books
- PEARLE, GEORGE (1999): *Composición serial y atonalidad*, Barcelona, Idea Books
- RONDÓN, CÉSAR MIGUEL (2004): *El libro de la salsa, Crónica de la música del Caribe urbano*, Bogotá, Ediciones B
- SCARANO, FRANCISCO ANTONIO (1993): *Puerto Rico: cinco siglos de historia*, Houston, McGraw-Hill
- SCHMITZ, E. ROBERT (1966): *The Piano Works of Claude Debussy*, Nueva York, Dover Publications
- STEINITZ, RICHARD (2003): *György Ligeti. Music of the Imagination*, Londres, Faber and Faber
- STOLBA, K. MARIE (1994): *The Development of Western Music, A History*, Dubuque, Brown & Benchmark
- THOMPSON, DONALD (2002): *Music in Puerto Rico, A Reader's Anthology*, Lanham, Scarecrow Press
- TIRADO, ELBA; DELUCCA TOLEDO, JORGE (1997): *Historia de Puerto Rico, siglo XX: desde la presencia de Estados Unidos de América en Puerto Rico en 1898 hasta el año 1996*, Quebradillas, Imprenta San Rafael
- VALCÁRCEL GREGORIO, MARCOS MANUEL (2002): *Las claves rítmicas de la música cubana*, de *La percusión cubana, sus instrumentos y sus ritmos* [en línea], Vigo, Fundación Mayeosis, URL: <http://percuseando.files.wordpress.com/2009/07/las-claves-ritmicas-de-la-musica-cubana7.pdf>

2. Artículos

- ACOSTA, LEONARDO. “Interinfluencias y confluencias entre las músicas de Cuba y los EE.UU”, *La Jiribilla* [en línea], 3-9 de

diciembre de 2005, Año IV, URL:
http://www.lajiribilla.cu/2005/n239_12/239_15.html

ACOSTA BEL, EDNA. “La diáspora puertorriqueña”, *Enciclopedia de Puerto Rico* [en línea], 28 de enero de 2010, URL:
<http://enciclopediapr.org/esp/article.cfm?ref=06082951&page=1>

ACHITENEI, MARÍA. “Realismo mágico. Conceptos, rasgos, principios y métodos”, *Babab* [en línea], Invierno 2005/2006, Núm. 29, URL: http://www.babab.com/no29/realismo_magico.php

BELKIND, NILI. “*Bomba Music*”, *National Geographic* [en línea], URL:
http://worldmusic.nationalgeographic.com/view/page.basic/genre/content.genre/bomba_696/en_US

BOGGS, JOHNNY D. “*Interview with author N. Scott Momaday*”, *HISTORYnet* [en línea], 6 de agosto de 2010, URL:
<http://www.historynet.com/interview-with-author-n-scott-momaday.htm>

BOGGS, VERNON. “*Salsa’s Origins: Voices from Abroad*”, *Latin Beat Magazine*, diciembre de 1992, Vol. I, núm. 11, págs. 26-31

BONGIOVANNI, EVA. “Breve historia de Cuba durante el siglo XX”, *HAMAL* [en línea], URL:
http://www.hamalweb.com.ar/2010/contenedor_txt.php?id=31

ESQUENAZI, MARTHA. “El complejo de la rumba”, *La Jiribilla* [en línea], 3 a 9 de marzo de 2012, Año X, Núm. 565, URL:
http://www.lajiribilla.cu/2012/n565_03/565_02.html

CARRIÓN, MARÍA ELENA. “Operación ‘Manos a la Obra’ (1947)”, *Enciclopedia de Puerto Rico* [en línea], 7 de enero de 2009, URL:
<http://enciclopediapr.org/esp/article.cfm?ref=06102003&page=1>

DÍEZ, CARY. “Los Muñequitos de Matanzas, más de un siglo de rumba cubana”, *La Jiribilla* [en línea], 12 de noviembre de 2012, Año XI, núm. 601, URL: <http://www.lajiribilla.cu/articulo/los-munequitos-de-matanzas-mas-de-siglo-de-rumba-cubana>

- DOMÍNGUEZ, ELVIRA. “Enrique Jorrín, el creador del Chachachá”, *El Veraz* [en línea], julio de 2003, URL: <http://www.elveraz.com/articulo320.htm>
- GARCÍA, HÉCTOR A. “La verdadera historia de la salsa”, *La Gran Enciclopedia Ilustrada del Proyecto Salón Hogar* [en línea], 2009, URL: http://www.proyectosalohogar.com/Enciclopedia_Ilustrada/Salsa P2.htm
- GONZÁLEZ, ELMER. “Plena: La querendona del pueblo”, *Herencia Latina* [en línea], octubre de 2005, Primer aniversario, URL: http://www.herencialatina.com/Elmer_Gonzalez/La_Plena.htm
- GUADALUPE PÉREZ, HIRAM. “Breve historia de la salsa”, *Enciclopedia de Puerto Rico* [en línea], 15 de abril de 2009, URL: <http://www.encyclopediapr.org/esp/article.cfm?ref=06100248>
- HERNÁNDEZ CASTELLÓN, RAÚL. “Siglo XX: Breve historia socioeconómica y política de Cuba”, *Revista electrónica zacatecana de población y sociedad* [en línea], 29 de septiembre de 2008, URL: http://sociales.reduaz.mx/art_ant/historia_de_cuba.pdf
- MARRERO OCASIO, FRANCISCO. “La guaracha”, *Enciclopedia de Puerto Rico* [en línea], 29 de diciembre de 2009, URL: <http://www.encyclopediapr.org/esp/article.cfm?ref=08042302>
- MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, RAÚL. “La rumba”, *La Jiribilla* [en línea], 21 a 27 de mayo de 2005, Año IV, núm. 211, URL: http://www.lajiribilla.cu/2005/n211_05/211_09.html
- NARANJO, ALBERTO. “Estructura del son cubano”, *Gentiuno* [en línea], 22 de noviembre de 2004, URL: <http://www.gentiuno.com/articulo.asp?articulo=1874>
- QUINTERO, RAFAEL. “Ismael Rivera, El Sonero Mayor”, *BuscaSalsa.com* [en línea], 30 de septiembre de 2005, URL: <http://www.buscasalsa.com/Ismael-Rivera-El-Sonero-Mayor?lang=fr>
- QUINTERO RIVERA, ÁNGEL G. “La higienización académica del testimonio: Rondón’s Book of Salsa”, *Revista de Ciencias Sociales*

del Centro de investigaciones sociales de la Universidad de Puerto Rico – Recinto de Río Piedras, 2008, Núm. 19, págs. 199-214

