

SALSA MEXICANA

Transculturación e identidad musical

Rafael Figueroa Hernández



Universidad Veracruzana



Biblioteca **Digital**
de Humanidades

SALSA

MEXICANA

Transculturación e identidad musical

Rafael Figueroa Hernández



Universidad Veracruzana



Biblioteca **Digital**
de Humanidades

Universidad Veracruzana

Dra. Sara Deifilia Ladrón de Guevara González
Rectoría

Dra. María Magdalena Hernández Alarcón
Secretaría Académica

Mtro. Salvador Francisco Tapia Spinoso
Secretaría de Administración y Finanzas

Dr. Édgar García Valencia
Dirección Editorial

Mtro. José Luis Martínez Suárez
Dirección General del Área Académica de Humanidades

Salsa mexicana
Transculturación e identidad musical
Rafael Figueroa Hernández

ISBN: 978-607-502-632-9

Primera edición, 2017
Coordinación editorial: Martha Ordaz
Diseño de portada e interiores: Héctor OPOCHMA López

D.R. © 2017, Biblioteca Digital de Humanidades
Área Académica de Humanidades
Edif. A de Rectoría Lomas del Estadio s/n,
Col. Centro, Zona Universitaria Xalapa, Veracruz, CP 91000
D.R. © 2017, Universidad Veracruzana,
Hidalgo 9, Col. Centro 91000

Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta obra,
sea cual fuere el medio, sin la anuencia por escrito del
titular de los derechos.

La publicación de este libro se financió con recursos del PFCE 2016

Índice

Prefacio	9
Introducción	11
Conceptos imprescindibles: transculturación e identidad	11
Música afrohispana de las Antillas	12
Capítulo 1	
La música afromexicana	16
Presencia del negro en México	17
La música afromestiza	18
Capítulo 2	
Salsa mexicana	21
El chuchumbé	21
La danza	22
El danzón	23
El son	26
Son Cuba de Marianao	27
El Son Clave de Oro	28
Los Peregrino	29
Moscovita y sus Guajiros	29
Los pregoneros del recuerdo	30
Mambo	30
Dámaso Pérez Prado	31
Memo Salamanca	32
Mexicanos en Estados Unidos	33
Músicos cubanos en México	34
Los años cincuenta y el chachachá	35
Conjunto Batachá	36
La chicanada	36
Chico Sesma	37
Eddie Cano	37
Johnny Martínez	38
Los años sesenta	39
Sonora Veracruz	41
Sonora Santanera	41
Lobo y Melón	42
El rock latino	43
Santana	43
Los Escovedo	45
El Chicano	46
Tierra	47

Jazz latino	47
Poncho Sánchez	48
Estrada Brothers	48
La Rumba es cultura	49
Luis Ángel Silva <i>Melón</i>	51
Pepe Arévalo	53
La Justicia	54
Recuerdos del Son	55
Banco del Ruido	56
Irving Lara	56
José Luis Montalvo	57
Montalvo	57
La Constelación	57
Grupo Caliente	58
Son de Merengue	59
Combo Ninguno	60
Fabby	61
Jesús Enríquez	62
Capítulo 3	
Transculturación e identidad	63
Bibliografía	65

7

*Pero qué bonito y sabroso
bailan el mambo las mexicanas
mueven la cintura y los hombros
igualito que las cubanas*
Benny Moré

7

8

Para Rafael y
María de los Ángeles,
los causantes de todo.

8

Prefacio

Durante mucho tiempo investigar, escribir o realizar cualquier actividad de tipo científico sobre algún rubro de cultura popular era impensable, tanto para el ámbito académico como para las instituciones de cultura. Afortunadamente la situación ha ido cambiando y el estudio sobre las culturas populares está adquiriendo cada vez más terreno. No sólo se considera oportuno sino importante razonar sobre los procesos que nos han llevado a conformar nuestra cultura nacional, que, cada vez más nos damos cuenta, no es otra cosa sino cultura popular. Es muy largo el camino que hay que recorrer, todavía, pero se ha abierto la brecha, a pesar de mentalidades retrógradas que aún respaldan nociones caducas de «alta cultura».

Dentro del campo de la cultura popular, la música cumple un papel muy importante. Nunca antes en toda la historia de la humanidad, ninguna forma de arte había sido tan difundida y compartida por tal cantidad de público como lo es hoy la música popular, pero sobre todo, lo que consideramos más importante es que, como causa o efecto de esto, la música es una

forma de comunicación interhumana en la cual estados y procesos afectivos experimentables individualmente son concebidos y transmitidos como estructuras sonoras no-verbales organizadas de manera humana hacia aquellos capaces de decodificar el mensaje en la forma de una respuesta asociativa y afectivamente adecuada [...] Esto debe significar que la música es capaz de transmitir las identidades afectivas, las actitudes y los patrones de conducta de grupos socialmente definibles. (Tagg, 1982:40)

La música funciona como un elemento inigualable de identificación entre las personas pertenecientes a un grupo, a una clase o a una nación. En pocas palabras, la música es generadora de identidad; definir, por consiguiente, cómo es que una música nacida en las Antillas ha venido a formar parte permanente e indispensable de nuestro panorama cultural y cuáles han sido los mecanismos por los cuales estos se han llevado a cabo, es una tarea de suma importancia, si es que valoramos nuestro proyecto como una nación pluricultural y democrática.

Evidentemente, el camino no podía estar exento de obstáculos. La música de origen antillano que ha sido practicada por mexicanos ha sufrido una doble marginación. Primero, por la sociedad «decente» que nunca la ha visto con buenos ojos, así como de las instituciones culturales que hasta la fecha la ven solamente como un «espectáculo popular» y no como la tradición cultural tan importante que es. En segundo lugar, por gran parte del público que goza de esta música, pero que debido a clichés socioculturales, niega la posibilidad de que los mexicanos puedan hacerla y sentirla, concepción que sería normal en extranjeros pero que desafortunadamente también se da entre mexicanos.

Algunos avances se han logrado en la comprensión de este fenómeno gracias a la publicación de algunos libros y artículos, no todos con la seriedad y rigurosidad que sería deseable, sobre el desenvolvimiento de la Música afrohispana de las Antillas en nuestro país. Destacan trabajos como el de Jesús Flores y Escalante en el campo del danzón, las entrevistas de Merry McMasters a los soneros mexicanos editadas en su libro *Recuerdos del son*, y algunos otros trabajos que van desde el artículo de revista, la entrevista o la publicación en forma de libros hasta los folletos que han arrojado luz sobre esta tradición, importada como tantas otras tradiciones mexicanas, pero que han luchado fuertemente a través de los años por nacionalizarse.

Debo agradecer primero que nada a la multitud de hombres y mujeres que durante varios siglos han mantenido vivo el fuego de la música de origen africano en nuestro país y que se han dedicado a cultivarla con amor. Un amor muy gozoso y lleno de respeto. Debo agradecer también al Fideicomiso para la Cultura México-Estados Unidos quien como conducto de las instituciones auspiciadoras (The Rockefeller Foundation, Fundación Cultural Bancomer y el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes) y al interés de los revisores, que pensaron que un libro sobre la Música afrohispana de las Antillas y su significación para México y para la comunidad mexicana en los Estados Unidos era merecedor del apoyo sin el cual hubiera sido muy difícil llevar a cabo el presente trabajo.

Introducción

El planteamiento central de este trabajo gira en torno a la relación entre la cultura mexicana y la música afrohispana de las Antillas. Hablamos de cultura mexicana y no de México porque pensamos que la contribución de la comunidad chicana en los Estados Unidos ha sido primordial para el desarrollo de una sensibilidad nacional a la hora de abordar una música que si bien no nació en nuestro país, sí ha ganado carta de naturalización en nuestra identidad cultural.

La estructura general se ha diseñado de la siguiente manera. Después de la introducción en la que hablamos de los planteamientos fundamentales y conceptuales, dedicamos una sección a la propia y singular relación de la música tradicional mexicana con la africana, que devino en una música afro-mestiza, que formó un caldo de cultivo indispensable para la aceptación de la música antillana años después.

La siguiente sección, la más nutrida, se ha planteado como una reseña histórica de los intercambios con los países del Caribe, con Cuba a la cabeza, que se han dado en México desde el siglo xvi. Aquí hemos incluido secciones dedicadas al desarrollo de la música afrohispana de las Antillas hecha por mexicanos en los Estados Unidos, con especial énfasis en el estado de California, el más mexicano de la unión americana. También tenemos secciones dedicadas al rock latino, al jazz latino y a la salsa, naturalmente hechas por mexicanos.

Al final, exponemos en un capítulo las conclusiones en cuanto a las cuestiones centrales del trabajo al hablar de los conceptos de transculturación e identidad cultural mexicana en relación con la música afrohispana de las Antillas.

Conceptos imprescindibles: transculturación e identidad

Antes de hablar de los objetivos del presente trabajo es necesario dejar en claro tres conceptos fundamentales para el buen entendimiento de nuestros planteamientos. Dos de ellos son conceptos usuales en los estudios de las ciencias sociales: *transculturación* e *identidad*. El tercero trata de explicar y definir una realidad que ha recibido muchos nombres y que a últimas fechas se le ha dado en llamar «salsa» y nosotros preferimos llamar *música afrohispana de las Antillas*.

Para nosotros transculturación, es el proceso mediante el cual dos culturas se encuentran y se influyen mutuamente, dando como resultado la creación de una formación cultural inédita.

Preferimos el concepto de *transculturación* al de *aculturación*, más común en la sociología estadounidense, debido a los problemas de comprensión que este segundo término plantea para el lector común. Ya lo establece Fernando Ortiz en *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940), que llevaba

el ilustrativo, aunque largo, subtítulo «Advertencia de sus contrastes agrarios, económicos, históricos y sociales, su etnografía y su transculturación»:

Por aculturación se quiere significar el proceso de tránsito de una cultura a otra y sus repercusiones sociales de todo género. Pero transculturación es vocablo más apropiado. Entendemos que el vocablo transculturación expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz inglesa *acculturation* sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una *desculturación*, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse *neoculturación*. (142).

La identidad desde el punto de vista social es un universo de elementos significativos que son compartidos por un grupo humano y mediante los cuales los miembros de dicho grupo se reconocen como pertenecientes a él. Dependiendo del tamaño y la significación del grupo al que hagamos referencia podremos hablar de identidad nacional, étnica, grupal, gremial, etcétera. Dicha identidad funciona aunque los signos compartidos no hayan adquirido el nivel consciente, sino que pertenecen a otros niveles de intercambio personal y/o social. La música debido a que es un conjunto de signos estructurados forma parte importante de esta identidad.

12

12

Todos los pueblos crean su música a partir de las formas concretas que alcanza la producción sonora: lo sonoro dado por los distintos instrumentos, o dado en los patrones que fija el canto [...] Las acciones que implican el producir lo sonoro entran en interrelación con la función social de la comunicación sonora en lo que constituye la música, y, desde ese momento, la racionalización de la producción y la comunicación, llevará: a) a fijar ciertos elementos sonoros dados por los instrumentos, b) a patrones fijados por el canto, y c) a encontrar la concreción de lo sonoro en relaciones de altura, duraciones e intensidades. Los pueblos han fijado las frecuencias en determinados sistemas, y se han servido de ciertos trazos de sucesión de alturas (giros melódicos); las duraciones han devenido en figuras rítmicas precisas que quedan ordenadas en espacios de tiempos (esquemas formales), y las intensidades y las variables de color (timbres) le han dado a su comunicación sonora determinados relieves. (Linares, 1977: 73)

Música afrohispana de las Antillas

Mucho se ha hablado de la definición de la salsa como un género musical. Hay quienes prefieren, nosotros incluidos, denominaciones más precisas y conscien-

tes del devenir histórico, como música afrohispana de las Antillas, pero en los géneros populares normalmente lo que digan los académicos tiene poco que ver con las denominaciones, y la palabra *salsa* ha corrido con mucha mejor suerte. El concepto de música afrohispana de las Antillas deja muy claro el origen y devenir histórico de este grupo de géneros que nació del encuentro (transculturación) de dos universos culturales en un lugar muy preciso del mundo: las Antillas de habla hispana, específicamente Cuba, Puerto Rico y República Dominicana.

Desde sus inicios, sin embargo, la música afrohispanoantillana ha manejado muchos conceptos que equiparan la buena ejecución musical con elementos gastronómicos y ya desde los albores del son, Ignacio Piñero tenía un número titulado «Échale salsita» en que utilizaba la palabra *salsa* como sinónimo de fuerza interpretativa.

El uso moderno que se le da parece tener su origen en la Venezuela de los años sesenta cuando se comienza a llamar a todo la música de las Antillas de habla hispana como *salsa*. La palabra encuentra eco entre la gente y después con el resonador tan importante que fue la comunidad latina de Nueva York, se expande por todo el mundo. Hoy la palabra *salsa* es un concepto muy claro para aficionados del mundo entero que define a la música, primordialmente con estructuras rítmicas cubanas, que se ejecuta actualmente en la escena internacional. Incluso en Cuba, que durante mucho tiempo se aferró a la denominación original de «son» se está utilizando el término aunque siempre ligado al gentilicio «cubana».

Hemos utilizado entonces el término *salsa* con estas salvedades y básicamente para crear un juego de palabras con otra de las expresiones culturales importantes y altamente reconocibles de nuestra cultura mexicana, el uso del picante. De ahí que si somos buenos productores de salsas para comer, podemos también ejecutar música con suficiente sabor y sazón.

Nuestro objetivo primordial es presentar el proceso mediante el cual la cultura musical mexicana se ha visto expuesta a la música de origen africano primero y a la afrohispanoantillana después. Proceso que se ha dado en tres vertientes principales que han interactuado entre sí de diferentes maneras:

1) La propia herencia cultural afromexicana. México tuvo durante buena parte de la colonia una trata negrera esclavista de importantes proporciones. Esto dejó una huella muy importante en la música tradicional mexicana. No debemos olvidar tampoco que el número de esclavos africanos llegó a superar al número de españoles procedentes de la península durante los primeros años de la Colonia.

2) Influencia del Caribe. Debido a los diferentes tipos de inmigración que se dieron entre México y los demás países del Caribe desde la Colonia hasta el siglo xx, la música de origen antillano siempre fue una influencia constante en nuestro panorama musical. Desde el chuchumbé del siglo xviii hasta la salsa neoyorquina, puertorriqueña y colombiana que México ha recibido con muy buenos ojos, oídos y pies, en parte debido a su propia herencia afroamericana, la música que ahora se llama *salsa*. Esto dio como resultado que en México florecieran grupos de músicos caribeños que pronto integraron a los músicos mexicanos.

3) Mexicanos en los Estados Unidos. La posición de las comunidades mexicanas en los Estados Unidos, aunadas al cambio de énfasis de los centros productores de Música afrohispana de las Antillas de las islas del Caribe a Miami y Nueva York, han logrado que los músicos chicanos se vean expuestos a su influencia a través de los medios de comunicación y de la interacción física con los músicos cubanos, puertorriqueños, dominicanos y colombianos que se han diseminado por buena parte del territorio de la unión americana. Es un proceso en esencia parecido al del punto anterior pero con sus propias características debido a las condiciones sociales peculiares de su desarrollo, que si bien ha estado ligado indisolublemente a la cultura mexicana también en muchos casos ha seguido derroteros propios y en otros tantos ha devuelto la influencia a la cultura mexicana.

Cada una de estas tres vertientes se ha dado de manera diferente y, por lo tanto, ha dado como resultado productos diferentes, pero emparentables entre sí.

Debido quizá al papel predominante a nivel nacional e internacional de la imagen cultural centro-oeste de México (con charros y todo), pocas personas se dan cuenta de que México forma parte, geográfica y culturalmente, del área del Caribe, con todas las interinfluencias y desarrollos conjuntos que esto lleva consigo. Específicamente en la región del Golfo de México (en los estados de Veracruz y Tabasco) se ha conformado por más de tres siglos una estructura sociocultural que pertenece definitivamente al área socio-cultural hispanocaribeña. La importancia de México en el desarrollo histórico de la Música afrohispana de las Antillas es muy alta y se ha logrado de diferentes maneras:

1) Ha sido lugar que ha dado abrigo a numerosos músicos antillanos que en diferentes épocas han venido a México atraídos quizá por una situación económica, o por una industria de la radio y después de la televisión de las más fuertes de América Latina.

2) La capacidad de México de mantener vivas muchas tradiciones que en los países caribeños de origen ya no existen o existen como piezas de museo. Por alguna razón, México es capaz de mantener vivas muchas de las expresiones históricas de la música afrohispana de las Antillas. El danzón, el chachachá y el mambo gozan de buena salud en México cuando en Cuba han sido suplantadas por formas nuevas en el gusto del gran público.

3) México ha creado algunos elementos que lo caracterizan como un productor propio de elementos musicales de la música afrohispana de las Antillas. Ciertamente se le ha echado en cara en general al ambiente sonero en México su falta de originalidad y de que no ha hecho sino copiar los modelos que vinieron de fuera. Esto en buena medida es cierto, ya que México ha estado históricamente en la periferia del universo cultural afrohispanoantillano.

Sin embargo, se han dado siempre en todo momento elementos extraordinarios que nos develan maneras originales de crear y producir nuestra música y que además contribuyeron a conformar la identidad mexicana. Esto va aunado a una búsqueda a veces consciente a veces no, de una manera propia de ejecutar esta música. Sin dejar de lado la admiración por la labor

musical de los grupos cubanos, puertorriqueños, nuevayorquinos o colombianos, se quiere sonar de una manera mexicana lo que se ha intentado de diferentes maneras como lo veremos más tarde.

Creemos, sin lugar a dudas, que la música afrohispana de las Antillas tiene un lugar muy importante dentro de la historia de la cultura y la música de nuestro país y de la comunidad mexicana en los Estados Unidos y que va a seguir teniéndola. Lejos estamos de querer imponerla como el único modo de hacer música popular, ya que la compleja composición de México como nación nos lo impediría inmediatamente, pero tampoco creemos justo cancelar su importancia por criterios que poco tienen que ver con la objetividad científica y sí mucho con prejuicios y concepciones *a priori*.

Cápítulo 1

La música afromexicana

*Aunque soy de raza conga
yo no he nacido africano
soy, de nación, mexicano
y nacido en Almolonga
El Negrito Poeta (¿?-1760)*

La relación de México con la música afrohispana de las Antillas es mucho más orgánica y firme de lo que se puede ver a simple vista. No sólo hemos estado en contacto casi permanente con las manifestaciones musicales provenientes del Caribe, formando una zona sociocultural afrocaribeña, sino que México también tuvo su propia versión del proceso de transculturación afrohispano.

La presencia de la cultura africana en México es indiscutible y patente para todo aquel que tenga los ojos y los oídos abiertos. Como ya lo ha documentado ampliamente el doctor Gonzalo Aguirre Beltrán, la presencia africana en nuestro país fue lo suficientemente importante desde el punto de vista numérico, como para dejar una huella imborrable en la cultura nacional. En México se desarrollaron mezclas culturales que incluyeron al negro en diferentes medidas y la música fue quizá la más importante. Esto dio como resultado que la música popular y folclórica mexicana esté llena de referencias a las rítmicas africanas.

