

UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE HUMANIDADES
ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL

Momentos significativos de la salsa como expresión musical

(Serie de microprogramas radiofónicos)

BR. DANIELA ASCOLI

BR. RUBÍ FERNÁNDEZ

TUTOR: JESÚS BERENGUER

CARACAS, MAYO 2006

TRABAJO DE GRADO PRESENTADO
POR LAS BRS. DANIELA ASCOLI Y
RUBÍ FERNÁNDEZ PARA OPTAR AL TITULO
DE LICENCIADAS EN COMUNICACIÓN SOCIAL.

Agradecimientos:

A nuestros familiares por su constante apoyo, por darnos las herramientas más importantes que conocemos para vivir: el amor, los valores y la confianza, especialmente a Rina y a Gueri.

Al profesor Jesús Berenguer por su ayuda incondicional, por compartir sus experiencias, por tendernos la mano y por guiarnos no sólo en este trabajo, sino en este camino que apenas comienza.

Al locutor y amigo, Rafael Gámez, por darle voz y vida a este proyecto.

A Oscar Alcaíno por sus conocimientos musicales.

A Patricia Rodríguez por su comprensión y por ser más que una amiga.

A Jesús Rodríguez por su paciencia y cariño.

A Edgardo Rondón por soportarnos en momentos de tensión, por correr de un lado a otro y por su incondicional amistad.

Gracias a todas aquellas personas que de alguna manera dedicaron su tiempo y atención a esta tesis.

¡Gracias a todos!

Resumen

La salsa como género musical nace en los años sesenta. En ella fusionan sonidos caribeños diversos y de allí deriva su nombre.

Esta nueva expresión reúne en una sola cultura musical el guaguancó, la pachanga, el mambo, el son, el jazz, el chachachá. Los ritmos de la salsa son traídos de distintos países entre ellos Cuba, Puerto Rico y la ciudad de Nueva York, siendo en esta última donde el nuevo género se popularizó y simpatizó a la comunidad latina que allí vivía y se reunía. La salsa era voz viva de la realidad de la comunidad latina en barrios como Harlem, el Bronx y Queens, en cuyas calles se respiraba humildad y el día a día era una lucha constante para salir adelante sin perder su propia identidad.

A pesar de esto es en el año 1970, cuando la salsa empezó a gozar de popularidad. Las letras de las canciones eran fiel reflejo de la realidad que se vivía en aquella época. Estaban cargadas de cotidianidad, violencia, historias de barrios, cultura latinoamericana. La salsa sencillamente, expresaba hechos sociales.

Venezuela en el año 1970 recibe el nuevo ritmo con entusiasmo, gracias a emisoras como Radio Aeropuerto, Radiodifusora Venezuela y las populares como YVKE Mundial, Continente y Radio Rumbos. La salsa se difundió en todo el país y en los barrios y parroquias caraqueñas como Marín, Caricuao, el Valle, Sarria, el Cementerio, la Vega, Catia y la Pastora.

Además la cultura caribeña le debe a Venezuela y al locutor, Fideas Danilo Escalona, el término que la identificó: "salsa". Las personalidades más destacadas de este género musical fueron: Hector Lavoe, Willie Colón, Jhonny Pacheco, Rubén Blades. Y en Venezuela: Oscar de León y la agrupación La Dimensión Latina.

RIASSUNTO

La salsa come genere musicale nasce negli anni sessanta. In essa si fondono suoni caraibici diversi e da qui deriva il suo nome. Questa nuova espressione riunisce in una sola cultura musicale il guaguancó, la pachanga, il mambo, il son, il jazz, il chachachá. I ritmi della salsa sono portati da diversi paesi tra cui Cuba, Puerto Rico e la città di New York, essendo in quest'ultima dove il nuovo genere si popolarizzò e simpatizzò a la comunità latina che ivi abitava e si riuniva. La salsa era voce viva della realtà della comunità latina nei quartieri come Harlem, il Bronx e Queens, nelle cui vie si respirava umiltà e il giorno a giorno era una lotta costante per tirare avanti senza perdere la propria identità.

Comunque è nell'anno 1970 quando la salsa comincia a godere di popolarità. I testi delle canzoni erano un fedele riflesso della realtà che si viveva in quell'epoca.

Erano carichi di quotidianità, violenza, storie di quartieri, cultura latinoamericana. La salsa semplicemente, esprimeva fatti sociali.

La Venezuela dell'anno 70 riceve il nuovo ritmo con entusiasmo, grazie a radioemittenti come Radio Aeropuerto e Radiodifusora Venezuela e le popolari come YVKE Mundial, Continente y Radio Rumbos. La salsa si diffuse in tutta la nazione e nei quartieri e rioni di Caracas come: Marín, Caricuao, El Valle, Sarria, El Cementerio, La Vega, Catia e La Pastora.

Inoltre la cultura caraibica deve a Venezuela e allo speaker Fidias Danilo Escalona il termine che la identifica: "salsa".

Gli esponenti più risaltanti di questo genere furono: Hector Lavoe, Willie Colón, Jhonny Pacheco, Rubén Blades. E in Venezuela: Oscar de León e la banda La Dimensión Latina.

Índice General

Introducción.....	8
Capítulo I La salsa cultura caribeña	
1.1 Salsa y Cultura.....	10
1.2 Antecedentes musicales de la salsa.....	18
1.2.1 Géneros y movimientos musicales.....	18
1.2.2 Agrupaciones influyentes.....	26
1.2.3 Figuras influyentes.....	29
1.2.4 Estructura musical de la salsa.....	42
1.2.5 Instrumentos principales.....	45
1.2.5.a) Sección de viento.....	45
1.2.5.b) Sección de percusión.....	48
1.2.5.c) Sección de cuerdas.....	52
1.3 La salsa en Venezuela.....	56
Capítulo II Momentos significativos de la salsa como expresión musical	
2.1 Fania All Stars: Sello y orquesta.....	68
2.2 Rubén Blades: El sonero consciente.....	86
2.3 La dimensión lartina: Éxito venezolano.....	92
Capítulo III La radio, un medio mágico	
3.1 Definición de radio.....	102
3.2 Orígenes de la radio.....	102
3.3 La radio en Venezuela.....	107
3.4 Características de la radio.....	112
3.4.1 Ventajas.....	113
3.4.2 Limitaciones.....	115
3.4.3 Posibilidades y recursos de la radio.....	116
3.5 Géneros informativos.....	117
3.5.1 Formatos informativos.....	118
3.5.2 Formatos creativos.....	118
3.5.3 Formatos de variedad.....	118
3.6 El lenguaje radiofónico.....	118
3.6.1 La palabra.....	119
3.6.2 La música.....	120
3.6.3 Los sonidos.....	120
3.6.4 El silencio.....	120
3.7 La nueva legislación.....	120
Capítulo IV Diseño y propuesta de micros radiales: “La salsa de ayer, hoy y siempre”	
4.1 Preproducción.....	128
4.1.1 Idea del microprograma.....	129

4.1.2 Sinopsis de la serie.....	130
4.1.3 La hipótesis central.....	130
4.1.4 El objetivo.....	130
4.1.5 La importancia.....	131
4.1.6 Nombre de la serie y sus micros.....	131
4.1.7 Periodicidad y horario.....	132
4.1.8 Duración.....	133
4.1.9 Audiencia.....	133
4.1.10 Recursos humanos y técnicos.....	134
4.1.11 Emisoras para la transmisión.....	135
4.2 Producción.....	135
4.2.1 Recopilación de material.....	136
4.2.2 Costos.....	137
4.2.3 Ficha técnica.....	139
4.2.4 Musicalización y efectos especiales.....	139
4.3 Postproducción.....	139
4.4 Guiones técnicos.....	141
Conclusiones.....	163
Bibliografía.....	167
Anexos.....	171

Introducción

La salsa es el desarrollo urbano y contemporáneo de buena parte de las formas musicales del Caribe de la primera mitad del siglo XX, en particular, del son, la guaracha y el mambo.

Países como Venezuela, Puerto Rico, Colombia, Panamá y República Dominicana gozaban de grandes orquestas inspiradas por el big band proveniente de Cuba.

Asimismo, fueron influenciados por lo que nacía en la ciudad de Nueva York ya que muchos de los grandes cantantes como: Willie Colón, Rubén Blades, Héctor Lavoe acompañados de algunos instrumentistas como: el pianista Larry Harlow, el flautista Johnny Pacheco y el trompetista Bobby Valentín se reunían en pequeños clubes nocturnos para hacer -con el tiempo- de la salsa una realidad social.

En Venezuela no podríamos entender la salsa si no valoramos la importancia que, por más de 40 años, tuvieron las orquestas de baile para nuestro ámbito musical antes de la aparición formal del género, en particular agrupaciones pioneras como la Billo's Caracas Boys y la orquesta de Luis Alfonzo Larrain.

Los cambios políticos y económicos que se vivieron en el país a mediados de la década de los 30, resultantes de la muerte del dictador Juan Vicente Gómez y de la naciente industria petrolera, generaron inmensas transformaciones en el país.

En consecuencia encontramos hechos como, el rápido crecimiento poblacional y el rápido avance de ciudades como Caracas, donde la clase media y alta seguía bailando ritmos musicales provenientes de Europa como el fox trot, y géneros nacionales como el valse criollo o el joropo de salón. Mientras que en los sectores más populares preferían bailar el pasodoble de España, el tango de Argentina, la guasa criolla, y el merengue caraqueño.

En esa misma época con la llegada de la radio a Venezuela, 1930 marca el inicio del desarrollo de la industria discográfica, con ello el cambio en los gustos del público y la entrada de diferentes tipos de músicas y de ritmos proveniente de muchos países como Cuba y Estados Unidos, sumado a las ya mencionadas transformaciones de orden económico y político a escala nacional, abrieron paso a un nuevo tiempo.

Durante las décadas de los 40 y 60, se destacaron en el país las grandes orquestas de baile, una fiel copia de las big bands de jazz norteamericanas, pero con una base rítmica caribeña, utilizando

instrumentos afrocaribeños como tumbadora, bongó y timbal. Dándole ese toque merengero y guarachoso, que cualquier venezolano de la época se ponía a bailar.

Así fue como las plazas caraqueñas se convirtieron en sitio exclusivo para la presentación de espectáculos, con artistas internacionales como Benny Moré y Carlos Gardel.

La salsa de la década de los setenta, se difunde a través algunas emisoras especializadas en este género como Radiodifusora Venezuela, Radio Aereopuerto, pero además también eran parte del repertorio musical de las populares como Radio Rumbos, YVKE Mundial y Continente; teniendo gran éxito, gracias a su transmisión por medio de programas radiofónicos especializados en este género musical, que por lo general tienen una duración de treinta minutos a una hora.

La radio en Venezuela, se ha destacado por su modalidad de transmitir proyectos musicales a través de los micros radiales, como “Nuestro Insólito Universo” y “Las Cosas del Abuelo”. Sin embargo, esta es una variante de producción que ha sido poco utilizada para la emisión de la salsa como género musical.

Este trabajo de grado tiene como objetivo fundamental la investigación de los momentos más significativos de la salsa entre los años 1971 y 1977, enfocándonos en personajes memorables, en los conciertos que tuvieron mayor relevancia, en aquellos cantantes, compositores, instrumentistas y cantautores que dieron un vuelco y dejaron huella de la naturaleza de la salsa.

Para ello se han creado segmentos auditivos que tienen la finalidad de ser dinámicos, que posean naturalidad, espontaneidad, interés, que reavive momentos que el venezolano vivió esa década de los setenta y que además dé a conocer la salsa a aquellas personas que desconocen la misma y mantenga el interés en los seguidores de este género.

El trabajo de grado comprende de cuatro capítulos: en el primer capítulo se presenta información basada en la salsa como género musical, sus comienzos en la Fania All Stars, su desarrollo en Venezuela y daremos a conocer algunos de los ritmos caribeños como el son montuno, el boogaloo, el mambo y la guaracha.

El segundo capítulo lo abordaremos con los hechos más memorables y significativos de la salsa como género musical entre los años 1971 y 1977. La investigación está basada en bibliografías e investigaciones de César Miguel Rondón, Alejandro Calzadilla y Leopoldo

Tablante; centrándonos en sus orígenes y características de este género musical y además, profundizando en los temas más sonados y fascinantes de esa época.

En el tercer capítulo se aprecian todos los aspectos relacionados con la radio, su concepto, los distintos formatos radiofónicos y el desarrollo que ha tenido este medio de comunicación social en Venezuela, justificando así la utilización del formato de microprogramas radiales en nuestro proyecto.

En el cuarto capítulo está toda la teoría que respalda el trabajo práctico, es decir, la pre-producción, la producción y la post-producción de nuestra propuesta y diseño de serie de microprogramas. Allí se encuentra reflejado, la idea del programa, la sinopsis, la selección del tema, el nombre de la serie, su duración, periodicidad, horario, audiencia, entre otras características resaltantes.

Los micros radiales tienen una duración de cinco minutos cada uno, y en ellos se transmiten mensajes narrados que dan a conocer este género salsoso entre los años 1971 y 1977 acompañado de su respectiva música, tratando de que sea de interés y dinámico para los radioescuchas.

CAPÍTULO I

La salsa cultura caribeña



1.1 Salsa y cultura

El género musical salsa nace en los años cincuenta, en los barrios latinos de Nueva York. Esta música se caracterizaba por una mezcla de sonidos y estilos musicales diversos, de allí deriva su nombre. Las raíces musicales afrocaribeñas, en su mayoría cubanas, realizan una fusión de melodías contagiantes, bailables, sinónimo de fiesta.

La salsa tiene como base musical el aporte de distintos géneros musicales cubanos, principalmente: el son, el danzón, y la rumba; aunados a elementos del caribe como la bomba, la plena; también se apoya en ritmos musicales como la samba y el tango.

César Miguel Rondón en su obra antológica *El libro de la salsa* nos describe la estructura de este género en sus inicios “una música todavía incipiente y desesperada, pero novedosa, que tenía tres características fundamentales: primero el uso del Son con la base principal de desarrollos (sobre todo por unos montunos largos e hirientes), segundo el manejo de unos arreglos no muy ambiciosos en lo que a armonías se refieren, pero si definitivamente agrios y violentos y tercero el toque último del barrio marginal” p.26

Podemos decir que la salsa es música, principalmente del caribe mulato, con perspectiva panamericana creada en un medio social pluricultural y hostil a nuestras tradiciones y costumbres.

Durante su evolución, por su gran calidad armónica y su creciente atractivo, la salsa no sería pasajera y no estaría únicamente limitada a los barrios neoyorkinos. Esta música, al igual que muchos otros géneros representaba lo que en el barrio se vivía, lo que se decía, lo que se sentía y es así como la salsa pasa a ser parte de nuestra cultura caribeña, fundamental para la historia de los latinos.

Pero ¿por qué a este género lo llamamos salsa? Muchos atribuyen el nombre al venezolano y destacado locutor Fidas Danilo Escalona “el bigotón”, Alejandro Calzadilla en su libro *La Salsa en Venezuela*, afirma que esta palabra surge en el programa *La hora de la Salsa, el Sabor y el Bembé*, programa transmitido por la Radiodifusora Venezuela.

Sin embargo la palabra también se le otorga al cantante venezolano Federico Betancourt, con la producción discográfica *¡Llegó la salsa!* en donde se presentaban temas con tendencias salsosas y caribeñas.

El término “salsa” para definir este nuevo género, ya sea inventado por Escalona o por el músico Betancourt, tuvo aceptación y es que

sencillamente el hecho no radica en un nombre, sino en una nueva forma de expresión musical que estaba surgiendo.

Entre los años 1940 y 1950 como consecuencia de la Segunda Guerra Mundial “Los cruces de ritmos, géneros y formatos orquestales producían cambios a gran velocidad”. Calzadilla p.31

Entonces, el crecimiento del escenario musical aumentaba cada vez más sobre todo en Nueva York donde se producían grandes conciertos y muchos emigraban hacia la ciudad de los rascacielos en busca de mejoras salariales.

“... el éxito de las charangas, a finales de los 50, también fue importante y abriría paso a una generación de músicos que al poco tiempo formarían parte del desarrollo de la salsa”. Calzadilla p.41

Sin embargo, fue con el *Sexteto Joe Cuba* donde esta fuerza pachanguera tiene mayor auge ya que la orquesta acompañada de la voz de Cheo Feliciano es la que le da el sonido vibratorio con su tono particular. Es así como el sonido salsero empieza a cobrar mucha más vida para la década como lo señala Alejandro Calzadilla.

Para 1960 era impresionante la unión o relación de los distintos ritmos neoyorquinos con los latinos, o sea, el jazz, el rock, el blues, el twist con el son, el mambo, la charanga, el chachachá, el guaguancó, la bomba y el merengue creando muchísimo ritmo y sonoridad.

Asimismo, para este período surgieron expresiones como el jalajala, y el tan reconocido boogaloo. La música expresaba el acontecer diario que se vivía en la sociedad del barrio y la ciudad.

Con el paso de los años el público era más exigente y para ese entonces Nueva York rodeada de Joe Cuba, Ray Barretto, Willie Colón, Eddi Palmieri, Tito Puente, Héctor Lavoe, Celia Cruz, Pete “Conde” Rodríguez supieron complacer a este severo espectador.

Entre los años 40 y 50 este género musical, ya se hacía notar en el Caribe. Países como Venezuela, Puerto Rico, Colombia, Panamá y República Dominicana gozaban de grandes orquestas inspirados por el big band proveniente de Cuba, así lo señala el autor Alejandro Calzadilla en su libro *La Salsa en Venezuela*.