ROSADO, MARISA. “La masacre en Ponce (1937)”, *Enciclopedia de Puerto Rico* [en línea], 9 de septiembre de 2010, URL: <http://enciclopediapr.org/esp/article.cfm?ref=06102005&page=2>

SALAZAR, MAX. *Who Invented The Mambo? Part 1*, Latin Beat Magazine, octubre de 1992, Vol. II, núm. 8, págs. 9-14

-Who Invented The Mambo? Part 2, Latin Beat Magazine, noviembre de 1992, Vol. II, núm. 9, págs. 9-12

SANTAMARÍA GARCÍA, ANTONIO. “Cuba. Evolución socio-económica y formación nacional.”, *Revista de Indias*, 1996, Vol. 61, núm. 207, págs. 505-539

SANTOS GRACIA, CARIDAD; ARMAS RIGAL, NIEVES. “Bailes de rumba”, *La Jiribilla* [en línea], 3 a 9 de marzo de 2012, Año X, núm. 565, URL: http://www.lajiribilla.cu/2012/n565_03/565_13.html

SUÁREZ HERNÁNDEZ, SENÉN. “La rumba en Cuba”, *Periódico Cubarte* [en línea], 19 de agosto de 2009, URL: <http://www.cubarte.cult.cu/periodico/columnas/reflexiones-y-vivencias/la-rumba-en-cuba/20/8557.html>

VÁZQUEZ CALZADA, JOSÉ L. “El crecimiento poblacional de Puerto Rico: 1943 al presente”, *Revista de Ciencias Sociales del Centro de investigaciones sociales de la Universidad de Puerto Rico – Recinto de Río Piedras*, 1968, Vol. XII, núm. 1: págs. 5-22

VEGA CURRY, RAGUI. “No hay nada como ésto”, *El Nuevo Día* [en línea], 16 de junio de 2011, URL: <http://www.elnuevodia.com/blog-titulo-993919.html>

VIZCAÍÑOS, MARÍA ARGELIA. “La guaracha”, *Semanario El Veraz*, sin fecha, URL: <http://www.elveraz.com/raices2.htm>

3. Otros artículos

Álvarez, Luis Manuel; Quintero Rivera, Ángel G: *Bambulaé sea allá, La bomba y la plena: compendio histórico-social*, [notas de programa] en *Raíces* [DVD comercial], San Juan de Puerto Rico, 2001, Fundación del Banco Popular de Puerto Rico

Charles, Don; Edwards, David; Callahan, Mike: *Seeco Album Discography* [lista discográfica en línea], 2005, URL: <http://www.bsnpubs.com/latin/seeco.html>

Edwards, David; Cortiñas, Juan Ignacio; Okeanos, Zeno; Callahan, Mike (1999): *Tico Album Discography* [lista discográfica en línea], 1999, URL: <http://www.bsnpubs.com/roulette/tico.html>

Resumen ejecutivo años 2005-2008 de la Corporación de las Artes Escénico-Musicales y Subsidiarias, Ley de transición gubernamental del Estado Libre Asociado de Puerto Rico [en línea], San Juan, URL: <http://www.transicion.gobierno.pr/Informes/191%5CResumen%20Ejecutivo.pdf>

4. Disertaciones académicas

CORBETT, BOB (1999): *The Haitian Revolution of 1771-1803*, Ensayo histórico [en línea], Webster University, URL: <http://www.webster.edu/~corbetre/haiti/history/revolution/revolution1.htm>

HOOKER, RICHARD (1996): *The African Diaspora: The Haitian Revolution*, Washington State University, Espacio abierto [en línea], URL: <http://public.wsu.edu/~dee/DIASPORA/HAITI.HTM>

LOZADA, ALEJANDRO L. (2008): *Roberto Sierra's Compositions for Solo Clarinet*, Disertación [en línea], University of Nebraska – Lincoln, URL: <http://digitalcommons.unl.edu/musicstudent/12>

PEÑA AGUAYO, JOSÉ JAVIER (2007): *El post-serialismo en las "Diez piezas para quinteto de viento-madera" de György Ligeti*, Trabajo de investigación, Máster de estética y creatividad musical, ADEIT (Universitat de València)

RAMOS GANDÍA, NICOLÁS (2006): *Historia de la salsa, desde las raíces hasta 1975*, Universidad Interamericana de Puerto Rico – Recinto de Arecibo, Espacio abierto [en línea], URL: <http://www.arecibo.inter.edu/biblioteca/pdf/salsa.pdf>

RIVERA, JOSÉ (2006): *Roberto Sierra's Missa Latina: Musical Analysis and Historical Perspectives*, Disertación [en línea], Florida State University, URL: <http://etd.lib.fsu.edu/theses/available/etd-07112006-181050/unrestricted/01dissertation.pdf>

5. Páginas web

Archivo plurilingüe de *WordLingo*, URL: http://www.worldlingo.com/ma/dewiki/en/Roberto_Sierra

Biografías y Vidas, URL: <http://www.biografiasyvidas.com>

Fania, URL: <http://www.fania.com/es>

Fundación Nacional para la Cultura Popular, URL: <http://www.prpop.org>

Editions Orphée, URL: <http://www.editionsorphee.com>

El Gran Combo de Puerto Rico, URL: <http://www.elgrancombodepuertorico.net/>

La Sonora Ponceña, URL: <http://www.lasonoraponcenapr.com>

Meet The Composer, URL: <http://www.meetthecomposer.org>

Música de Puerto Rico, URL: <http://www.musicofpuertorico.com>

Puerta de Tierra, URL: <http://www.puertadetierra.info>

Puertoritmo, URL: <http://www.puertoritmo.com>

Salsa Magazine, URL: <http://www.salsamagazine.com>

Salsa & Merengue Society Homepage, URL: <http://www.salsamerengue.co.uk/index.html>