Ya desde hace algunos años, aunque sin ninguna base metodológicamente válida, era evidente para los etnomusicólogos que la presencia africana en la música mexicana era mucho más importante de lo que se creía. El musicólogo Gabriel Saldívar (1934) se refería al tema de la siguiente manera:

No se ha querido dar importancia a la música africana en nuestro medio, pero hay que reconocer que ha aportado un contingente más o menos amplio para la formación de nuestra música; sus manifestaciones se presentan en Nueva España con su llegada, en tipos de música popular; el tango, la danza, sones, danzones y rumbas son de antiguo conocidas en México, y no se crea que su producción no haya dado composiciones de mérito; en colecciones de jarabes y sones figuran algunas que en sus formas originarias fueron producidas con elementos de los negros, aunque posteriormente se han modificado sus ritmos, no habiéndose librado de su influencia el huapango. (p. 157)

Presencia del negro en México

Como primera referencia de negros en México, aunque solamente es una teoría que nos les gusta a muchos, debemos mencionar aquella que dice que los olmecas son descendientes directos de los africanos. Si bien la fuerza teórica de esta posición es bastante discutible, el hecho es que ahí están esas cabezas colosales con rasgos negroides, sin que hasta la fecha se haya podido dar una explicación satisfactoria en ninguna dirección.

La siguiente referencia también la encontramos antes de la llegada de los españoles a América y tiene que ver con los africanos llegados a la península ibérica antes del descubrimiento del Nuevo Mundo y que algunos dicen que llegó a 150 000 esclavos, cantidad muy considerable y que debió dejar alguna huella en la cultura y por supuesto en la música. A través de Sevilla los esclavos africanos penetraron a la Península ibérica y se confundieron pronto con la población al castellanizarse y catequizarse, gracias a una cultura más abierta al otro, a diferencia de la cultura inglesa que nunca permitió el mestizaje. Además, los moros que ocuparon por ocho siglos España siempre contaban con numerosos elementos negros en sus filas que de alguna u otra manera debían haber afectado la balanza étnica de la península.

Vemos así que la mezcla con el africano venía ya en los mismos barcos que trajeron a los españoles a América. Obviamente se tendría que recrudecer cuando a recomendación de fray Bartolomé de las Casas y con el objeto de proteger a los indios de los trabajos forzados, se decidió traficar con esclavos africanos.

Una vez realizado el «descubrimiento» y establecidas las primeras colonias, los elementos compartidos con África continuaron entre varias regiones de América, ya que la misma Casa de Contratación de Sevilla era la que mantenía la hegemonía de la trata y proveía de esclavos a Cuba, Santo Domingo y Puerto Rico, pero también a Cartagena de Indias en Colombia, a la Guaira y Maracaibo en Venezuela, a Portobelo en Panamá y a Veracruz en México, llevando consigo no sólo su cargamento de negros sino también la posibilidad de intercambios culturales.

De esa manera se logró producir una serie de grupos sociales con rasgos parecidos en diferentes partes de América como los guajiros en Cuba, los jíbaros en Puerto Rico y la República Dominicana, los llaneros en Colombia y Venezuela, los criollos de Panamá y los jarochos de Veracruz, mezcla de cultura española y africana aunque, claro está, con matices propios.

El siguiente paso en esta apretada relación de hechos que ubican a los negros y su cultura en México, es la propia trata de esclavos durante los primeros tiempos de la Colonia. Uno de los cálculos más conservadores propone que en México entre 1519 y 1650, básicamente en el primer siglo de la Colonia, entraron a México 120 000 esclavos negros, cantidad más que importante y que en muchas ocasiones superó a la de los españoles peninsulares.

A pesar de la gran importancia del dato cuantitativo, la parte más relevante en cuanto a la inserción del negro en nuestra realidad cotidiana tiene

que ver con la organización social de la Nueva España. A diferencia del Caribe, en donde la inserción del esclavo africano se dio en medio de una economía de plantación, cuya organización social es muy parecida a la de una cárcel, en México por ser una estructura socioeconómica más heterogénea, el esclavo pronto se vio en la posibilidad de dedicarse a ocupaciones y oficios muy variados. De esa manera muy pronto los negros que habían llegado en los barcos esclavistas tuvieron oportunidades de realizarse como herreros, sastres y diversos oficios, entre los que no debemos olvidar el de músico.

Pronto, debido a esta situación los negros comenzaron a mezclarse con la población, como lo demuestra el elaborado sistema de castas, que no hace sino dar fe de un hecho consumado: el negro estaba mezclándose con las otras etnias que componían la Nueva España, lo cual obligó, en un afán de control, como siempre infructuoso, a elaborar clasificaciones como la que sigue:

Español y negra	mulato
Español y mulata	morisco
Español y morisca	chino
Español y china	saltapatrás

Clasificación que fue complicándose y por lo que se tuvieron que utilizar más denominaciones, cada cual más colorida como lobo, zambayo, cambujo, albarazado, allitestás, tentenelaire, notentiendo y otras.

La presencia de los negros en la Nueva España también es evidente en el campo de las artes ya que la misma sor Juana Inés de la Cruz hizo aparecer su hablar característico en algunos de sus villancicos, además de que contamos con figuras como la del famoso negrito poeta, José Vasconcelos, que nos habla de una sección de la población de origen negro que libremente se movía entre la sociedad en diferentes estratos.

La música afromestiza

La presencia africana directa durante la colonia se vio interrumpida por la abolición de la esclavitud en el siglo XIX pero dejó una presencia que es innegable y que permeó muchas manifestaciones de nuestra música folclórica, en varios elementos como son los esquemas de subdivisión, la instrumentación, el uso del llamado y respuesta y la utilización extensiva de la síncopa. Elementos que no pueden ser atribuidos ni a la corriente indígena, ni a la cultura española, sino a nuestra tercera raíz: África.

Ya Gonzalo Aguirre Beltrán ha planteado la posibilidad de que toda, o si no toda, una muy buena parte de nuestra música mestiza sea un resultado de la transculturación entre la música africana y la española, sin mucho intercambio con la música indígena.

La mutua influencia de una cultura sobre otra, tuvo lugar especialmente entre la negra y la blanca. El contacto más frecuente del negro

fue sin duda el que tuvo con el amo blanco. Por otra parte, de éste hubo un esfuerzo decidido por cristianizar y ladinizar al bozal con el fin de integrarlo a la economía colonial como proletario. El esclavo, a su vez, hizo ostensible esfuerzos por vestir sus bailes con la indumentaria occidental y la representación del culto católico. [...] durante el siglo xvii hubo una estira y afloja entre prohibición y licencia, entre cantos y bailes permitidos y condenados, entre operación española deliberada y negra espontánea, es decir, se produjo una interacción que vino finalmente a originar el baile y canto mestizos, pero mestizos principalmente de español y negro. (pp. 3-4).

La base para esta argumentación la constituyen todas aquellas fuentes documentales que dan fe del intercambio musical entre negros y españoles que tuvo lugar durante la colonia. Este hecho ha sido evidente para las personas que han estudiado o que han estado en contacto con la música folclórica mexicana, como lo ha planteado Jas Reuter en su libro *La música popular de México*:

[H]ay pequeños elementos, a veces casi intangibles, que le dan un «sabor» muy peculiar a buena parte de la música popular mexicana, «sabor que de desaparecer alteraría por completo el carácter del folklore de México. No se trata sólo de algunas palabras que se remontan a términos del África negra como «maracumbé», «bamba», «congo», sino ante todo del uso muy extendido de la síncopa, del canto responsorial, de la riqueza rítmica, del tempo de muchas obras de música tradicional, de la velocidad con que se cantan las coplas en dichas piezas, convirtiéndose muchas de ellas en trabalenguas. Igualmente importante es una cierta cadencia en los sones de las regiones que mayor influencia negra han recibido, influencia además claramente reconocible en los tipos humanos de, por ejemplo, Veracruz, Tabasco y Campeche y de la Costa Chica del estado de Guerrero: color muy moreno, cabello crespo, cuerpos delgados y musculosos, sensualidad en los movimientos de las mujeres, que se expresa en forma alucinante cuando bailan (1981: 49-50).

Dicha posibilidad, que había sido intuita por mucho tiempo por todo aquel que tenía contacto directo con nuestra música, ha sido corroborada y comprobada mediante el uso de métodos de reconstitución histórica por Rolando Pérez Fernández en *La música afroestiza mexicana*. En dicho trabajo se demuestra la presencia de células rítmicas provenientes de la música africana no solo, como era de esperarse, en la música jarocho de Veracruz y la de la costa chica de Guerrero sino también en Michoacán y Jalisco, donde llega, incluso, a ras- trear patrones rítmicos africanos en el *Son de la negra*.

A favor del análisis histórico comparativo de Pérez Fernández también encontramos otros elementos que, si bien aislados pueden ser débiles, si los conjuntamos se fortalece la idea de una música afroestiza mexicana. Uno de

ellos es el aspecto lingüístico, ya que existen muchas palabras relacionadas con la música cuya fonética muestra una relación muy estrecha con África. En este caso están palabras como marimba, zacamandú, bamba y merecumbé.

Al lado de los ritmos cadenciosos y demás elementos mencionados, uno de los más importantes instrumentos musicales del México actual, la marimba, tiene claros antecedentes africanos. Por equivocados orgullos nacionalistas se ha querido atribuir la «invención» de la marimba a alguna de las culturas mesoamericanas, específicamente los mayas; sin embargo, no hay ningún documento arqueológico o histórico que pudiera respaldar esa idea (Reuter, 1981: 53).

Reuter continúa hablando de los antecedentes en África de instrumentos muy parecidos a la marimba e incluso los relaciona con instrumentos africanos y antillanos actuales de construcción parecida.

Todos estos elementos nos llevan a afirmar la existencia inobjetable de una música afromestiza en México, que va más allá de las áreas tradicionalmente relacionadas con la población negra y ha permeado una muy buena parte de la música folclórica en nuestro país. Establecido estos puntos podemos pasar al siguiente capítulo parte en que hablaremos del lugar que ha ocupado México en el concierto general de la música afrohispana de las Antillas.

Capítulo 2

Salsa mexicana

*Mexicano es mi sabor
respetuoso de la clave*
Luis Ángel Silva Melón

Debido al sustrato africano existente en la música folclórica mexicana, la música proveniente de las Antillas encontró un terreno abonado para florecer y establecerse como en su casa. Si bien la relación con África se rompió cuando se abolió la esclavitud, México se siguió alimentando de música de derivación africana pero ahora a través de su enclave en las Antillas. De alguna manera nuestra identidad, expuesta a multitud de influencias, supo reconocer en la música antillana un pariente muy cercano que podía recibir sin trámites protocolarios.

Circunstancias geográficas, políticas y económicas condujeron a que la comunicación entre las Antillas de habla hispana y México fuera un fenómeno cotidiano, primero a través de las regiones geográficamente más cercanas como Yucatán y Veracruz, y después directamente con el centro de la República y con todo el resto de la población mexicana. Esto trajo como consecuencia un fluir constante de personas que a nivel *amateur* primero, y profesional después, llevaban su música de un lado para otro. La música que venía con ellos, cargada de influencias africanas, se encontró con un caldo de cultivo en que dicha influencia no solo no era extraña sino que se le veía con buenos ojos. Así, los músicos se movían libremente entre Veracruz, La Habana, San Juan, Portobelo o Maracaibo, influyendo y dejándose influir por todo lo que se atravesaba a su paso.

El chuchumbé

La primera manifestación venida de las islas del Caribe de la que tenemos noticia ya entrado el siglo XVIII, fue un son del cual no tenemos más que unas coplas y algunas descripciones del baile: El Chuchumbé. Las características de este son parecen acordes con el papel que la música afrohispana de las Antillas ha cumplido en nuestra historia: antisolemne y eróticamente irrespetuoso. A tal grado que el Santo Oficio lo prohibió, aunque sin mucho éxito, porque según Pablo González Casanova en su libro *La literatura perseguida por la inquisición* afirma que los edictos quizá no hacían «sino avivar la intención maliciosa de los bailarines y cantores, su deseo de gozar un mundo prohibido, de bailarlo y cantarlo con descaro y hasta con cinismo» (González: 67-68).

Cuando menos le debemos al Santo Oficio irónicamente que, en su afán de prohibirlo, tuvo que dejar constancia en sus archivos de su existencia. Por la Inquisición sabemos que el chuchumbé era un baile propio de la clase popular, principalmente de «mulatos y gente de color quebrado», que se bailaba con «ademanos, meneos, zarandeos, contrarios todos a la honestidad (...) por mezclarse en él, manoseos, de tramo en tramo abrazos, y dar barriga con barriga». Pero quizá lo más importante es que debido a las labores burocráticas de la Inquisición tenemos ejemplos de las coplas que se cantaban, lo presentamos aquí en una versión ligeramente contemporaneizada por Georges Baudot y María Agueda Méndez (Baudot: 163-171)

En la esquina está parado
un fraile de la Merced,
con los hábitos alzados
enseñando el chuchumbé.
Que te pongas bien,
que te pongas mal,
el chuchumbé
te he de soplar.
El demonio de la China
del barrio de la Merced,
y cómo se zarandeaba
metiéndole el chuchumbé.
Me casé con un soldado,
lo hicieron cabo de escuadra,
y todas las noches quiere
Su Merced montar la guardia.

22

22

La danza

Durante el siglo XIX la influencia caribeña en México se cristalizó en una forma derivada de la habanera: la danza, cuya forma de transmisión era básicamente a través de partituras para piano. Fue tanto su arraigo en nuestro país que casi todos los compositores, populares o clásicos, confeccionaron danzas habaneras, llegando incluso a competir exitosamente con los compositores cubanos y puertorriqueños.

Entre los compositores de danzas más importantes encontramos a Felipe Villanueva nacido en 1862 en Tecámac, Estado de México. Autodidacta, comenzó muy joven a tocar el violín en los servicios religiosos de su pueblo. Estudió en el Conservatorio Nacional pero nunca logró aceptar los métodos de enseñanza y eventualmente lo abandonó, para formar un Instituto de Música en compañía de Ricardo Castro, Gustavo E. Campa y Juan Hernández Acevedo. Compuso numerosas obras de cámara y sinfónicas entre las que se destacan las óperas *Un día de asueto* y *Keofar*. Su contribución más recordada,

sin embargo, son una colección de danzas llamadas *Danzas humorísticas*, que nos presentan a un Villanueva en plenitud de facultades creativas.

De inmediato es notable la manera en que se desliza con frecuencia en estas miniaturas, el bamboleo de la contradanza cubana, con sus caprichosas figuraciones rítmicas. Alertas, llenas de desparpajo, paródicas, con alegría, se pavonean estas obras musicales, que tienen evidentes nexos con la insinuación y desenvoltura de la habanera tanto como con la picante frescura de un jarabe michoacano (Ovando: 108).

Las danzas de Felipe Villanueva lograron reunir el sabor característico de la habanera o danza cubana con la polirritmia propia de la música tradicional mexicana, la que, como ya hemos hablado, también tiene raíces africanas.

Como ha expresado Otto Mayer Serra, en la segunda parte de las danzas de este compositor Felipe Villanueva se presentan las combinaciones rítmicas más originales. Igualmente anota dicho historiador de la música mexicana que en este aspecto Villanueva con su juego incesante de tresillo de corcheas y negras sobre el ritmo del tango supera muy considerablemente a Saumell. Ciertamente es así, mas no por haber sido un compositor más imaginativo sino debido a que incorporó a la danza la gran riqueza y complejidad rítmica de la música popular mexicana, poseedora de rasgos muy distintivos (Pérez: pp. 146-147).

Lo más importante de la obra de Felipe Villanueva no es, como atinadamente anota Pérez Fernández en su comentario, que haya sido mejor o peor que los compositores antillanos sino que supo adaptar el género a la manera de sentir mexicana, retomando la rítmica de la habanera y mezclándola con la hemiola, recurso musical que consiste en la yuxtaposición de métricas basadas en dos y tres y que forma parte importante de la música folclórica en México.

Algunos estudiosos han comentado muchas veces que el ritmo de la habanera rige la estructura de las *Danzas humorísticas*, sin embargo este ritmo aparece solo de manera esporádica en algunas de estas danzas. En realidad lo que les da unidad es el empleo sistemático de una polimetría que alterna sucesiva o simultáneamente los metros de 6/8 y 3/4 (Carredano: 122).

El danzón

El danzón tuvo sus orígenes en Cuba como un derivado de la danza. Oficialmente presentado en Matanzas por Miguel Faílde en 1879, tradicionalmente se ejecuta utilizando la instrumentación conocida como charanga francesa, que basa su sonido en una sección de cuerdas que acompañan a una flauta solista.

Penetró en México por el puerto de Progreso en la península de Yucatán. Se dice que en fecha tan temprana como 1878 un músico yucateco, José Jacinto Cuevas, recibe las primeras partituras todavía con olor a contradanza y las monta con la Banda del Estado. En Mérida el danzón se popularizó y pronto empezaron a crearse danzones propios, básicamente a través del trabajo de tres hermanos que probaron ser muy importantes para el desarrollo del nuevo

género en nuestro país: los Hermanos Concha: Everardo, Pedro y Juan de Dios, quienes además se inventaron la posibilidad de utilizar danzones como jingles, es decir, con fines publicitarios, y así, encontramos danzones dedicados al Chile Habanero Pizá, al Chicle Maya, al jabón Uxmal y al cine Pathé.

Lo más importante, sin embargo, es que casi desde su arribo el danzón comienza a tener una serie de modificaciones que lo irán alterando hasta hacerlo plenamente reconocible y distinto de su antecesor cubano. Las dos primeras modificaciones sustanciales se dan en cuanto a la instrumentación. La primera de ellas tiene que ver con el hecho de que en México el danzón no se ejecuta más con instrumentación de charanga francesa sino que se utiliza una banda de aliento casi con exclusividad. La segunda, si bien más sutil para el oído común, probó ser mucho más profunda. El hecho de que las partituras que llegaban no marcaban las partes de la percusión, hizo que en México no se respetaran los cánones estrictos que tiene en Cuba la ejecución del danzón para la sección de percusión, en México sólo se respetaron la clave, célula rítmica fundamental para la correcta ejecución de toda la música afrocubana, que consiste en una combinación muy peculiar de 5 golpes a lo largo de dos compases y el cinquillo, célula rítmica derivada de la clave que acentúa el ritmo sincopado del danzón y su relación con la clave tradicionalmente ejecutado por el güiro.

En Yucatán el danzón tuvo su época de auge muy importante, pero debido quizá a su composición étnica no pasó de ser una moda, que dejó sin dudas una estela, pero que no alcanzó los niveles de aceptación que el danzón ha tenido en el puerto de Veracruz y su zona de influencia.

A Veracruz el danzón llegó casi al mismo tiempo que en Mérida pero se popularizó unos años después, siguiendo básicamente el mismo proceso, primero se ejecutaban los danzones tal como llegaban en las partituras que venían de Cuba pero pronto orquestas como la de los Chinos Ramírez y la Danzonera Veracruzana Pazos comenzaron a componer los suyos propios.

Ochoa, Pachecata y Sonsorico, después Severiano y Albertico, los Chinos Ramírez, se esforzaron como buenos músicos por darle al danzón una buena característica más típica, una cadencia más suave y empezaron a darle forma al danzón veracruzano que salió tumbando como viva expresión de nuestro diario vivir. Cualquier hecho daba pie para el estreno sabatino de un danzón; el Olimpia y el Variedades, los dos únicos teatros del puerto, rivalizaban con sus orquestas en la ejecución y estreno de sus danzones (Rivera: p. 8).

Pronto el danzón fue penetrando en la sensibilidad veracruzana para estacionarse ahí. Hasta la fecha se siguen dando reuniones populares para bailar danzón en la Plaza de Armas y en el Parque Zamora en donde la Banda de Marina o algunas de las danzoneras sobrevivientes como Alma de Sotavento y La Playa de Paso de Ovejas, ejecutan el danzón que tiene ya más de un siglo de haber llegado a Veracruz.

Bailando en un ladrillo con soltura
llevando en el tacón la contradanza
y apretarle al revuelo la cintura

cuando el compás en el timbal descansa.
 ¡Eso era darle en la merita yema!
 Para luego en vaivén acompasado
 salir en paso falso y asentado
 y entrar en el descanso sin problema;
 luego flauta y violín en ritmo suave
 el dueto del pistón y el bombardino
 y el «tres y dos» sonoro de la clave
 dando a punta y talón el giro fino;
 pasar con el final a contratiempo
 en el paso de rumba que arrebató
 y salir del enganche siempre a tiempo
 cuando el timbal en «pra-ca-tán» remata.