Llegamos a los 70, década del máximo esplendor salsero y mejor conocido como el momento del *boom*, incluso en Venezuela. Donde la

Fania ya era una industria, fue número uno en ventas, tuvo grandes conciertos, en fin era todo un éxito para la época.

1.2 Antecedentes musicales de la salsa

1.2.1 Géneros y movimientos musicales

1.2.1.a) Bolero:

El bolero cubano, género musical cantable yailable, es romántico y sentimental. Toma su inspiración de la ópera, los romances franceses, y las canciones napolitanas. Sobre un compás de 2/4, desarrolla melodías clásicas y refinadas con textos poéticos donde se mezcla la nostalgia, el encanto de las mujeres y los amalgama de diversas influencias, este género se fija a partir de 1880 en la región oriental de Cuba, llevado por los cantantes de trova que le infundieron un juego de guitarra sincopado (el rayado). Es a principios del siglo XX que el bolero llega realmente a La Habana, donde se impone en las peñas y los cafés. En el transcurso de los años veinte el bolero, mestizado con el son, le da paso al bolero-son, popularizado en aquel entonces por los tríos y los septetos, y hasta nuestros días conocido sobre el nombre de balada o salsa romántica.

1.2.1.b) Boogaloo:

A mediados de los años sesenta, en los Estados Unidos la música latina esta en crisis. La moda de la pachanga, que anima a los bailarines desde hace algunos años, demuestra signos de agotamiento desde 1965. Tocada por grandes orquestas, la pachanga en efecto parece inadaptable a los nuevos tiempos, que se inflaman al sonido de los Beatles, al twist, y del furioso rhythm'n'blues revestido y moderado por el soul comercial de la Motown. El swing de las grandes orquestas latinas aparece como antiguo a los ojos de los jóvenes latinos de New York. De esta manera, se produce la fusión de música latina, twist, rhythm'n'blues de la que va a nacer el boogaloo. Representado en el éxito de la canción *I like it like that* de Pete Rodríguez.

1.2.1.c) Chachachá:

Estilo descendiente del danzón, nació a principios de los años cuarenta, impulsado por la orquesta de Arcaño y sus Maravillas. Entre los músicos de este ritmo se destacan los hermanos Israel y Cachao Lopez. Una de las innovaciones del chachachá consiste en una mayor importancia de los músicos para los coros, creando la forma de llamada y respuesta tan habitual hoy en la música latina. Se pedía a la orquesta que cantaran todos al unísono. Con el unísono se lograban tres cosas: que se oyera la letra con más claridad, más potencia y además se

disimulaba la calidad de las voces de los músicos. En el chachachá los cantantes son los propios músicos. Este músico también marca la dificultad que tenían los bailarines con el danzón-mambo, ya que los pasos no caen sobre el tiempo, pero sí sobre las síncopas.

1.2.1.d) Charanga:

En su origen, la charanga se consagra esencialmente a los danzones, hasta la aparición del chachachá. Allí se hizo muy popular debido al reemplazo de los instrumentos de metal por violines y a la flauta de ébano cubana. Una charanga está formada por timbales, güiro, conga, piano, bajo, violín y flauta. La versión colombiana de la charanga incorpora también un acordeón.

1.2.1.e) Danzón:

Proveniente de la contradanse francesa entra por diversos puntos a Cuba durante el siglo XVIII: en barcos ingleses a La Habana, en el Este llega a través de los colonos franceses que huyen de la convulsionada Haití. Con la influencia de los músicos cubanos negros, la contradanse se hace mestiza, dando nacimiento a la contradanza, y su música se llamará danzón. El danzón es apreciable hoy en sus descendientes estilísticos el chachachá, el mambo, y el ritmo nuevo.

1.2.1.f) Descarga:

Una versión latina del jam session del jazz. Es una reunión de músicos que tocan dejando un largo tiempo a la improvisación. Es a través del jazz y su fascinación con la improvisación que esta forma de tocar penetra la música latina, a la que se llamó descarga por el grito de guerra del contrabajista cubano Israel "Cachao" López.

1.2.1.g) Guaracha:

Es en los burdeles y en las tabernas del puerto de La Habana que la guaracha surge en el siglo XVIII. Las canciones de la guaracha tienen letras llenas de alusiones lujuriosas, con críticas humorísticas del poder gobernante o de situaciones cotidianas. Desde su origen, la guaracha es un portavoz popular, donde se afirma el espíritu de fiesta satírico apreciado por los cubanos. La guaracha sobrevivió en los medios más populares antes de lograr conquistar lugares de mayor alcurnia a mediados del siglo XX, sobre todo a partir de la influencia de las orquestas de músicaailable.

1.2.1.h) Mambo:

El mambo tuvo su primera aparición bajo el nombre de *diablo*, cuando el tresero Arsenio Rodríguez integra al danzón elementos provenientes del Son Montuno. Este nuevo estilo está marcado por la tumbadora, la síncopa del piano, y las trompetas tocando jazz, mientras que el tres

subraya el ritmo. Pero es el pianista y director de orquesta Dámaso Pérez Prado quien logrará la síntesis del mambo, liberando el montuno de las piezas de ritmo nuevo hasta hacerlo independiente. El ritmo es sincopado. Los saxos llevan la síncopa en todos los motivos, las trompetas llevan la melodía, y el bajo el acompañamiento combinado con las tumbadoras y los bongós. Pérez Prado, conocido como "el rey del mambo", realizará varias grabaciones en México para la RCA-Victor en las cuales la influencia del swing es particularmente evidente.

1.2.1.i) Son:

A lo largo de todo el siglo XIX, se mezclan en los campos del Oriente de Cuba elementos musicales hispánicos y africanos, a los que se agrega la música francesa traída por los colonos que escapaban de Haití. Hacia fines de ese siglo, la mezcla se estabiliza y comienza a aparecer entre las formas musicales utilizadas por los trovadores de Santiago de Cuba y La Habana. Para algunos musicólogos, el son cubano es como el blues de los Estados Unidos: una forma simple y en la base de todo, profundamente arraigada en sus culturas de origen: melodías españolas enmarcadas por ritmos africanos, alternancia de las estrofas y los refranes en forma de pregunta-respuesta entre el cantante principal y el coro, textos simples y resumidos que tratan la vida cotidiana. El son está definitivamente marcado por su infancia campesina. Aún hoy privilegia los

instrumentos simples y portátiles, guitarras a veces arregladas, percusiones ligeras y fáciles de fabricar.

1.2.1.j) Son Montuno:

El son tocado a una velocidad más lenta.

1.2.1.k) Soul:

Estilo musical propio de la población afroamericana de EE.UU. El término significa "alma", denotando así la pasión y sentimiento del que está dotado. El soul simboliza la revalorización de la identidad negra en ese país. El género fue asimilado por la población blanca, convirtiéndose en uno de los estilos más influyentes en la música contemporánea de todo el mundo.

1.2.1l) Rock and Roll:

Es un género musical de marcado ritmo, derivado de una mezcla de diversos estilos del folclore estadounidense. A partir del 1960, el estilo ha tenido un importante desarrollo, que se expresó en una gran cantidad de bandas y variedad de ritmos.

1.2.1m) Rhythm and blues:

Género musical originario de Estados Unidos. Se suele denominar RNB. Algunos lo consideran una variedad del blues, que, a su vez, es raíz del

rock and roll. La música cadenciosa del sur negro y los guetos nortños de Estados Unidos, algo así como la primera definición de los ritmos cultivados por las minorías provenientes del África. El origen del concepto se remonta a fines de los años cuarenta. Antes de aquello se refería a este tipo de sonido como *race records* (discos de raza), lo que claramente les daba una connotación peyorativa, más por una cuestión de desconocimiento que por otra cosa. Los discos negros, obviamente, no tenían la misma difusión que los de artistas blancos y muchas veces llegaban al gran público a través de reinterpretaciones por parte de estos últimos.

1.2.1.n) Jazz:

Es el fruto del encuentro de la tradición musical africana y la europea, en un escenario preciso, Estados Unidos. A raíz de la llegada de los esclavos negros desde principios del siglo XVII. El jazz es una música de raíz africana con elementos occidentales, esto se refleja en los instrumentos que utiliza. Fundamentalmente se dividen en dos clases: los que marcan el ritmo: la batería y contrabajo; los que tocan la melodía: piano, guitarra, trompeta y saxofón.

1.2.1.ñ) Bomba y plena:

Muchos expertos familiarizados con la música tradicional de Puerto Rico, conectan los géneros de la bomba y plena, a base de razones históricas y

musicales. Postulan que las raíces de la plena se encuentran en la bomba, principalmente porque comparten muchas características musicales y son ambos claramente derivados de las tradiciones musicales de la parte oeste de África. Ambos usan dos o tres tambores de distintos tamaños y tonos para tocar ritmos interrelacionados. También, ambos utilizan a un cantante para solos junto con un coro, y las líricas de ambos se tratan de la vida diaria de la gente común. Pero a pesar de estos aspectos que la bomba y la plena tienen en común, hay también diferencias marcadas. Son distintos en su instrumentación por los tipos de tambores que se utilizan y en la forma y la importancia dado al baile, y en la estructura del verso y su contenido.

1.2.1.o) Bomba:

La bomba es un género de música tradicional que es básicamente acompañamiento para los bailarines. Comienza con una solista que se llama "laina", que canta una frase que evoca una llamada primitiva. El coro hace una respuesta a esta llamada mientras los músicos tocan instrumentos de percusión en un ritmo de 2/4 o 6/8. Mientras tanto, los bailarines proceden con sus movimientos, en pares y sin contacto. Los vocalistas dependen de la melodía y la armonía no se utiliza.

1.2.1.p) Plena:

Este género musical tiene raíces en la música y baile africana. Las plenas llegaron a ser populares en la primera parte del siglo XX. La variada expresión musical de la población de esclavos, la gente común, y de la clase alta, forma el contexto para el nacimiento y el desarrollo de la plena. Además de tener sus raíces musicales y sociales del África.

Fuente consultada: www.salsa-in-cuba.com

1.2.2 Agrupaciones influyentes

1.2.2.a) El Trío Matamoros:

De origen cubano, creado en 1925 por Miguel Matamoros, Siro Rodríguez y Rafael Cuetos, se destacan en el manejo del son cubano, fusionado con el bolero. Es por ello que son de gran influencia, ya que le dan intensidad a la voz y su armonía. Años más tarde Matamoros comienza a tener problemas vocales y contrata a Benny Moré, dejan de un lado el bolero y para la década de los cincuenta, utilizan ritmos como el swing y el mambo.

1.2.2.b) Sonora Matancera:

Conformada por un grupo de excelentes soneros, su fundador Valentín Cané la llama primero *Tuna Liberal*, estaba conformada por dos personas

y estaban a favor del gobernador de 1924 en Matanzas. El dúo comienza a crecer y le cambian el nombre a *Septeto Soprano* y luego a *Estudiantina Sonora Matancera*. En 1927 se trasladan a La Habana, comienzan tocar a en clubes de baile. Años más tarde empiezan hacer transmisiones en la radio El Progreso Cubano, trabajaban como una cooperativa, sin jerarquías ni distinción entre todos los músicos. En 1932 le cambian el nombre a *Sonora Matancera*, con la llegada de la revolución se escapan de la Isla. Es para la década de los sesenta cuando llegan a la anhelada ciudad de New York, en donde no paran de hacer grabaciones discográficas. Destacando sus raíces cubanas a través de la música popular cubana, el son. Entre sus instrumentos estaban, una guitarra, un tres, un contrabajo, unas maracas, bongós, clave y par de trompetas, acompañados de un cantante En la *Sonora Matancera* han pasado más de setenta cantantes, entre los más destacados, Celia Cruz, Miguelito Valdés, Toña La Negra y Mirta Silva. Sin embargo no podemos dejar de mencionar a Victor Piñero por su destacada voz y personalidad, le inscriben como el único venezolano que grabará con esta agrupación, sus temas destacados son *No quiero nada con su mujer*, *Maquinolander*, *Puente sobre el Lago*.

1.2.2.c) Sonora Ponceña:

Fundada por Enrique Lucca Carballo en Puerto Rico en el 1954, inspirado por la *Sonora Matancera*, decide copiar el nombre y como se funda en

Ponce, queda como actualmente la conocemos. Lucca fanático de Cuba decide crear temas bajo la base del son cubano, utiliza una sección de percusión completa, un piano y dos trompetas. Su hijo Enrique "Pappo" Lucca Jr. se une a la agrupación, ya que desde muy pequeño, demostraba talento. El grupo fue evolucionando y en el 56, se le suma el pianista Vicentico Morales mientras que el joven "Pappo" estaba ya en el piano haciendo arreglos y a la corta edad de 12 años, ya había grabado su primer solo en el piano, siendo un adolescente se convirtió en parte de la banda, no sólo como músico, sino como arreglista. En 1968 el puesto de director lo toma "Pappo" Lucca, de allí se implementa una nueva idea, él busca una fusión de estilos modernos, sonidos cubanos tradicionales junto con jazz complementado con improvisaciones. El grupo también aumentó a cuatro las trompetas en la sección de bronce. Luigi Texidor se incorporó como cantante principal y Miguel Ortíz quien empezó como timbalero. Finalmente, Yolanda Rivera y Toñito Ledee se incorporaron como cantantes principales. Estos elementos definirían el sonido y estilo de La Sonora Ponceña por muchos años.

1.2.2.d) Orquesta Aragón:

Fundada en 1939 por Orestes Aragón, quien decide dedicarse al chachachá, género que evoluciona gracias a los músicos de la banda, especialmente Rafael Lay, quien se convierte en su director a partir del 53. Sin embargo, la agrupación se destaca también por el uso de

charangas y mambos, siempre apegada al son cubano, base de todas sus composiciones.

1.2.2.e) Gran Combo de Puerto Rico:

Agrupación liderizada por el pianista Rafael Ithier, se conforma con los músicos del disuelto *Combo de Cortijo*, además se le une el bailarín y el bongonero Roberto Roena. En su repertorio predominaban bombas y plenas, dos ritmos autóctonos, pero poco a poco empezaron a incorporar diferentes ritmos bailables como el bolero y la guaracha. Este último le dará personalidad que distinguirá a la orquesta bailable. Como innovación tiene el uso tres cantantes, uno de ellos es el famoso Andy Montañez.

1.2.3 Figuras influyentes

1.2.3.a) Arsenio Rodríguez:

A mediados de los años 30, este cubano tresista, forma *Conjunto Cubano*, influenciado por el son y el jazz, incluye las congas, dos trompetas y un piano. Para aquella época lo común era el septeto (trompeta, guitarra, tres, bajo, marcas y claves). Con estos nuevos aportes, aparece un cambio en la estructura musical, revolucionando así el sonido del son montuno.

Este formato nuevo para la época, aumentaba el sonido de las trompetas y se le daba poder a la conga. Además Rodríguez introduce el soneo, momento en el coro que se prestaba para hacer improvisaciones cantadas por el coro, el sonero o espectaculares solos de trompeta de Alfredo “Chocolate” Armenteros y piano de Lili Martínez.

En sus ritmos conseguimos improvisaciones de jazz, sin dejar de un lado los elementos afrocubanos. Sus composiciones, muchas de las cuales llegaron a ser típicas en los repertorios salseros de Cuba y Nueva York. Las innovaciones cambiaron la músicaailable latina e hicieron posible lo que eventualmente sería conocido como salsa.

1.2.3.b) Frank Grillo “Machito”:

Norteamericano, hijo de cubanos, creador de la orquesta *Machito y sus afrocubans*, mezcla de una manera armónica los ritmos cubanos, con las melodías del jazz latino. Esta música marcaba la esencia del sabor caribeño a través de sus diferentes mezclas y tendencias. Su ritmo eraailable y a raíz de ello en Broadway, se comienzan a crear los ballrooms, con matineés para todos los inmigrantes latinos. En esta orquesta fue en la que se dio a conocer el famoso timbalero Tito Puente.

1.2.3.c) Mario Bauzá:

Este cubano empezó como trompetista, aunque tenía estudios musicales en el saxofón, decide dedicarse al jazz. Comienza a ser parte de los “jam sessions” una manera de descargas musicales, en donde se mezclaba el jazz con el ritmo afrocubano. Bauzá fue tan destacado en sus interpretaciones con la trompeta, que se dice que él fue el creador del latinjazz. Sin embargo luego se convierte en el director de la orquesta de “Machito”, que mencionamos anteriormente.

1.2.3.d) Chano Pozo:

Cubano de gran trascendencia, ya que este percusionista, no sólo se destacó en las tumbas, sino también en el canto y el baile. Sus cualidades aportaron innovación al jazz afrolatino.

1.2.3.e) Dámaso Pérez Prado:

Este pianista y arreglista cubano, fue bautizado como *el* “rey del mambo”. Al igual que Bauzá, se dedicó a mezclar los ritmos cubanos con elementos del jazz. Pérez Prado le dio forma a una gran orquesta llamada *Casino de la playa*, con una sección de violines, algo nunca escuchado, pero si muyailable. El nombre “mambo”, proviene de un danzón compuesto en 1937 por los hermanos Orestes. En el mambo se mezclan los ritmos cubanos, con secciones de vientos protagonistas en la armonía, sin dejar de lado los aportes del latinjazz.