Subito Music Corporation, URL: <http://www.subitomusic.com>

Taller – Conjunto Paracumbé, URL: <http://www.paracumbe.org>

The John F. Kennedy Center for the Performing Arts, URL:
<http://www.kennedy-center.org>

Web oficial de *Bernard Rands*, URL: <http://www.bernardrands.com>

Web oficial de *Bobby Cruz*, URL: <http://www.bobbycruz.com>

Web oficial de *John Adams*, URL: <http://www.earbox.com>

Web oficial de *John Corigliano*, URL: <http://www.johncorigliano.com>

Web oficial de *John Duffy*, URL: <http://www.johnduffy.com>

Web oficial de *Roberto Sierra*, URL: <http://www.robertosierra.com>

Web oficial de *Rubén Blades*, URL: <http://www.rubenblades.com>

Web oficial de *Willie Colón*, URL:
<http://www.williecolon.com/principal.html>

6. Partituras

Bartók, Béla, *Streichquartett IV*, Viena, Universal Edition
Philharmonia, 1929

-Mikrokosmos, Vol. 6, Nos. 140-153, Nueva York, Boosey &
Hawkes, 1987

Debussy, Claude, *Complete Preludes, Books 1 and 2*, Nueva York,
Dover Publications, 1989

Ligeti, György, *Zehn Stücke für Bläserquintett*, Mainz, Schott, 1968

Sierra, Roberto, *Cantos Populares for SATB Chorus a capella*, Verona,
Subito Music Publishing, 1985

-*Salsa On The C String, for Cello & Piano*, Verona, Subito Music
Publishing, 1981

-Salsa Para Vientos *for Wind Quintet*, Verona, Subito Music Publishing, 1984

-Trío Tropical *for piano trio*, Verona, Subito Music Publishing, 1991

Schönberg, Arnold, *Drei Klavierstücke, Op. 11*, Viena, Universal Edition, 1924

-*Fünf Klavierstücke, Op. 23*, Copenhagen, Wilhelm Hansen Edition, 1954

Stravinsky, Igor, *Three Movements from Petrushka, for piano*, Nueva York, Schirmer, 1995

7. Audiovisuales

Arsenio Rodríguez, “Mambo en la Cueva”, Black Round Records, 2008, 1 archivo AAC

Arsenio Rodríguez, “Papaúpa”, Ansonia Records, 2010, 1 archivo de audio AAC

Benny Moré, “Qué Bueno Baila Usted”, Black Round Records, 2010, 1 archivo de audio AAC

Bronx Arts Ensemble, “Salsa para Vientos”, Nueva York: New World Records, 1989, 3 archivos de audio AAC

Cabildo Blanco, “Yambú – Guaguancó – Columbia”, 1 archivo de audio *stream*, URL:
<http://www.youtube.com/watch?v=YB29Y795ZeI>

Canario y su Grupo, “Están Tirando Bombas”, Arhoolie Productions Inc., 2001, 1 archivo de audio AAC

Celia Cruz & Johnny Pacheco, “Quimbara”, Codigo Music, 2010, 1 archivo de audio AAC

Cortijo y su Combo, “Alegría y Bomba”, Codigo Music, 2009, 1 archivo de audio AAC

Cortijo y su Combo, “El Bombón de Elena”, Codigo Music, 2010, 1 archivo de audio AAC

Cortijo y su Combo, “El Chivo de la Campana”, Codigo Music, 2010, 1 archivo de audio AAC

Cortijo y su Combo, “El Negro Bembón”, Codigo Music, 2009, 1 archivo de audio AAC

Cortijo y su Combo, “Maquino Landera”, Codigo Music, 2010, 1 archivo de audio AAC

Duke Ellington Orchestra, “*Harlem Air Shaft*”, 1993 Saar srl, 2010, 1 archivo de audio AAC

Eddie Palmieri, “Bomba Del Corazón”, Codigo Music, 2010, 1 archivo de audio AAC

Eddie Palmieri, “Mozambique”, Codigo Music, 2010, 8 archivos de audio AAC

El Gran Combo de Puerto Rico, “30 Aniversario: Bailando con el Mundo”, Combo, 2008, 2 CD audio

El Gran Combo de Puerto Rico, “El Caballo Pelotero”, VIVA COMBO, 2010, 1 archivo de audio AAC

Glennie, Evelyn, “*Drumming*”, Londres: Catalyst, 1996, 1 CD audio

Hermanos Ayala, “Bomba de Loíza”, Casabe Records, 2006, 1 CD audio

Joe Cuba Sextet, “*Bang! Bang!*”, Codigo Music, 2010, 1 archivo de audio AAC

Joe Cuba Sextet, “El Pito (*I'll never go back to Georgia*)”, Codigo Music, 2010, 1 archivo de audio AAC

Joe Quijano, “La Pachanga Se Baila Así”, Vibra Music, 2009, 1 archivo de audio AAC

Joe Quijano, “Qué Rebambaramba”, Spanoramic, 2010, 1 archivo de audio AAC

Jukka Tiensuu, “Con Salsa”, Ondine, 1999, 1 archivo de audio AAC

La Lupe, “El Carbonero”, Codigo Music, 2010, 1 archivo de audio AAC

La Lupe, “Bomba Gitana”, Codigo Music, 2010, 1 archivo de audio AAC

Lecuona Cuban Boys, “Rum ba Blanca”, Take Two Records, 2011, 1 archivo de audio AAC

Machito & His Afro-Cubans, “*Sentimental Mambo*”, Charly Records, 2006, 1 archivo de audio AAC