Francisco Rivera Ávila *Paco Píldora*

De Veracruz el danzón pasó a la Ciudad de México donde aparece primero ligado al burdel y por lo tanto con los niveles más bajos de la sociedad. No en balde ya Federico Gamboa, en los albores del siglo le dedica algunos párrafos en la historia de Santa, prostituta y figura substancial del cine nacional.

25

Del testero de la sala cuelgan un anuncio: «¡Danzón!» y al filo de la una y media ¿el local ya demasiado concurrido? el danzón estalla con estrépito de tropical tempestad, los timbales y el pistón haciendo retemblar los vidrios de las ventanas, pugnando por romperlos e ir a enardecer a los transeúntes pacíficos que se detienen y tuercen el rostro, dilatan la nariz y sonríen, conquistados por lo que prometen esas armonías, errabundas y lúbricas (Gamboa: 106).

25

Pronto el danzón, como corresponde a su estatus caribeño, es relacionado con la sexualidad de diferentes maneras, desde la muy explícita de burdel hasta la elegancia y decencia popular del salón de baile.

Seguía yo entonces en el Tercer Callejón de Nezahualcóyotl baile que baile, bebe que bebe. Bailaba yo pero no como ahora que se zarandea todo el cuerpo de un lado para otro. No se usaba brincar ni abrirse de piernas. Antes era baile de a de veras, no que ahora todo les cuelga de tanto que se sacuden. Se bailaba parejito y en un cuadrito; los pisos eran de cuadros y ninguno se había de salir de su cuadro. Yo bailaba danzones quieta, muy quietecita, poniendo atención. Nomás movía el cuadril, no como hoy esas cimbradas que se dan que parece que les dan un toque (Poniatowska: 158).

El público de los salones de baile para el danzón lo han constituido históricamente los mismos estratos sociales que lo bailan ahora, si excluimos a la

clase media ilustrada que esporádicamente lo practica de algunos años para acá: obreros, empleados, pequeños comerciantes, las clases subalternas, pues, que no desperdician la oportunidad de hacerse sentir, de ubicarse en el goce y el disfrute con una manifestación cultural que los identifica y los nutre, los mantiene vivos.

No por nada el danzón hasta la fecha sigue siendo como un ritual con sus ceremonias e incluso con su parafernalia propia. Así se puede hablar de los «ritos móricos que implica el danzón, nunca desprovistos del embeleso fetichista (los zapatos de tacón alto, el brillo de la chaquiras y la lentejuela, el paso cadencioso, la amenaza irresistible de las uñas largas y pintadas, el carmín de los labios, la magia de la ropa ceremonial)» (González: 8).

Un mundo aparte que se ha mantenido vigente cuando otros muchos géneros musicales han emergido para sumergirse en el olvido, porque quizá nunca reunieron los elementos necesarios para enraizarse y convertirse en un elemento de identidad, porque «las clases populares seleccionan los mensajes y, sobre todo, los canales culturales (instituciones, medios de comunicación) que coinciden con sus intereses y prácticas» (García: 81).

Entender por qué fue el danzón y no el foxtrot por ejemplo, quizá tenga que ver con estos mecanismos, quizá esos otros géneros no eran los adecuados y las clases subalternas no los tomaron como suyos, quizá porque el danzón tiene esa característica de sensual pero decente que se necesitaba para expresar formas de vivir, quizá el «danzón sabe animar la poblada soledad de los y para ello da sabores, colores, sonidos, texturas, olores. Todo ello primitivo e inicial descubrimiento» (Illescas: 7).

De los muchos lugares en que se ha bailado danzón destaca como institución, una de las catedrales del baile afrohispanoantillano en México, El Salón México, donde en su época dorada tocaban el danzón los cubanos Tiburcio Hernández mejor conocido como *Babuco*, La Orquesta de los Hermanos Concha y Consejo Valiente Roberts, mucho mejor conocido como Acerina. Fue ahí y en muchos otros salones de baile en donde se comenzó a sentir un estilo mexicano de componer y ejecutar el danzón. De la cadencia sencilla y fina de la charanga francesa se pasó al poderío de las orquestas de metales que como Carlos Campos y Gamboa Ceballos, empezaron a hacer un danzón que no dejó de ser influido por todas las corrientes musicales de la época como el chachachá, el swing e incluso el mambo.

El son

El son ya era conocido en México desde el siglo pasado a través de las compañías de los famosos Bufos Habaneros que desde 1869 venían a nuestro país y obviamente traían entre sus repertorios, guarachas y sones, además de aquellos casos en que marinos, beisbolistas o comerciantes de visita en nuestras tierras entonaban la música propia de su país de origen desperdigando sabor por el suelo mexicano. Fue, sin embargo hasta la llegada en 1928 del Son Cuba de Marianao que podemos hablar de la entrada oficial del son a México.

Son Cuba de Marianao

Con la llegada a Veracruz del Son Cuba de Marianao y sus legendarias presentaciones en 1928, se desató en el puerto una verdadera locura por imitar la nueva forma cubana de hacer música. En ningún lado el Son Cuba, a pesar de haberse presentado en la Ciudad de México y en otras partes de la República, formó tanto revuelo como en el puerto de Veracruz, el cual, quizá por su particular composición étnica y cultural, ha recibido mejor las influencias del Caribe.

En general la costa del Golfo y en particular Veracruz fueron sede fecunda en desmanes musicales. La alegría de su gente, el desenfado religioso de sus almas, la proximidad en que se hallaban de una de las regiones musicales más inquietas de América, como tradicionalmente han sido las Antillas, y el tráfico constante con los puertos españoles, hacían que surgieran diariamente en esas regiones nuevos cantos y bailes profanos que escandalizaban a las autoridades religiosas (González: 68).

La instrumentación original del son como se ejecutó en Veracruz fue de bongós, guitarra rasgueada, tres, instrumento de la familia de la guitarra, con tres pares de cuerdas, con un sonido penetrante y metálico, en Veracruz se le conoció también como tresillo, marímbula, instrumento de evidente extracción africana que hace las veces de bajo mediante la pulsión de flejes de distintos tamaños, en Veracruz se le conoció también como marimbol y maracas y clave ejecutadas por los cantantes. La marímbula pronto fue sustituida por el bajo y después se añadieron las tumbadoras y los instrumentos de aliento. La locura fue tal que pronto empezaron a aparecer grupos de son en todas partes y en todos los barrios, llegando incluso a existir grupos infantiles como uno que era patrocinado por una casa de deportes y del cual formaba parte José Macías, el famoso *Tapatío*, que después dirigiría el fundamental Son Clave de Oro.

Los músicos veracruzanos aprendían como podían, algunos nada más viendo, otros tomando clases con quien quería enseñar. El *Tapatío* recuerda que un peluquero cubano a quien llamaban Calañé daba clases de tres a numerosos alumnos por 25 centavos la hora. Debido al éxito del son pronto comenzaron a llegar orquestas de Cuba como la de Absalón Pérez o la de Pablito OFarrill que llevaba el pintoresco nombre de Los Cautines Cubano. Se escuchaban sones como el de *Amparito* «Dile a Amparito que venga a cambiar mi dolor» *María Teresa* «María Teresa pretendió engañarme diciendo que me amaba con afán», sin faltar el famoso *Mama Inés*, que vino a instituir que «todos los negros tomamos café».

De los grupos de cierto nombre en aquella época de apogeo del son cubano en el puerto de Veracruz podemos hablar de El Cuadro Estrella integrado por Enrique Rivera Bertrand, Humberto Olivier, Manuel Ruiz Quintero, Emilio Cantarell, Gregorio Vilchis, Gregorio Martínez, Arturo Villegas y Arnulfo Ramos *Chemín*; del Sexteto Heroica que tenía entre sus filas a *Güicho* Iturriaga en la guitarra y Alonso Flores en los bongós; del Anacaona del maestro Federico Sánchez; o el Son Tropical Veracruz de Víctor Olivarez *El Valeque* que contaba entre sus filas a David *el Negro* Peregrino en el tres, Víctor Ruiz Pazos *Vitillo* en el bajo, Pablo Zamora Peregrino en el bongó, Antonio Peregrino en la tumbadora, y

como cantantes a Ignacio Téllez *Cabezón* y Níco Alfonso *El Cachorro*. Otros grupos fueron el Son Árbol de Oro, el Son Cuauhtémoc, el Son de los Estibadores, el infantil Son Tigres y el Son Crespomel auspiciado por un negocio de pulque.

En esta época se fueron formando, al abrigo del contacto directo con los grupos de cubanos que llegaban, las primeras leyendas del son en México, músicos como Güicho Iturriaga, Julio del Razo, Ignacio Téllez *Cabezón*, Pablo Zamora Peregrino o Pepe Macías *El Tapatío* que conformarían después la época dorada del son mexicano.

El Son Clave de Oro

Sin duda, uno de los grupos más influyentes en la difusión del son cubano en nuestro país fue el Son Clave de Oro, que tomó el nombre del danzón cubano *La clave de oro*. Nacido originalmente como Son Marabú, grupo formado expresamente por Agustín Lara para acompañar a Toña *la Negra*, pronto brilló por sí mismo, debido en mucho a la calidad interpretativa de sus integrantes. Entre sus elementos encontramos a muchos de los músicos legendarios del son en México entre cubanos y mexicanos como Absalón Pérez en el piano, Lalo Ruiz de Mantilla, tresero del original Son Cuba de Marianao, Domingo Vernier *Mango* flautista; Manuel Peregrino y Pablo Zamora Peregrino, percusionistas, Manolo Güido, trompetista; Mario Ruiz Armengol, pianista, además de Juan García Esquivel, Ismael Díaz, Chucho Rodríguez, Homero Jiménez, Güicho Iturriaga, Mongo Santamaría y Armando Peraza. Sus cantantes más importantes fueron José Vásquez *Chepilla*, Pedro Domínguez *Moscovita* y Orlando Guerra *Cascarita*, cantante de la Orquesta Casino de la Playa.

Su dirigente original fue don Guillermo Cházaro Ahumada, esposo de Toña *la Negra*, que pasó la estafeta años después a José Macías, el Tapatío. Su debut fue en el Teatro Lírico de donde salió de gira por todo el norte de la República y el sur de los Estados Unidos. Pronto formaron parte del circuito de la farándula de aquella época, tocando en cines como el Máximo de Peralvillo y en los centros nocturnos y salones de baile como El Salón México, El Río Rosa, El Patio, El Waikikí, el Retiro, el Follies Bergere, o el Esperanza Iris, además de continuas presentaciones en la catedral de la música popular de la época, la XEW y giras con la compañía de Agustín Lara, acompañando a Toña *la Negra*. Ellos sirvieron de apoyo a multitud de soneros, veracruzanos y no, que llegaban en busca de fortuna a la Ciudad de México.

La primera grabación profesional del Son Clave de Oro se dio en la compañía que también era la compañía de Agustín Lara, la RCA Víctor por intermediación de Mariano Rivera Conde. Todavía están vivas las interpretaciones grabadas en la década de los cuarenta: *El Caballo y la Montura*, *Un meneíto na'ma*, *Por poquito me tumba*, *Me estoy poniendo viejo*, *El Manicero*, *Shampoo de cariño*, *Se murió Panchita*, *Acabando*, *El cuento del sapo*, *Dulce conga* y *Cascarita de Limón*.

Tuvieron varias intervenciones en el cine. La primera fue *Conga Roja*, a la que siguieron *Ciclón del Caribe*, y otras, pero la que sin dudas fue la más

importante, fue su aparición en *Salón México* dirigida por Emilio *el Indio* Fernández y protagonizada por Marga López y Miguel Inclán, de la cual hicieron toda la música, incluidos los danzones. Una de las escenas en que se disfruta y aprecia la labor del Son Clave de Oro es la ya clásica escena en la que como parte del show, uno de los trompetistas sin dejar de tocar rueda por el piso azulado por la música, mostrando la alta calidad que alcanzó a tener el Son Clave de Oro.

Los Peregrino

Desde los inicios del son en Veracruz, existió una familia que ha aportado excelentes músicos y cantantes a esta tradición, nos referimos a la familia Peregrino cuya figura más visible es María Antonia del Carmen Peregrino, mejor conocida por *Toña la Negra*. Además de ella, sin embargo, encontramos una buena cantidad de treseros, percusionistas y cantantes que han estado en el ambiente desde los inicios del son. Al principio estaba Manuel, hermano de Toña y la siguiente generación trajo a David *el negro* Peregrino y a Pablo Zamora Peregrino, tresero del Trío Caribe, que a pesar de que realmente su primer apellido no era Peregrino, porque son hijos de una hermana de Toña, lo ostentan como una contraseña inigualable dentro del mundo del son como muchos de los descendientes de esta honrosa familia, que siguen trabajando en el ambiente del son en México, abarcando ya más de cuatro generaciones.

29

29

Moscovita y sus Guajiros

De los cultivadores del son más longevos encontramos a don Pedro Domínguez Castillo *Moscovita*. *Moscovita* nació en el callejón de los Hornos en el Barrio de la Huaca el 29 de junio de 1916. Sus inicios musicales profesionalmente hablando se dieron a raíz de dos concursos: uno organizado por la Unión de Carretilleros de la Terminal y el otro, un concurso llamado «Radio Torneo Monte Carlo 20» en los primeros meses de 1940. Este último no lo ganó pero le sirvió como catapulta para una gira por la Ciudad de México con el Son Clave de Oro en la compañía de espectáculos que encabezaba Agustín Lara y en el cual Toña la Negra desempeñaba un papel muy importante. Formó parte también del Cuarteto Cuchumba junto al Tapatío, antes de formar el Son Clave de Oro.

Para finales de los cuarenta ya tenía conformada su orquesta propia que la posteridad conoció como *Moscovita y sus Guajiros*, con la que formó parte del elenco de la XEX. Desde 1980 y hasta su muerte fue director de la orquesta de música tradicional *Moscovita* creada en la Universidad Veracruzana para preservar su labor, reconociendo así una de las voces más reconocibles de nuestro son tradicional.

Los pregoneros del recuerdo

Carlos Pitalúa, oriundo de Tlacotalpan, Veracruz, tocaba desde los seis años de edad los timbales en la danzonera que dirigía su padre. Posteriormente eligió el clarinete y el saxofón para ejecutarlo en diferentes agrupaciones como la Orquesta Nuevo Ritmo, La Banda Municipal de Veracruz, la Orquesta de Manuel Acuña en Jalapa y la Orquesta Villa del Mar del Manuel Blanco. El inicio de Los pregoneros del recuerdo fue a mediados de la década del cuarenta cuando actuaron para festejar los 25 años de la radiodifusora XEU del puerto de Veracruz.

Los Pregoneros del Recuerdo, que nacieron ya llenos de nostalgia hace más de cincuenta años, dirigidos por su fundador don Carlos Pitalúa y por su hijo Arturo Pitalúa, han mantenido viva la llama del son cubano de la única manera en que se puede conservar una tradición: renovándola; ya que si bien el repertorio sigue siendo típicamente caribeño, la manera de ejecutarlo es muy específica de esta agrupación. Diferentes elementos como los temas cantados a dos voces, la instrumentación que incluye un dueto de trompeta y clarinete en la parte melódica y la inclusión de la guitarra, no solo como acompañamiento armónico sino también melódico, imprimen un sabor muy propio a los Pregoneros, sin dejar por ello de pertenecer a la tradición caribeña, que tan legítimamente representan.

Durante toda la década del cuarenta, después del impacto inicial del Son Cuba de Marianao y siguiendo la senda del Son Clave de Oro se formaron en México muchísimas agrupaciones, casi siempre mixtas, de músicos cubanos y mexicanos, como las varias versiones del Son Veracruz, los Diablos del Trópico o los Guajiros del Caribe, con cantantes mexicanos que alternaban y competían con los extranjeros como Lalo Montané, Tony Camargo o Luis Ángel Silva Melón.

30

30

Mambo

Si bien el mambo nació de la inspiración de un músico cubano y pertenece musicalmente a la tradición cubana, fue en México donde se popularizó y muchos nos atrevemos a decir que el mambo no se hubiera podido crear en otra parte.

La gran atracción del alemanismo, (...) fue el mambo y su creador Dámaso Pérez Prado, quien llegó de Cuba para instalarse en México con gran espectacularidad. (...) Pérez Prado se mexicanizó con gran gusto, y pronto se hallaba componiendo mambos a los «ruleteros o chafiretes», al Poli, a la Uni y a otras manifestaciones de la vida en nuestro país. (...) El mambo causó furor en la sociedad mexicana, pues iba muy bien con la época en que predominaba la vida nocturna y la atmósfera de fiesta colectiva que propiciaban los ricos, listos a festejar las ganancias desorbitadas que les propiciaba el régimen alemanista. Para el pueblo fue una oportunidad de sacudir la desesperación que causaba la creciente dureza de la vida (Agustín, 1990: 96-97).

Dámaso Pérez Prado

Uno de los hechos que más ha levantado controversia es la discusión sobre la paternidad del mambo, lo cual puede dilucidarse si tomamos en cuenta la diferencia básica entre ritmo y estilo. Lo que Pérez Prado creó fue un nuevo estilo de hacer la música afrohispana de las Antillas, obviamente tomando elementos existentes como las estructuras rítmicas pero que no quitan para nada la originalidad y la creatividad de este gran músico cubano. Pérez Prado utilizaba los ritmos de la música cubana y los adaptaba a su estilo, pero él seguía ejecutando guarachas, sones montunos, boleros, etcétera. En resumen, el mambo de Pérez Prado es un estilo de hacer música afroantillana, no un nuevo ritmo. Habla el director de orquesta Juan García Esquivel:

Me gustó el mambo desde la primera vez que lo oí pues me indentifiqué con la idea, ya que desde hace tiempo he usado en mis arreglos y en mi orquesta acordes «a la Kenton», haciendo cosas como Flor de lis y Capullito de alhelí, en las que cambiaba de tiempo de fox a blues o viceversa. Comprendí la idea del mambo, porque Pérez Prado combina los efectos y las armonizaciones netamente americanas con ritmo cubano y le dio en el clavo pues a nosotros los mexicanos nos gustan ambas cosas, las americanas y las cubanas (Moreno: 254).

31

Dámaso Pérez Prado nació el 11 de diciembre de 1916 en Matanzas, Cuba. Estudió música desde muy joven y todavía adolescente se mudó a La Habana para buscar fortuna en el mundo de la música. Para 1942 ya se encontraba instalado como arreglista de la Orquesta Casino de la Playa, una de las agrupaciones más influyentes de la época, incluso en México se distribuyen sus arreglos en partituras, por lo que su peculiar estilo empieza a ser conocido aun antes de su llegada al país, lo que sucede en 1948. Al poco tiempo logró formar una orquesta del tipo de las grandes bandas de jazz, pero adicionadas con la percusión afrocubana, lo que sería desde entonces su sello. Creó así el estilo del mambo, donde el verdadero solista es la orquesta, los arreglos son hechos para que la orquesta sea la estrella y no solo el cantante, como habitualmente pasa.

La orquesta tuvo realmente muy pocos cantantes entre los que se pueden mencionar a Benny Moré, Kiko Mendive y Tony Camargo. Desde su impacto inicial, al finalizar los cuarenta, hasta su muerte, Pérez Prado siempre vivió ligado al mambo, a pesar de sus esfuerzos por crear y popularizar otros «ritmos» como el suby o el dengue.

Siguiendo las huellas del éxito del mambo pronto otros compositores y arreglistas mexicanos escribieron mambos. Entre ellos a Luis González Pérez que compuso «Que siga el mambo», a Ramón Márquez con «Mambo negro» y «Mambo en España» pero, sobre todo, Memo Salamanca.