1.2.3.f) Benny Moré:

Su nombre completo es Bartolomé Maximiliano Moré, oriundo de Puerto Rico. En 1944 debuta en el *Trío Matamoros* famoso por sus sones y trovas y por cuestiones de suerte se convierte en la primera voz del grupo. Sin embargo años más tarde se consigue en México con Pérez Prado y graban un elepé juntos, la mayoría de las canciones eran mambos. Recibe el nombre de “el príncipe del mambo”, pero a diferencia de Prado, no se queda en este género y decide explorar otros movimientos. Dirige sin estudios de conservatorio, *Benny Moré y su orquesta gigante de estrellas cubanas*, la cual fue un éxito no sólo por su voz, sino porque supo imprimirle todas los ritmos cubanos, del jazz y del swing. La cualidad de Moré radica en su registro vocal, ya que sin ningún tipo de dificultad, cambiaba de tonalidades y tiempos, así como de un suave son pasaba a un rítmico mambo, sin ningún corte o interrupción.

1.2.3.g) Israel “Cachao” López:

Este cubano es bajista, arreglista, compositor y director de orquesta. Aunque es conocido por ejecutar el contrabajo. Este músico es el creador de las “descargas” llamadas en los Estados Unidos “jam sessions”. Comienza con unos amigos músicos dedicando una descarga por instrumento, con la plena libertad de hacer cualquier cosa musicalmente. Se dice que en las descargas, la música no se escribe y cada instrumento expresa lo que quiere. Acompañó a grandes músicos como Bauzá, Pérez

Prado, "Machito". Para "Cachao" esta revolución musical a través de las rebeldes descargas, es tan solo una mezcla de las raíces afrolatinas y cubanas.

1.2.3.h) Joe Cuba:

Su verdadero nombre es José Calderón, en la década de los 60 forma *Joe Cuba Sextet* compuesto de un timbal, una tumbadora, un vibráfono, un piano, un bajo y el famoso Cheo Feliciano como cantante, y es allí cuando nace el boogaloo, un ritmo latino que competía con el rock and roll, el soul y el twist. El músico se propone cambiar esa onda de mezcla de ritmos afrocubanos y latinjazz, y busca crear un nuevo ritmo latino, pero a partir de lo popular en el mundo, y no de las raíces latinoamericanas aunque la base no perdió el montuno. Elimina la clave, utiliza frases del idioma inglés en sus canciones, y a su vez recurre al pop, al rithym'n blues y al uso de los pitos, elemento característico del boogaloo. De esta manera crea una forma muy particular de hacer música para latinos, negros y blancos. Su tema el *¡Bang! ¡ Bang!* vendió un millón de copias en el año de 1967 y alcanzó el número sesenta y tres en las listas norteamericanas.

1.2.3.i) Pete Rodríguez:

Pianista destacado, fue uno de los creadores y pioneros en el auge del boogaloo. Sus temas más destacados y que servirán de inspiración son: *Micaela* y *I like it like that*.

1.2.3.j) Mongo Santamaría:

Nace en La Habana en la década de los veinte. Este tumbador se destaca por sus fusiones entre toques santeros y jazz, que más tarde serán adoptadas por las grandes orquestas de salsa como base rítmica. Se dice que es “el hombre que habla con las manos”.

1.2.3.k) Richie Ray:

Ricardo Maldonado estudió piano en la prestigiosa escuela de música Julliard en New York. No sólo por sus conocimientos es experto en el género jazzístico además la sangre latina que corre por sus venas lo hacen interesarse en la nueva onda musical que se estaba formando. Queda atrapado por la moda del boogaloo y junto a su amigo y cantante, Bobby Cruz, deciden ejecutar este nuevo género. Para el año de 1967 es invitado a tocar con los hermanos Charlie y Eddi Palmieri en unas descargas que se llevaban a cabo en New York, de allí comienza a cambiar su carrera. Ray compone temas llenos de mezclas caribeñas y deseaba ponerle el ritmo latino a cualquier género o corriente. Sin embargo con el pasar del tiempo se decidió hacer música más ligera,

baladas y un boogaloo mucho más fino y delicado, sin pitos, ni gritos. Sin embargo a mediados de los setenta toca como artista invitado en el concierto de la Fania All Stars en el Cheetah, y recupera su valor como pianista.

1.2.3.I) Ray Barretto:

Tumbador norteamericano nacido en Brooklyn también es uno de los pioneros en el ritmo alegre y pegajoso del boogaloo. Estudia música en Alemania y comienza a trabajar con el jazz, sin embargo el hecho de vivir en un barrio latino, lo hace replantearse la música caribeña y a su vez ponerle un toque personal. La moda de la charanga lo atrapó y crea una nueva versión de este ritmo *la charanga moderna*, lo que cambiaba de la original era que se le incluían dos trombones además de los violines y la flauta. Con su producción discográfica *Watusi* y *Watusi 65* esta vez el tumbador se dedica al ya famoso boogaloo. Barretto al igual que la música latina se encontraba en una época de transición (1967-1968) y buscaba probar y desarrollar a su manera las diversas corrientes que se iban presentando. Al unirse al Sello Fania a mediados de los setenta, el conguero deja de a un lado la charanga moderna y la convirtió en una orquesta, incluyendo las trompetas, y eliminando los violines y la flauta, sin inventar nuevas modas trabaja el son, y el cantar del barrio, volviéndose hacia sus raíces latinas. Sin embargo Ray “manos duras” Barretto siempre será reconocido por su virtuosismo en las tumbadoras,

sus largas improvisaciones, y sus aportes rítmicos a la música afrocaribeña.

1.2.3.m) Tito Puente:

Nacido en Nueva York bajo el nombre de Ernesto Antonio Puente, desde muy temprana edad comienza a tocar el piano, pero en su adolescencia destaca en la percusión especialmente los timbales y el vibráfono. Sin embargo Puente deseaba ser bailarín, pero problemas con su rodilla no lo permiten. Cursa estudios en la escuela de música Julliard en New York y en 1948 decide fundar su propia orquesta *The Tito Puente Orchestra*, el sello disquero Tico lo contrata y comienza a destacarse en el mambo. La sección de percusión va en la parte de atrás del escenario, pero Puente al ser líder se movió con sus timbales hacia delante dándose mucha más notoriedad que un timbalero normal. Cabe destacar que el posicionamiento de la percusión era una cuestión racista de los ballrooms, los percusionistas en su mayoría negros debían colocarse atrás para que el público no los pudiera ver. Tito Puente en esa época era uno de los pocos timbaleros blancos y esta era otra cualidad que lo hacía notorio, además de su talento y personalidad.

Como músico también le gusta cambiar un poco y en el año 1950 comienza a trabajar el género chachacha, además nunca dejó de lado la interpretación de ritmos cubanos y caribeños. Para la época no había

nadie que lo igualara, los cantantes de su orquesta eran un aporte más de calidad musical, entre ellos se encuentran: Vicentico Valdez, la Lupe, Celia Cruz, Cheo Feliciano, Héctor Lavoe e Ismael Miranda. Su éxito más recordado *Oye como va* (1964) inmortalizado por el guitarrista Carlos Santana.

1.2.3.n) La Lupe:

Conocida también como *La Yiyiyi*, *The Queen of latin soul*, Lupe Victoria Yoli Raymond, nació en Cuba. La típica mujer liberal y feminista, también algo machista, una personalidad irreverente y descomedida al opinar y cantar. Tras graduarse de maestra decide dedicarse a la música luego de ganar un concurso radiofónico. En el primer grupo que incursionó fue *Los Tropicans*, su estadía fue corta, fue despedida por trabajar de manera poco profesional, ya que insultaba y golpeaba a sus compañeros. Más adelante para el año de 1962 La Lupe comienza a incursionar en el mundo musical afrolatino en New York, en donde se especializará en cantar música cubana y jazz. Acompañante indiscutible de Tito Puente en varias producciones discográficas, La Lupe, nunca deja de lado su mal carácter y sus posiciones feministas. Se pasea por el mundo de los boleros, el joropo venezolano, el merengue dominicano e interpretaciones en inglés. A lo largo de la década de los 60 y 70 crea múltiples producciones discográficas, y se crea un nombre como intérprete femenina.

1.2.3.ñ) Eddie Palmieri:

De raíces puertorriqueñas y nacido en New York, a pesar de querer ser percusionista, bajo la tutela de su hermano mayor Charlie comienza a estudiar piano a la edad de 13 años, paralelamente aprende a tocar los timbales, pasión que nunca abandonará. En los años 50 trabaja en la orquesta de Tito Rodríguez y también junto a Vicentino Valdés. Pero para el año de 1961 conoce al trombonista de jazz Barry Rogers y decide fundar un grupo con él. Además para completar coloca una flauta y dos trombones, los cuales empezaron a formar parte fundamental de otras bandas neoyorquinas, la banda se llamaría *La Perfecta*. Palmieri es un destacado ejecutante del piano tanto en la salsa, como en el jazz. También asume como compositor, ya que sus letras aunque no fueron novedosas, sencillamente hace referencia a términos cubanos como *bilongo*, *vámonos pal monte*, imprescindibles en sus composiciones. El pianista se dedica a componer montunos, y el personaje principal no es él como cantante, sino su destacada manera de tocar el piano, su manera agresiva, ya que hasta con los codos le daba, el piano es el solista, el alma de Palmieri.

1.2.3.o) Celia Cruz:

La guarachera universal nacida en Cuba, comienza su carrera artística en la década de los cuarenta, al igual que La Lupe, incursiona en el mundo de la música luego de haber ganado un concurso radial. Con la banda de

Obdulio Morales sale su famosa interpretación de *Babalú ayé* . Deja los temas santeros de lado y se une a la *Sonora Matancera* y allí estará al menos quince años, los temas y la música cubana no se alejan de su repertorio, destacan la canciones *Burundanga*, *Caramelo* y *Meloa de caña* y su grito de *azúcar* que siempre la identificará. En 1965 se comienza como solista, pero acompañada de Tito Puente y su orquesta, con ellos lanzan su primer disco *Cuba y Puerto Rico Son*. Durante esos años solamente se dedicó a cantar música cubana, aunque no la convencen los nuevos ritmos como el boogaloo, y no se adapta a nuevas modas, siempre fiel a sus raíces cubanas. Cruz siempre se mantuvo al margen de cantar sones montunos, guarachas y boleros.

La colaboración de Johnny Pacheco fue importantísima para el auge de Celia Cruz y en 1974, graba con la orquesta de Johnny Pacheco un disco, donde se dan a conocer *Vieja Luna*, *Toro Mata* y *Químbara*, del desaparecido Junior Cepeda. En esta canción Celia juega con su montuno y voz como en ninguna otra, en ella resume lo que es la rumba del caribe y la cotidianidad.

1.2.3.p) Tite Curet:

Su nombre completo es Catalino Curet Alonso nacido en Puerto Rico, es uno de los mejores compositores del siglo XX. Su carrera en la música comenzó con educación básica en teoría y solfeo con un profesor llamado Jorge Rubián. Sus primeros pasos en la composición los dio en Nueva

York, en 1965, cuando compuso para Joe Quijano sus primeros temas. Adapta una canción *La Tirana* para la cantante cubana La Lupe, esta convirtió a Tite Curet en una sensación del pentagrama popular. Y añadiendo al repertorio de la legendaria intérprete *Carcajada final* y *Puro teatro*. En 1969 Tito Rodríguez le convirtió en clásico los temas *Tiemblas* y *Don Fulano*.

Coincidiendo con el surgimiento del movimiento salsero en Nueva York, Tite Curet Alonso se convirtió en uno de los compositores de mayor demanda del movimiento. Su producción junto a Jerry Massucci marcó el regreso de Cheo Feliciano con la canción *Anacaona* también produjo éxitos como *Mi triste problema*, *Pa' que afinquen*, *Si por mi llueve* y *Franqueza cruel*,

1971 le dio a Willie Colón el éxito *Piraña*. Meses más tarde produjo para Ray Barretto *Testigo fui* y *Vale más un guaguancó*. Su comunión con el género afroantillano le dio aciertos como *Las caras lindas de mi gente negra* y *De todas maneras rosas* grabadas por el sonero Ismael Rivera, *Periódico de ayer* interpretada por Héctor Lavoe, *Plantación adentro* interpretada por Rubén Blades, *La esencia del guaguancó* cantada por Pete "conde" Rodríguez y *El prestamista* producida para Rafael Cortijo.

Ha trabajado versiones al español de numerosos temas internacionales. Le dio letra en español a *Candilejas* de Charlie Chaplin que grabó Wilkins, su versión de *Si yo fuera rico* le dio un gigantesco éxito a Chucho Avellanet, así como trabajó las primeras versiones al español que grabó Nelson Ned. Sus composiciones han formado parte de la banda sonora de películas como *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, *Bad Habits* y *Godfather II*.

1.2.3.q) Ismael Rivera:

También conocido como *Maelo* y *El Sonero Mayor*, nace en Puerto Rico, desde pequeño se advertía que tenía un tono de voz especial. Su adolescencia en la década de los cuarenta, trabaja en conjunto con su amigo el percusionista Rafael Cortijo. Ismael se encontraba con Benny Moré y a partir de allí comenzó una gran amistad entre ellos dos. Cuando Rivera se encuentra en New York, junto a Cortijo preparan unas coreografías que dejan encantado al público, ellos tocaban la bomba y la plena diferente a la original, le agregaron metales con viento y cantan al pueblo de San Juan. Ismael durante sus actuaciones mostraba una seguridad, agilidad y velocidad a la hora de cantar el montuno, la fama empezaba a crecer tan rápido como los montunos de Ismael Rivera. No todo es color de rosa, para el año de 1962, a *Maelo* lo detuvieron en la prisión Fort Knox en Kentucky, por posesión de drogas, allí permaneció cinco años recluso. En su honor Bobby Capó compuso el tema *Las*

Tumbas, ya que la prisión también era conocida por éste nombre, por tener varios sótanos. Sin embargo salió antes de tiempo, pero no volvió a ser el mismo. Sus siguientes producciones discográficas muestran guarachas, pero ha estado alejado y es muy difícil adaptarse a las nuevas corrientes como el boogaloo. Tite Curet, Tito Puente y Charlie Palmieri colaboran en sus próximas producciones discográficas. En el año de 1967 gracias a estas magistrales ayudas se renueva *El Sonero Mayor*, ya para la década de los setenta pasa a ser personaje importante en el auge salsero y colabora con Larri Harlow y el Sello Fania.

1.2.4 Estructura musical de la salsa

“La canción tipo de salsa se divide en seis partes: tema inicial, son, mambo, montuno, moña y tema final. Ella propone un tema que lleva hacia los verbos del son; el texto de este son conduce al mambo, interludio musical que desemboca en montuno, alternancia entre el coro y las inspiraciones –improvisaciones- del cantante (sonero); el montuno se conecta con la moña punto de tensión de la pieza, ruptura con respecto al tema inicial y espacio de conflicto que puede dar pie a las improvisaciones de un ejecutante solista, así como a la última intervención del cantante antes de cerrar la pieza” Tablante p. 38

Esta explicación un tanto compleja del autor Leopoldo Tablante, refleja un esquema primordial en la ejecución del género salsa, durante su auge en la década de los 70, se rige por un patrón rítmico, siempre con esta mezcla y fusión de diversas corrientes musicales, que permiten que el tema sea predecible, mas sin embargo siempre salsoso,ailable y muchas veces dramático. Pero esta monotonía rítmica, era necesaria para producir una canción exitosa.

Las características de este género musical, se resumen en un conjunto de técnicas y formas armónicas, con bases afrolatinas y caribeñas. Uno de los primeros elementos musicales es el son montuno, “es una parte del son, en la que el coro y las inspiraciones del sonero alternan... no es un género en sí mismo, sino el vínculo de dos segmentos diferentes del mismo son, una frase repetida que permite a los bailarores pasar de una parte a otra...un solo esquema rítmico rige casi todas las formas de montuno, al acento puesto en la primera corchea del compás” Tablante p. 44

La creación de la orquesta y sus instrumentos, de viento, de percusión y eléctricos, crean una composición polirrítmica, ya que se combinan diferentes timbres de instrumentos de percusión, que a su vez se entremezcla con el sonido metálico del cencerro -la clave- los timbales y también los platillos.

El modelo principal de orquesta de salsa, tiene en su haber, este grupo de instrumentos: dos trombones, dos trompetas, un piano, un bajo y una sección de percusión, allí encontramos tumbadoras, un cencerro, timbales, platillos y bongós. Asimismo podemos encontrar el güiro y las maracas. Esto puede variar de acuerdo a la rítmica de la orquesta, o a las influencias latinas a utilizar.

“El polirritmo designa la elaboración de un patrón rítmico a partir de una combinación simultánea de ritmos distintos conforme a la métrica de la clave...esta coincidencia de diversos ritmos tradicionales sujetos a la clave alcanza en la salsa una complejidad notable que puede leerse en una partitura tanto simultáneamente como sucesivamente” Tablante p. 50

La clave es el patrón rítmico afrocubano de la salsa, el instrumento que la manifiesta es el cencerro, a veces las palmadas de los fanáticos o las baquetas de los timbales. Lo importante de esta famosa “clave” de raíces afrocubanas, es la base rítmica de toda la orquesta y allí se conjugan todos los instrumentos y las voces. Sin embargo Tablante explica que aunque cada instrumento trabaja independientemente por ritmos específicos de acuerdo a su forma y armonía, éstos cambian la progresión de la música de acuerdo a la clave.