Milwaukee Symphony Orchestra and Chorus – Macal, Zdenek, “*Meet the Composer Orchestral Residency Series: Roberto Sierra*”, Milwaukee: Koss Classics, 1994, 1 cd audio

Milwaukee Symphony Orchestra – Selfs, Andreas, “*Roberto Sierra, Sinfonía No. 3 “La Salsa”*”, Milwaukee: MSO Classics, 2005, 4 archivos digitales audio AAC

Modesto Cepeda y los Patriarcas de la Bomba, *Modesto Cepeda y los Patriarcas de la Bomba*, Fundación Modesto Cepeda, 2005, 1 CD audio

Mon Rivera, “Qué Gente Averiguá”, Codigo Music, 2010, 1 archivo de audio AAC

Mon Rivera & Moncho Leña y los Ases del Ritmo, “¡Aló! ¿Quién Ñama?”, Vintage Music, 2010, 1 archivo de audio AAC

Mon Rivera & Moncho Leña y los Ases del Ritmo, “El Gallo Espuelérico”, Vintage Music, 2011, 1 archivo de audio AAC

Muñequitos de Matanzas, “Tambor de Fuego”, Bis Music, 2007, 1 Álbum digital

Orquesta América de Ninón Mondéjar, “La Engañadora”, Musart, 2005, 1 archivo de audio AAC

Orquesta de Arcaño y sus Maravillas, “Cascarita”, RTV Comercial, 1996, 1 archivo de audio AAC

Orquesta de Arcaño y sus Maravillas, “Mambo”, Editions Milan Music, 2011, 1 archivo de audio AAC

Pérez Prado, “Al Compás Del Mambo”, X5 Music Group, 2005, 1 archivo de audio AAC

Pérez Prado, “Qué Rico El Mambo”, Open Natives, 2011, 1 archivo de audio AAC

Pete Rodríguez, “*I Like It Like That*”, Código Music, 2010, 1 archivo de audio AAC

Phillip Bush, Stefanie Jacob y Judith Kellock, “*Cancionero: Chamber Music of Roberto Sierra*”, Londres: Fleur du Son, 2001, 1 CD audio

Ray Barretto, “El Watusi”, Código Music, 2010, 1 archivo audio AAC

Ray Barretto, “Fiesta en el Barrio”, Código Music, 2010, 1 archivo de audio AAC

Ricardo Ray & Bobby Cruz, “Agúzate”, Código Music, 2010, 1 archivo de audio AAC

Ricardo Ray & Bobby Cruz, “Sonido Bestial”, Strut, 2011, 1 archivo de audio AAC

Roberto Faz, “Rompiendo la Rutina”, YOYO USA, 2006, 1 archivo de audio AAC

Septeto Nacional de Ignacio Piñeiro, “Échale Salsita”, Intermusic, 2005, 1 archivo de audio AAC

Sinfonia Varsovia; Giancarlo Guerrero; James Carter; Roberto Sierra, “*Behind the Scenes of the recording of the Concerto for Saxophones and Orchestra*”, Varsovia: Universal Music, 2010, 2 archivos de vídeo *stream*,

URL: <http://www.youtube.com/watch?v=IBqe4x1hFqo>

URL: http://www.youtube.com/watch?v=rHecLLDr_d4

Sinfonia Varsovia, Giancarlo Guerrero, James Carter, Regina Carter, Akua Dixon String Quartet, “*Caribbean Rhapsody*”, Universal Music, 2011, 7 archivos de audio AAC

Sonora Ponceña, “Tumba la caña jibarito”, Codigo Music, 2010, 1 archivo de audio AAC

Tito Rodríguez y su Orquesta, “Un Poquito De Mambo”, Vintage Music, 2009, 1 archivo de audio AAC

Tito Rodríguez y su Orquesta, “Piel Canela”, Fresh Sound Records, 2009, 1 archivo de audio AAC

Tito Rodríguez, “Yo No Sé Qué Será”, Codigo Music, 2010, 1 archivo de audio AAC

Tito Puente & His Conjunto/Orchestra, “Ran Kan Kan”, BMG Music, 1992, 1 archivo de audio AAC

Trío Arbós, “*Roberto Sierra: Piano Trios*”, Naxos, 2010, 12 archivos de audio AAC

Varios artistas, “Raíces”, Fundación del Banco Popular de Puerto Rico, 2001, 1 DVD

Willie Colón & Héctor Lavoe, “El Día de Suerte”, Codigo Music, 2010, 1 archivo de audio AAC

Willie Colón & Héctor Lavoe, “El Malo”, Codigo Music, 2010, 1 archivo de audio AAC

Willie Colón & Héctor Lavoe, “Guaracha”, Codigo Music, 2010, 1 archivo de audio AAC

Willie Colón & Rubén Blades, “Siembra”, Fania, 2002, 1 cd de audio

Willie Colón & Rubén Blades, “Tiburón”, Codigo Music, 2010, 1 archivo de audio AAC