31

Memo Salamanca

Memo Salamanca representa, como pocos, una de las épocas más importantes del son cubano en México; una época en la cual el son adquirió de muchas maneras carta de naturalización en nuestras tierras debido al trabajo de muchos músicos mexicanos que se encargaron de aprender y recrear las estructuras musicales originarias de Cuba. Salamanca, en su papel de arreglista y director contribuyó de muchas maneras a lograrlo. Su maestría y genialidad para manejar las sonoridades de la orquesta tienen muy pocas mentes a su altura en la historia de la música popular de nuestro país.

Memo Salamanca tuvo al piano como compañero desde pequeño en su natal Tlacotalpan. Su primer trabajo importante fue como pianista acompañante en la XEHV y posteriormente en la XEU, ambas del puerto de Veracruz. Formó parte del grupo tropical Copacabana, junto al legendario César Córdova en las congas. Al trasladarse al Distrito Federal fue integrante del Conjunto Habana de Heriberto Pino, hasta que por invitación expresa del gran Benny Moré pasa a formar parte de la orquesta del Caballero Antillano, Arturo Núñez donde se empieza a afianzar como el gran arreglista y director que después llegó a ser.

Composiciones suyas como «Mambo a la Núñez», «Mambo en trompeta», «Mambo N° 6», «Mambo en trombón», «Serenata guajira», «Mambo N° 7», «Mambo Isabel», «Linda Jarocha», «Rumbambo», y muchos otros nacieron en esta época. Su primer disco como director para la RCA Víctor se edita cuando apenas tenía 26 años, además para 1952 se convierte en el primer mexicano que graba chachachá, con dos números «Desvelo de amor» y «Adiós mi chaparrita».

Un ejemplo de su estatura artística lo podemos encontrar en el hecho de que fue la única figura artística de suficiente nivel como para equipararse a Dámaso Pérez Prado en pleno auge del género, es más, cuando Pérez Prado tiene que abandonar el país intempestivamente (de manera sospechosa), él mismo da órdenes de que el disco que dejó sin terminar solo lo realizara Memo Salamanca.

Grabó también con Celia Cruz con quien llegó a tener algunos éxitos como «Bravo», «México Lindo», «La Jaibera» y «Serenata Guajira». Fue arreglista en el género tropical de la gran mayoría de las orquestas de la época, como Luis Arcaraz, Pablo Beltrán Ruiz, Carlos Campos, además de director musical y de grabación de Blanca Rosa Gil, Orlando Guerra *Cascarita*, las hermanas Velázquez, Kiko Mendive, Toña *la Negra*, Nelson Pinedo, los Hermanos Rigual, Raquel Domenech, Las Tres Conchitas, Felipe Pirela y muchísimos más.

Fue acompañante de Luis Demetrio, por cinco años, cuando estaban en la cúspide de popularidad sus canciones «Voy» y «Si Dios me quita la vida» y posteriormente de Armando Manzanero. Desde 1971 se ha retirado del ambiente orquestal y se ha dedicado al piano y a la composición de canciones que han sido interpretadas por José José, Aída del Río, Las Estrellas de Plata y la cantante puertorriqueña Ednita Nazario, entre otros.

Uno de los proyectos interesantes de esta su época de regreso al puerto de Veracruz es uno que empezó con la actriz y cantante Ofelia Medina, el ar-

pista Andrés Alfonso y el jaranero Gilberto Gutiérrez que el mismo Memo bautizó como *Son con Son*, ya que de lo que se trata es de fusionar las dos diferentes formas del son, el son cubano y el son jarocho de una manera novedosa, pero estéticamente válida. El proyecto titulado originalmente *Otro fandango* fue presentado en la inauguración del Instituto Veracruzano de Cultura. Este trabajo rindió fruto al grabarse el disco titulado *Soneros de la Cuenca* en que el maestro Salamanca demuestra que el piano, si se sabe ejecutar como se debe, es perfectamente compatible con el son jarocho, a pesar de pertenecer a dos tradiciones musicales distintas.

Mexicanos en Estados Unidos

La presencia negra, dentro de la comunidad mexicana en los Estados Unidos, puede ser encontrada ya desde la fundación del pueblo de Los Ángeles en 1781, en donde los documentos oficiales hablan de un contingente de criollos, indios, mestizos y mulatos. De ahí en adelante la comunidad mexicana ha seguido unos pasos muy cercanos a los de su país de origen. La música tradicional mexicana, que como ya vimos tiene una buena parte de influencia africana en sí misma, se ejecutó desde un principio. Sones, jarabes y huapangos se ejecutaban al lado de piezas de claro origen caribeño, como la danza titulada «La súplica» que alrededor de 1880 compuso para guitarra Miguel S. Arévalo, oriundo de Guadalajara pero vecindado en Los Ángeles desde 1871 (Loza, 14). Como éste existen numerosos ejemplos de músicos mexicanos o chicanos en Los Ángeles y en las otras comunidades latinas de los Estados Unidos que fueron conformando la historia del género del otro lado del Río Bravo.

Durante la década de los treinta en todas partes que había población mexicana se dio un auge de los ritmos cubanos como el son, la guajira, la rumba y la conga, ejecutadas muchas veces por cubanos pero también muchas veces por mexicanos. El debut de la orquesta de don Azpiazú en el Palace Theater de Nueva York, marcó el inicio de casi una década de embelesamiento popular con el son o la rumba, como ellos preferían llamarle. Con «Mama Inés» y «El manicero» como caballos de batalla la orquesta de Azpiazú solo fue el inicio de una avalancha de orquestas cubanas que inundaron los Estados Unidos y cuyas cabezas más visibles fueron Desi Arnaz y Xavier Cugat. La participación de músicos mexicanos en este movimiento no se hizo esperar.

Tal es el caso de Chuy Reyes, pianista veracruzano de la Huasteca, que debuta en 1933 en la Feria Mundial de Chicago y para el inicio de los cuarenta ya al frente de su propia orquesta, se presenta en lugares tan importantes como el Hollywood Theater en Los Ángeles y el Mocambo Club y El Copacabana en Chicago, incluso realizó música para películas como *Panamérica*, *Rhumba Rhythm* y *Freddy, Step out*. Su maestría en el manejo de los ritmos afrocaribeños era reconocida como lo pone de relieve, el 14 de marzo de 1949, el diario *La opinión*, cuando lo califica como «prolífico, lleno de ardor, sabe arreglar la música afrocubana en jazz moderno» (Loza, 1993: 61).

En el norte de California, en la zona de San Francisco, la historia puede decirse que comienza alrededor de 1930 cuando Ramón Martínez desde su programa de radio South American Way transmite, con una gran aceptación, música cubana, danzones, rumbas y guajiras. A partir de ahí y de la aceptación que tuvo entre la comunidad latina, primordialmente mexicana (aunque con enclaves importantes de puertorriqueños que habían huido a principio de siglo de las consecuencias de la guerra hispano-estadounidense) se empezaron a formar orquestas como la de Merced Gallegos y Saúl Guerrero.

El siguiente paso importante para la conformación de la identidad chicana, y por lo tanto para sus gustos musicales, fue la aparición de los llamados pachucos o *zoot suits*. Lo que los pachucos escuchaban era un combinado de *swing* con mambo, rumba y danzón. Un análisis de la interesante película *Zoot Suit* nos arroja datos interesantes sobre este hecho.

Zoot Suit comenzó como una obra de teatro escrita y dirigida por Luis Valdez a finales de los años setenta. La obra tuvo un éxito importante tanto en el Mark Taper Forum en el centro de Los Ángeles como en el Aquarius Theater en Hollywood e incluso en Broadway en la ciudad de Nueva York. Dado su éxito, se realiza la película que se presenta en 1982 editada por los Estudios Universal con Edward James Olmos como el pachuco y Daniel Valdez como Henry Reyna. La música originalmente fue compuesta para la obra por Lalo Guerrero y Daniel Valdez y para la película el arreglista de jazz Shorty Rogers utilizó un formato de gran banda para musicalizarla. La música de la película es una muy buena muestra de los gustos eclécticos a los que estaban expuestos los chicanos de los años cuarenta con su dosis de *swing* y *boggie-woogie* pero también de danzón y mambo, que se fusionaban dando como resultado una manera muy peculiar de apreciar la música.

El mambo tuvo una influencia grande en la comunidad latina con muchos de los músicos locales copiando y transcribiendo los grandes éxitos del mambo tanto de Pérez Prado que venían de México, como de Tito Puente, Machito y Tito Rodríguez que venían de la llamada Costa Este, de Nueva York, convirtiendo a la comunidad mexicana en Los Ángeles en un campo medio, que se veía influenciado por ambos fuegos.

Muy importante para el posterior desarrollo del área fue la incorporación de músicos antillanos de estatura que, al establecerse en California ayudaron a conformar una cultura musical de buen nivel. Tal es el caso del pianista cubano René Touzet, del timbalero panameño Benny Velarde, del pianista también panameño Carlos Federico, y con especial importancia, el conguero cubano Armando Peraza, que fueron creando una escuela de buena música antillana en la costa este de los Estados Unidos, pavimentando el camino que después habrían de recorrer muchos músicos chicanos a través de sus propias orquestas.

Músicos cubanos en México

Quisimos hacer un pequeño apartado para dejar en claro la relación tan estrecha que ha tenido México con los músicos cubanos a través de los años. Por

México han pasado (muchos se han quedado), una infinidad de músicos cubanos desde los inicios de la colonia. Ya en este siglo nuestra escena musical no sería pensable sin la contribución de músicos como Acerina y Pérez Prado, para mencionar solo dos, que entre muchas otras cosas podemos decir que se crearon artísticamente en México.

Los lazos de amistad, oficial y no, entre Cuba y México han permitido que músicos como Mongo Santamaría, Armando Peraza, Celia Cruz, Chico O´Farrill, Benny Moré, Kiko Mendive, Francisco Fellove, Rolando LaSerie, Bienvenido Granda, Celio González, Silvestre Méndez hayan pasado temporadas substanciales en México en plena producción creativa, utilizando la importante infraestructura que para la industria del espectáculo siempre ha tenido nuestro país.

Solo en México, por su posición política y geográfica, se podía dar el caso de Luis Ángel Silva *Melón*, que se ha convertido en el sonero que ha colaborado con el mayor rango de personalidades dentro del campo de la música afrocaribeña. Él pudo conocer y aprender de los grandes de la época de oro, ya que tuvo la oportunidad de convivir con Benny Moré, Cheo Marquetti, Vicentico Valdés y toda la gran cantidad de músicos cubanos que inundaron México antes de la revolución cubana. Posteriormente, y gracias a su trabajo en *Lobo y Melón* pudo alternar con los grandes de la música afrocaribeña en los Estados Unidos como Machito, Tito Puente y Tito Rodríguez, sin olvidar a Eddie Cano. Después ya solo y obligado a emigrar a los Estados Unidos, alternó con la plana mayor de la disquera Fania y grabó en plan estelar con Johnny Pacheco.

Pero eso no es todo. Gracias a la política exterior de México que nunca ha roto relaciones con Cuba, a *Melón* le ha sido posible establecer contactos profesionales con los músicos que sólo recientemente han tenido acceso a los Estados Unidos como Irakere, Carlos Embale, El Guayabero, la Original de Manzanillo, etcétera. Lo que sólo pudo darse en México.

Esto último también nos lleva a hablar del intercambio constante, incluso después de la Revolución Cubana con grupos cubanos, que no han dejado de visitar nuestro país, fortaleciendo los lazos musicales establecidos ya por más de cuatro siglos. A México siguen llegando músicos cubanos tanto en plan estelar a participar en festivales y presentaciones espectaculares, como en el papel de músicos aislados, que si bien no llegan a las alturas de Van Van o Irakere, sí se incorporan a la realidad mexicana, y coadyuvan a la continuación del proceso de intercambio.

Los años cincuenta y el chachachá

El advenimiento de la segunda mitad del siglo encontró a la música afrohispana de las Antillas en muy buen estado de salud y completamente arraigada en la red de influencias que han conformado la cultura mexicana. Comienzan a aparecer agrupaciones, que con diferentes grados de calidad, siguen realizando la tarea de crear una manera mexicana de hacer las cosas.

En esta década y cambio de sexenio de por medio se popularizó el chachachá, con un ritmo mucho más suave si lo comparamos con el mambo y que requería de menos habilidades físicas para bailarse.

De la euforia y el ritmo de mambo se pasó a una especie de cruda, y no precisamente benigna, un poco salir de un sueño para despertar en otro sueño de días nublados. Esta «depresión moral» no se atenuó ni con las flores que Uru (son demasiadas las vascas úes) plantó en los camellones de la avenida Insurgentes y en el Paseo de la Reforma, ni con las sinuosidades del delicioso, chachondón, chachachá, que, como todo lo bueno en esa época, llegó de Cuba. La Orquesta Aragón, la Orquesta América y el trompetista [sic] Enrique Jorrín fueron los introductores de la nueva moda que, por supuesto, arrasó. Casi todos sucumbieron ante las sabrosuras del chachachá, y en las inefables fiestas de xv Años (en los salones ad hoc) tan pronto como las «damas» y «chambelanes» despachaban el riguroso vals de Strauss [...] venía lo bueno con «Los marcianos», «El túnel» o «Las clases del chachachá» (Agustín, 1990: 137-138).

Conjunto Batachá

36

Uno de los primeros grupos mexicanos que comenzó a explotar el auge del chachachá fue el conjunto Batachá que comenzó como cuarteto en 1953 y a pesar de un desmembramiento de 11 años, funciona hasta nuestros días. Su primera grabación fue realizada para Columbia en 1957 y hasta la fecha cuentan con más de 20 discos. Entre sus integrantes encontramos a Raúl Chan en la flauta, Rafael Flores en los timbales y Othón Martínez, vocalista, quienes se han dedicado a mantener vivo el repertorio clásico del chachachá como «Olga La Tamalera», «Me lo dijo Adela», «Poco pelo», «Los marcianos», y otros.

36

La chicanada

Como en México la comunidad mexicana en los Estados Unidos había desarrollado para finales de los cuarenta y principios de los cincuenta, una serie importante de lugares en los cuales reunirse para bailar. Un papel muy importante lo jugó el Hollywood Palladium que organizaba bailes invitando a grupos de la costa este de los Estados Unidos tan en boga en la época como Tito Puente o Machito y los combinaba con grupos mexicanos o chicanos. Esto daba como resultado, en palabras de Lalo Guerrero que «la chicanada llenaba a rebozar el Palladium». Incluso Tito Puente corrobora que las audiencias en Los Ángeles era principalmente mexicanas en un noventa por ciento. Ya en la década de los 50 en adelante grupos como la Sonora Santanera, Luis Arcaz, Pérez Prado o Lobo y Melón eran regularmente invitados a participar en bailes alrededor de la zona de Los Ángeles (Loza, 74). En San

Francisco también Carlos Federico, pianista panameño empezó lo que llamaba Mambo Sessions cada domingo, exponiendo a la comunidad mexicana a la música antillana.

Chico Sesma

Una personalidad muy importante para el desarrollo de la música latina en Los Ángeles fue Lionel Sesma mucho mejor conocido por toda la comunidad chicana como Chico Sesma quien, a pesar de haber sido un trombonista profesional de buena trayectoria, tuvo su principal impacto en el desarrollo de la música afrocaribeña en Los Ángeles a través de su trabajo como personalidad radial y promotor. Él comenzó en la radio en 1949 en la estación KOWL, desde donde produjo un programa bilingüe en el que también la música era bilingüe o bicultural, transmitiendo por un lado la música afroantillana y por el otro el jazz de las grandes bandas. Pocos meses después de su inicio, Chico dio un giro al programa para dedicarlo completamente a la música latina. Además por casi 20 años mantuvo los bailes en el Hollywood Palladium titulados «Latin Hollywoods» en los que llevó a buena parte de los artistas internacionales del género de Cuba, Puerto Rico, Nueva York y México, además claro está de muchos de los grupos locales como Bobby Montez, Manny López, Johnny Martínez, Tony Martínez y Tito Rivera con su Havana Mambo Orquesta.

37

37

Eddie Cano

Eddie Cano nació en la parte este de Los Ángeles en un hogar de padre mexicano y madre México-estadounidense. Su familia ya tenía un buen camino andado en eso de la música. La influencia del abuelo, que había participado como músico profesional en la Sinfónica Nacional de México, hizo que su padre fuera un amante de la llamada música clásica. Su entrenamiento musical comenzó muy joven, tanto en la casa como en la escuela. Un evento importante en el desarrollo del joven Eddie fue que, apenas en la secundaria, se interesó por aprender a bailar las danzas folclóricas mexicanas y participó en un ballet abriendo sus perspectivas artísticas, puramente dedicadas a la música clásica hasta ese momento.

Su primer conocimiento del jazz fue a través de un tío que le hizo escuchar discos de Duke Ellington y Coleman Hawkins, entre otros. Para 1943 Eddie ya estaba establecido en el circuito como músico profesional tocando con grupos que interpretaban desde estándares de jazz, hasta arreglos de Glen Miller, boleros y por supuesto, son cubano. Una lista parcial de los grupos en que participó incluye a Don Tosti, Miguelito Valdés, George Shearing y Cal Tjader. A partir de 1956 Eddie Cano comienza a grabar con su propio grupo, sacudiéndose pronto la influencia de Errol Garner y Noro Morales, y creando un jazz latino de mucho poder y con una personalidad fuerte y única, que mantuvo hasta su muerte en 1988.

Johnny Martínez

El caso de Johnny Martínez, nacido en México pero avecindado en Chicago desde muy joven, es muy interesante. Johnny Martínez comenzó tocando jazz en Chicago donde su padre se trasladó cuando él era un niño todavía. Su padre era músico y tocaba tanto música de mariachi como música latina. Eran los tiempos de las grandes orquestas latinas encabezadas por Tito Puente, Machito y Tito Rodríguez. Su primer trabajo en el área latina fue con el pianista Carmen Caballero a los 22 años en Nueva York.

Después del trabajo, ¿nosotros acabábamos temprano como a las once y media o doce de la noche?, me iba a ver a los grupos que andaban por ahí como Tito Puente, Tito Rodríguez, Noro Morales, Charlie Palmieri y Eddie Palmieri y todos esos grupos. Los iba a ver porque ya me estaba gustando mucho la música latina. Así empecé a conocer a todos los músicos y después de que me conocieron me ofrecieron trabajo. Me quedé ahí tocando con todos los grupos y grabando con ellos. Como yo sabía leer y escribir música, pues salió el trabajo muy fácil. Me llamaban *El mexicano*.

Esta temporada en Nueva York terminó cuando recibe un llamado de Armando «Chamaco» Domínguez, miembro de la famosa familia de músicos chiapanecos, los Hermanos Domínguez, y con él realiza una gira extensa por toda la Unión Americana hasta que el «Chamaco» decide regresarse a México. Después consigue trabajo con Chuy Reyes en Chicago primero y después en Miami, donde pasa una temporada grande en un cabaret de las playas de Miami, donde se queda con la agrupación de Chuy Reyes y desde entonces tiene su propia orquesta. Permanece cinco años en Miami y en el 55 llega con su orquesta a Los Ángeles.

Me gustó porque aquí hay mucha comida mexicana, porque en Chicago y New York no hay comida mexicana como las que hay aquí en Los Ángeles. Iba a las tiendas y había chicharrones, chiles jalapeños, tortillas, de todo. Le hablaba a mi mamá y le decía

-Oye ¿cómo cocino los frijoles y el arroz?