El bajista en las orquestas, como Fania All Stars se convierte en pieza imprescindible, ya que la base rítmica está muy bien definida por el bajo o una guitarra bajo “este instrumento brinda consistencia a la pieza... aumentando el volumen de un bajo en una grabación y ampliando sus posibilidades interpretativas en un arreglo, el sonido de la salsa se ha tornado más vibratorio” Tablante p.33

El pianista ejecuta las entradas de las voces y muchas veces los cambios de ritmo de acuerdo a los acordes que proporciona. Siempre acompaña el sonido de los solistas y coro, sin embargo son muy famosos los solos de pianistas, muchas veces improvisados.

1.2.5 Instrumentos principales

1.2.5.a) Sección de viento: Se clasifica como instrumento de viento o aerófono, cualquier instrumento musical que produce sonido por la vibración de la columna de aire en su interior, sin necesidad de cuerdas o membranas y sin que el propio instrumento vibre por sí mismo. Los instrumentos de viento se clasifican en dos categorías:

- Instrumentos de metal, también son llamados instrumentos de boquilla, porque esta es su embocadura característica.

- Instrumentos de maderas, es bueno señalar que una gran mayoría de instrumentos de madera actuales utilizan resinas plásticas en parte o incluso en su totalidad, los que les aporta beneficiosas prestaciones.
- Instrumentos de viento órgano de tubos: Es una categoría que engloba prácticamente a un único instrumento el órgano y podría decirse que ha sido creada específicamente para él.

a.1) Trompeta:

Es un instrumento musical de viento, fabricado en aleación de metal. El sonido se produce por la vibración de los labios en la parte denominada boquilla. Suele tener tres pistones que dirigen el sonido por diferentes partes de la tubería que lo forman, que, de esta manera alargan o acortan su recorrido y por tanto consiguen su afinación cromática que se extiende en un rango de dos octavas y media, Fa sostenido por debajo de pentagrama a Do por encima.

a.2) Trombón:

Es un instrumento musical de la familia de viento metal. El trombón tiene una tubería cilíndrica (al contrario que el resto de su familia, que la tiene cónica) acabada en una campana. Consta de una boquilla. Se distinguen

dos tipos de trombón, el de varas y el de pistones. La diferencia estriba en la forma de cambiar la longitud del tubo por la que pasa el aire en ellos, para así cambiar el tono, hallándose en cada longitud una serie de armónicos, entre los que el trombonista (o trombón) hará sonar al hacer vibrar sus labios dentro de la boquilla por medio del aire expulsado de sus pulmones. La frecuencia con que vibren esos labios determinará la altura del armónico emitido.

a.3) Saxofón:

Es un instrumento cónico de la familia de los instrumentos de viento madera, generalmente hecho de latón y consta de una boquilla con una única caña al igual que el clarinete. Fue inventado por Adolphe Sax a principios de la década de 1840. El saxofón se asocia comúnmente con la música popular, la música de big band y el jazz, pero fue originalmente proyectado tanto para la orquesta donde se sitúan detrás de las flautas traveseras.

a.4) Flauta:

Se puede denominar como flauta una tipología de instrumento musical de viento. Consta de un tubo, generalmente de madera o metal (pero también de hueso, marfil, cristal, porcelana, plásticos o resinas, etc.) con una serie de orificios y una boquilla en el borde del cual se produce el sonido: el aire puede llegar directamente de los labios del ejecutante (o introduciéndose antes en un canal enfocado al bisel, también en algunas

culturas existen flautas que se tocan a través de la nariz (el ejecutante tapa una de sus fosas nasales para ello). En líneas generales, según su forma, la embocadura puede producir el sonido sencillamente cuando el intérprete sopla, o bien exigir una postura especial de la boca.

1.2.5.b) Sección de percusión: Los Instrumentos de percusión son un tipo de instrumento musical cuyo sonido se origina golpeándolos o agitándolos con la mano, un badajo, baqueta o varilla sobre una superficie membranosa, metálica o de madera. Son, quizá, la forma más antigua de instrumentos musicales. Algunos instrumentos de percusión permiten producir melodía y armonía, además de ritmo.

La percusión se distingue por la variedad de timbres que es capaz de producir y por su facilidad de adaptación con otros instrumentos musicales. La mayoría de los instrumentos de percusión tiene un timbre distinto, incluyendo los tambores, cada variedad tiene un timbre diferenciado. Éstos instrumentos pueden ser usados para crear patrones de ritmos (batería) o bien para emitir notas musicales (xilófono). Los instrumentos de percusión suelen acompañar a otros con el fin de crear y mantener el ritmo.

b.1) Vibráfono: Es un laminófono similar al xilófono, pero las láminas son de metal, en lugar, de madera. Estas láminas son

percutidas con baquetas con cabeza de hilo o lana. El ejecutante cuenta baquetas de diferentes tamaños y materiales que le permiten obtener diferentes sonidos. Por ejemplo, los tonos más dulces se obtienen usando baquetas delgadas de cabeza blanda.

b.2) Xilófono:

Consiste en varias láminas de madera de varias longitudes colocadas en un soporte que se golpean con palos de cabeza de madera o goma. Cada lámina se afina según un tono específico (nota musical) de la escala cromática. El orden de las láminas es similar al orden del teclado de piano.

b.3) Batería:

Conformado por una serie de tambores y platillos o címbalos, que se conforman en una estructura estandarizada. Todos los instrumentos los ejecuta un solo intérprete. Este instrumento, junto con el bajo, conforma la base rítmica de la música popular estadounidense precursores del jazz y desde los años sesenta es muy usada en el rock.

b.4) Tambor:

Es un instrumento musical de percusión, el cual consiste en una membrana estirada sobre un extremo abierto de un tubo cilíndrico. La membrana es golpeada con la mano o algún objeto, generalmente dos palillos denominados baquetas, y el tubo forma una cámara de resonancia la cual resulta en un sonido estruendoso.

b.5) Bongó:

Célebre instrumento de percusión: dos pequeños tambores unidos por una pieza de madera. Para tocar, se ubica entre las rodillas del percusionista (bongosero), quien toca sentado.

b.6) Conga:

Gran tambor de origen africano, muy utilizado en la salsa. La mayoría de las veces por pares, se percute con las manos del conguero.

b.7 Tumbadora:

Otro nombre de la conga.

b.8) Timbales:

Tambores unidos de a dos, montados en un pie, y que se han enriquecido con una o varias campanas y otros accesorios. A veces se completa con un tambor más grande, tocado con un pedal. El timbalero los utiliza de pie y percute el cuero con dos baquetas largas y ligeras.

b.9) Maracas:

Son dos pequeñas calabazas cerradas, equipadas con un mango y rellenas de granos secos. Se sacuden en cadencia, como un sonajero, y generan un susurro rítmico característico, dulce y discreto pero esencial. Dado que exigen poco esfuerzo físico, son en general confiadas al cantante o a los coristas.

b.10) Guiro:

Calabaza alargada, seca y vacía, sobre la que se marcan en uno de sus lados una serie de estrías profundas. Se toca sosteniéndola con la mano izquierda y pasando una varilla de madera dura sobre las estrías. Esta percusión ligera, muy utilizada todavía en las formaciones eléctricas, aporta encanto a la orquesta y tiene un papel próximo al de las maracas. El güiro es tocado la mayoría de las veces por un cantante o corista: al exigir poco esfuerzo físico, no molesta el canto.

b.11) Campana o cencerro:

Es una campana que se percute con una baquetilla de madera. Utilizada en las orquestas populares. La potente y rústica campana da varios sonidos diferentes, dependiendo del lugar donde se toque, y produce un sonido característico y fácil de descubrir en una orquesta de salsa.

b.12) Clave:

Dos pedazos cilíndricos de madera dura que se percuten el uno contra el otro: esta percusión tan simple, es la columna vertebral donde se apoya toda la música latina, ya que genera el compás rítmico, la pulsación principal.

c) Sección de Cuerdas: los instrumentos de cuerda o cordófonos son instrumentos musicales que producen sonidos por medio de las vibraciones de sus cuerdas (una o varias). Estas cuerdas están tensadas entre dos puntos del instrumento. Los instrumentos de cuerda se dividen en tres subgrupos en función de como son ejecutados:

- De cuerda frotada, en los que la cuerda se pone en vibración por medio del frotamiento con un arco. Se desliza un arco sobre las cuerdas para hacerlas vibrar, como en el violín. Aunque en

ocasiones estos instrumentos también se pueden puntear con los dedos (lo que se conoce como pizzicato).

- De cuerda pulsada o punteada, en los que la cuerda se pone en vibración mediante la pulsación de la cuerda. La cuerda se puntea con los dedos o con un plectro sobre las cuerdas, como en el caso de la guitarra o del arpa.
- De cuerda percutida, en los que la cuerda se pone en vibración al ser golpeada por un pequeño martillo. El instrumento más conocido de este tercer método es el piano, en el que los martillos están controlados por un mecanismo de madera con martillos del mismo material forrados de fieltro.

c.1) Violín:

Instrumento de cuerda frotada, el más agudo de su familia. Se toca con el arco, que es, una vara estrecha, de curva suave de unos 30 cm de largo, con una cinta de crines de caballo que va de lado a lado del mismo. El violín tiene cuatro cuerdas afinadas por quintas: sol 3, re 4, la 4, mi 5. Los violines antiguos las cuerdas eran de tripa. Hoy pueden ser también de tripa entorchada con aluminio, plata o acero.

c.2) Bajo eléctrico:

Un instrumento musical eléctrico de cuatro cuerdas, un híbrido entre la guitarra y el contrabajo, tal como lo explica su nombre original: guitarra baja. Usualmente el bajo es de gran importancia en el conjunto de instrumentos, destacando que produce sonidos musicales en armonía con la música y al mismo tiempo un efecto rítmico. Sin embargo, también logra cierta importancia en el área melódica y como un instrumento solista o con un papel más destacado en la banda según cada intérprete, pero saliendo definitivamente del estado exclusivo de "instrumento de base" a como se le señalaba generalmente.

c.3) Contrabajo:

Es un instrumento musical de la familia de las cuerdas, de voluminoso tamaño. Tiene generalmente cuatro cuerdas (Mi-La-Re-Sol), aunque también los hay de cinco (Do-Mi-La-Re-Sol). Es el mayor y más grave de los instrumentos cordófonos. Su sonido se produce por la vibración de las cuerdas al ser frotadas con un arco, aunque también pueden pulsarse con las yemas de los dedos. Puede también tocarse en pizzicato, técnica más propia del jazz que consiste en pulsar las cuerdas con las yemas de los dedos. Esta modalidad de interpretación se traduce en notas más llenas, indicadas para sostener la sección rítmica de ciertas formaciones.

c.4) Piano:

Es un instrumento de cuerda percutida, es decir, el sonido se produce cuando al bajar la tecla y mediante un martillo o macillo recubierto de fieltro situado en el interior del instrumento, se golpean las cuerdas que están colocadas en posición vertical u horizontal según estemos hablando de un piano vertical o uno de cola. El sonido que produce al vibrar la cuerda percutida se transmite a través de la tabla armónica, que tiene una madera de calidad muy especial, generalmente abeto, y que a su vez también vibra amplificando el sonido del piano igual que hace la caja armónica en un violín.

c.5) Tres:

Instrumento típicamente cubano, que muchas veces se presenta en la música rural del Oriente como el son. Tiene la forma de una guitarra pequeña, y está equipado con tres cuerdas, cada una de ellas duplicada. En general, el tres deja los pasajes armónicos más potentes a la guitarra. Muchas veces, si es tocado nota por nota (conocido como "punteado"), el tres asume funciones de contrapunto e improvisación. Este instrumento tiene una importancia decisiva en la elegancia del swing característico del son, especialmente cuando se toca con "retardo-anticipado", es decir, con una ligera distancia en relación al compás exacto.

Fuente: <http://es.wikipedia.org> y www.salsa-in-cuba.com

1.3 La salsa en Venezuela

En nuestro país una prueba sustancial de la amplia acogida popular de esta música fue la aparición, en toda la región, de emisoras radiales dedicadas exclusivamente a la difusión de la salsa, como fue el caso de la modificación del concepto de Radio Aeropuerto, hacia finales de los 70, para dedicarse a dicho género.

Es importante señalar, esta serie de antecedentes antes de comenzar hablar de lleno de la salsa en Venezuela. Según Alejandro Calzadilla nuestro país estuvo adormecido en el atraso y muy apartado debido a la dictadura que se vivió en la década de los treinta con Juan Vicente Gómez.

“Los cambios políticos que se devinieron con la muerte de Gómez, sumados a la pujante bonanza petrolera que ya reportaba enormes dividendos, generaron grandes transformaciones en la Venezuela de aquel entonces. El rápido crecimiento poblacional y el acelerado desarrollo urbano, especialmente en Maracaibo y Caracas, sería uno de los hechos más notorios de este dinámico proceso”. Calzadilla p.66

Los venezolanos seguían su tradición con la *Billo's Caracas Boy*, cada domingo se reunían en las distintas plazas a escuchar las

presentaciones de las retretas. Pero poco a poco dejó de ser un país conservador y sumiso para abrirse a los cambios sociales, tecnológicos y musicales que se imponían para aquel entonces.

A comienzos del siglo XX muchos venezolanos se mantenían fieles a sus ritmos musicales europeos con el one step, el fox trot y aquellos más populares como el valse criollo y el joropo de salón.

Sin embargo, en muchas zonas humildes las personas, sin mucho protocolo, bailaban el pasodoble, el tango, la guasa y el merengue siendo este último calificado como "...marginal y chabacano, razón por la cual marcaban distancia de él, cerrándole las puertas de los finos y elegantes salones de baile, mejor conocidos como dancings". Calzadilla p.67

En fin, con "la llegada del tango , la aparición de la radio, el desarrollo de la industria discográfica, el cambio en los gustos del público y la invasión de música cubana, sumado a las ya mencionadas transformaciones de orden económico y político a escala nacional, abrieron paso a un nuevo tiempo. El país no lograba su estabilidad política y el poder se disputaba duramente entre los propios militares de vieja y nueva formación y los noveles partidos políticos como Unión Republicana Democrática (URD), Acción Democrática (AD), el partido social-cristiano COPEI y el partido Comunista de Venezuela (PCV). La

modernidad se anunciaba y el Nuevo Ideal Nacional del coronel Marcos Pérez Jiménez se convertiría en la marca de la época.” Calzadilla p.69

Entre la década de los 40 y 50, ya las clásicas bandas u orquestas de piano, batería, contrabajo y metales como: la trompeta, el saxofón y el trombón se les fueron agregando toques cubanos con la maraca, la clave, el guiro, la tumbadora, el bongó y el timbal.

La *Billo's Caracas Boys* fue una de las orquestas en estrenar estas mezclas instrumentales y surgió también una orquesta de Luis Alfonso Larrain que más tarde se convertiría en la rivalidad del grupo de Billo Frometa. Estos últimos tuvieron gran presencia en la radio. De ahí, “...el uso generalizado que hacían los caraqueños de la frase *¡A gozar muchachos!*, lema con el que el popular Musiú Lacavalerie una de las figuras más carismáticas de la animación en radio y televisión, daba la bienvenida a la numerosa audiencia que, cada tarde a las cinco en punto, sintonizaba su programa radial con la orquesta” Calzadilla p.72

En ambas orquestas participaron personajes como Rafa Galindo, Manolo Monterrey, Víctor Pérez, Felipe Pirela, José Luis Rodríguez, Cheo García, Memo Morales, Porfi Jiménez (trompetista dominicano) y el pianista y arreglista Eduardo Cabrera “cabrerita”.

Es importante reseñar que la música dominicana, como la orquesta de Porfi Jiménez, tuvo gran importancia en nuestro país ya que el merengue cobró parte importante a la hora de realizar una fiesta o un matiné.

De estas orquestas salieron dos grandes pianistas Chucho Sanoja y Aldemaro Romero. El primero se mantuvo en varias orquestas pero siguiendo siempre con lo tradicional. Mientras que Romero obtuvo gran respeto por el público y por su desarrollo musical.

“Aldemaro Romero, por cierto, tiene el mérito de haber sido uno de los pocos venezolanos que durante los años 50 emprendió la aventura de vivir y trabajar en Nueva York, donde grabó varios discos, obteniendo un inusitado éxito de ventas para entonces (más de 1 millón de copias) con su disco *Dinner in Caracas*, una propuesta orquestal de nuestra música, algo fría, pero elegantemente bien hecha y ejecutada. Sin quererlo, con ello también logró despertar interés por la música venezolana más allá de nuestras fronteras (...) En la década del 70, Aldemaro creó la *Onda Nueva*, corriente musical con la que lograría sus mayores reconocimientos e influiría positivamente sobre el resto del medio musical venezolano. Hoy en día, tiene ganado un puesto privilegiado dentro de la historia musical del país, como uno de nuestros intérpretes, compositores y arreglistas más prolíficos y creativos. Temas suyos como *Calor*, *De repente*, *El*

Catire, o Quinta Anauco, forman parte casi obligatoria del repertorio de la mayoría de nuestros músicos de jazz”. Calzadilla p.76, 77 y 78

Con el derrocamiento y huida de Marcos Pérez Jiménez del país comienza la década de los 60, y el ambiente musical venezolano continuaba en la búsqueda de la salsa y es luego de varios años, cuando orquestas como la de Jhonny Pacheco, el *Sexteto de Joe Cuba* y *La Perfecta* de Eddie Palmieri comienzan a dejar su aporte musical en el país.