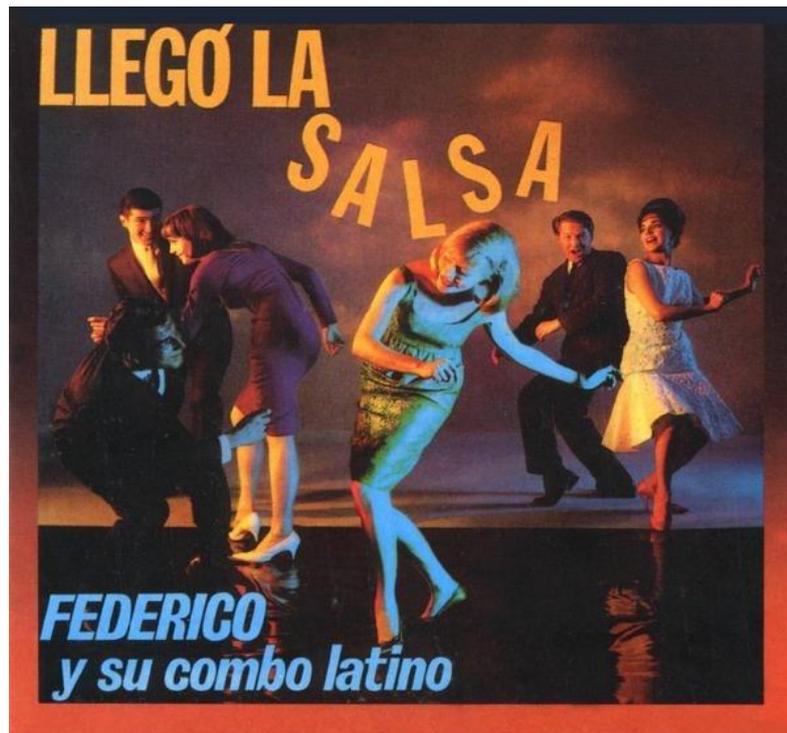


Anexos

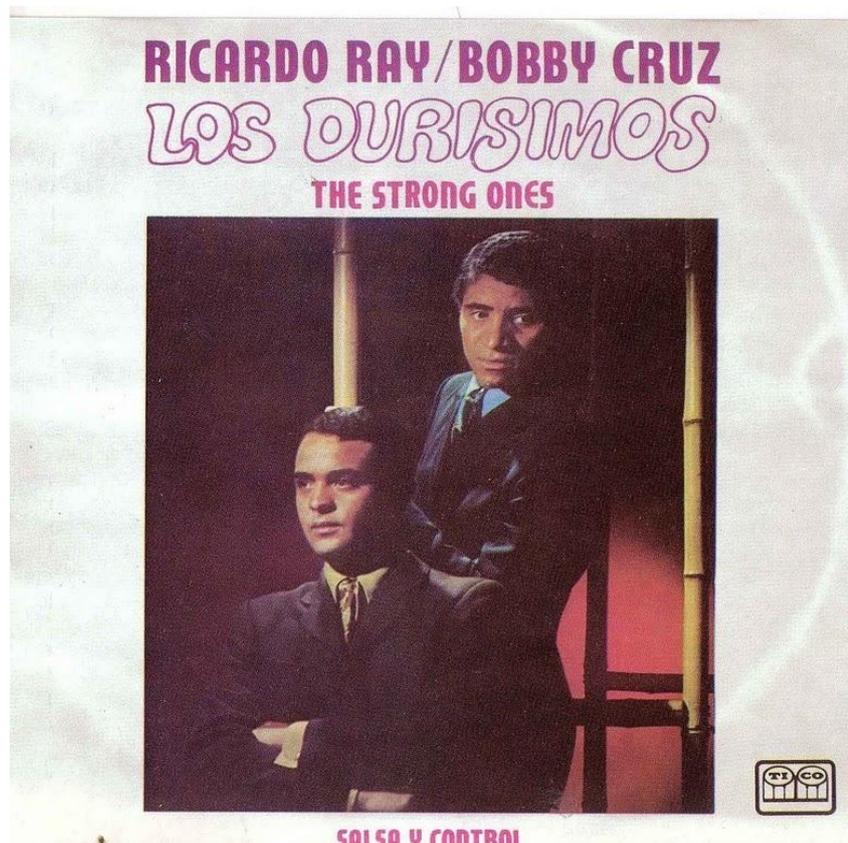
1. Carátulas discográficas



1. Pupi Legarreta, “Salsa Nova”, Sello Tico, 1963



2. Federico y su combo latino, “Llegó la salsa”, Sello Palacio, 1966



3. Ricardo Ray & Bobby Cruz, “Los Durísimos”, Sello Tico, 1968

2. Catálogo de obras de Roberto Sierra

Fuentes:

Web oficial de Roberto Sierra, <http://www.robertosierra.com>

Subito Music Corporation, <http://www.subitomusic.com>

G. Schirmer Inc., <http://www.schirmer.com>

Editions Orphée, <http://www.editionsorphee.com>

- Descarga en sol (1981), para piano
- *Salsa on the C String* (1981), para violonchelo y piano
- Bongo-0 (1982-2003), para bongós
- Conjuros (1982), para soprano o tenor, y piano
- Tres miniaturas (1982), para clavecín
- Cantos Populares (1983), para coro mixto
- Salsa para Vientos (1983), para quinteto de viento-madera
- Suite (1983), para clavecín
- Cinco bocetos (1984), para clarinete
- El mensajero de plata (1984), ópera de cámara en dos actos
- Concierto Nocturnal (1985), para clavecín, flauta, oboe, clarinete, violín y violonchelo
- Doña Rosita (1985), para mezzosoprano y quinteto de viento-madera
- Júbilo (1985), para orquesta
- Con salsa (1986), para clavecín
- Invocaciones (1986), para soprano o tenor, y percusión

- Memorias Tropicales (1986), para cuarteto de cuerdas
- *Essays* (1987), para quinteto de viento-madera
- Glosa a la sombra (1987), para mezzosoprano, clarinete, viola y piano
- Glosas (1987), para pianista y orquesta
- Mano a mano (1987), para dos percussionistas
- Siete inventos (1987), para clavecín
- Toccata y lamento (1987), para guitarra
- Tres inventos (1987), para piano
- Changos (1989), para flauta y clavecín
- Polivals (1989), para piano
- Preámbulo (1989), para orquesta
- Con tres (1990), para clarinete, fagot y piano
- Idilio (1990), para coro mixto y orquesta
- SASIMA (1990), para orquesta
- *A Joyous Overture* (1991), para orquesta
- Bayoán (1991-1993), oratorio para soprano, barítono, coro mixto y orquesta
- Concierto Evocativo (1991), para trompista y orquesta de cuerdas
- Crónicas del descubrimiento (1991), para flauta y guitarra
- Piezas características (1991), para clarinete bajo, trompeta, percusión, piano, violín y violonchelo
- Trío Tropical (1991), para violín, violonchelo y piano
- Tropicalia (1991), para orquesta