Muy poco tiempo después manda la orquesta para Chicago y consigue trabajo con la orquesta de Xavier Cugat con la que recorre buena parte del mundo. Dos años después Cugat decide descansar de la orquesta y Johnny Martínez entra a la orquesta de Manny López, hasta que puede organizar la suya. Con esta orquesta en 1958 graba su primer disco. Su estilo, más moderno y progresivo que el de las orquestas locales que sólo copiaban a Pérez Prado, lo hace tener un gran éxito. Su récord es impresionante, ya que la orquesta llegó a treinta y cinco años trabajando sin un día de descanso.

Un día viene un chamaco y me dice

-Oye Martínez, tú eres la primer orquesta de salsa que yo he oído aquí en Los Angeles; y yo le digo

- ¿De qué?
- De salsa
- De salsa, ¿qué es eso?
- No pues es el estilo de como tocas;
y pues yo ni sabía. Un día que viene Tito Puente y le pregunté
- Oye Tito ¿que carajos es la salsa?; y me dice
- La misma cosa nada más que le dieron otro nombre; y también
cuando vino Cugat a tocar, fui a visitarlo y que le digo
- ¿Oyes Cugat que es salsa?; y me dice
- Salsa es la misma cosa que hemos estado tocando todos estos
años, nada más que le dieron otra palabra; y pues se quedó la palabra
salsa para la música latina, y los músicos decían
- Es la misma cosa, es la misma cosa, no te preocupes, nada más
preocúpate por tocar lo que estás tocando, es la juventud que le está
dando una palabra nueva.

Había como cien orquestas que estaban tocando latino hasta que llegó el twist y el rock and roll. Casi un 85% de las orquestas eran mexicanas, pero los mexicanos ya no tocaban salsa y todo porque el twist y el rock and roll los hicieron cambiar, y como los mexicanos de aquí son muy americanizados pues se clavaron con eso.

Los años sesenta

La década de los años sesenta nos trajo dos influencias que si bien llegaron de partes diferentes, no fueron tan ajenas entre sí como veremos más adelante. Por un lado penetró, con una fuerza inédita, el rock y por el otro de manos de Carmen Rivero, la cumbia. Ambos cambiarían el panorama de nuestra música popular de una manera profunda, aunque no siempre para bien.

El rock por su lado, se apoderó de la escena popular de una forma que lo hizo ser casi omnipresente, con algunas pocas excepciones como Lobo y Melón y la Sonora Veracruz, que lograron mantener prendida la flama de la música caribeña en México a pesar de todos los pesares. Pero no todo son malas noticias porque el rock nos proveyó de la que quizá sea la contribución mexicana más importante al campo de la música popular: Carlos Santana y el rock latino, con lo cual la música afrohispana de las Antillas fue escuchada por un público mucho más amplio del que había gozado hasta la fecha.

La irrupción de la cumbia, por otra parte, trajo consecuencias nefastas para la música afrohispana de las Antillas en México, y no porque la cumbia tenga algo intrínsecamente malo en su simplicidad, sino que el uso que se le dio en México fue extraordinariamente perjudicial. Desde la aparición de «La rajita de canela» de Mike Laure, hasta Rigo Tovar, pasando por el Acapulco Tropical y la chunchaca, la cumbia ha servido como chivo expiatorio de un contubernio entre «músicos» y medios de comunicación en el cual se ha degradado sensiblemente la calidad de la música popular producida en México.

Estas dos tendencias, rock y cumbia, además están relacionadas en algo más que su coincidencia temporal en nuestro país. Según la teoría de Federico Arana, fueron los tempranos músicos de rock and roll con sus limitados conocimientos musicales los que, no pudiendo enfrentarse a las estructuras rítmicas complejas del son cubano, tuvieron que contentarse con ejecutar cumbias, muy mal tocadas por cierto. Cedemos la palabra a Federico Arana.

El mundo del roc [sic] está lleno de enigmas y sembrado de peligros. Uno no pierde de vista lo arriesgado que resulta el intento de descifrar el enigma de los orígenes del rigotovarismo. Porque los rocanroleros serán lo que se quiera, pero saben que aún existen categorías musicales y no abrigan la menor duda de eso, lo de Rigo Tovar y sus congéneres es veneno puro. Pero el misterio exige solución, de modo que es preciso apresurarse a apuntar que esas seudocumbias por algunos llamadas «Acapulco Tropical» en honor a un grupo que vendió millones de discos, son un híbrido perpetrado por tráfugas del rocanrol que por angas o mangas decidieron refugiarse en la música afroantillano-colombo-panameña. Conste que todo lo que uno lleva dicho no tiene relación con el hecho de que Rigo haya tenido la ocurrencia de grabar un disco de roc. Que Tovar no era ajeno al roncanroleo lo advirtió uno desde el mismísimo momento en que lo vio en su primera película tocando «What I'd say». Además, cualquiera que se fije en su grupo o en otro similar nota en seguida que, todo lo corrientona que se quiera, la dotación musical corresponde exactamente a la de un grupo de roc.

40

Otro indicio valioso está en el famoso tíbiri, baile guapachoso que repite moderadamente los pasos del swing, es decir, los que se han utilizado siempre en México para bailar rocanrol. En realidad, tener una imagen clara del fenómeno cumbiero obliga a retroceder en el tiempo y tomar nota de la gran cantidad de conjuntos que, por hambre, por lavados de cerebro o por simple afán de figurar, dejaron el inclemente mundo del roc para lanzarse al chuntatachún guapachoso. Los Solitarios, Los Freddy's, Los Babys, la Revolución de Emiliano Zapata, los Johnny Jets y los Reno son casos conocidos de tan marabúntico chaquetazo.

Originalmente el género fue aprovechado por grupos rumberos como los Wawancó y Lobo y Melón. Pero, aparentemente, estos músicos resultaban demasiado finos y el público (esa manada de bestias) se mostraba mejor dispuesto para acoger versiones simplificadas por roqueros descarriados. Así pues, encontrar los antecedentes del rigotovarismo obliga a fijarse en Mike Laure y sus Cometas (quien conoció varios años de auge gracias a diversas polleras: «La rajita de canela», «La cosecha de mujeres», «Tiburón a la vista» y «La banda borracha»?), así como en otros menos afortunados entre quienes se cuentan Los Teenagers («Cumbia popular», «La tabaquera»), Paco Cañedo («El orangután»), Los Llopis («La pollera colorá») y Toño Quirazco (lo que se terciara) (Arana: III, 177, 182).

40

De esta manera, rock y cumbia unidos, se enseñorearon sobre el ambiente musical de México y dejaron pocos resquicios para la música caribeña de calidad que se había venido practicando en nuestro país. La cumbia desde esta época, se apoderó del ambiente y su fantasma recorrería además de buena parte del país, también permanentemente, las oficinas de las casas disqueras que en no pocas ocasiones, con buenas o malas artes, obligaron a buenos grupos afroantillanos a grabar cumbias de la peor ralea. La buena música y la esperanza, empero, perviven.

Sonora Veracruz

La Sonora Veracruz vio la luz pública al iniciar la década de los cincuenta en el puerto de Veracruz en el famoso Patio de San Jorge, comandada por Toño Barcelata. Junto con Toño en la trompeta, estaban Ramón Barcelata, segunda trompeta, Rodrigo Barcelata, guitarra sexta y segunda voz, Jorge «El Negro» Kerber en el tresillo, Chucho Mora en el bongó y Pepe Vallejo como cantante y en la percusión de mano.

Su primera grabación fue en el año de 1960 al que siguió un tiempo después el segundo para la marca Orfeón. En 1967, debido al auge de las Sonoras, Toño Barcelata toma la decisión de cambiar la instrumentación original y construir una orquesta, eliminando por consiguiente el nombre de Sonora Veracruz. Tres elementos comandados por Pepe Vallejo deciden quedarse con el nombre y con la tradición de la Sonora: Miguel Ángel González «La Gallega» en la trompeta, Arturo Vicario y Alejandro Chávez en la voz además del propio Pepe. A ellos se unió para substituir al tresillo, el pianista José Luis Martínez quien ya había tocado la trompeta en alguna de las grabaciones. Alrededor de dos años más tarde la Sonora se traslada a la ciudad de México donde empieza una carrera ascendente en los estudios de grabación o a través de giras que los han llevado a buena parte de la Unión Americana y Centroamérica, además claro está de casi toda la República mexicana.

Con alrededor de una cuarentena de discos grabados, su sabor característico ha logrado que la Sonora haya sido durante mucho tiempo la orquesta favorita para acompañar a muchos de los cantantes cubanos y puertorriqueños, durante sus estancias en México como Bienvenido Granda, Celio González, Daniel Santos, Rolando LaSerie o Welfo tanto en presentaciones públicas como en grabaciones.

Sonora Santanera

Como parte del auge de las sonoras a partir del éxito de la Sonora Matancera, se forma en México en 1956 una de las agrupaciones soneras más exitosas, desde el punto de vista de aceptación del público, de que se haya tenido memoria: La Sonora Santanera. En 1960 graba su primer sencillo para la Columbia que tiene de un lado «La boa» y del otro «Los aretes de la luna». «La boa»,

fusil de «Angoa» de Félix Reina, tuvo un éxito inusitado colocando a la Sonora Santanera en uno de los lugares privilegiados dentro del medio, posición que mantendría muchos años, a pesar de su evidente mediocridad musical.

Después vendrían los éxitos con Sonia López y a partir de ahí, hay estaciones de radio que llevan varias décadas con una hora diaria dedicada a la Sonora Santanera programando día con día, semana por semana, mes por mes, «Perfume de Gardenias», «El mudo», «La boa», «Luces de Nueva York», y muchísimos etcéteras.

Nadie parece haber descifrado el fenómeno mejor que Carlos Monsiváis entrevistado por Silvia Castillejos para su libro *La internacional Sonora Santanera*:

Lo que sucede con la Sonora Santanera es que responde mucho a normas de vida y el fenómeno de la salsa responde al interés por formas musicales que encuentran intérpretes culminantes. Celia Cruz es una artista de calidad en donde la pongas (...) debido a su impresionante calidad. En cambio los fenómenos de la música tropical comercial (...) sin el prestigio de los grandes intérpretes, sí depende del contexto. La Santanera es un fenómeno estrictamente mexicano de barriada (Castillejos: 129).

Lobo y Melón

En el panorama más que desastroso para la música antillana en México de fines de la década de los cincuenta, aparece un grupo, sin muchas pretensiones, pero que pronto demostró cómo es que se puede competir a nivel internacional con una concepción clara y un estilo definido: Lobo y Melón. El grupo estuvo formado por Luis Ángel Silva *Melón*, cantante, Carlos Daniel Navarro *Lobo*, tumbadoras y Mauricio Chávez *Gallina* en el piano como estructura principal, al que se añadían otros músicos como Ángel Romero Donís, *el Chamaco Ángel*, en el timbal; Andrés López Montenegro, *Mucha Trampa*, en el bajo; Manuel Osorno también se le conoce como Manolo Güido, *el Perrote*, en la trompeta y Crescencio Paredes Guzmán, *el Pajarito*, en el bajo entre otros en diferentes épocas del grupo.

Su primer gran revuelo lo causaron con una versión muy interesante de «Amalia Batista» grabada en 1959 y de ahí en adelante siguieron una muy buena serie de éxitos que cubrieron casi toda la década de los sesenta.

En aquella ciudad perdida y provinciana, Lobo y Melón encarnaron unos años fugaces el clímax de la furia tropical y romántica que por décadas, y aun por siglos, había llegado a México proveniente de Cuba [...] Lobo era moreno y delgado, de perfectas orejas, barba cerrada y unos labios gruesos, sensuales, en medio del rostro largo y fino; tenía las cuencas profundas y los ojos grandes, subrayados en su expresión melancólica por unas pestañas tan largas y rizadas,

que le sombreaban los pómulos. *Melón* era blanco, con una pinta de amateur que no se borraba de su apariencia ni cuando cobraba, pero era el arreglista del conjunto, el compositor y el empresario, la parte sobria, madrugadora, de aquel barco nocturno, borracho de rumba y fandango (Aguilar, 1990: 120, 123).

Buena parte del éxito y relevancia de Lobo y Melón, se debe a la creación y consolidación de un estilo muy propio que se basa en el uso de sílabas por partes de los cantantes para sustituir a los metales. A este recurso musical se le dio el nombre de *chúa-chúa*, así como en el campo del jazz se le llama scat. Si bien Lobo y Melón no lo inventaron como recurso musical, sí fueron los primeros que basaron su sonido y su estilo en esta sabrosa manera de garigolear la melodía.

El rock latino

Uno de las páginas más importantes entre la fusión de un sentir mexicano y la música afrohispana de las Antillas se dio en la ciudad de San Francisco, ya de por sí un entrecruce de culturas muy interesante, cuando a finales de los cincuenta, un guitarrista mexicano de blues, influenciado por el ambiente pluricultural y pluriétnico de la ciudad decide incorporar percusión afrocubana a una alineación instrumental puramente roquera. El resultado: el rock latino.

43

43

Santana

La historia de Carlos Santana es una historia llena de música desde su nacimiento el 20 de julio de 1947 en Autlán, Jalisco. Su padre era un músico de mariachi que le enseñó música desde muy pequeño. Alrededor de los ocho años la familia se muda a Tijuana donde el joven Carlos oye por primera vez el blues. Motivado aprende guitarra y desde los doce años trabaja profesionalmente como guitarrista. La familia se muda a San Francisco y antes de cumplir los veinte años Santana forma su propia banda La Santana Blues Band que unos años después grabaría su primer disco llamado simplemente Santana que en menos de un año adquiere el estatus de platino.

De ahí en adelante Santana siguió una carrera, no exenta de tropiezos, algunos de ellos personales, pero que no han demeritado en nada sus contribuciones artísticas. En 1987 incluso el Consulado de México en San Francisco lo condecora por sus contribuciones a la música y la cultura hispanas y la ciudad de San Francisco proclama el 6 de junio de 1987 como el Día de Santana.

Su banda fue la primera en fusionar exitosamente los ritmos afrocaribeños con el rock, a través de numerosos éxitos como «Evil ways», «Oye como va», «Black Magic Woman» y «No one to depend on» en los tres primeros discos: Santana, Abraxas y Santana III. A partir de su cuarto LP *Caravanserai*, sus inclinaciones personales por la espiritualidad lo alejaron un tanto de sus raí-

ces afrocaribeñas, a las que ha regresado eventualmente en sus producciones posteriores.

Durante una entrevista en 1978 le preguntaron acerca de la influencia latina en su música y respondió:

Éramos exclusivamente una banda de blues al principio. La gente me pregunta muchas veces como tuvo lugar el cambio y creo que la razón era que nosotros íbamos mucho a la «colina de los hippies» y a Aquatic Park [en San Francisco] y ellos tenían congas y vino (probablemente todavía lo tengan) y ahí es donde las congas entraron a la banda. Y entonces yo oí a Gabor Szabo y su álbum *Spellbinder* tenía congas. Alguien trajo a un conguero a descargar con nosotros y él nos introdujo en una cosa totalmente diferente. En realidad, nosotros nunca tocamos «música latina», sabes, es un crossover. Crossover es un término difícil de traducir que ha sido utilizado para describir a los géneros musicales que han nacido de la fusión de dos tradiciones distintas. (Forte: 38)

Después de este inicio un poco al azar, Carlos Santana fue cada vez más consciente de su estilo musical.

Me di cuenta de que la cosa era sencilla: unificar el sentimiento latino con el rock, nada más. Hacía falta únicamente una mayor vitalidad y definición, y quedarnos ahí. Nada de tocar viejos estándares en versiones nuevas. Nada de acudir al folklore y hacerlo más rítmico con algo de percusión. La esencia seguía siendo el rock y eso era lo que debíamos trabajar, pero con nuestra raíz. Me puse a oír los viejos experimentos de Mongo Santamaría y otras gentes que habían logrado dar un giro al jazz, inculcándoles el latir africano por un lado y el sentimiento y color caribeño por otro. El afro-jazz había sido una pauta sin completar y no había llegado más allá de su estricto enclave dentro del jazz, pero en esa época de finales de los 60 la fuente era el rock, así que parecía obligado y sencillo buscar esa unión o aproximación (Sierra, 1977: 16).

El uso de percusionistas afrocaribeños de Santana en su banda ha sido uno de sus características musicales más fuertes. A lo largo de su carrera ha marcado la pauta para las secciones de percusión fuera del ambiente latino, al combinar la percusión típicamente afrocubana como las congas y los timbales con la batería. La primera sección rítmica estuvo conformada por Mike Caraballo en las congas, José *Chepito* Areas en los timbales y en la batería Michael Shrieve. Desde entonces hasta la fecha ha contado con excelentes percusionistas como Coke y Pete Escovedo, Francisco Aguabella, Raúl Rekow, Orestes Vilató y Armando Peraza, que lo han ayudado a mantener un muy buen nivel en la parte percusiva.

Su relación con la música afrontillana no sólo se ha dado por la inclusión de percusionistas y de canciones afrocaribeñas en sus discos, sino que

incluso su forma de tocar la guitarra, aunque fuertemente blusera, está relacionada, según muchos, con la rítmica afrocubana.

Muchas de las líneas melódicas de Santana están construidas de los materiales usuales: escalas pentatónicas mayores y menores, escalas de blues y modos diatónicos (él particularmente favorece el modo dorio), pero el ritmo debe ser el aspecto más importante de la ejecución de Carlos. Si se removieran las alturas de sus líneas melódicas, los ritmos puros serían tan adecuados para una conga o unos timbales que para una guitarra (Gress, 1995: 21).

Los Escovedo

La primera noticia que el mundo tuvo de los Escovedo fue en los años setenta cuando los dos hermanos, Pete y Coke, formaban parte de la banda Azteca, que con una manera muy especial de rock latino influenciado fuertemente por el jazz, estaba dejando huella en la escena musical popular de los Estados Unidos.

La historia, sin embargo, había empezado años atrás, cuando los esposos Escovedo, llegaron a California y se establecieron en la predominantemente negra sección Oeste de Oakland donde el pequeño Pete pasó la mayor parte de su infancia y por lo tanto fue influenciado por el advenimiento del bebop en concordancia con sus amigos afroamericanos, aunque, al mismo tiempo, los bailes con Machito, Tito Puente y Pérez Prado eran algo regular en su dieta musical. Después de adquirir la técnica necesaria con Joe Ross, un timbalero de Nueva York, el joven Pete comenzó su carrera con la banda de Carlos Federico en las funciones dominicales llamadas Mambo Sessions en el Hotel California. Habla Pete:

Las comunidades mexicanolatinas en la Costa Oeste y Texas eran una cultura y tipo de música totalmente diferente que la onda cubana-puertorriqueña-Nueva York. Su música era siempre considerada como «en estilo» y muy lejos de lo que nosotros estábamos haciendo. Cuando las bandas de Nueva York venían los domingos a los grandes salones de baile (en Oakland), todos los músicos aquí venían a ver para aprender su estilo. Eventualmente los mexicanos y gente de otras nacionalidades empezaron a tocar su onda (Hildebrand: 16).

Ya más maduro, Pete Escovedo logra colocarse en la banda de Cal Tjader, participar en discos con Mongo Santamaría y formar parte de la banda grande de Chico Ochoa, hasta que forma con su hermano menor Coke, la Escovedo Bros. Band, dentro del formato de banda grande. Pete cantaba, Coke tocaba los timbales, el otro hermano Phil tocaba el bajo y su antiguo patrón Carlos Federico tenía a su cargo el piano y los arreglos. Cuando las orquestas grandes comenzaron a pasar de moda los hermanos Escovedo transformaron su

banda a un quinteto de jazz latino. La carrera de la Escovedo Bros. Band se vio interrumpida, sin embargo, cuando Santana los llamó para pertenecer a su banda que en ese entonces se dedicaba a crear el rock latino.