“Ahora, el viejo estilo de componer canciones se mezclaba con los recientes temas que, en tono de crónica, narraban la nueva realidad urbana que vivía el Barrio Latino de Nueva York. Ellos hacían puente directo con el otro barrio detrás del mar, el de San Juan de Puerto Rico y Caracas”. Calzadilla p.83

Ray Barretto marca pauta, y le siguen Willie Colón con *El Malo*, a mediados de los 60, *Pedro Navaja* de Rubén Blades para finales de los 70 y el *Juanito Alimaña* de Titet Curet Alonso para el comienzo de los 80. “Todos, finalmente, el mismo personaje: el guapo de barrio, el chulo, el delincuente”. Calzadilla p.83

Es importante reseñar, que con la incorporación del trombón se sustituyen por completo la flauta, el saxofón y la trompeta, ya que este instrumento se adaptó perfectamente a todas aquellas exigencias que necesitaron las orquestas.

Durante los años 60, surgieron numerosas bandas que trataron de imitar a las orquestas provenientes de otros países. Sin embargo, según Alejandro Calzadilla fue el *Sexteto Juventud*, *Los Dementes* de Ray Pérez y *Federico y su Combo Latino* quienes fundaron y crearon un estilo único de este género musical.

“Ahora bien, la idea de usar la palabra salsa tampoco fue original de Federico Betancourt, ésta más bien salió de la creatividad de uno de los locutores caraqueños (de La Pastora, para más señas) mejor conocido para la época, responsable además de buena parte de la invasión salsera que se escuchó en la radio nacional de aquellos años. Nos referimos a Fidas Danilo Escalona, alias *el bigotón*”. Calzadilla p.91

El auge en de la salsa en Venezuela tiene su raíz, en los años sesenta, en la emisora Radiodifusora Venezuela dial 790 AM, en el programa “La hora del sabor, la salsa y el bembé”, producido y dirigido por el disc-jockey Fidas Danilo Escalona.

Para aquel entonces, Escalona rompió con el patrón de la programación que se seguía en la emisora y a las doce del mediodía y en vez de transmitirse algún noticiero, como de costumbre, se escuchaba la salsa y música latinaailable. Como consecuencia, el género pasó a ser un permanente fondo musical en muchos hogares venezolanos.

Es aquí cuando aparece el debate, sobre el origen del nombre de este género musical, “el tema, con el tiempo ha devenido en confrontación entre aquellos a los que les cuesta reconocer que el género fuera bautizado en Venezuela y no en Nueva York y los que alegan, sobre todo los cubanos, que el nombre es viejísimo y que el inventor fue Ignacio Piñeiro en los años 30 con su famoso *Échale salsita*. El locutor y diseñador neoyorquino Izzy Sanabria, por demás alma e inspiración de la Fania Records, en cambio, se atribuye el hecho de haber impuesto el nombre desde su tribunal radial en Nueva York y a través de su revista *Latin New York*. Debo acotar aquí lo tremendamente inútil de la discusión sobre quién fue primero y por qué se llamó de esa manera y no de otra. Se llamó salsa como pudo haberse llamado de cualquier otra forma. Simplemente que este concepto, bien sea por casualidad o por premeditación publicitaria, caló justo donde tenía que ser, entre los músicos y el público, y allí ha permanecido inamovible desde entonces”. Calzadilla p.92 y 93

En 1976, en Radio Nacional de Venezuela se transmitía el programa “Montuno y guaguancó”, siendo este el único programa que ahondaba en los orígenes del género musical salsa, sus intérpretes destacados, arreglistas, compositores y nuevos long play. Su productor y locutor era César Miguel Rondón, quien un año después crea otro programa radial llamado “Bachata” en Radio Aeropuerto. Fue a través de estas transmisiones que se consolidó el género musical salsa en Venezuela, allí también se formaban nuevos grupos salseros como el *Trabuco Venezolano*. También en los espacios, se encargaba de analizar los hechos que tuvieran que ver con la salsa, entrevistar a los protagonistas, comentar conciertos y simplemente disfrutar de la salsa.

Los años 70 fueron fundamentales para la consolidación de la salsa en los barrios y parroquias caraqueñas, como Caricuao, El Valle, El Cementerio, La Vega, el 23 de Enero y La Pastora “pues comenzaron a registrarse en las calles de estas barriadas un acelerado crecimiento de la salsa, mediante una ola de descarga y conciertos populares de gran importancia al margen del circuito comercial y discográfico, derivándose de estas descargas la aparición de grupos musicales” Calzadilla p. 96

Durante esa década aparece Oscar D’León y José Hernández, junto a los trombonistas César Monge, José Antonio Rojas "Rojita", el pianista Enrique Iriarte "Culebra" y el percusionista Elio Pacheco y forman *La*

Dimensión Latina pero es el 15 de Marzo de 1972, cuando marca pauta en el gusto de los melómanos, con los temas: *Que Bailen To's* (1973), *Vuelta y Vuelta*, *La Piragua* (1974) y otros, convirtiéndose en éxitos por todo el caribe. Expresa, Alejandro Calzadilla, que esta agrupación, fue para los venezolanos, la referencia más directa y cercana del movimiento salsero.

Como lo menciona Calzadilla, el boom salsero se da en Venezuela a la par que en Nueva York. Cuando la Fania llega a nuestro país en 1974 dando un concierto en el Nuevo Circo de Caracas y más tarde en el Poliedro junto a grandes orquestas y cantantes como *El Gran Combo* de Puerto Rico, *La Sonora Ponceña*, Willie Colón, Johnny Pacheco, Ismael Rivera, Cheo Feliciano, Ismael Miranda, Héctor Lavoe, Roberto Roena y Rubén Blades, sumándosele la gran venta de discos.

Cabe destacar, que cuando este género musical estuvo en pleno apogeo ocurrieron varios hechos de relevancia. Como la organización del *Primer Festival Internacional de la Salsa* en Venezuela en 1975 realizado en el Poliedro de Caracas. El año siguiente la salsa venezolana se internacionaliza, y es cuando *La Dimensión Latina* realizó varias presentaciones en Nueva York.

Por su parte, Alberto Naranjo es merecedor de dos premios musicales en la categoría de arreglo del Festival Internacional de Puerto Rico, y el *Grupo Mango* recibe el Record World Award como mejor sexteto de 1976.

Ese mismo año cerró con la primera conferencia *Son montuno, guaguancó y el fenómeno de la salsa*, conducido por Domingo Álvarez, en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Central de Venezuela. Este concepto fue bastante bueno ya que dicho evento se realizó por varios años consecutivos.

Igualmente, para comienzos del 77 en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, Domingo Álvarez y César Miguel Rondón se dedicaron a dar charlas sobre las agrupaciones musicales y así el *Trabuco Venezolano* de Alberto Naranjo, aprovechaba para realizar presentaciones.

Haciendo un paréntesis, el *Trabuco Venezolano* buscaba un estilo distinto pero que sonara entre la salsa, el jazz, el funk y la música criolla venezolana. Y así logró conseguir lo que realmente quisieron "...un sonido de originales características". Calzadilla p.112

Continuando con el relato y ya para culminar, después del 77, para Calzadilla ocurrieron tres sucesos de mucha relevancia. Como lo fue la primera publicación del *Libro de la Salsa* de César Miguel Rondón en 1980. En segundo lugar, fue la revista *Swing Latino* la cual tuvo dos etapas, entre los períodos de 1977 y 1982, y entre 1992 y 1993. Por último, y no menos importante, aparece en las librerías *El vínculo es la salsa* que fue una tesis de grado de Juan Carlos Báez en la Escuela de Historia de la Universidad Central de Venezuela, dos años más tarde recibió la Mención honorífica del premio municipal de investigación social.

“Es allí, en ese ambiente cruzado entre la ruralidad y la modernidad, en donde la salsa, como síntesis de buena parte de la experiencia musical e histórica común a todo el Caribe, se activa como mediadora entre los espacios y el colectivo (...) Deviene en el mejor canal de comunicación entre la gente y sus experiencias cotidianas, llena como está, la salsa, de sensaciones extremas y casi siempre opuestas: felicidad y tristeza, dolor y alegría, fiesta y duelo, baile sobre clave e improvisación permanente. Refleja de manera precisa todos los antagonismos que conviven en la ciudad, se ríe en la muerte y llora en la felicidad. Todo eso es la salsa” Calzadilla p.170

CAPÍTULO II

Momentos significativos de la salsa como expresión musical



2.1 Fania All Stars: Sello y Orquesta

“Esta música es un producto cultural de gran alcance comercial desarrollado por la industria discográfica neoyorkina, como respuesta a la sensibilidad musical afrolatina, presente en los guetos -barrios- ocupados por inmigrantes de origen puertorriqueño” Tablante p.15

En los años sesenta, la música latina sufría su primera gran crisis, ya que fue desplazada por The Beatles , el twist y el famoso estilo musical rebelde rock and roll. Para la época, la salsa carecía de identidad propia, todavía se encontraban en la búsqueda de ese ritmo que definitivamente los caracterizara.

Es en los setenta cuando la salsa derriba a cualquier género musical, comenzó a gozar de mucha popularidad, ya que la fusión de diversas culturas latinoamericanas y la mezcla de ritmos caribeños y afroamericanos conquistaban rápidamente a sus seguidores.

Las letras de las canciones eran fiel reflejo de la realidad que se vivió en aquella época. Estaban cargadas de cotidianidad, de violencia, historias de barrios, cultura latinoamericana. La salsa sencillamente, expresaba hechos sociales.

“Las imágenes del modo de vida del barrio que la salsa retomará son imágenes del caos social. Esta idea parece vacía y redundante, pero está directamente ligada al éxito del sello Fania” Tablante p.19

Este grupo es el pionero en el crecimiento de la popularidad de la salsa, sus fundadores fueron Jerry Masucci, un abogado norteamericano y un flautista dominicano llamado Jhonny Pacheco, que vivían en la ciudad de Nueva York. Este buscaba independencia para producir y comercializar su música es por ello, que crea el sello Fania en el año 1964.

El nombre (Fania) de la nueva compañía surge de un son de Reinaldo Bolaños, incluido en el repertorio del primer disco de Johnny Pacheco. La competencia en el mercado disquero estaba reñida ya que las productoras Tico y Alegre tenían larga trayectoria y a estas se les sumaba la internacional United Artist.

Dos años más tarde, gracias a las ganancias de la primera producción de Pacheco, se decide contratar a nuevos artistas: un pianista judío americano llamado Larry Harlow destacado por sus conocimientos de rock y jazz y a Bobby Valentín, un trompetista nacido en Puerto Rico.

Con el pasar de los años se une al sello Ismael Miranda “que rápidamente se hizo popular por su cara de niño y manera de cantar, saturada de mañas y giros característicos del habla de los barrios marginales, impuso con Harlow el *Boogaloo El Exigente*, tema que dada su mediocridad solo pudo ver la luz gracias a la moda” Rondón p. 68. Harlow cansado del son buscó alternar la moda del boogaloo con música cubana influenciado por las composiciones de Arsenio Rodríguez.

Su producción discográfica, poseía personalidad, una estética musical y una manera de hablar. Sin embargo las letras de las canciones no habían cambiado, las historias del barrio, la pobreza y la injusticia, todavía permanecían intactas y eran parte de la esencia musical.

Asimismo la actitud del cantante, que era la predominante en el barrio, gustó a la audiencia, ya no sólo se sentían identificados con las historias que contaba, sino también se veían y actuaban como ellos. Detalle que favoreció enormemente la popularidad del género salsero.

Esta fórmula de la Fania, fue adoptada por diversas bandas y cantantes, esta tendencia de vida urbana en el barrio neoyorkino, fue definiendo en la salsa, su personalidad y cualidad comercial.

El sello disquero comenzaba a ganar partido y firmaba a los mejores exponentes “los primeros reclutados fueron un joven pianista niuyorkino de origen judío conocido como Larri Harlow (Lawrence Ira Kahn)...También ingresa el trompetista y arreglista Bobbi Valentín...para el año 67, Fania firmaba una pareja de jóvenes, por no decir niños, que harían historia dentro de la salsa Héctor Lavoe (Héctor Juan Pérez), conocido a lo largo de su carrera por los apodos de *El rey de la puntualidad*, *El cantante de los cantantes* o *La voz* y Willie Colón (William Anthony Colón). La Fania Records cambió para siempre el rumbo de la música caribeña y especialmente la senda del nuevo género emergente en los años 60, la salsa”. Calzadilla p. 50

Graban su primer disco llamado *Willie Colón El Malo* el cual resultó un éxito a pesar de las deficiencias musicales ya que los músicos de la banda, no poseían estudios musicales, ni experiencia alguna.

“Así, los jóvenes que con desespero y emoción salían a cantar la música que les pertenecía definitivamente, no siempre era músicos en el sentido tradicional de la palabra, pues la mayoría funcionaba por el oído y no por el conservatorio, en la mayoría mandaban las ganas y no la experiencia y la sabiduría” Rondón p. 69.

La idea primordial del Sello Fania no era quedarse en el barrio, sino dar a conocer este nuevo género musical y es por ello, que decidieron ampliar las fronteras, proponiéndose llegar a un gran número de países. Con esto además sin darse cuenta, le dieron a la salsa una fama mundial, ahora este género no sólo le pertenecía al barrio, sino al mundo entero. La cultura caribeña empezó a tomar forma, voz y voto a través de la música y sus principales exponentes.

Para finales de la década de los sesenta la Fania sería la única en tener los mejores exponentes salseros, esta cualidad que la hacía diferente de las demás compañías daría pie al nacimiento del boom salsero con el grupo de la *Fania All Stars*. El sello descubrió que no sólo poseían calidad musical por tener a los mejores, sino que además Masucci y Pacheco le dieron el toque comercial, que nadie había pensado antes.

Una de las características por las que se ha destacado la *Fania All Stars* en el mundo musical de los latinos en Nueva York, es la riqueza de sus cantantes, ya que a esta ciudad nunca han dejado de llegar intérpretes de todas partes del caribe, buscando siempre el camino más fácil a la fama y a la fortuna.

Ciertamente, gran parte del éxito que tuvo la salsa fue gracias a la influencia y el manejo que los managers les dieron a los intérpretes. Por ejemplo, si a la orquesta le faltaba uno o dos cantantes, los seguidores protestaban porque se notaba que el grupo musical estaba incompleto. Aunque, con el tiempo, dependió más de la industria y de la publicidad que de la música propiamente.

La *Fania All Stars* fue la orquesta más importante del Sello Fania, compuesta de los principales músicos, y vocalistas de la disquera. La historia de la banda representa la ascensión y difusión de la salsa como etiqueta comercial para la música latina. Su inicio fue un evento promocional con varios artistas conocidos, incluyendo a Tito Puente y Eddie Palmieri de Tico Records, Richie Ray y Bobby Cruz de Alegre Records.

Para César Miguel Rondón, un hito marcó el baile que la *Fania All Stars* realizaron en el Cheetah, en agosto de 1971, y que daría como resultado cuatro discos y una película, *Nuestra Cosa*. Ese acontecimiento marcó de manera definitiva, la explosión salsosa "...hacer un disco de descarga comercial, sin que este último calificativo supusiera la eliminación de las dos principales características de toda descarga: la espontaneidad y la libertad de los músicos para soplar y cantar todo lo que les exigiera el entusiasmo..." Rondón p. 52

El jueves 26 de agosto de 1971, se reunían en el ballroom Cheetah en la calle 52 de Nueva York, la *Fania All Stars*. A diferencia de sus presentaciones anteriores, este concierto contaba con nuevas figuras musicales ya que “hizo una música fresca, espontánea y asequible; el golpe perfecto, como quien dice.” Rondón p. 73

La orquesta estuvo conformada por una sección de percusión: en el timbal el cubano Orestes Vilató, las congas estuvieron a cargo de Ray “manos duras” Barretto y en el bongó Roberto Roena. La sección de viento se vio compuesta por trombones y trompetas. El primer trombón lo ejecutaba Barry Rogers, Reinaldo Jorge el segundo y, finalmente el tercero Willie Colón. Por su parte las trompetas compuestas también por tríos a cargo de: Roberto Rodríguez, el dominicano Héctor Zarzuela y Larry Spancer

En la sección de rítmica estaba el pianista Richie Ray, el bajista de la orquesta era Bobby Valentín y Yomo Toro con un cuatro puertorriqueño. Johnny Pacheco fundador del Sello Fania, fungió como director, además contribuyó en los coros y ejecutando la flauta en algunas piezas.

Esa misma noche el director de cine Leon Gast filmó todo el concierto y produjo la película *Nuestra cosa*. Además, gracias al éxito que

obtuvo esta presentación se grabaron cuatro discos que más adelante publicó el sello disquero Fania bajo el nombre de *Fania All Stars Live at the Cheetah*, estos elepés, son los fieles representantes del auge que en la década de los setenta tuvo la salsa, si ese concierto no se hubiese hecho, la historia sería otra.

Luego tuvieron varias presentaciones en distintos países como lo fueron: Puerto Rico, Estados Unidos, y Panamá, la *Fania All Stars* hizo su primera representación en el Yankee Stadium, con una capacidad de 64.000 espectadores, el 24 de Agosto de 1973, con sus lumbreras principales: Ray Barretto, Willie Colón, Larry Harlow, Johnny Pacheco, Roberto Roena, Bobby Valentín. Nuevamente el cineasta Leon Gast, patrocinado por el sello Fania, filman *La Salsa*.

Las dos películas hechas por Gast en ese momento y financiadas por Masucci y Pacheco, son parte fundamental en la difusión de la cultura caribeña y la salsa como parte fundamental de ésta.