- Guakía Baba (1992), para coro mixto
- *Of Discoveries* (1992), para dos guitarristas y orquesta
- 2X3 (1993), para dos pianos
- Concierto Caribe (1993), para flautista y orquesta
- Imágenes (1993), para violinista, guitarrista y orquesta
- Evocaciones (1994), para violinista y orquesta
- *Flower Pieces* (1994), para flauta y arpa
- Renadío (1994), para flauta y guitarra
- Piezas fáciles (1994), para dos violines
- Tres fantasías (1994), para clarinete, violonchelo y piano
- Cinco poemas aztecas (1995), para soprano o tenor, y piano
- Lux Aeterna (1995), para coro mixto
- Ritmo (1995), para orquesta
- Ritmorroto (1995), para clarinete
- Saludo (1995), para orquesta
- Tres homenajes húngaros (1995), para dos guitarras
- Alegría (1996), para orquesta
- Eros (1996), para flauta y piano
- Rapsodia (1996), para trompetista y banda
- Diferencias (1997), para banda
- El éxtasis de Santa Teresa (1997), para soprano y conjunto de cámara
- Concierto para orquesta [*Concerto for Orchestra*] (1999), para orquesta

- Concierto Barroco (1996), para guitarrista y orquesta
- El Jardín de las Delicias (1997), para orquesta
- Piezas breves (1997), para guitarra
- Con madera, metal y cuero (1998), para percusionista y orquesta
- Mambo 7/16 (1998), para cuarteto de cuerdas
- Pequeño concierto (1998), para guitarra, flauta, oboe, clarinete, violín y violonchelo
- Cancionero Sefardí (1999), para cantante, flauta, clarinete, violín, violoncello y piano
- Cuatro Versos (1999), para violonchelista y orquesta
- Fantasía Corelliana (1999), para dos guitarristas y orquesta de cuerdas
- Rimas (1999), para cantante y piano
- *Concerto for Saxophones and Orchestra* (2000), para saxofonista y orquesta
- Doce Bagatelas (2000), para orquesta de cuerdas
- Fandangos (2000), para orquesta
- Fanfarria, aria y movimiento perpetuo (2000), para violín y piano
- Fantasía cromática (2000), para órgano
- Los destellos de la resonancia (2000), para platillos y piano
- Tema y variaciones (2000), para clarinete y piano
- Tres pensamientos (2000), para clarinete bajo y percusión
- Tríptico (2000), para guitarra y cuarteto de cuerdas
- Sonata No. 1 (2001), para violonchelo y piano

- Un recuerdo (2001), para orquesta
- *Beyond the Silence of Sorrow* (2002), para soprano y orquesta
- Fanfarria (2002), para conjunto de viento-metal y percusión
- Folias (2002), para guitarrista y orquesta
- Trío No. 2 (2002), para violín, violonchelo y piano
- Turner (2002), para flauta, clarinete, violín, violonchelo y piano
- *Double Concerto* (2003), para violinista, violista y orquesta
- Octeto para Vientos (2003), para dos oboes, dos clarinetes, dos trompas y dos fagotes
- Sonata (2003), para flauta y piano
- Kandinsky (2004), para violín, viola, violonchelo y piano
- Serenata (2004), para orquesta
- Sinfonía No. 1 (2004), para orquesta
- Borikén (2005), para orquesta
- Sinfonía No. 2 (2005), para orquesta
- Sinfonía No. 3, “La Salsa” (2005), para orquesta
- Sonata (2005-2006), para clarinete y piano
- Bongo+ (2006), para percusionista y orquesta de cámara
- *Concerto for Viola* (2006), para violista y orquesta de cuerdas y percusión
- Missa Latina (2006), para soprano, barítono, coro mixto y orquesta
- *The Bacchae* (2006), para orquesta
- *The Güell Concert* (2006), para orquesta de cámara

- *Prelude, Habanera and Perpetual Motion* (2006), para flauta y guitarra
- *Vestigios rituales* (2006), para dos pianos
- *Carnaval* (2007), para orquesta
- *Cuentos* (2007), para orquesta de cámara
- *Danzas Concertantes* (2007), para guitarrista y orquesta
- *Mariposas* (2007), para flauta
- *Poema y Danza* (2007), para dos oboistas y orquesta de cuerdas
- *Sonata No. 2, “Elegíaca”* (2007), para violonchelo y piano
- *Songs from the Diaspora* (2007), para soprano y quinteto de cuerdas y piano
- *El sueño de Tartini* (2007), para flauta, clarinete, violín, violonchelo y piano
- *Reflections on a Souvenir* (2007), para piano
- *Variations on a Souvenir* (2007), para pianista y orquesta
- *Concierto de cámara* (2008), para noneto de viento-madera y cuerdas
- *Recordando una melodía olvidada* (2008), para clarinete, violín y piano
- *Suite de canciones y danzas* (2008), para violonchelo y piano
- *Toccata* (2008), para piano
- *Treinta y tres formas de mirar un mismo objeto* (2008), para piano a cuatro manos
- *Trío No. 3, “Romántico”* (2008), para violín, violonchelo y piano
- *Sinfonía No. 4* (2009), para orquesta

- *Caribbean Rhapsody* (2010), para saxofón y sexteto de cuerdas
- Preludios caprichosos (2010), para piano
- Sch. (2010), para piano a cuatro manos

3. Entrevista realizada a Roberto Sierra por correo electrónico entre los meses de diciembre de 2010 y marzo de 2011

Pregunta (01-12-2010): Revisando tus obras en las cuales se nota la presencia de folklore o salsa, ya sea en menor o mayor medida dentro de cada obra, ¿consideras dicha presencia expresión natural o hay intencionalidad?...¿o ambas?

Respuesta (03-12-2010): En mi caso creo que el uso del folklore o la música popular se manifiesta de ambas formas. El lenguaje popular informa siempre el lado erudito de mi creación, así como también en lado erudito informa la música en esos momentos en que conscientemente trato de reflejar influencias populares.