Creo que como a mí realmente me gusta el jazz, mi estilo es una manera autodidacta de tocar de la Costa Oeste hecha en casa. Muchas veces no uso los «golpes» verdaderamente típicos que muchos timbaleros usan, porque yo crecí donde la fusión estaba sucediendo entre el jazz y lo latino, como que yo sólo desarrollé un estilo por mi cuenta (Hildebrand: 16).

Al regresar de los viajes con Santana deciden crear una banda para seguir en el recientemente creado camino del rock latino y forman *Azteca*, que a pesar de no durar mucho, 1970 a 1974, fue una banda de lo más influyente. Su estilo vanguardista, que fusionaba el rock, el jazz y la música latina, además de su gran capacidad técnica hicieron de *Azteca* una de las bandas más importantes. Se puede escuchar para corroborarlo *Azteca* de 1970 y *Pyramid of the sun* de 1973.

Después de Pete y Coke, la siguiente generación de los Escovedo está representada por Sheila Escovedo, hija de Pete que ha sido, sin lugar a dudas, la que más exposición ha tenido, incluso más allá de la comunidad latina. Ha participado tocando los timbales en bandas como la de George Duke y Prince y ha representado a la música latina en los eventos con mayor cobertura televisiva en la historia de la humanidad como la clausura de las Olimpiadas de 1996 junto a Gloria Estefan. Aprendió a tocar las congas desde los tres años de edad y prácticamente creció rodeada de los ritmos latinos que se ejecutaban en las diferentes agrupaciones de los hermanos Escovedo. Hizo su debut con *Azteca* a los 15 años de edad y después del desmembramiento de la banda trabajó junto a su padre en un combo de salsa dirigido por el flautista Roger Glenn para después grabar dos álbumes juntos con la producción de Billy Cobham. Posteriormente grabó con el nombre de Sheila E algunos álbumes que poco tienen que ver con la música latina y sí más con el funk y el pop.

Otros ejemplos interesantes de rock latino son los grupos angelinos El Chicano y Tierra, que siguiendo los pasos de Santana supieron inyectar nuevos aires al recientemente creado género.

El Chicano

El Chicano, un grupo de Los Ángeles originalmente llamado Los VIPs, cambió su nombre debido al carácter latino de su música y de encontrarse en 1970, año de su formación, con la conciencia chicana en su punto más alto. Su álbum, titulado como la canción más conocida, «Viva Tirado», se convirtió en uno de los hits más grandes, al ganar importantes lugares en el Hit Parade en varias categorías simultáneamente. Aunque la banda siguió junta unos años más y grabaron algunos discos no volvieron a tener el éxito que con «Viva tirado».

Tierra

El sucesor de El Chicano fue un grupo comandado por los hermanos Salas, Rudy y Esteve llamado Tierra, formado en 1973. Este grupo mezclaba libremente muchos de los géneros que conformaron la dieta de la comunidad mexicana de Los Ángeles, ya que lo mismo utilizaba el rock que el rhythm and blues, la salsa, la balada o el bolero, de hecho dos de sus éxitos más importantes fueron versiones nuevas de los boleros «Gema» originalmente con Javier Solís y «Sabor a mí» de Álvaro Carrillo. «La feria» es una combinación de salsa y rock que también funciona en estos parámetros.

Su conciencia política y cultural era muy clara. Transcribimos las palabras de Joey Guerra, pianista del grupo, acerca de su relación con la cultura chicana:

También había algo musicalmente importante que nosotros estábamos tratando de hacer comprender, la idea de que la banda es una banda cultural, por así decirlo. Somos una banda chicana y hay muchas influencias que tenemos además de que el pachuco [*zoot suit*] es simbólico entre nuestra gente. Era también la idea de que estábamos incorporando la música de los cuarenta, y que eso siempre había sido parte de nuestra cultura. El tema del álbum *City lights* trataba sobre la gente y el estilo de vida de la gente que vive de noche, que también es parte de la cultura chicana; tú sabes, la cosa del lowriding (estilo de conducir, popular entre los chicanos, que consistía en sentarse al volante del auto lo más bajo posible, sin que por ellos se perdiera por completo la visibilidad), la cosa del baile, la cosa del romance. La cosa del pachuco era para ser capaces de mostrar que también había elementos culturas involucrados (Quiñones, 1981: 8).

Jazz latino

El jazz latino es uno de los campos en que la superioridad de los grupos chicanos es más evidente. Una explicación posible es que en México la tradición jazzística, a pesar de haber tenido ejecutantes importantes, nunca fue realmente popular ni siquiera entre los propios músicos. De ahí que sus contrapartes chicanas expuestas desde pequeños al jazz y a la música afrohispana de las Antillas vieran más naturalmente su fusión.

En México se han dado algunos casos, nunca lo suficientemente documentados, de jazz latino de cierto nivel como el Quinteto Fantasía con Luis González Pérez en el piano y Víctor Ruiz Pazos *Vitillo*, en el bajo, allá por los cincuenta. Se recuerdan además las intervenciones de Banco del Ruido con Héctor Infanzón en algunos festivales de jazz; el disco de Tino Contreras llamado *Jazz tropical*; Gerardo Bátiz siempre más cargado hacia el Brasil y el caribe anglo o el grupo Isla.

El grupo Isla que dirigía Gerardo Bátiz empezó [...] con esa idea de funcionar como Taller. Ésta surgió a partir de la necesidad de algunos ex-miembros del grupo de La Nopalera por ir más allá de lo que se conocía como canto nuevo y desarrollar un lenguaje musical distinto con base en el jazz pero también en la música popular mexicana, la brasileña y la afroantillana. Así (pensaban) se podría hallar un sello particular de «lo mexicano» (Derbez, 1994: 153).

Poncho Sánchez

Poncho Sánchez como todo buen chicano, originalmente nacido en Texas pero desde muy joven vecindado en Los Ángeles, creció escuchando una diversidad de estilos musicales. Junto a la música tradicional mexicana de sones y Tex-Mex, también oía cotidianamente los sonidos caribeños de Machito, Tito Puente o Tito Rodríguez. Comenzó a tocar desde la adolescencia casi todo el espectro que la comunidad hispana tenía que ofrecer, esto significa desde polka y música mexicana tradicional hasta el jazz y el rhythm'n'blues. Fue descubierto por el gran vibrafonista Cal Tjader en 1975 y con él tocó por siete años hasta su prematura muerte en Filipinas. Desde entonces la carrera de Poncho Sánchez ha sido muy exitosa grabando álbumes como solista y trabajando con personalidades del jazz como Carmen McRae, Clare Fischer y Woody Herman, además de haber ganado el codiciado premio Grammy en varias ocasiones.

Uno de sus principales logros ha sido mantener una banda unida con todo lo que ello significa para el sonido unificado y sólido que ha caracterizado su estilo de jazz latino, más apegado a las raíces afrocubanas que mucho de lo que oímos de los mismos cubanos. Su papel más allá de sus aportaciones puramente musicales, ha sido el de mostrar a la escena musical que es posible para un chicano hacer una carrera exitosa dentro del campo del jazz latino, ejecutando un instrumento típicamente afrocaribeño como son las congas.

«Sí, soy chicano y toco congas». Esa era la respuesta de Poncho Sánchez para aquellos músicos que no podían creer que un Chicano de Norwalk, suburbio de Los Ángeles, pudiera estar interesado en tocar percusión latina. Al principio de su carrera cuando estaba tratando de irrumpir en la escena de salsa del sur de California (dominada entonces por músicos cubanos) pasó por momentos muy difíciles (Anónimo, 3).

Estrada Brothers

Una historia parecida es la que tuvieron la banda de los Hermanos Estrada, el Estrada Brothers Latin Jazz Sextet, que ha existido desde finales de 1950

tocando todos los tipos de música que era necesario para sobrevivir como músicos en el sur de California. Pero a partir de una experiencia al alternar con el gran saxofonista Stan Getz, deciden enfatizar lo que más les interesa que es el jazz latino. Su primer disco sale en 1990 en su propia compañía llamada Chazz Records y el segundo About time en 1995 en la grabadora Rumba Jazz. Para 1966 ya habían firmado con la Fantasy Records para editar Get out of my way en el sello Milestone. El estilo de los Estrada Brothers es reminisciente, por la instrumentación, del gigante del jazz latino en la Costa Oeste Cal Tjader, pero alcanza niveles muy propios de sensibilidad. Actualmente el sexteto incluye a los hermanos Rubén Estrada en el vibráfono y Henry en el saxofón y la flauta, además del hijo de Rubén apodado *Cougar* en la batería, Malcom Ian Peters en el bajo, Joe Rotondi al piano y Raúl Rico Jr. en la percusión. Habla Raúl Rico.

Yo estoy orgulloso del hecho de que siendo chicano, de herencia mexicana, asimilamos muchos estilos musicales. Nos gusta de todo. No nada más una clase de música. Respeto la tradición mexicana con todo mi corazón y respeto todos los estilos de música. Creo que estamos bien familiarizados con todos los tipos de música, porque nos gusta y tocamos todavía la música tradicional mexicana, pero también podemos tocar jazz, rock, afrocubano y somos muy afortunados porque estuvimos expuestos a todo eso. No quiero decir que es una ventaja pero realmente abre nuestro gusto musical.

Una de las bandas interesantes creadas por dos líderes chicanos que se formaron en 1991, es la Orquesta de Armando Rodríguez y Víctor Rendón que interpretan un jazz latino de muy buen nivel. Debemos hacer notar que su ascendencia mexicana se hace más evidente desde el momento en que escogieron para su reinterpretación a uno de los danzones más tradicionalmente mexicanos, el «Juárez».

49

49

La Rumba es cultura

El siguiente punto importante en el desarrollo de la música afrohispana de las Antillas en México lo constituyó el llamado movimiento de La Rumba es Cultura, que no fue más que la repercusión en México del boom nuevayorquino de la salsa. Pero a diferencia de lo que pasó en los nuevayores, en México el movimiento estuvo respaldado por la intelectualidad, con el politólogo Froylán López Narváez al frente y el soporte de los músicos Pancho Cataneo y Pepe Arévalo. Pronto grupos como La Libertad, La Justicia, Recuerdos del Son, pero sobre todo el veterano Pepe Arévalo, empezaron a poner de nuevo en el ruedo de los gustos populares la Música Afrohispana de las Antillas. Habla Pepe Arévalo:

La salsa no es más que consecuencia de la crisis que viene en Estados Unidos a partir del bloqueo a Cuba. En Estados Unidos ya no se quería saber nada de Cuba y no les queda otro recurso que cambiarle el nombre. Lo que sí es cierto es que la enriquecen con nuevos ins-

trumentos, con sintetizadores, con nuevas armonías, pero la salsa es música cubana. Que la palabra salsa llegó, llegó, no investigues por qué, llegó, nos da de comer y nos sirve como un recurso para poder hacer un rescate. Entre los pilares del movimiento de La Rumba es Cultura, Froylán López Narváez, Pancho Cataneo y yo, comenzamos a hacer eventos en escuelas, en dependencias de gobierno, en hospitales, en universidades, en centros comunitarios y llegó la locura. Monsiváis empezó a escribir, Gonzalo Celorio también. Teníamos de nuestro lado a José Luis Cuevas, a Ángeles Mastretta, a Enrique Strauss. [...] En pleno movimiento de la salsa me di cuenta que sí tenía un sentido y que estaba muy bien enfocado, porque se acabó aquel concepto erróneo de mucha gente de que la rumba, el chachachá y el mambo eran para cabaretuchos y lugares de mala muerte, porque, y esto fue muy interesante como fenómeno sociológico, los que realmente hicieron el movimiento fueron los de la clase media y alta (Figueroa, 1996b: 23-24).

El son, ahora con su nuevo nombre, atrajo a un público que hasta entonces se mantenía refugiado en las universidades, un público que nació a partir de que Froylán López Narváez lanzara el grito de «La rumba es cultura» y que tuvo su primera reunión oficial en el Salón Los Ángeles, de la cual Monsiváis nos proporciona un retrato muy fiel del auditorio nuevo que la, ya para entonces llamada, salsa, estaba ganando.

50

50

La concurrencia es más unívoca que heterogénea: es tiempo ya de acabar con el mito de las Minorías Pensantes y dar paso a la nueva mayoría del Tiempo Completo, las hordas de investigadores, de ayudantes de profesor, de becarios, de estudiantes de posgrados en la ebullente y controvertida Universidad de Masas. Venid a mí, representantes de Economía, de Psicología, de Arquitectura (auto-gobierno), de Filosofía y Letras, de Antropología, de Ciencias Políticas, de la UAM, maestros del CCH y de la Universidad Iberoamericana... Y a la mayoría del Tiempo Completo se añade otra mayoría, la de quienes ya no tuvieron que claudicar porque había Espacios Libres, periodistas, jóvenes funcionarios, historiadores franceses y gringos eruditos, actrices, socialistas alivianados, críticos y directores de cine, pintores sin clientela pero con proposición estética básica, todos pisteano y rumbeando, «meneando el bote» (Monsiváis: 98-99).

De este suceso en la historia de la difusión de la música afrohispana de las Antillas en México nació un nuevo tipo de público, el escucha inteligente, el melómano, que conoce a los músicos y sus trayectorias, que incluso no tiene necesidad de saber bailar o disfrutar haciéndolo, solo le basta tener buen oído.

[M]i generación se quedó sin bailar, [...] la represión estudiantil del 68 modificó las fiestas en México: puro rollo a media luz, quesopanyvino,

Atahualpa Yupanqui, Violeta Parra, un toquecito y nada de baile, de veras nada de baile hasta que se reconquistó la rumba. La salsa le dicen ahora (Celorio, 1991: 163).

Programas de radio como los que tenía Pancho Cataneo o los producidos por Armando Cárdenas del Río, conformaron un nuevo público, más letrado que incluso ponían en tela de juicio el nombre con el que se estaba intentando llamar a todo el movimiento: salsa.

Es cierto que de muchas maneras la salsa en México es un fenómeno nuevo surgido del reciente auge de este género caribeño, ya que gracias al tremendo éxito que la salsa ha tenido a nivel mundial en los últimos años, México ha podido desarrollar una escena salsosa saludable. Escena conformada por una gran variedad de grupos locales que con diversos grados de éxito han logrado mantenerse a flote. Pero la salsa en México no ha tenido éxito solo por ser un producto de importación, sino gracias a que existe en este el país de los tacos una larga tradición de música afroantillana.

México, quizá porque la palabra salsa tiene connotaciones culturales muy fuertes, es uno de los lugares en que más se ha cuestionado la validez de la palabrita. En casi todo el mundo, desde Tokio hasta Marruecos, pasando por Holanda y Malasia, nadie discute en como llamar a esta música nacida en las Antillas. A pesar de esto en nuestro país, que cuenta con una larga tradición que ha corrido casi paralela al desenvolvimiento del son en las Antillas, el panorama de la salsa se presenta en un estado bastante saludable, incluso podríamos aventurarnos a decir que nos encontramos ante una escena en plena madurez que contiene de todo. Sin dejar de tomar en cuenta las aportaciones de figuras que durante lo que va del siglo han conformado la escena mexicana, como Acerina, Pérez Prado o Lobo y Melón, en la actualidad la nueva camada de grupos nacidos después del boom de la salsa a nivel internacional y a nivel nacional después del apogeo de la frase «La rumba es cultura» promovida por Pancho Cataneo y Froylán López Narváez, está demostrando que el nivel de musicalidad de México en este género está al nivel de cualquiera de sus contrapartes puertorriqueñas o colombianas.

Obviamente desde el inicio del apogeo de la salsa, el movimiento ha tenido sus altas y sus bajas. Entre sus pecados capitales siempre ha estado la idolatría al sonido extranjero, aunque con sus honrosas excepciones. Por un lado están los que a pesar de una muy buena hechura musical, no han sabido sacudirse la influencia puertorriqueña o a últimas fechas colombiana y presentan un trabajo de buena calidad pero sin personalidad. Existen otros, sin embargo, que han sabido crear una nueva manera de hacer las cosas más acorde con sus posibilidades e inquietudes personales.

Luis Ángel Silva Melón

La carrera de Melón comenzó durante la década de los cuarenta cuando perteneció a grupos como Los Guajiros del Caribe y los Diablos del Trópico, en una

época en que era posible para un joven aprendiz de sonero codearse con personalidades como Benny Moré, Cheo Marquetti o Miguelito Valdés, de las cuales aprendió mucho hasta que saborea las mieles del éxito con Lobo y Melón.

Después de Lobo y Melón, Luis Ángel continúa su carrera y todavía daría mucho de qué hablar tanto en México como en los Estados Unidos. Comienza una relación muy importante con el excelente arreglista Luis Martínez con quien graba algunas cosas con buen éxito a nivel nacional. Sin embargo, por problemas con el sindicato de músicos, Melón debe marcharse a los Estados Unidos donde después de algún tiempo en Los Ángeles graba acompañado de Johnny Pacheco, para Fania, la disquera más importante del momento. El primer disco que grabó llevaba el nombre de Llegó Melón, y se mantuvo en el primer lugar de popularidad durante 26 semanas, medio año. En todo el año quedó en tercer lugar en el área de Nueva York y en sexto a nivel nacional, que cubre todos los lugares que se toman en cuenta para la salsa: Nueva York, Miami, Puerto Rico, etc.

En el 78, [...] Pacheco invita a Luis Silva, el veterano guarachero azteca que en décadas pasadas había formado parte de aquel famoso dúo Lobo y melón. El título del disco, por supuesto, Llegó Melón. Aquí, una buena versión de la rumba flamenca «Don Toribio», de Peret, cautivó suficientemente al público, mientras que el meloso estilo de Melón, lleno de esos scating guarachosos en la onda del dabididibum, brindó una nueva forma para el canto salsoso (Rondón, 1980: 138-139).

52

52

La especial importancia de Luis Ángel Silva Nava *Melón* para la cultura mexicana es innegable. Sus logros musicales como sonero y como organizador, junto con Carlos Daniel Navarro Pulido *Lobo*, de uno de los grupos de música popular que más han calado en el llamado subconsciente colectivo, han permeado todos los estratos de nuestra sociedad.

A *Melón* le tocó vivir una de las épocas más fértiles del son, en la cual México era una plaza más que importante para el género, ya que por la capital de la República pasaban, obligadamente, todos los ejecutantes de valía y prestigio. *Melón* como buen alumno supo aprovechar las clases formales e informales que todos los grandes soneros mexicanos y extranjeros, principalmente cubanos que visitaban la ciudad de México, podían ofrecerle.

En esta primera etapa de aprendizaje, adquiere las destrezas que lo llevarían más tarde a ser el sonero mexicano más importante. Aprende el oficio de figuras como Julio de Razo, Benny Moré, *El Cabezón Téllez*, Cheo Marquetti o Miguelito y Vicentico Valdés, además de realizar múltiples grabaciones con excelentes directores como Mario Ruiz Armengol o Memo Salamanca. Así que, cuando a finales de la década de los cincuenta, el éxito lo sorprende, estaba más que preparado para enfrentar su lugar ante la historia.

El elemento más importante que sobresale de la figura artística de *Melón* es, sin duda, su estilo. Lejos de copiar las formas de cantar de sus maestros, desarrolló pronto una manera personal de hacer las cosas, que sin salirse

de los cánones del son cubano, destilaba mexicanidad, abrevando por igual de la canción ranchera que del son jarocho. Ya en la aparente sencillez de «Amalia Batista» encontramos muchos de los elementos que conforman el estilo de Melón, referencias tanto a la «Cama de Piedra» de Cuco Sánchez, como a la ubicua iguana del son jarocho, que lo sitúan en su perspectiva mexicana.

Es por esto que cuando *Melón* llega a los Estados Unidos en pleno esplendor de la salsa, él ya no tiene gran cosa que aprender y sí mucho que ofrecer a una escena musical en la que muchos creían estar descubriendo el hilo negro.