Antes del evento, fue ambiciosamente pronosticado que el concierto iba a revolucionar la industria musical, como lo hicieron los Beatles en los primeros años del los sesenta y Woodstock en el 1969. Material de su concierto en el Yankee Stadium de Agosto 1973, y también de su

concierto en el Coliseo Roberto Clemente en San Juan, Puerto Rico, constituyen la mitad de sus grabaciones.

En 1974, la representación de la *Fania All Stars* en el estadio Statu Hai (con una capacidad de 80.000 espectadores) en Kinshasa, Zaire también fue grabada por Gast y estrenada como la película "Live In Africa". Esta representación zaireña tuvo lugar en el festival de música que se llevó acabo en combinación con la pelea titular de peso pesado entre Mohammed Ali y George Foreman. La agrupación compartió la misma tarima con Stevie Wonder y otros artistas muy conocidos que también tuvieron la oportunidad de interpretar sus canciones.

En 1975, la *Fania All Stars* volvió al Yankee Stadium, resultando en dos volúmenes musicales titulados "Live At Yankee Stadium" en la cual se destacaron los vocalistas de sello Fania y Vaya Records los cuales incluían a Celia Cruz, Hector Lavoe, Cheo Feliciano, Ismael Miranda, Justo Betancourt, Ismael Quintana, Pete "conde" Rodríguez, Bobby Cruz. Cada volumen reunía cinco canciones, del primero se destacó *Pueblo latino*, de Tite Curet Alonso y fue interpretada por Pete "conde" Rodríguez.

Cabe destacar una breve reseña de algunos de estos importantes personajes que le dieron vida a la *Fania All Stars* entre estos tenemos:

Cheo Feliciano, Ismael Miranda, Ray Barretto, Willie Colón, Héctor Lavoe, Adalberto Santiago, Justo Betancourt y Pete el conde Rodríguez.

Cheo Feliciano, luego de ser estudiante de la Escuela de Música Libre en su nativa Ponce, Puerto Rico. A la edad de 17, se trasladó con su familia a Nueva York ". Trabajó con la orquesta de Tito Rodríguez y por recomendación del mismo, Feliciano hizo una audición y obtuvo un trabajo con el *Sexteto de Joe Cuba* como vocalista. Con este último obtuvo sus primeros éxitos en la radio. Temas como *A las seis*, *El ratón*, *Como ríen* y *El pito*, marcaron su paso por el famoso Combo cubano; por un tiempo hizo una breve aparición con la orquesta de Eddie Palmieri.

Después de un retiro de tres años, su carrera se reactivó con una grabación histórica titulada Cheo. Rompiendo todos los records de ventas, con el sello Vaya, se anotó éxitos con sus canciones *Anacaona*, *Mi triste problema*, *Pa' que afinquen* y *Si por mí llueve*. Recibió numerosos premios por su esfuerzo, incluyendo el Front Page Award (Premio Primera Plana) del diario New York Daily News.

De sus años de grabación con el sello Fania se produjeron éxitos como *Juguete*, *Salomé*, *Los entierros de mi gente pobre* y *Juan Albañil*. También formó parte del elenco de la primera opera salsa *Hommy*. En 1980, Cheo lanzó su propia compañía de producción de discos: Coche

Records. Al entrar a la década del 90 realizó varios proyectos importantes, incluyéndose dos álbumes con la Rondalla Venezolana y su trabajo en Cuba, del que editó el compacto: Cheo en Cuba.

Ismael Miranda se unió a la agrupación *Fania All Stars* cuando apenas tenía 19 años, el más joven de todos los integrantes, lo cual le ganó el apodo de “el niño bonito de la salsa”. La etapa temprana de la salsa gozaba su mejor momento, y el debut de Miranda con su propia agrupación, Orquesta Revelación, bajo el sello de la Fania, no pudo ser más oportuno. El álbum se tituló *Así se compone un son* y fue lanzado al mercado en 1973. Además de tener otras canciones notables, la canción del mismo título fue un éxito rotundo en América Latina, Estados Unidos y Europa. El próximo año vio a la luz el álbum *En Fa Menor*, figurando otra vez la canción del mismo título.

Miranda siguió produciendo éxitos, con canciones tales como, *Borinquen tiene Montuno, La Cama Vacía, La Copa Rota, Como Mi Pueblo y Las Cuarentas*; todas recibieron amplia difusión en los medios radiales. Sus composiciones también lograron éxito, con piezas como, *Señor Sereno, Abren Paso, Lupe, Lupe y Pa' Bravo Yo*, canción que hizo famosa el salsero cubano, Justo Betancourt.

Ray Barretto quien nació el 29 de abril de 1929, en el barrio de Brooklyn de la ciudad de Nueva York, de padres puertorriqueños.

Conocido por sus muchos años como un prominente director de bandas latinas, su carrera en la música comenzó verdaderamente como un intérprete de estudio en la tumbadora para sesiones de grabaciones de jazz.

Entre 1968 y 1975 grabó nueve álbumes de Barretto en Fania eran cada vez más exitosos. En 1972, con *la Orquesta de Ray Barretto* grabó el álbum muy popular e importante *Que Viva La Música*.

Barretto pasó a organizar una banda de concierto orientada en la fusión. Se concretó un acuerdo entre Fania y Atlantic Records y la primera grabación en su sello nuevo fue *Barretto Live: Tomorrow*, una grabación de dos discos de su concierto exitoso en el Beacon Theater, Nueva York en mayo de 1976.

Los álbumes de 1977 y 1978 de Barretto fueron sus últimos con Atlantic. Sin embargo, él logró aún ganar los títulos de la revista *Latin NY de Música del año* y *Mejor Conguero Del Año* en octubre 1977. Aunque, su banda de fusión resultó ser un fracaso comercial, debido a que tenía una mano herida y fue incapaz de tocar por un tiempo.

William Anthony Colón Román, nació en el Bronx; barrio de Nueva York, de abuelos puertorriqueños. Ha fusionado su talento musical, su pasión por la humanidad y su activismo político y

comunitario en una extraordinaria y multifacética carrera como trombonista, arreglista y pionero de la salsa.

Sus logros en todas sus actividades son ampliamente reconocidos. Como músico, compositor, arreglista, cantante y trombonista, tanto como productor y director, ha producido docenas de grabaciones las cuales han vendido más de diez millones de discos por el mundo entero. En calidad de director del grupo Legal Alien, ha ganado once nominaciones al premio Grammy, quince discos de oro y cinco de platino y ha colaborado con figuras de la talla de Rubén Blades, Héctor Lavoe y Celia Cruz.

Su música, que ha tenido gran influencia sobre el jazz latino moderno, refleja a la vez una lírica tradicional rítmica y el llanto de adiós y esperanza de una nueva generación, forzada a abandonar su tierra para congregarse en la urbe estadounidense. Willie Colón aprendió muchas letras de su abuela Antonia, mientras ella lo mecía para hacerlo dormir cuando aún era niño en el corazón del Bronx puertorriqueño. Sus fuertes creencias latinas y su personalidad influenciaron profundamente su devoción a sus raíces.

En el transcurso de su odisea musical y cultural del Bronx a las tarimas del mundo, Willie Colón se traslada con la fascinación del paraíso tropical de sus ancestros a las duras imágenes de las calles de

su juventud rebelde y de lucha social y finalmente a una fusión madura de alegría e injusticia, de belleza y sufrimiento, de romance y realismo.

Mientras que Héctor Lavoe, en plena adolescencia, participó en las seis grabaciones que hizo Willie Colón con la Fania. Se consideró bastante novedoso para la época, por su manera de modular a la hora de cantar, tuvo un estilo único. Por eso, se le dio un trato muy especial y nunca dejó de aparecer en las portadas de los long play.

A finales del año 1973, Willie Colón abandona la *Fania All Stars*, esto fue nefasto para la orquesta ya que él fue uno de los intérpretes compositores y arreglistas más destacados del nuevo sonido. Sin embargo, esto no fue un obstáculo para los productores y es aquí cuando se le da la oportunidad a Héctor Lavoe, el segundo cantante de la orquesta de iniciarse en la condición de solista.

Sin embargo, con el apoyo de Willie Colón, en el 74 se dio a conocer el primer disco de Lavoe, llamado La Voz. La banda estuvo conformada por antiguos músicos de Colón como por ejemplo el profesor Joe Torre, en el piano; José Mangual Jr., en el bongó; Milton Cardona, con las congas y, nuevos personajes como José Febles, trompetista y arreglista; José Rodríguez, trombonista brasileño; Harry D'Aguiar, también trombonista; Ray Maldonado, trompetista.

Este disco producido por Colón, fue el que le dio a Lavoe el empuje a su carrera como solista, el tema *El Todopoderoso*, es el primer éxito que se conoció de esta producción. Por lo general, si en la salsa se cantaba sobre religión, la cristiana era lo primordial, sin embargo se relacionaba con la santería por ser este género musical procedente de Cuba.

A la par, *Rompe Saraguey*, fue el segundo gran éxito de este primer sencillo. Pero a diferencia del primero, éste giraba en torno a la santería negra y fue interpretado como un son montuno.

En 1974, Héctor Lavoe le toma ventaja a Ismael Miranda, quien para entonces, aún pertenecía a la Fania. Por su manera de expresar e interpretar las canciones que siempre mantuvo a lo largo de su profesión, Lavoe fue bastante aceptado y querido por el público. Pero, a pesar de esto, grababa un disco cada dos años por ser un tanto desordenado e irresponsable a la hora de tomar en serio su profesión.

Después de una espera tan ansiosa, es en el año 1976 cuando aparece su segundo disco, *De ti depende*, al igual que el primero con la ayuda de Willie Colón. El tema central lo estableció *Periódico de Ayer*, exitosa composición de Tite Curet Alonso, donde un juego de los instrumentos de esta pieza jugaba un rol fundamental. La salsa ya estaba

en pleno boom y como consecuencia el auge de este disco que tuvo elevadas ventas.

Entonces para el año de 1977, Héctor Lavoe, llenaba sus conciertos en Nueva York y pequeñas presentaciones en canales televisivos con sus fieles seguidores, viajaba por todo el Caribe especialmente en Venezuela donde era muy querido.

A pesar de continuar con la fama, Lavoe no supo aprovechar todas aquellas oportunidades y apoyo que le brindaron los ya nombrados compositores, músicos, entre otros. Ya que para fecha empezó alejarse de su popularidad y éxito. “A los bailes siempre llegaba retrasado, descuidó sus condiciones vocales, no se preocupó por mejorar la calidad y terminó haciéndose una fama de irresponsabilidad que llenó de no pocas angustias a los empresarios de la región” Rondón p. 154

Se dice, que el principal problema que poseía Héctor Lavoe era una adicción a las drogas, vicio que luego le trajo un retiro temporal evitando la grabación de su tercer disco. Asimismo, tuvo que suspender todo tipo de presentaciones, bailes y conciertos.

A pesar de esto, los rumores corrían de un lado a otro y nunca se supo a ciencia cierta el motivo fundamental de su alejamiento. El público lo recordaba, lo aclamaba esperaba con ansias una nueva presentación.

Héctor Lavoe fue abarrotado por los medios y las entrevistas donde negó profundamente su adicción a las drogas, pero el público estaba lleno de dudas y el cantante ya no era el mismo. Los acontecimientos como el asesinato de su suegra, la muerte accidental de su hijo, lo mantuvieron en un estado de depresión y apatía constante.

Comedia, el tan esperado disco de Lavoe se grabó y de la noche a la mañana arrasó con el tema *El Cantante*, tema compuesto por Rubén Blades que se compara con una confesión personal motivo de su retiro. Por su parte, Willie Colón nuevamente se destacó con el arreglo y la producción del sencillo.

Este tercer y último disco tuvo mejores resultados que los anteriores. Así entre 1974 y 1978, Lavoe sólo logró grabar tres discos. Y a pesar que ya para 1979 Héctor se sintió recuperado, Rubén Blades y Oscar D'León eran una fuerte competencia para él.

El 25 de junio de 1988, después de un fallido concierto en el Coliseo Rubén Rodríguez de Bayamón, Héctor Lavoe regresó a su

habitación del hotel Regency de San Juan y en un intento de suicidio se lanzó al vacío desde el octavo piso, desde entonces, su vida ya no fue la misma.

El 29 de junio de 1993, cinco años después de aquel intento de suicidio, falleció en Nueva York. Quien había sido bautizado en Ponce como Héctor Pérez, un 30 de septiembre de 1946, moría joven y famoso, aunque lejos del estruendo de la vida pasional que lo cobijó durante más de veinte años.

Se puede decir que la faceta más significativa de la *Fania All Stars* fue en sus comienzos de 1971 cuando se presentaron en el Cheetah, por todos sus éxitos obtenidos en esta y por su parte, la película filmada por el ya nombrado cineasta Gast.

Las virtudes que tuvo la orquesta siguieron creciendo sin mayores novedades mientras que otras siempre dependían de la industria disquera y de la moda del momento y como lo señala César Miguel Rondón “Lo que queda ahora es hacer el recuento de esos incrementos y de esas muertes” Rondón p. 89.

2.2 Rubén Blades: El sonero consciente

Nacido en la ciudad de Panamá, a los 18 años comenzó a cantar en 1968, dos años más tarde, decide grabar su primera grabación con *Los magníficos* y es en 1970 cuando decide irse por primera vez a la ciudad de Nueva York, Estados Unidos.

Pete Rodríguez quien le da la oportunidad de trabajar, ya que este se da cuenta que Rubén tiene una manera distinta de entender los mensajes de la música bailable.

A pesar de ser un huésped de Ismael Miranda rápidamente se decepcionó y se fue de regreso a Panamá en 1971, donde decide incursionarse en los estudios de derechos.

Para 1974, surgió una segunda oportunidad de viajar a los Estados Unidos donde grabó con Ismael Miranda *Las esquinas son*. En esta ocasión se vio a un Rubén Blades mucho más preparado a parte de ser abogado aprendió el idioma inglés y había crecido culturalmente. Muestra de ello es el tema Cipriano Armenteros la historia cruda de un guerrillero, que cambiará la manera de escribir y la expresividad social de la salsa común, que venía produciendo el Sello Fania.

“En Panamá, ni la izquierda sobrevivió como izquierda .Cuando yo estaba en la universidad, veía a los intelectuales del partido comunista que teorizaban sobre todo. Yo les dije: ustedes no saben lo que es bailar y por eso no se enteran de lo que dice el pueblo” Ruben Blades citado por José Manuel Gómez en su Guía Esencial de la Salsa p.68.

Su avance en Nueva York no fue cosa fácil, pasó por muchos obstáculos hasta conseguir un empleo en la *Fania All Stars*, que no fue tan significativo, simplemente era el encargado de repartir el correo. Aunque su estilo y composiciones diferían de la filosofía de la Fania, el estar allí le haría conocido y escuchado por muchos.

Su gran oportunidad se presentó en 1975, cuando grabó un disco junto a Willie Colón bajo el nombre El bueno, el feo y el malo, junto a Yomo Toro y Héctor Lavoe. Sin embargo, es al siguiente año cuando interviene en un tributo que le hizo la *Fania All Stars* a Tito Rodríguez donde cantó *Los muchachos de Belén*.

Y así Rubén Blades empezó a ser conocido entre los grandes como un buen compositor. En 1977 grabó su primer disco Metiendo mano, nuevamente junto a Willie Colón, donde se dio a conocer la historia de un hombre corriente, la historia de *Pablo Pueblo*. Con esta canción Blades refleja los anhelos y realidades de un individuo. Sin

embargo nunca dejó de lado la base rítmica que venía trabajando la Fania y es por ello que bailarores nunca le faltaron.

Es a partir de aquí que Blades empieza con la “salsa consciente”, un nuevo estilo de componer y cantarle al pueblo. Aunque años atrás lo había hecho Tite Curet con *Plantación Adentro*, es el panameño quien logra un gancho con el público, quien no sólo bailaba sus piezas, sino también las reflexionaba. La salsa para Blades se había convertido en un discurso político.

A pesar de estar en la cúspide el panameño no perdía las ganas de volver a su país, ya que la vida en Nueva York, fue bastante dura. Sin embargo, no tomó la decisión de retirarse, sino todo lo contrario grabó otro disco junto a su compañero Willie Colón.

Para 1978, Blades y Colón empiezan a interpretar en discotecas breves estrofas de su canción *Plástica*, que duraban 36 segundos entre los sonidos de los violines, las congas y los trombones. Para Jerry Massucci, este tipo de interpretaciones no eran las más prudentes y adecuadas, él pensó que los bailarores se sentirían ofendidos al escuchar una realidad que no se había puesto en público, pero sus predicciones fueron totalmente erradas ya que Rubén realizó una narración que no se había escuchado en ninguna otra ciudad.

“La salsa consciente fue la última tendencia comercial instaurada por el grupo Fania antes de que el merengue dominicano comenzara a dominar en el mercado de las músicas afrolatinas. Esta tendencia nos parece contradecir la salsa en un género para un gran público, no sólo porque politizó los contenidos de la salsa, sino porque socavó el valor de los contenidos inherentes a esta música. Los propósitos políticos de la salsa consciente aceleraron el desgaste de la salsa como música comercial” Tablante p.116

A este éxito le siguieron otros más en su siguiente disco *Siembra* donde se presentaron temas como: *Buscando Guayaba*, *Plástico* y *Pedro Navaja*, siendo este último otra controversia ya que por poseer una letra musical tan larga no se pensó que tuviera gran auge como el que tuvo. En ese último tema se refleja la historia de un hombre chulo, de una prostituta, su contenido tuvo intriga y mucha tragedia la cual se desata de una manera inesperada. *Pedro Navaja* se convirtió en el mayor triunfo de la historia de la salsa. Se dice que fue reconocido por el escritor Gabriel García Márquez quien comentó que le hubiese gustado escribir nombrada canción.