Pregunta (04-12-2010): En mi opinión, ese equilibrio expresivo que describes se puede escuchar en tus piezas, así como en una valoración de tu obra en conjunto. También destaca un conciliación entre esa expresión y lenguajes o métodos de reciente explotación, como la libre atonalidad o la neo-modalidad, o de música más sofisticada, como la elaboración polifónica. ¿Ha sido el folklore en algún momento una fuente de recursos más abstractos?

Respuesta (06-12-2010): El ritmo en particular ha sido fuente de recurso técnico; en particular los ritmos del *tumbao* que se escuchan en el piano. También la estructura angular de las melodías que cantan los sonetos en la *salsa*.

Pregunta (09-12-2010): El uso del *tumbao* en el primer movimiento de la “Salsa para Vientos”, se presenta explícitamente en el compás 27 en el corno inglés. ¿Puede que éste se vaya sintetizando

progresivamente en las diferentes líneas de la polifonía previas a este momento?

Respuesta (09-12-2010): Sí, esto es así precisamente. Por cierto, creo que esta es la primera obra mía donde se manifiesta el *tumbao*.

Pregunta (09-12-2010): Este *tumbao*, me refiero al exacto delineamiento armónico-rítmico, se vuelve a escuchar en la “Sinfonía No. 3”. ¿Aparece en más obras? ¿Tiene un significado especial?

Respuesta (09-12-2010): Tienes toda la razón. También aparece en “*Salsa on the C String*” (en modo menor) y en “*Caribbean Rhapsody*”. Esta última es una obra muy reciente. Aquí te envío unos enlaces a unos vídeos que acaba de publicar Universal Music para promover un CD con el saxofonista de jazz James Carter que incluye el “*Concerto for Saxophones*” y la rapsodia:

1ª parte: <http://www.youtube.com/watch?v=lBqe4x1hFqo>

2ª parte: http://www.youtube.com/watch?v=rHecLLDr_d4

Pregunta (12-12-2010): Hablando de más recursos dentro de la *salsa*, quería preguntar sobre la figura del fagot alrededor de la cual se sustentan todas las líneas en la Antillana de la Salsa para vientos. La sensación salsera es inevitable pero es difícil identificar exactamente de qué parte de la *salsa*. ¿Proviene de algunos de los elementos fijos salseros?

Respuesta (13-12-2010): En el caso que mencionas, creo que es más evocativo que una cita directa.

Pregunta (16-02-2011): Pues hemos dado con un excelentísimo ejemplo de lo que hablábamos en la primera pregunta: la clara intención en el *tumbao* de Tropical y un elemento, que a un

puertorriqueño como yo puede sonarle salsero, pero intuitivo en su confección. ¡Y además una de tus primeras obras!

Pero, ¿el *tumbao* es el único elemento de la *salsa* que has utilizado a conciencia? Pienso en obras como “Preámbulo”, el “Lamento y Toccata” para guitarra, los “Cantos Populares”, el “Trío No. 3”...

Respuesta (17-02-2011): Hay elementos de síncopas y otros ritmos que están derivados del *tumbao* y que siempre aparecen en mi música.

Pregunta (18-02-2011): ¿Hay algún otro compositor cuyo uso de elementos *salseros* o elementos musicales latinos te llame la atención?

Respuesta (21-02-2011): La respuesta es que verdaderamente no.

Pregunta (21-02-2011): ¿Cómo valoras el uso del vernáculo musical por los compositores de la actualidad? ¿Crees que puede haber abandono o, por lo contrario, excesiva preocupación por los que los emplean? Como profesor de composición, ¿cómo tratas del tema con tus alumnos?

Respuesta (23-02-2011): El uso del vernáculo no hace que la música sea mejor o peor. El ejemplo lo tienes en Chopin quien compuso música de genial factura basada en elementos del folklore polaco. Igualmente tienes en otras obras de otros compositores quienes durante el siglo XIX compusieron obras utilizando elementos populares, las cuales no resultan de interés. En la composición con los alumnos, yo no prescribo esto como receta; a fin de cuentas esto es algo que tiene de salir del alma.

Pregunta (28-02-2011): Según un trabajo de José Rivera sobre tu “Missa Latina”, has declarado que tienes como meta acercarte lo máximo posible a una expresión pura. ¿Crees que el folklore forma una parte intrínseca de ese viaje? O, por lo contrario, ¿crees que la propiedad de expresión colectiva del folklore supone un obstáculo para la idea de una expresión tan personal?

Respuesta (01-03-2011): En lo referente a la expresión pura, me refiero al sentimiento, no a expresión de elementos folklóricos; por cierto, estos elementos del folklore ni obstaculizan ni facilitan la expresión personal.

4. Antología musical histórica y estilística

Raíces

1. “Échale Salsita”, Septeto Nacional de Ignacio Piñeiro (Son Montuno)
2. “Cascarita”, Orquesta de Arcaño y sus Maravillas (Danzón)
3. “No lo niego”, Los Muñequitos de Matanzas (Rumba/Guaguancó)
4. “Si yo tuve en la Josefa”, La Familia Cepeda (Bomba/Sicá)
5. “Están Tirando Bombas”, Canario y su Grupo (Plena)
6. “*Harlem Air Shaft*”, Duke Ellington Orchestra (Jazz)
7. “Manteca”, Dizzy Gillespie (Jazz)

Son Montuno

8. “Papaúpa”, Arsenio Rodríguez y su Conjunto
9. “Qué Bueno Baila Usted”, Benny Moré
10. “Yo No Sé Qué Será”, Tito Rodríguez y su Orquesta
11. “El Negro Bembón”, Cortijo y su Combo
12. “Hachero Pa’ Un Palo”, La Sonora Ponceña,
13. “Ajiaco Caliente”, Eddie Palmieri
14. “Falsaria”, El Gran Combo de Puerto Rico
15. “Ban Ban Quere”, Ray Barretto

16. “El Carbonero”, La Lupe

17.10. “Buscando Guayaba”, Willie Colón & Rubén Blades

Danzón-Mambo-Chachachá

18. “Rompiendo La Rutina”, Roberto Faz (Danzonete)

19. “La Engañadora”, Orquesta América de Ninón Mondéjar (Chachachá)