¿Dónde había estado la tremenda voz de Ángel *Melón* Silva todo este tiempo? Se debe apreciar una de las voces con más swing que ha aparecido en la escena en mucho, mucho tiempo. Este hombre que-
ma [...] cantando con un sentimiento y una riqueza tan genuina, tan contagiosa, tan correcta que casi da miedo (Guzmán: 4).

En México, antes y después de Lobo y Melón, ha participado en proyectos musicales de una alta calidad musical, que desgraciadamente, debido a los avatares del mercado discográfico, no han tenido la difusión tanto nacional como internacional que se merece una figura tan importante para la música sonera.

Su más reciente incursión en los estudios de grabación la realizó en 1993 con el grupo jalapeño Combo Ninguno, donde nos ofrece una versión de «Veracruz» que nos muestra sus facultades intactas de sonero.

53

53

Pepe Arévalo

Pilar musical del movimiento de La Rumba es Cultura, Pepe Arévalo comienza su carrera como pianista acompañante y director musical del programa la Legión de los Madrugadores en la XEQ a los 13 años. Su primer contacto con la música sonera se dio cuando cubría los turnos al piano de un grupo sonero en el Roble Batachá. A través de José Antonio Moreno *el Dulces*, trompetista del grupo, comenzó a conocer el ambiente sonero de México y le empezó a tomar cariño al son. Comenzó tocando en varios grupos de son en el DF y en Acapulco con músicos cubanos y mexicanos. A su regreso a la capital trabaja con la orquesta de Baby Vásquez y con la de Ultiminio Ramos. Posteriormente se convierte en acompañante por tres años de Daniel Santos y nueve años con Toña La Negra.

Su despegue fue cuando forma parte del movimiento llamado La Rumba es Cultura junto a Froylán López Narváez y Pancho Cataneo, desde lo que fue su trinchera principal por muchos años: el Bar León primero y el Gran León, después. Atrás de la catedral quedó el viejo Bar León:

(...) sin su público primigenio, desplazado por profesores y estudiantes universitarios, jercas de inciertas burocracias y mercaderes de la difusión, que un día se posesionaron del bar en busca de «lo auténticamente nuestro» (Celorio, 1994: 81-82).

Su principal éxito fue una versión de «Falsaria» que ya había grabado en Puerto Rico el Gran Combo.

Le pusimos «Salomé» al principio, pero luego salió que no era «Salomé» sino que se llamaba «Falsaria» y que estaba registrada a nombre de los hermanos Martínez Gil. Después salió que ellos se la robaron, porque en Cuba los investigadores averiguaron que no era de los Martínez Gil sino de María Teresa Vera, aunque después salió otro que tampoco es de María Teresa Vera que es de Miguel Corona y que se llama «Doble Inconsciencia». Lo bueno fue que llegó, sea como sea, y esa canción revolucionó muchas cosas y originó muchas otras. Creo que los que quedamos y que somos honestos en este giro vamos a resistir todo por una razón, porque lo que hacemos lo hacemos bien y tenemos conciencia de que sabemos que es lo que estamos haciendo. Yo lo aprendí y lo sigo aprendiendo de los viejos soneros, por que nunca voy a dejar de agradecerle a Güicho Iturriaga, a Mario Robledo, a Carlos Palermo, a Roberto Agüero, al maestro Luis González Pérez, a Chucho Rodríguez, a Moy Domínguez, a Melón, a Lobo, nunca les voy a dejar de agradecer sus enseñanzas, porque ellos dejaron la vida defendiendo una música bien tocada. Sabíamos como tocar un danzón, una guaracha, un son montuno, una guajira, un chachachá, un mambo, todos esos aires tienen una forma de tocarse para cada instrumento que es sagrado, no es de llegar a tocar un pellejo y nada más, esos pellejos tienen un lenguaje que hay que saber cómo tocar, en dónde tocar, y a qué horas tocar (Figueroa: 1996b, 94).

54

54

A partir del movimiento de la Rumba es Cultura, comenzaron a salir una buena cantidad de grupos que, con diferentes grados de calidad, se dedican a hacer y rehacer la música antillana en México. Grupos de veteranos del son como el Sabor de Isaías Lara o el Yimbola Combo de Manolo Güido, alternan con otros más asociados con el nuevo sonido de la salsa como la Libertad que se convierte además en el primer grupo que desde acá recrea el sonido salsero, impresionando a todo mundo y detrás de ellos vendrían otros muchos, de este y del otro lado del río Bravo.

La Justicia

La Justicia nació como un derivado directo del concepto de las Estrellas de México, festivales organizados por Jorge Barrientos en donde se conjuntaban a los mejores ejecutantes de cada instrumento en el país. El primer grupo estuvo formado por Paco Ocampo en la voz, Luis Martínez en el piano, Alejandro Barrientos en el bajo, Pedro Asia y Manuel Mercado en los trombones, y en las percusiones Leobardo Cruz *el Peine*, timbal, Carlos González *Gilligan*, bongó y Jorge Barrientos, tumbadoras. Posteriormente se incorporó Benny Gómez en la voz para conformar el grupo original.

El grupo, uno de los más avanzados musicalmente que se tenga memoria en el pasado reciente del país, debutó en mayo del 1978. Los arreglos corrían a cargo de Luis Martínez, Alejandro y Jorge Barrientos. Entre sus múltiples presentaciones tanto en territorio nacional como en el extranjero resaltan las visitas a Cuba, la madre del son. Habla Jorge Barrientos:

En Cuba nadie nos creía que éramos mexicanos. La gente nos tocaba como si fuéramos extraterrestres y nos decían

-No, ustedes no son mexicanos; y ya la hora de oírnos hablar nos decían

-No, pues, sí son mexicanos, pero no es posible que ustedes toquen así.

En otra ocasión después de una presentación en Guantánamo, acabando de tocar, me dice una mulata

-¿Oye chico a qué hora toca el grupo mexicano?

Fueron experiencias inolvidables como cuando en nuestro segundo viaje, al terminar de tocar en el Teatro Carlos Marx de La Habana, el público estaba de pie aplaudiendo. Algunos de los muchachos al terminar la función estaban hasta llorando de la emoción. Para nosotros era muy importante porque estando en la tierra de nuestra música y que la gente tuviera ese reconocimiento que a pocos artistas se les da, de pie y aplaudiendo y que pidan otra y otra, fue inolvidable. En La Justicia se conjuntaron varias cosas, pero sobre todo el talento. Toda la gente que estuvo era de primera. Hasta este momento no creo que exista grupo que pudiera superar la calidad musical que tenía La Justicia. Fue una lástima que no se pudiera concretar, amarrar y conservar eso que fue lo máximo en música sonera que se ha hecho aquí en México.

55

55

Recuerdos del Son

Dirigido por Jorge Barrientos, defensor e investigador del son en México, Recuerdos del Son empezó a funcionar en 1980, durante un programa de aniversario en Radio Educación. Recuerdos del Son estuvo originalmente integrado por Domingo Valdivia, Pancho Guzmán, Ernesto Hernández y David Barrientos. Con esta dotación de son tradicional sin tumbadora, estuvo trabajado un tiempo hasta que poco a poco comenzó a crecer hasta conformarse como una orquesta contemporánea de salsa al mando de Jorge Barrientos en el tres.

En 1980 se grabó el primer disco con el formato de son tradicional con Manolo Güido en los solos de trompeta, que se llamó Vamos con Recuerdos del son. Posteriormente se editó un disco en vivo en el Teatro de la Ciudad, al que siguieron dos producciones importantes Homenaje a Peregrino, y Evolución, ambos editados en el sello Pentagrama.

Recuerdos del Son pronto se convirtió en el preferido de la comunidad intelectual y la labor de difusión que hacía su director Jorge Barrientos, lo puso

en un lugar muy importante, participando en festivales nacionales e internacionales. Además fueron de los primeros en realizar talleres tanto de ejecución como de apreciación de la música, continuando con la labor que años antes había empezado Pancho Cataneo.

La aportación más importante que podríamos decir hizo Recuerdos es que anduvimos por todo el país dentro del área cultural: delegaciones, centros culturales, escuelas, universidades y todo eso. Asimismo se crearon talleres, que siempre fueron gratuitos, de donde surgieron bastantes nuevos soneros.

Banco del Ruido

«El mejor grupo de México» dijo alguna vez el politólogo sonero Froylán López Narváez refiriéndose claro está a la música afroantillana. Lo que es cierto es que su presencia sonora en el escenario era impecable, dueños de un repertorio que combinaba en buena proporción los clásicos con las composiciones originales.

El Banco del Ruido nace a principios de 1982 como un taller informal de percusionistas que va conformándose poco a poco hasta que, ya en 1985, toma forma e instrumentación definida. Su debut fue en el Teatro de la Ciudad como invitados del grupo Ontá, para después realizar un trabajo con Arturo Cipriano y Roberto Morales en la Universidad Pedagógica y otro en el Encuentro Internacional de Poesía Contemporánea con el poeta sudafricano en el exilio, Masise Kunene.

Por Banco del Ruido pasaron muchos músicos entre los que debemos destacar a Carlos Tovar, director, cantante y bongocero, *el Pelusa* Rivarola en las congas y el cajón peruano, Mateo Gaona *Batata* en las tarolas, José Torres en el piano, Óscar Tovar en el bajo eléctrico y Alfredo Bringas en el vibráfono, además de los pianistas Héctor Infanzón, Carlos Pompa y Ricardo Alba, el bajista Chuco Mendoza, Carlos García en la flauta y los percusionistas Armando Montiel, Poncho Aguilar, Mario Alberto Torres y el Chino Rosy.

Tenemos un conflicto en el hueso porque nunca falta quien llega y te pide el éxito del momento y están chingando todo el tiempo con eso. Es la eterna lucha de todo mundo. Pero hay gentes que ya no la dan. Hay gentes que ya se rindieron. Como que se ha perdido ese entusiasmo por tocar, esas ganas de prender al personal, a la gente que está bailando. Yo creo que básicamente eso se ha perdido.

Banco del Ruido aparte de los timbales, congas y bongós, anexó instrumentos como el vibráfono, el birimbao angolés y el cajón peruano principalmente. Desgraciadamente no grabaron más que un cassette de distribución limitada y unos cuantos tracks en el colectivo titulado Festijazz.

Irving Lara

Perteneciente a una de las familias musicales más importantes del son en México, Irving Lara ha demostrado una alta capacidad para desempeñarse

como pianista y arreglista, e incluso incursionar con buen nivel como compositor y cantante. Ha participado en numerosos grupos del género en nuestro país como la Sonora Veracruz y La Justicia, además de haber creado algunas agrupaciones con su nombre e incursionado con buen éxito en el jazz latino. Sin duda, una de las figuras clave en el desarrollo del movimiento de la salsa en México, que no ha sido lo suficientemente bien representado en grabaciones.

José Luis Montalvo

José Luis Montalvo ha formado parte de varias agrupaciones soneras como el Conjunto África, La Justicia, el Grupo Sabor, el Combo de Jorge Juárez y en el Grupo Era dirigido por Irving Lara, antes de formar su Conjunto Criollo. Ganó el primer lugar en el Festival de Música Popular de IMEVISIÓN en el género tropical. En 1981 forma parte de las Estrellas de México en el Festival de Música Afroantillana que organizó Radio Educación.

Montalvo

En un ambiente que ya quería una figura importante que de verdad funcionara a nivel de las grandes estrellas, casi todo mundo vio con buenos ojos la aparición para el gran público de Germán Montalvo, hermano de José Luis, que utilizaba sólo su apellido como nombre artístico. Apoyado por los productores Fernando Riba y Kiko Campos, en un principio parecía que esta vez sí tendríamos alguien que si bien no era el mejor sonero posible, sí reunía algunas características que podrían hacerlo triunfar en el buen sentido de la palabra. Se le apoyó y se le rodeó del aparato publicitario adecuado e incluso se le proveyó de un sobrenombre El pirata de la salsa.

Germán Montalvo había tenido una trayectoria interesante como parte de grupos como el Son Candela, el Grupo Sabor, Las Estrellas de Plata y Recuerdos del Son, y era además un percusionista y sonero seguro, con el carisma necesario para levantar presión en esta música. Las revistas faranduleras comenzaron a hablar de él, pero desgraciadamente el fantasma de la cumbia se hizo presente desde sus primeras grabaciones y algo pasó que no pudo concretarse a pesar de los buenos augurios, dejando pendiente, esperamos que no indefinidamente, una de las promesas importantes de los últimos años.

La Constelación

La Constelación tuvo una primera edición en 1976 cuando trabajaron por cinco años hasta el momento de su disolución. El proyecto fue puesto nuevamente en circulación en 1986 y desde entonces han grabado más de diez discos, la mayoría con la compañía Musart. Le tocó participar en el inicio del movimien-

to de la salsa en México cuando los grupos de salsa empezaron a incluir a México en sus giras y vinieron el Gran Combo, Ismael Rivera, Oscar D'León y Willie Colón entre otros. Sin embargo, su capacidad creativa, como desgraciadamente ha sido el caso en casi todas las agrupaciones de los últimos años, no ha sido bien aprovechada por las empresas disqueras como nos lo relata su director, Jorge Suárez.

Lo que nosotros vemos con las compañías es que siempre se nos han impuesto los temas. No hemos tenido libertad para escoger nuestro material y tratar de ser un poquito más creativos y de aportar algo más en la salsa. Siempre nos imponen y pues tiene uno que acatar las órdenes de arriba, las políticas de la compañía. Esto sí vende y esto no vende y a uno lo dejan fuera de esto, te limitan en cuestión de talento. Hay gente joven con talento que puede dar mucho más para lanzarse a nivel internacional, pero hay muchas limitaciones en las compañías, hay mucho malinchismo, y siempre hemos estado luchando contra eso.

Otro problema es que en los bailes, las presentaciones en vivo, la gente te pide música de Willie Colón, Oscar D'León, de todo el mundo menos la tuya. Entonces tratamos de campechanear algo de música propia y de otros artistas.

Eso es lo difícil para un músico que trabaja en la música tropical aquí en México, que hay proyectar y sentir lo que estás haciendo en cualquier instrumento, ya sea cantando o tocando piano, tumba, tarola, trompeta, hay que sentir el gusto mexicano, porque mucho se nos ha comparado con el músico de las Antillas, de Puerto Rico, de Nueva York, que si traen más sabor y todo el rollo, pero el músico mexicano también lo tiene. Si no se ha proyectado es por falta de promoción tanto en la compañías como en la radio y en los medios. Ha faltado confianza en el músico mexicano para poder competir a nivel internacional. Hay secretitos que no he podido revelar ni he podido conjuntar para manejarlas bien en los ensayos para buscar nuestro nidito y que puedan decir que ésta es la salsa mexicana, que eso suena luego luego a mexicano y que se distinga. Eso es lo difícil, hacer un estilo.

58

58

Grupo Caliente

El Grupo Caliente comenzó sus actividades con la década de los noventa, con una visión clara de lograr un sonido particularmente relacionado con la ciudad de México. El proyecto inicial lo continúan, después de más de un lustro, Miguel Ángel González en la voz, guitarra eléctrica y acordeón, Gabriela González, en la voz y la flauta y Alberto Romero en los teclados. En la entrevista se entrecuzan las tres voces.

Lo primero que pensamos fue en hacer una banda de salsa mexicana pero no sabíamos los problemas a los que nos íbamos a enfrentar. Hicimos la banda sin pensar en Puerto Rico ni en Cuba ni en Colombia, hicimos una banda de músicos mexicanos haciendo música afroantillana mexicana. Hoy tenemos problemas de difusión, de producción, etc. No nos quieren producir porque creen que en México no hay un grupo que pueda hacer esto, eso es a lo que nos enfrentamos hoy.

Ha sido una lucha, una buscar por donde, haciendo canciones de lo que vivimos a diario. Hacemos una letra y le ponemos música como lo hacen en Puerto Rico, en Cuba, en la Dominicana, en Estados Unidos, en Canadá y en todos lados. Todo el mundo escribe de sus cosas, y nosotros en el Distrito Federal también lo hacemos.

Creo que hay un poco de malinchismo y de considerar que es una música que viene de Cuba o que viene de Puerto Rico, y entonces los grupos cubanos deben de ser los mejores, que cualquier negrito que viene toca bien. Como son negritos el empresario y la gente los ve y dice

-Éstos son los genuinos, éstos deben de ser los auténticos. Yo creo que es un prejuicio que nos ha dañado muchísimo.

Uno de los elementos del sonido que buscamos es lo urbano de la ciudad de México. Todo ese movimiento que se da en el trópico y en las playas, se da aquí y se da en medio del smog y de los edificios, por eso hay que darle un sentido más urbano y hay que hablar más de la ciudad. Hay que recuperar lo que nosotros tenemos y lo que es nuestro. Yo creo que le hemos dado un estilo un poco más agresivo. Por ejemplo si comparas un tres con una guitarra eléctrica hay una enorme distancia. Los dos serán instrumentos muy emparentados pero hay una gran distancia en la propuesta y en la fuerza que dan, y yo creo que por ahí es por donde nosotros tenemos que darle la vuelta.

Son de Merengue

Pionero del merengue en México, Son de Merengue, nació en 1983 a iniciativa del percusionista dominicano Néstor *Pinky* Sánchez como un proyecto cultural de difusión de este ritmo dominicano en nuestro país. Fue su trabajo, sin duda, el que abrió el camino para el actual auge del merengue en México. Habla Sergio Ordoñez.

Son de Merengue no es un grupo que nazca nutrido de músicos soneros de cepa, sino que ha sido un foro de expresión tanto para rockeros como para clásicos, o para jazzistas que ven atractivo el ejercicio del merengue como instrumentistas o como improvisadores, además de todos los músicos que no han tenido la oportunidad de estar ligados al son, puramente hablando, pero que sienten la necesidad de expresar algo por medio de este género.

La más reciente producción discográfica de Son de Merengue, Tomando vuelo, reúne varios géneros caribeños que incluyen al merengue, al soca, el son y el merengue rap, con lo que intentan, como el título lo indica, reunir fuerzas para poder seguir en el camino de hacer música caribeña de calidad.

En este disco [Tomando vuelo] tratamos de evitar sonar como una banda dominicana. Para los que conozcan el primer disco de Son de Merengue recordarán que son sólo covers de merengues dominicanos. En esta producción ya empezamos a incluir composiciones originales con la intención de crear un sonido más propio, a través de las composiciones y de los arreglos. Definitivamente no sonamos como las bandas dominicanas, ya que para empezar, pocas bandas dominicanas tienen en su alineación batería o guitarra, que no-

sotros hemos incorporado y que de alguna manera nos dan un sello distintivo. Nuestro sentir es a la mexicana. Nosotros hemos tenido el chance de aprender de mucha gente y hemos acumulado mucha información de todas las corrientes, lo cual te coloca en una posición ventajosa porque nosotros como mexicanos, no tenemos el complejo de no tocar como los puertorriqueños o de no tocar como los cubanos porque pierdes el sello. Nosotros no, simplemente metemos en una licuadora todas esas influencias y le ponemos lo nuestro y, entonces, sonamos a nosotros, sin complejos.

Combo Ninguno

Una muestra palpable de lo que puede ser un proyecto independiente de música afrohispanoantillana es el trabajo de un grupo jalapeño que lleva ya más de una década al pie del cañón: el Combo Ninguno. Agrupación que no ha recibido el reconocimiento que se merece quizá por no radicar en la ciudad de México (injusticias del centralismo), o quizá por negarse rotundamente a copiar los modelos que nos vienen de otros lados y empeñarse en crear algo que suene a mexicano. Su frase de batalla lo dice todo: Salsa mexicana con sabor a jalapeños.