Para el año posterior, Rubén Blades lanzó un recopilatorio y a su vez, la grabó otra discografía con el nombre de *En maestra vida*, en la que recorren varias generaciones de una familia. Cabe destacar que

este último contó con la colaboración del periodista venezolano César Miguel Rondón escritor del Libro de la salsa.

El siguiente disco, en 1981, se tituló Canciones del solar de los aburridos donde se destacaron *Tiburón 2*, *Te están buscando* y *¿de qué?*. No obstante, *Ligia Elena* fue todo un éxito en España gracias a la interpretación que le hizo la Orquesta Platería. Seguidamente en 1982, nació la última colaboración entre Blades y Colón titulado *The last Fight* canciones para una película filmada por Jerry Massucci. Rubén hizo una versión de *Y tu abuela* de Joe Cuba.

Pero sus días en la *Fania All Stars* estaban contados, los deseos del panameño de cambiar eran enormes y grabó *El que la hace la paga* el cual sería su última grabación con la reconocida orquesta.

De inmediato, firma un contrato con una prestigiosa compañía de rock and roll llamada Electra. Es aquí donde Rubén Blades se sintió con total libertad y grabó su primera discografía con esta sociedad bajo el nombre de *Buscando América*. Disco donde su interpretación tiene ciertos cambios positivos ya que la emisión de sus mensajes tuvieron mayor claridad que en otras discografías al igual que las letras de las canciones donde irradió gran transparencia de la realidad como nunca antes.

A pesar de todos sus grandes éxitos en Nueva York, de las numerosas ventas y diversas presentaciones, Blades siempre pensó en la posibilidad de volver a Panamá, esta vez con intenciones políticas aunque aún no era su momento.

Entre 1986 y 1988, graba un disco de transición donde encierra varios de sus éxitos ya nombrados como: *Pedro navaja*. El cual se niega a cantar nuevamente, a pesar de haber obtenido una segunda parte llamada *Sorpresas*, pero una no podía ser cantada sin la otra ya que era la continuación de una historia. Como este surgimiento salieron a relucir varios más uno con más éxitos que otros, pero nunca dejando el canto a un lado.

Culmina su contrato con la compañía Elektra con un disco llamado Live, el cual fue de gran impacto para Norteamérica ya que muchas de sus canciones eran en inglés y por supuesto en español. Pero siempre la mayoría de sus asistentes fueron latinos.

Luego, musicalmente sacó otro disco Amor y control, esta vez mucho más abierto que los otros en cuanto al ritmo caribeño se refiere donde se apreció la voluntad de hacer lo mejor sin fronteras estilísticas y sin renunciar a una herencia cultural que sigue presente.

Y es en mayo de 1994, cuando se presentan las elecciones presidenciales en Panamá, siendo Blades el líder del Movimiento

Alternativo Papá Egoró (Madre tierra, en la lengua indígena) quedando de tercer lugar entre 16 candidatos y marcando diferencia ya que fue un partido que en condiciones insólitas surgió en 1993.

Finalmente para 1995, hubo un reencuentro entre Rubén Blades y Willie Colón en una discografía que llevó el nombre Tras la tormenta, donde cantan a dúo tres de las canciones del sencillo. Sin embargo, a pesar de esta posible liga nunca hubo buenas relaciones entre estos dos intérpretes.

Al definir su estilo, que aún en nuestros tiempos lo caracteriza, Ruben Blades, en una entrevista con César miguel Rondón, explica “creo que esa es mi onda, tu sabe, yo canto lo que veo, toda esa serie de personajes que son los mismos, igualitos en toda Latinoamérica . . . sé lo que piensan, lo que sueñan, lo que añoran. . . Si yo soy un cantor popular yo tengo que cantarles a ellos para bien o para mal, ellos son parte de lo que uno conoce. Y mira que no se trata de elogiarlos, de ponerlos como héroes, no, se trata solamente de decir lo que ellos son” Rondón p.371

2.3 La Dimensión Latina: éxito venezolano

Otro momento significativo de este género musical -la salsa- es el surgimiento de *La Dimensión Latina*. Pero antes de hablar de este

grupo como tal, hay que saber de sus antecedentes, y para ello es necesario mencionar los inicios del bajista venezolano Oscar D'León ya que es él quien da el primer paso para dar conocer a esta orquesta.

Luego de la presentación de la *Fania All Stars* en Venezuela en 1974, surge la inquietud de algunos cantautores de formar una orquesta que no tenga nada que envidiarle a la del Norte, entre ellos Oscar D'León.

Esta necesidad se da finalmente en 1975 y hacemos mención a esto para dar una breve introducción al sonero de la salsa, Oscar D'León quien fue uno de los primeros en tener el empuje de formar un grupo musical por ser un bajista que gustaba de este género musical.

“Acompañado por el trombonista César Monge y Antonio Rojas, Rojita, tocaban en cervecerías, fiestas particulares, clubes privados, entre otros. Los músicos de una u otra manera se conocían y se reunían en La Guaira en la casa del pianista Enrique Iriarte, Culebra”. Rondón p. 283.

Oscar D'León trabajaba con un taxi, vehículo que lo incitaría a convertirse en cantante, ya que durante sus carreras divertía a los pasajeros, imitando el sonido de un bajo con su voz, mientras sonaba en la radio una canción de la *Sonora Matancera*.

Luego de varios meses de ensayos la cervecería La Distinción contrató a la orquesta para que hiciera presentaciones en su establecimiento. Mas tarde, es llamada *La Dimensión Latina* “y con ello sólo quiso afirmar que era un orquesta moderna, que estaba en algo nuevo y que su onda era distinta”. Rondón p.285.

Esta agrupación comenzó a reflejar todo lo que se quería musicalmente para la época, sintetizaba todo lo que se daba en Nueva York, caracterizaba las peculiaridades de los venezolanos y las necesidades que tenían. Era todo un reto, ya que las personas estaban acostumbradas a escuchar *Billos Caracas Boys*, la cual es una producción de Venezuela que surgió mucho antes de que se empezara a escuchar la salsa como tal.

En 1973, graban su primer disco bautizado como La Dimensión Latina. No proporcionó grandes éxitos, sin embargo, *Pensando en ti*, fue transmitida en varias estaciones radiales de la provincia y en una que otra radio del centro y de la capital.

“Esto le permitió un nuevo disco, saturado de mala música, de estilos mediocres, y todo ello para complacer las aspiraciones de los productores que veían en el mercado andino, especialmente el

colombiano, una meta que colmaba expectativas y ambiciones”. Rondón p. 283.

Asimismo, aparece un tercer disco, en 1974, con la misma base que los dos anteriores, pero con una notoria calidad. Uno de sus éxitos apoyado por Radio Rumbos que fue *Que bailen todos*. Más tarde, se suma a la orquesta el bolerista Wladimir Lozano quien posteriormente contribuye a la gran popularidad de la misma.

Esta nueva sociedad hizo mucho más fácil el trabajo del guarachero Oscar D’León a la hora de interpretar boleros. El triunfo rotundo estaba a la espera de la orquesta.

En resumidas cuentas, se pudiera decir que los venezolanos se inclinaron aún más hacia este género salsoso con lo proveniente de Nueva York y lo que se hacía en Venezuela.

Llorarás tema compuesto por Oscar D’León “que giraba en la clásica onda de la revancha amorosa” Rondón p. 287. Este tema es el que definió a *La Dimensión Latina* fue la única orquesta que rompió con el antiguo patrón que se venía bailando en Venezuela.

Igualmente, el *Parampampam* y la *Taboga* de Ricardo Fábregas también se convirtieron en grandes éxitos. La agrupación siempre supo conectar canciones que se recordarán a lo largo del tiempo.

“Acudieron a las viejas canciones de amor desgarrado, donde la tragedia absurda siempre impregnaba la historia de lágrimas melodramáticas”. Rondón p. 287. Y fue con el tema *Mi adorada*, bolero de Bobby Capó donde se empezó a notar todas las características anteriores.

En el 75, ya las grabaciones de la Fania, se escuchaban regularmente en las estaciones locales y las cifras de ventas eran incalculables. En esa misma época en el Poliedro de Caracas se preparó un Festival Internacional de la salsa. Donde asistieron *El Gran Combo de Puerto Rico*, Ismael Rivera y Cheo Feliciano.

Por su parte, *La Dimensión Latina*, en el año de 1976 graba y publica su tercer disco llamado Salsa brava donde se popularizó *Dolor cobarde*, *Si tu supieras* y, *El frutero* un clásico escrito por Félix Caignet.

Este fue el momento más importante y significativo para la orquesta que abarrotaba cualquier tipo de presentación. Para finales del 76 graban

otro disco llamado Dimensión Latina en Nueva York, siendo este el último que grabó Oscar D'León. El mercado neoyorquino aceptó considerablemente esta producción.

Se pudiera decir que con la salida de Oscar D'León, *La Dimensión Latina* se fue al derrumbe, con la llegada de Argenis Carrullo, cantante de gaita zuliana, pensaron en disimular la ida del guarachero, pero esto no bastó. Del disco publicado en 1977, se impuso *Flores para tu altar* y *Dame tu querer* que fueran viejos temas cubanos.

Sin embargo, Carrullo solo permaneció en la orquesta cuatro meses y es cuando deciden contratar a Andy Montañez, uno de los iconos de la salsa boricua y figura de *El Gran Combo de Puerto Rico*. Pensaron que esto sería la solución de *La Dimensión Latina*. Sin embargo, sucedió todo lo contrario porque era una combinación entre las dos agrupaciones.

La salida de Oscar D'León de la orquesta no afecta el éxito de su carrera musical, al contrario inició giras mundiales y recorrió países como Estados Unidos, Panamá, Perú, Colombia, México y buena parte de Europa. Su peculiar baile le mereció el apodo de "bajo danzante" aspecto que encantaba al público y que a su vez imitaban sus pasos.

Sus composiciones musicales, su estilo único, lo hacen profeta en su tierra. La vida artística de Oscar D' León también exploró en la televisión, interpretando en Radio Caracas Televisión a un cura salsero llamado "Fray Salsa", el cual le causó discordias no solo con la Iglesia Venezolana, sino también problemas de faldas. En otro programa llamado "Oscar y Emetinas" protagonizó la historia de su vida.

Pero continuando con el relato de *La Dimensión Latina*, en 1977 nuevamente, se presentaron en el Poliedro de Caracas, esta vez acompañados del *Sexteto de Joe Cuba*, el cual resultó una frustración para esta última orquesta ya que el público no dio lo que ellos esperaban, lo único que hicieron fue adular a los venezolanos.

Con la llegada de Andy Montañez a la orquesta hubo mucho auge y continuaban con sus presentaciones y grabaciones, pero este cantante no se integró de lleno a la agrupación, de hecho se habló de un "Gran Combo de Venezuela".

El grupo para tratar de poner punto final a este tipo de comentarios decidieron grabar *Por el camino*, "un joropo puesto en clave de salsa con un montuno algo demagogo donde se le cantaba al campesino, al llanero y al vale, donde se confundían los tres, de manera torpe y forzada, en una sola entidad" Rondón p. 296.

Entonces es cuando *La Dimensión Latina* siente la necesidad de venezolanizar su música tomando como referencia el canto del campo. A pesar de ello, sin conocerlo cometieron fallas ya que por querer rescatar la identidad dejaron a un lado lo que reflejaba la salsa como género musical de aquel tiempo, que no era más que interpretar temas de la vida real.

También, se pusieron frente al algo desconocido para los caraqueños que era la tierra del llano venezolano, renunciando a la perspectiva urbana, este apego a la música venezolana fue un peligro para la orquesta porque dieron una vuelta de 360° y no se inclinaron hacia algo más cercano a la salsa como la gaita o el merengue.

En tanto, *La Dimensión Latina*, no era más que una mezcla entre el joropo y la salsa incluyendo cuatro, arpa y maraca. Esto fue coloquialmente un arroz con mango. A las personas les gustaba escuchar la representación del sentir urbano de las comunidades citadinas y de lo rural se encargaban otros. Porque la salsa surge de eso, de lo urbano y nunca de lo rural.

Sin embargo, la salsa estuvo entre los años de 1972 y 1976 muy bien representada por *La Dimensión Latina*, con la salida de Oscar

D`Leon, se disipa todo aquello que venían haciendo, cayendo en el error de venezolanizar la salsa.

CAPÍTULO III

La radio un medio mágico



3.1 Definición de radio

La radio es un medio de comunicación social auditivo de insuperable inmediatez, alcance masivo y bajos costos.

“La comunicación por radio es un proceso de comunicación por medio de la transmisión y recepción de ondas electromagnéticas a través del espacio sin cables ni hilos”. Diccionario de ciencias p. 358

3.2 Orígenes de la radio

Durante el siglo XIX el mundo se invadido de descubrimientos, inventos y grandes científicos que tras sus investigaciones, modernizaban el presente y el futuro próximo.

La electricidad fue principal protagonista y factor fundamental en los laboratorios, estudios de campo y en el proceso de ensayo y error.

Antes del descubrimiento de la radio, ya existían sus principales rivales: la prensa, la fotografía y el cinematógrafo. Sin embargo también existían “el fonógrafo primero y el gramófono después, ya habían creado el hábito de escuchar música” De Anda y Ramos p. 23

El terreno ya estaba preparado para la llegada de la radio. James C Maxwell descubre en 1873 que la electricidad se mueve en ondas. Y esta investigación fue presentada en su obra "Teoría del campo electromagnética". Diez años más tardes George F. Fitzgerald logró explicar como se producen las ondas electromagnéticas en el espacio. Asimismo Heinrich Hertz en 1888 quien tenia el mismo objeto de estudio que Fitzgerald "logra comprobar la existencia física de las ondas electromagnéticas después de haber podido medir su longitud y su velocidad" Cabello p.11.

Hertz, catedrático de la Universidad de Bonn, logra fabricar el primer transmisor y receptor de la radio. Este nuevo descubrimiento "las ondas hertzianas" crean el terreno para ampliar los estudios sobre esta nueva disciplina la investigación del electromagnetismo.

Un investigador que también realiza un importante aporte es Lee de Forest, un norteamericano que creó "el tríodo colocando un alambre en una bombilla, esto permitió que el hombre avanzara en la electrónica desde el radio a la computadora. La radio y la televisión deben mucho a este hombre de ciencia" material recopilado por Jesús Berenguer, Radio I.

Ya con un transmisor de radio inventado y desarrollado tecnológicamente, aparece el italiano Guglielmo Marconi "definitivamente,

si debemos hablar de algún “padre” de la radiodifusión, ese titulo le corresponde a Marconi” De Anda y Ramos p. 29

Este investigador de la electricidad a diferencia de muchos otros científicos anónimos, pasó a la historia con gran fama, reconocimientos como el Premio Nobel, y sólo con apenas 21 años. Su genialidad lo lleva a ser el precursor en la radiodifusión, su visión era al parecer únicamente comercial, Marconi innova el transmisor, cambio las antenas por cubos y el receptor era un cohesor “inventado por Oliver Lodge 1889, este científico no lo patentó, de haberlo hecho se convertiría en el inventor legal de la radio” De Anda y Ramos p 29.

Este cambio permitió que las ondas viajaran hasta 2km. Sin embargo fue el científico italiano quien lo hizo. Se traslada a Londres afirmando que a partir de su sistema de comunicación iba a ser pionero, durante su estadía conoció al almirante H.B. Jackson, y en conjunto y a través de maniobras manuales lograron cubrir 100km de distancia, es entonces cuando “el 2 de junio de 1896 solicitó Marconi su primera patente” De Anda y Ramos p. 31

A partir de conversaciones con el Gobierno ingles funda una compañía Marconi’s Wireles Telegraph Co, con el pasar de los años y apoyado por brillantes científicos, su radiotelegrafo estuvo en el mundo

entero “el genio de Marconi combinada su gran capacidad como inventos con un sexto sentido para innovar en los negocios” De Anda y Ramos p. 31.

La primera transmisión radiotelefónica fue realizada por F.A Fessenden el 24 de diciembre del año 1906, a través “de un micrófono enfriado con agua, acoplado a un alternador marca Alexanderson de un kilovatio de potencia” J.Cabello p.11. Esta emisión se desarrolló en una banda de 50 kilohertz de frecuencia en Massachussets, Estados Unidos, según Cabello se podía escuchar música, poemas y fue apreciado por los operarios de los barcos en un espacio de casi 100 millas de radio.

De aquí comienza una etapa experimental, ya que el atractivo y los seguidores de transmisión de radiofónica fue en aumento progresivamente. Hasta el año 1920 la mayoría de las transmisiones era de carácter informativo. “Sin embargo hay dos importantes excepciones la primera fue la transmisión hecha por De Forest en 1910 de un recital de Enrico Caruso desde el Metropolitan de Nueva York. La segunda fue en 1912 y la realizó un modesto operador de Marconi, se llamaba David Smoff y trató sobre el desastre del trasatlántico Titanic... cuatro años más tarde Sarnoff escribiría una carta a la American Marconi exponiendo las grandes posibilidades comerciales de la radio y urgiendo a la empresa para la fabricación de aparatos receptores” Cabello p. 13.

El autor también señala que durante la primera década del s XX. La finalidad era extender el alcance y llegar cada vez más a oyentes a lo largo del territorio.