20. “Mambo”, Arcaño y sus Maravillas (Danzón-Mambo)

21. “Mambo en la Cueva”, Arsenio Rodríguez y su Conjunto (Mambo)

22. “Al Compás Del Mambo”, Pérez Prado (Mambo)

23. “Qué Rico El Mambo”, Pérez Prado (Mambo)

24. “Mambo Sentimental”, Machito y los Afrocubans (Mambo)

25. “Piel Canela”, Tito Rodríguez y su Orquesta (Chachachá)

26. “Ran Kan Kan”, Tito Puente y su Big Band, (Mambo)

27. “Un Poquito De Mambo”, Tito Rodríguez y su Orquesta (Mambo)

28. “Que Suene La Orquesta”, Eddie Palmieri (Mambo)

29. “Fiesta en el Barrio”, Ray Barretto (Mambo)

Rumba

30. “Rumba Blanca”, Lecuona Cuban Boys

31. “El vive bien”, Tito Rodríguez y su Orquesta

32. “Camagüeyanos y Habaneros”, Eddie Palmieri

33. “Quimbara”, Celia Cruz y Johnny Pacheco

Bomba

34. “Alegría y Bomba”, Cortijo y su Combo

Plena

35. “El Bombón de Elena”, Cortijo y su Combo

36. “¡Aló! ¿Quién Ñama?”, Mon Rivera con Moncho Leña y los Ases del Ritmo (Plena – Son montuno)

37. “Karakatiski”, Mon Rivera

38. “Qué Gente Averiguá”, Mon Rivera

Pachanga

39. “Acuyuyé”, Johnny Pacheco

40. “Le Chien (El Perro)”, Eduardo Davidson

41. “Qué Rebambaramba”, Joe Quijano

42. “Las Seis”, Joe Cuba Sextet

Bugalú

43. “El Pito (*I’ll Never Go Back To Georgia*)”, Joe Cuba Sextet

44. “*Wabble-cha*”, Joe Cuba Sextet

45. “El Watusi”, Ray Barretto

46. “*I Like It Like That*”, Pete Rodríguez

Fusiones salseras

47. “Bomba Del Corazón”, Eddie Palmieri (Bomba/Son montuno)
48. “El Malo”, Willie Colón (Son/Bomba)
49. “Guaracha”, Willie Colón (Varios)
50. “El Día de Suerte”, Willie Colón (Bomba/Guaracha)
51. “Ah-Ah/Oh-No”, Willie Colón (Varios)
52. “Bomba Gitana”, La Lupe (Varios)
53. “Agúzate”, Richie Ray & Bobby Cruz (Son/Varios)
54. “Sonido Bestial” Richie Ray & Bobby Cruz (Son/Varios)
55. “Déjenme tranquilo”, El Gran Combo de Puerto Rico (Bomba/Guaracha)
56. “El Caballo Pelotero”, El Gran Combo de Puerto Rico (Son/Guaracha)
57. “Mi Plena”, El Gran Combo de Puerto Rico (Plena/Son)
58. “Mundy Baja”, El Gran Combo de Puerto Rico (Mambo/Son)
59. “Ligia Elena”, Willie Colón & Rubén Blades (Chachachá/Son)
60. “Tiburón”, Willie Colón & Rubén Blades (Guaguancó/Son)
61. “Pedro Navaja”, Willie Colón & Rubén Blades, (Son)

La salsa y Roberto Sierra

62. “Salsa para Vientos”, I. “Tropical”, The Bronx Arts Ensemble
63. “Salsa para Vientos”, II. “Antillana...”, The Bronx Arts Ensemble
64. “Salsa para Vientos”, III. “Jaleo”, The Bronx Arts Ensemble
65. “Trío Tropical”, I. “En do”, Trío Arbós

66. “Trío Tropical”, II. “Habanera nocturna”, Trío Arbós
67. “Trío Tropical”, III. “Intermezzo religioso y movimiento perpetuo”, Trío Arbós
68. “Con salsa”, Jukka Tiensuu
69. Sinfonía No. 3, “La Salsa”, I. Tumbao, Andreas Selfs & the Milwaukee Symphony Orchestra
70. “*Caribbean Rhapsody*”, James Carter, Regina Carter & The Akua Dixon String Quintet
71. “Preámbulo”, Zdenek Macal & the Milwaukee Symphony Orchestra
72. Trío No. 2, I. “Clave de mediodía”, Trío Arbós
73. “Sasima”, Zdenek Macal & the Milwaukee Symphony Orchestra

Cuadernos de Bellas Artes

Otros títulos de la colección

12- *Escenografía y ópera en Valencia. Odeon Decorados y el Palau de les Arts Reina Sofía* – Cristina Prats Noguera

<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/12cba>

11- *Radiografía del teatro musical. Desde la Monarquía de Alfonso XIII hasta la Dictadura de Miguel Primo de Rivera. Análisis y recopilación de los artículos periodísticos del maestro Peydró* - José Salvador Blasco Magraner y Francisco Carlos Bueno Camejo

<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/11cba>

10- *Estudio de creatividad. Las travesías de Alfonsina, de Astor, de Julios y de Marías* – Danilo Donolo y Romina Elisondo (coordinadores)

<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/10cbadonolo>

9- *La zarzuela costumbrista. Un análisis durante la Regencia y el reinado de Alfonso XIII a través del maestro Peydró* – José Salvador Blasco Magraner

http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/09_cba1

8- *La ópera en Valencia. El Palau de Les Arts y la crítica musical nacional e internacional* – José Antonio García Casasempere,

http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/08_casasempere

7- *Impresiones, grabados y mordeduras* – Autores varios

http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/07_cba

6- *Revelos del paisaje.* – Atilio Doreste

http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/06_cba_atilio_issuu

5- *Aproximación a la crítica de arte. Definiciones, metodologías, problemáticas, debates y sinergias de una disciplina contemporánea en la frontera* – Iván de la Torre Amerighi

<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/120811202705-af0c439a34ea49e3bbf410e6763e0ee0>