Combo Ninguno nace en 1983 en la ciudad de Jalapa, y desde entonces no ha cejado en su propósito de ejecutar la multiplicidad de ritmos que el Caribe nos legó, y que pasaron a formar parte de la identidad cultural veracruzana y mexicana. En 1987 y en pleno auge de las protestas antinucleares, producen para el sello Pentagrama Tumba Verde, en referencia directa a los problemas y protestas de la instalación de la planta nuclear de Laguna Verde. Tres años más tarde producen Traigo este son, para el mismo sello. Varios de sus temas se han convertido en éxitos locales que la población jalapeña canta y siente como suyos. Además se han lanzado a recorrer el mundo en una serie de festivales que incluyen el Festival Cervantino en Guanajuato, el Festival Internacional del Caribe en Cancún, el Festival de Folklore Internacional en Vancouver, Canadá, los Carnavales de La Habana en Cuba o la Expo-Feria Sevilla '92 entre otras.

Su producción discográfica más reciente se titula Son de amor, y pertenece a ese mar etéreo y maravilloso de las llamadas producciones independientes, que si bien normalmente no tienen la difusión que merecen, sí representan una ventana a un mundo en que la creatividad de los músicos, no se ve refrenada por intereses económicos.

En Son de amor se siente un afán muy consciente de lograr un sonido propio que refleje la realidad nacional y regional, un sonido, que sin menospreciar a los puertorriqueños y a los colombianos, mire hacia adentro y no hacia afuera a la hora de buscar modelos a seguir. Para lograrlo Combo Ninguno afronta el hecho de varias maneras: por un lado recurre a clásicos del repertorio veracruzano como *La cumbancha* y *Veracruz* de Agustín Lara o a composiciones que, si bien son nuevas, resudan sabor a Veracruz como las composiciones de David Haro, *El malquerer* o *Mozambique Veracruz*. En esta

última se hace uso del arpa jarocho con el afán de buscar una nueva manera de son a veracruzano. Entrevistamos a Leonardo Ortiz, su director.

Yo siempre he tenido muy claro que uno debe de buscar ser diferente, o buscar ser más original, no tanto por ser diferente al de enfrente o al de junto, sino por hacer tus cosas cada vez más originales, y yo creo que eso es lo que a la larga nos puede mantener como grupo. Hay que buscar una sonoridad, algo que cuando la gente escuche diga

-Ah, éstos son los del Combo; o sea que les suene a Combo, que no se parezca a nadie.

Cuando teníamos ya el material grabado para el disco Tumba Verde, comencé a irme a México a contactarme con las disqueras. Mi experiencia fue desastrosa, muy desagradable porque la gente no respeta tu trabajo

-Me quitas este tema y me pones otro, aquí me pones unas cumbias, les faltan unos saxofones y les faltan piano y batería. Es decir que si lo aceptaba, estaba aceptando hacer otro grupo como lo quería el productor.

Desde el primer disco a nosotros nos funcionó mucho el asunto jarocho, como que suena muy fresco. Cuando hemos tocado fuera de México son las cosas que más gustan, el material original de Combo es lo que nos a dado mejor resultado. Entonces para este disco [Son de amor] se pensó mucho en que tuviera un sabor muy veracruzano. De hecho yo pensaba que el disco se iba a llamar *Con sabor a Veracruz*, yo en lo personal así lo definiría, es un disco netamente veracruzano, porque yo sí creo que hay un sonido veracruzano del son y que no lo hemos sabido mostrar adecuadamente; hay una vena lírica, una temática muy veracruzana y una forma de abordar los temas muy a la veracruzana.

61

61

Fabby

Con muy buena voz y presencia escénica nos encontramos a Fabby. Originalmente Fabiola Méndez cuando se dedicaba a cantar boleros, cambió de nombre al adentrarse al mundo de la salsa. Hasta la fecha ha realizado tres grabaciones dentro del campo de lo afroantillano. La más reciente fue realizada en Miami para Sony, con una producción técnica y musical impecable. Son evidentes sus capacidades como cantante, aunque es un tanto prematuro hablar de sus capacidades como sonera, dada su reciente incorporación al género.

No solamente la salsa existe en Colombia, en Venezuela o en Puerto Rico, sino que también en México existe. En México hay mucho sentimiento por parte de todos los mexicanos, somos muy sensibles, somos muy apasionados. En México hay público para todo, que haya modas en determinado momento y que haya más difusión de determinado género musical, siempre lo habido, pero lo importante es que la música de salsa, la música afroantillana, la música tropical tienen sus bases, y esas bases no las van a quitar nunca.

Jesús Enríquez

Jesús Enríquez nació en Tampico, Tamaulipas en medio de un ambiente familiar muy musical ya que tanto su madre y una tía eran cantantes profesionales. Paradójicamente Jesús Enríquez nunca tuvo ningún contacto con la salsa mientras vivía en México. Su primer contacto fue cuando viajó en 1991 a Chicago a visitar a algunos familiares y entonces decidió quedarse.

Su carrera no puede definirse de otra manera si no de meteórica. Comenzó cantando solamente un chachachá llamado «Una mañana» con una orquesta formada principalmente de puertorriqueños llamada La Confidencia. Después fue corista de la Orquesta Candela, por alrededor de seis meses, cuando se le ofrece la oportunidad de ser cantante líder de La Nueve Once, donde estuvo año y medio hasta que se realizó un grabación de demostración con dos canciones para llevarla a la compañía RMM. A la compañía le gustó y se firmó el contrato.

Su primera grabación para el sello RMM tuvo como hit el sencillo «De qué manera te olvido», en un intento de reforzar su imagen como mexicano en el mercado mexicoamericano de los Estados Unidos. Su segunda grabación es Nada será igual en donde realiza otros covers como «Me va extrañar» originalmente conocida por Ricardo Montaner y «Al final del camino», traducción de «End of the road» originalmente con los Boyz II Men, además de «Que te vaya bonito» composición original del gran José Alfredo Jiménez. Lo interesante de la posición de Jesús Enrique es ver cómo un cantante mexicano, con un oficio aprendido directamente de un ambiente puertorriqueño puede trascenderlo y lograr un estilo propio, que suene a mexicano.

El arreglo de «De qué manera te olvido» lo hicimos nosotros y fue precisamente para eso, para dar a conocer el mexicano que está cantando salsa. Eso era un temor mío al principio y el de los demás que me rodeaban porque me decían que los mexicanos me iban a tirar y me iban a decir que era un desertor y que como es que andaba en esto, si yo era mexicano. Yo pienso que si uno lo hace con corazón y da uno el cien por ciento, lo van a aceptar porque el público mexicano sabe reconocer y tiene un muy buen y exquisito oído para reconocer la calidad.

La salsa mía no es como la clásica salsa áspera, que para muchos de nosotros los mexicanos no es aceptada muy bien porque al escucharla, el tambor, la conga, el timbal, el bongó y la campana se nos hace como que están muy chillantes, muy fuertes y muy molestosos al oído. Mi salsa está arreglada para que, sin perder la esencia, se equalice de una forma mucho más aceptable, lo puedo definir como una salsa suave romántica. No se perdió la esencia que es la percusión, la base de la salsa, pero se acomodaron los sonidos para que fuera más aceptable para el pueblo mexicano. Fue hecho con un poquito más de sutileza, más textura y más suave para ser más aceptable.

Capítulo 3

Transculturación e identidad

Con el desarrollo del presente trabajo creemos haber demostrado que México y la cultura mexicana, han cumplido un papel importante en el desarrollo de la música afrohispana de las Antillas. Como ya vimos, la propia conformación étnica del pueblo mexicano ha permitido que la música proveniente del Caribe, sienta sus raíces en nuestras tierras, influyendo y dejándose influir en el proceso. A lo largo de varios siglos, la música derivada de África y del Caribe afroantillano, ha llegado a nuestro país para permanecer en él de muchas maneras, conformando en medio de múltiples influencias la identidad nacional y al mismo tiempo contribuyendo al desarrollo de una tradición musical. De esta manera, personajes de la escena musical mexicana como Felipe Villanueva en la danza, Acerina en el danzón, Pérez Prado en el mambo, Carlos Santana en el rock latino o Lobo y Melón en el son han dejado una huella imborrable dentro del campo de la música afrohispana de las Antillas, que mucho tiene que ver con una manera mexicana de hacer las cosas.

El proceso se ha dado de muchas maneras y cubriendo todos los grados del espectro. Algunos niegan cualquier delimitación debido a su origen nacional y simplemente se contentan con hacer un tipo de música que les gusta, sin más pretensiones; otros, conscientes de su herencia cultural mexicana se sienten orgullosos de ser capaces de interpretar otras tradiciones musicales además de la propia. Es muy común escuchar, con un dejo de orgullo, tanto entre los músicos profesionales como entre los bailarines, expresiones como «Yo bailo de todo», o «Los músicos mexicanos son capaces de interpretar cualquier tipo de música igualmente bien». Si esto es cierto o no, no es relevante para nuestra discusión, pero sí el hecho de que existe una creencia, más o menos generalizada, de que siendo mexicano, no se tienen barreras en cuanto al género musical que se quiera ejecutar. Al ser un país eminentemente mestizo, étnica y culturalmente, hemos sido capaces de aceptar y digerir las influencias más diversas, para incorporarlas a nuestro proyecto como nación. Por el otro lado algunos grupos sí buscan conscientemente sonar a mexicanos con su música, o en las palabras de un músico de son jarocho: si vamos a hacer salsa, pues qué mejor que sea con los chiles de aquí.

En muchos de los músicos cuya trayectoria hemos recorrido a lo largo de estas páginas es evidente, de muchas maneras, su procedencia mexicana: a veces son ciertos giros melódicos, otras el repertorio utilizado. También lo podemos encontrar en las citas melódicas o líricas del sonero a la hora de inspirar o en la utilización de algún instrumento específico. En otros la mexicanidad no es tan evidente, pero han logrado crear un sonido propio dentro de una tradición que originalmente no nació en su cultura, lo que indica un grado avanzado de adaptación y adopción.

Básicamente, el proceso que ha seguido la música afrohispana de las Antillas en México, es el mismo que durante siglos han seguido otros géneros musicales que han llegado a nuestras tierras y que se han mezclado con los elementos musicales existentes y han creado así nuevos géneros, parecidos en mayor o menor grado al original, pero siempre con una manera de hacer las cosas distinta y propia.

No nos sustenta el deseo de parecer superiores a los otros países de nuestra América, sino precisamente lo contrario: el sostener que pese a nuestras diferencias, no somos tan distintos como creemos y que la incommensurable maraña de influencias que se ha dado a lo largo de tantos siglos de convivencia, ha traído como consecuencia que muchas veces no sepamos de donde viene tal o cual rasgo, y que quizá lo más trascendente es, que cada vez importa menos quién es el padre de tal o cual género, ya que, afortunadamente, conforme pasa el tiempo estamos más cerca el uno del otro.

Bibliografía

- AGUILAR CAMÍN, HÉCTOR (1992), *Historias conversadas*. México: Cal editores.
- AGUIRRE BELTRÁN, GONZALO (1970), «Baile de negros» en *Revista de la Universidad de México*, Vol. 25, nº 2.
- AGUSTÍN, JOSÉ (1990), *Tragicomedia mexicana 1*. México: Planeta.
- ANÓNIMO (1990), EN PONCHO SÁNCHEZ, «El conguro», in concert en *Pulso latino* (Phil., PA) (Invierno) Vol. 1, no. 2.
- ARANA, FEDERICO (1985), *Guaraches de ante azul (Historia del rock mexicano)*. México: Editorial Posada.
- BAUDOT, GEORGES Y MARÍA AGUEDA MÉNDEZ (1987), «El Chuchumbé, un son jacarandoso del México virreinal» en *Cahiers du Monde Hispanique et luso-brésilien: Caravelle*. No. 48.
- CADENA, RICHARD J. (1992A), «Mambo, cha-cha-chá y México, Los años cuarenta y cincuenta» en *Latin Beat* (Noviembre).
- _____ (1992B) «Mambo, cha-cha-chá y México, conclusión» en *Latin Beat* (diciembre).
- CARREDANO, CONSUELO (1992), *Felipe Villanueva: 1862-1893*. México: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez.
- CASTILLEJOS, SILVIA (1987), *La internacional Sonora Santanera*. México: Plaza y Janés.
- CELORIO, GONZALO (1991), *Amor propio*. México: Tusquets editores
- _____ (1994), *El viaje sedentario*. México: Tusquets editores
- DERBEZ, ALAIN (1994), *Datos para una historia aún no escrita*. San Luis Potosí: Editorial Ponciano Arriaga.
- FIGUEROA HERNÁNDEZ, RAFAEL (1994), *Melón*, Xalapa: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Instituto Veracruzano de Cultura / Con-Clave
- _____ (1996^a) *Memo Salamanca*. Veracruz: Instituto Veracruzano de Cultura.
- _____ (1996^b) *Pepe Arévalo*. Inédito.
- FLORES Y ESCALANTE, JESÚS (1993), *Salón México: Historia documental y gráfica del danzón en México*. México: Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos.
- FORTE, DAN (1995), «Spirit dance: Carlos the seeker» en *Santana/Beck*. San Francisco, CA: Best of Guitar Player.
- GAMBOA, FEDERICO (1979), *Santa*. México: Grijalbo.
- GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR (1979), *La producción simbólica: Teoría y método en sociología de arte*. México: Siglo XXI.
- GARCÍA DE LEÓN, ANTONIO (1992), «El caribe afroandaluz: permanencia de una civilización popular» en *La Jornada semanal* (enero 12).
- GARRIDO, JUAN S. (1981), *Historia de la música popular en México*. (2^a ed.). México: Editorial Extemporáneos.
- GÓMEZ IZQUIERDO, ALEJANDRO (1991), «El son cubano al estilo mexicano» en *Horizonte*. (mayo-junio) año 1, nº 2.

- GONZÁLEZ CASANOVA, PABLO (1991), *La literatura perseguida por la Inquisición*. México: Editorial Contenido.
- GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, SERGIO (1994), «Prólogo» en María Novaro y Beatriz Novaro. *Danzón*. México: Ediciones el Milagro.
- GRESS, JESSE (1995), «Classic Carlos: A portrait of Dorian Un-Gray» en *Santana/Beck*. San Francisco, CA: Best of Guitar Player.
- GUTIÉRREZ, HÉCTOR (1993), «The Armando Rodríguez/Víctor Rendón Latin Jazz Orchestra. Juárez (Tortilla Flat Records)» en *Latin Beat* (octubre).
- GUZMÁN, PABLO YORUBA (1978), «Llegó Melón» en *Steppin' Out*. No. 4 (marzo/abril).
- HILDEBRAND, LEE (1987), «Like father, like daughter: Pete & Sheila Escovedo» en *Drums and drumming* (verano).
- IBARRA, JORGE (1981), *Nación y cultura nacional*. La Habana: Letras Cubanas.
- ILLESCAS, CARLOS (1994), «Introducción» en Encuentro Internacional de Danzón. Programa general. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- JARA, SIMÓN, AURELIO RODRÍGUEZ YEYO Y ANTONIO ZEDILLO CASTILLO (1994), *De Cuba con amor... el danzón en México*. México: Azabache/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- LINARES, MARÍA TERESA (1977) «La materia prima de la creación musical» en Isabel Aretz (relatora), *América Latina en su música*. México: Siglo XXI.
- LOZA, STEVEN, (1993), *Barrio rhythm: Mexican American Music in Los Angeles*. Urbana, Ill.: University of Chicago Press, 1993.
- Mandel, Howard (1977) «Devadip Carlos Santana: Ethnic evolution» en *Down Beat* (abril 21).
- MANGUAL, RUDOLPH (1994), «Jesús Enríquez. Motivos para soñar (rmm)» en *Latin Beat* (marzo).
- _____ (1996) «Jesús Enríquez. Nada será igual (rmm)» en *Latin Beat* (marzo).
- MANUEL, PETER (1988), *Popular musics of the non-western world: An introductory survey*. New York: Oxford University Press.
- MCMASTERS, MERRY (1995) *Recuerdos del son*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. 1996.
- MONSIVÁIS, CARLOS (1988), *Escenas de pudor y liviandad*. México: Grijalbo.
- MORENO RIVAS, YOLANDA (1979), *Historia de la música popular mexicana*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Alianza Editorial Mexicana.
- NOVARO, MARÍA Y BEATRIZ NOVARO (1994), *Danzón*. México: Ediciones el Milagro.
- ORTIZ, FERNANDO (1940), *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar: advertencia de sus contrastes agrarios, económicos, históricos y sociales, su etnografía y su transculturación*. La Habana: J. Montero (Biblioteca de Historia, Filosofía y Sociología, 8).
- OVANDO RAMÍREZ, JOSÉ (1989) *Felipe Villanueva Gutiérrez: Su época, su vida, su obra*. México, Edamex.
- PÉREZ FERNÁNDEZ, ROLANDO ANTONIO (1986), *La binarización de los ritmos ternarios africanos en América Latina*. Habana: Casa de las Américas.
- _____ (1990) *La música afromestiza mexicana*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- PONIATOWSKA, ELENA (1969), *Hasta no verte Jesús mío*. México: Era.

- QUIÑONES, ANDREW J. (1981), «Exclusive Interview: Tierra» en *Q-VO*, vol. 3, nº 3.
- RAMÍREZ GUTIÉRREZ, FERMÍN (1989), «Batachá; la suave cadencia del chachachá» en *Trópico*. Año 1, no. 1 (marzo 15).
- REUTER, JAS (1981), *La música popular de México*. México: Panorama editorial.
- RIVERA ÁVILA, FRANCISCO PACO PÍLDORA (1992), *Algo sobre el danzón*. Veracruz: Ayuntamiento de Veracruz.
- RIVERA AZAMAR, LUZ MARÍA [S.F.] *Un carnaval 27 años después... Crónica*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- RIZO, JOSÉ (1995), «Dreams come true: A conversation with Poncho Sánchez and Ramón Banda» en *Latin Beat* (junio/julio).
- ROBERTS, JOHN STORM (1979), *The latin tinge*. New York: Oxford University Press.
- RONDÓN, CÉSAR MIGUEL (1980), *El libro de la salsa: Crónica de la música del caribe urbano*. Caracas: Editorial Arte.
- SALAZAR, MAX (1995B), «The Estrada Brothers» en *Latin Beat* (junio/julio).
- SALDÍVAR, GABRIEL (1934), *Historia de la música en México*. México: Secretaría de Educación Pública, Publicaciones del Departamento de Bellas Artes.
- SIERRA, CARLOS J. (1995), *Pérez Prado y el mambo*. México: Ediciones de la Muralla.
- SIERRA I FABRA, JORDI (1977), *Santana: el fuego latino*. Col. Música de nuestro tiempo, Barcelona: Unilibro.
- TAGG, PHILIP (1982), «Analysing popular music: theory, method and practice» en *Popular Music 2 (Theory and Method)* en Richard Middleton y David Horn (eds.) Cambridge: Cambridge University Press. pp. 37-67.
- TOLLESON, ROBIN (1982), «Santana's percussion: A prolife in latin artistry» en *Modern Drummer* (octubre).
- TREJO, ÁNGEL (1992), *¡Hey, familia, danzón dedicado a...!*, México: Plaza y Valdés.
- VARELA, JESSE CHUY (1993A), «Carlos Santana: On the good road» en *Latin Beat* (abril).
- ____ (1993B) «Pete Escovedo» en *Latin Beat* (Octubre).
- ZEDILLO CASTILLO, ANTONIO (1988), «La presencia del negro en México y su música» en *Jornadas de homenaje a Gonzalo Aguirre Beltrán*. Veracruz: Instituto Veracruzano de Cultura.

68

Salsa mexicana

Transculturación e identidad musical fue editado por la Biblioteca Digital de Humanidades de la Dirección General del Área Académica de Humanidades de la Universidad Veracruzana el 14 de diciembre de 2017.

68