Dentro del contexto histórico de la Primera Guerra Mundial, la radio juega un papel social. Para mantener sus comunicaciones radiales bajo control y las sofisticado, para tener una fuerte relación con sus aliados frente a los alemanes.

En el momento donde culmina la guerra se pensó en el auge masivo de la radio. La compañía Westinghouse Electric “productora de electrodomésticos, logro la autorización federal para instalar la que considerada como la primera emisora radial, dado el carácter continuo de sus transmisiones y la estructura de su programación: la KDKA de Pilhburgan” Villamizar p. 11.

Como consecuencia la venta de sus receptores fue aumentando, ya que para ese entonces se aproximaban las elecciones presidenciales del 1920. Como era de esperarse el éxito de la KDKA influyó para que esta industria radial se masificara rápidamente y para el año de 1922 existían seiscientas emisoras, la competencia era fuerte pero el financiamiento lo era más. Así es como nace la publicidad radial, a través de la empresa American Telephone and Telegraph (AT&T) que en 1922

realiza la primera transmisión publicitaria, algo muy parecido al infomercial, en la emisora de New York, la WEA. A partir de allí la economía en la industria radial fue sostenida por el fenómeno publicidad.

3.3 La radio en Venezuela

Tiene su fecha de nacimiento el 23 de mayo de 1926 durante el gobierno de Juan Vicente Gómez. La idea partió de Luis Alberto Scholtz, quien entusiasmó con el proyecto al Coronel Arturo Santana edecán del Presidente, también al General Colmenares Pacheco Director General de Correos y al Doctor Adolfo Bueno, incluso hasta convenció al vicepresidente Jose Vicente Gómez, hijo del Benemérito.

A este grupo se unió el curazaleño Alfredo Moller quien fue el primer locutor y animador de la recién estrenada radio. Con el permiso oficial y un nombre AYRE, el grupo obtuvo la licencia, no sólo para instalar la emisora sino también para importar y vender los receptores, además se les otorgó la exclusividad de las transmisiones.

Para la instalación de la emisora viajó especialmente a Venezuela el Ingeniero David H. Newman, de la Compañía Western Electric. El equipo adquirido era de un kilovatio y la emisora tenía un alcance de 3200 metros. Las torres que sostenían la antena, tenían 65 metros de altura. La ubicación de la planta estaba en el lado izquierdo de Nuevo Circo, entre

San Roque y La Yerbera (hoy Parque Central). Los estudios estaban ubicados en la esquina del tejero en la casa nº 86.

La programación diaria era la lectura del Nuevo Diario, el periódico gomecista, música grabada, una orquesta en vivo en la noche, variedades y un programa infantil "Madrecita". Dos años se mantuvo al aire la emisora ya que los acontecimientos políticos del año 1928 provocaron su clausura.

Edgar J. Anzola, Ricardo Espina y Alberto López, se reúnen con William H. Phelps, propietario de Almacén Americano y El Automóvil Universal y lo convencen de que instale una emisora y así vender los productos radiofónicos RCA Victor, de la cual tenía la exclusiva la firma.

El 9 de diciembre de 1930 sale la primera transmisión de "Broadcasting Caracas" desde la Plaza Henry Clay (hoy Padre Sojo) y luego de dos días se regulariza la programación diaria.

La emisora estaba instalada en los altos del edificio del Almacén Americano y en su platabanda la antena. La estación se identificaba con las siglas YV1BC en onda larga y YV2BC en onda corta, YV responde a la sigla internacional que identifica a Venezuela y BC a Broadcasting Caracas.

La emisora 1BC tenía una potencia de cien vatios y su principal virtud fue que no nació a la sombra de un gobierno, por ende no tenía ataduras políticas. Su programación tenía las mismas características de la época: radionovelas, noticieros, transmisión de discursos oficiales, programas musicales y culturales. Iniciaba a las diez de la mañana hasta las dos de la tarde. Luego este horario se extendió por dieciséis horas continuas.

Entre muchos programas se destacan: *La hora del aficionado*, *La noche es joven*, *La sección femenina* y *la primera radionovela seriada El misterio de los ojos escarlata*.

En 1932 se crea el *Diario Hablado* que se transmitía dos veces al día y estaba a cargo de Mario García Arocha, la particularidad de esta emisión, además de ser tribuna informativa nacional e internacional, era que las noticias eran recortadas de la prensa y pegada en unas cuartillas para leerlas sin hacer ruido de páginas.

Fue precisamente en la década de los treinta y después que se crea 1BC, cuando se desarrolló en Venezuela la radiodifusión por todo el territorio nacional.

Aparecieron nuevas emisoras:

-Radiodifusora Venezuela 29/05/1932

- La voz de Carabobo 06/07/1934
- La voz del Táchira 04/07/1935
- Emisoras unidas 16/02/1935
- Ondas Populares 19/02/1935
- Ecos del Zulia 01/04/1936
- Radio Valencia 17/04/1936
- La voz de la esfera 27/04/1937
- Radio Barquisimeto 21/09/1937
- Radio Libertador 16/10/1937
- Ecos del Orinoco 06/06/1938
- Emisora Vargas 06/08/1938
- Radio Puerto Cabello 20/09/1938
- La voz de la fe 04/10/1940
- Radio Coro 05/09/1940

La década de los 40 es para algunos la época de oro de la radiodifusión venezolana. El vocabulario venezolano sufre cambios notables debido a la publicidad y al deporte. El radioteatro criollo es sustituido por las radionovelas cubanas y en la música popular se impone la participación de cantantes y orquestas cubanas, dominicanas y mexicanas.

Junto a la radiodifusión comercial, encontramos la industria de la publicidad, en estos años nace la Asociación Nacional de Anunciantes (ANANDA) y se crea una Cámara de la Industria de la Radiodifusión (1945), para defender los intereses de las empresas del ramo.

Con la subida al poder de Pérez Jiménez, comienza la dictadura y la libertad desaparece. Se eliminan los programas de opinión, pero nacen más emisoras y de cincuenta, pasan a ser ochenta y tres en total. Para finales del año 1952 aparece el medio televisivo.

El país se reabre a las libertades democráticas en 1958 y se hace necesaria una reestructuración de la programación radial. Aunque las empresas de radiodifusión eran pequeños negocios se impuso la necesidad de crear más espacios de opinión e informativos. A estos nuevos programas se unen profesionales como Alberto Ravell, Manuel Martínez y otros que habían abandonado la radio por persecución política y ahora regresaban.

Debido a la aparición de la televisión las estrategias de la radio venezolana cambian, el proceso es lento pero lleva a la radiodifusión a abandonar paulatinamente las producciones, y solamente se dedican a colocar música. En el plano noticioso, depende mucho más de la prensa escrita, porque carece de un nivel de producción periodística propia.

De esa caída se recupera y a mediados de la década de los 80 cuando aparecen las emisoras de Frecuencia Modulada, este sonido digital enamora a los oyentes y así los productores se ven obligados a ofrecer programaciones diferentes y originales.

Las emisoras venezolanas se dedican sólo a transmitir mensajes publicitarios y música, a esta regla escapaban Radio Rumbos, Continente y Radio Nacional.

En 1975 nace una nueva radio en Venezuela, la Emisora Cultural de Caracas, pionera de los nuevos tiempos, ya que combinaba la música culta y el ambiente intelectual de la década.

En los años 90 tienen lugar dos experiencias radiofónica, Radio Caracas Radio y Unión Radio, que en su programación dan prioridad a la información. Actualmente existen en Venezuela alrededor de 400 (FM y AM) emisoras de radio en todo el país, algunas de ellas se encuentran agrupadas en circuitos o cadenas.

3.4 Características de la radio

La radio es uno de los diversos medios de comunicación social. Estos medios son: la prensa, la televisión, y podríamos incluir Internet por

su inmenso auge, están en constante competencia, pero todos por igual poseen sus pro y sus contra.

Este medio se diferencia de los demás por ser estrictamente oral y a partir de ello se comienza a formar su personalidad, sus cualidades, específicas y también sus debilidades.

Es por ello que cuando nos queremos involucrar con este mágico y diferente, debemos conocerlo a fondo. Ya que posee su propio lenguaje, estilos de redacción, recursos orales y auditivos. Para hacer un buen trabajo radiofónico estudiaremos sus ventajas y limitaciones.

3.4.1 Ventajas

-Cobertura y Alcance: la inmediatez con la que llega el mensaje transmitido a sus oyentes, lo hace el medio mas rápido y eficaz a diferencia de los demás.

No se necesita mucha tecnología ni dinero para tener un radio cerca, por ello es que también en cobertura el medio radial es el número1.

-Instantaneidad: como en un clic, las noticias en vivo y directo atrapan al oyente, a diferencia de sentarse a leer el periódico al día siguiente. Asimismo otro punto a su favor “incluso hoy en día, con el auxilio de la

telefonía celular, la radio solo necesita del trabajo de un responsable en el sitio en el que se producen los hechos. Esta es una o quizás la mayor virtud de la radio como medio de comunicación, aun cuando se aprovecha poco”.

-Afectividad: la radio es compañía, simplemente vamos en el carro y la encendemos evitando esa soledad, mientras nos entretiene o nos educa.

-Amplia difusión popular: esta característica planteada por Javier Vidal “para recibir el mensaje no es necesario leer. En Hispanoamérica el analfabetismo tiene un alto porcentaje... A todos ellos les llega la información” p.53.

-Simultaneidad: es indescifrable el número de personas que oyen el mismo mensaje a la vez. Podríamos hablar desde nivel nacional hasta internacional.

-Cercanía: la radio es más humana que cualquier otro medio. Es una vía común para ser denuncias, plantear un punto de vista o simplemente ser complacido con una canción. “Debido a la cercanía con la vida común y cotidiana de sus oyentes y a la oportunidad que tienen estos de hacerse escuchar” Villamizar. P 52.

-Masificación: gracias a su practicidad la radio puede escucharse y colocarse en cualquier lugar, incluso actualmente un gran porcentaje de celulares poseen la función de oír aproximadamente 15 estaciones de radio.

-Estímulo a la imaginación: la radio es mágica y por ello producirla es un arte. Valiéndose de descripciones, efectos de sonido y técnicos de locución, el oyente recrea la historia o el hecho a su manera, siempre apoyándose en todos los recursos que el medio le ofrece.

-Costos: a diferencia de los otros medios, la radio posee bajos costos de producción, post-producción y edición. De igual manera publicitar o mercadear algún producto en este medio, es muy rentable en comparación con la televisión.

3.4.2 Limitaciones

-Unisensorialidad: la radio va dirigida a un sólo sentido, el de la audición. Sabemos que para mantener la atención de alguien debemos tener contacto visual, y es aquí cuando el oyente a mitad de mensaje se distrae y pierde interés.

-Ausencia de interlocutor: este es un problema que afecta a todos los medios de comunicación. Según Kaplún “en radio, el comunicador no puede percibir la reacción de lo oyentes, como puede hacerlo cuando habla en una reunión” p.51.

-Unidireccionalidad: es comunicación en una sola dirección, vertical no existe la reciprocidad. El emisor se expresa activamente, mientras que el receptor es pasivo y sin intervención, es ignorado.

-Fugacidad: si el oyente no entiende de manera clara el mensaje no se puede volver atrás, lo dicho se esfuma “en la radio el mensaje va desapareciendo a medida que se va presentado” Villamizar p. 52

3.4.3 Posibilidades y recursos de la radio

El autor Javier Vidal nos ofrece un completo esquema de pasos y recomendaciones, para contrarrestar los efectos de las limitaciones y crear una producción radial de calidad.

- Ser interesante y captar la atención del oyente, sin exigirle un esfuerzo de concentración excesivo.
- Aprovechar el poder de su gestión del medio estimulando la imaginación del receptor y suscitando imágenes auditivas.

- Desplegar una variada gama de recursos expresivos, valiéndose no sólo de la palabra, sino también de la música y el sonido.
- Crear una comunicación afectiva, que no sólo hable al intelecto del oyente, si no que convoque también su sensibilidad y su participación emotiva.
- Desarrollar la capacidad de empatía, haciendo que el radioescucha se sienta presente en el programa y reflejado en él.
- Partir de las necesidades culturales de los destinatarios y responder a las preguntas que estos se formulan.
- Ofrecer al oyente elementos de identificación.
- Limitarse a presentar pocas ideas y conceptos. Saber reiterarlos y ser redundante sin caer en la monotonía.
- Está hecho de creatividad. La utilización de las técnicas creativas es condición esencial de la comunicación radiofónica.

3.5 Géneros informativos

Los géneros radiofónicos se utilizan para elaborar y presentar el mensaje que se quiere dar a través de la radio.

Según el esquema de Gustavo Villamizar se clasifican en: informativos, creativos y de realidad.

3.5.1 Los formatos informativos

Son utilizados fundamentalmente para difundir información: la noticia, los reportajes, la noticia, las entrevistas, las charlas, los reportes informativos, documentales, mesa redonda, vox populi y otros.

3.5.2 Los formatos creativos

Denominados así porque no se proponen presentar fielmente la realidad sino recrearla, por esa razón son usados principalmente para el entretenimiento. En ellos encontramos las adaptaciones, el cuento, la serie, la radionovela.

3.5.3 Los formatos de variedad

Son básicamente destinados al entretenimiento y son principalmente livianos. Los programas musicales, el magazín, los programas para audiencias especiales, los concursos son algunos de los formatos más usados en la programación radial.

3.6 El lenguaje radiofónico

Alexis Márquez define el lenguaje como “un sistema de signos que permite al hombre expresar o comunicar a otros sus formas internas de conductas: emociones, sentimientos, sensaciones, ideas, etc.” 1976 p. 31

“Lenguaje radiofónico es el conjunto de formas sonoras y no sonoras representadas por los sistemas expresivos de la palabra, la música, los efectos, sonoros y el silencio, cuya significación viene determinada por el conjunto de los recursos técnicos - expresivos de la producción sonora y el conjunto de lectores que caracterizan el proceso de percepción sonora es imaginativo – visual de los radioyentes” Balsebre p. 27

El lenguaje es uno de los elementos más importantes de la comunicación, su función en la cultura humana, es considerada de primera importancia. En la radio el lenguaje es elemento que le da a la radio más especificidad, con sus códigos, reglas y signos que permiten que exista comunicación entre un emisor y un receptor, esta cualidad nos lleva a afirmar que sí existe un lenguaje particular y único para este medio y que según Gustavo Villamizar, esta constituido por cuatro elementos: la palabra, la música, los sonidos, el silencio.

3.6.1 La palabra

Es un elemento indispensable, ya que la radio es un medio de comunicación oral y auditivo. Sin embargo la palabra “la palabra no es el único elemento del lenguaje oral, pero también es innegable que la mayor fuerza expresiva del mensaje radial sigue descansando sobre la palabra” Villamizar p. 58

3.6.2 La música

Es considerada un elemento importante, ya que la mayoría del contenido radial es musical. Ya sea como fondo, cortina o canción famosa. La música tiene diferentes funciones, de acuerdo a lo que se quiere expresar.

3.6.3 Los sonidos

Son una serie de recursos con los que cuenta este medio, para imprimir emociones en el contenido del mensaje y así se contribuye a estimular la imaginación y entrega del oyente

3.6.4 El silencio

Otro elemento que le da humanidad a la radio, el silencio en diferentes circunstancias del contenido del mensaje puede tener varios significados. Puede crear suspenso, miedo y hasta puede ser un problema técnico.

3.7 La nueva Legislación

A partir de una nueva Ley de Responsabilidad Social en Radio y televisión, también conocida como Ley Resorte. Nos vimos en la necesidad de investigar cuales son los lineamientos, deberes y derechos, en cuanto a nuestra propuesta de microsradiales. Recopilamos la

información necesaria para trabajar respetando la ley y además investigamos de igual manera los parámetros y lo concerniente legalmente en cuanto a la Producción Nacional Independiente, incluida en la Ley Resorte como obligatoria para todos los medios (radio y tv).

A continuación especificaremos lo concerniente a nuestra propuesta de tesis:

Considerando que la Ley de Responsabilidad Social en Radio y Televisión, tiene por objetivo **“establecer, en la difusión y recepción de mensajes, la responsabilidad social de los prestadores de los servicios de radio y televisión, los anunciantes, los productores nacionales independientes y los usuarios y usuarias, para fomentar el equilibrio democrático entre sus deberes, derechos e intereses a los fines de promover la justicia social y de contribuir con la formación de la ciudadanía, la democracia, la paz, los derechos humanos, la cultura, la educación, la salud y el desarrollo social y económico de la Nación, de conformidad con las normas y principios constitucionales de la legislación para la protección integral de los niños, niñas y adolescentes, la cultura, la educación, la seguridad social, la libre competencia y la Ley Orgánica de Telecomunicaciones”** (Ley de Responsabilidad Social en Radio y Televisión pag. 1)

Por lo tanto, con la transmisión de estos microprogramas estaremos contribuyendo a la difusión mensajes que estimulen el crecimiento cultural y educativo de los venezolanos. Igualmente, estaremos promoviendo al incremento de la Producción Nacional Independiente y a la emisión de Programas de Producción Nacional Independiente.

Debido a que la realización de la programación será escrita por personas de naturalidad venezolana, el locutor encargado de difundir el microprograma será venezolano también al igual que todo el personal técnico, de producción, post producción, de audio, grabación, entre otros. Como está previsto en el artículo 13 referente a la Producción Nacional y Productores Nacionales Independientes.

Siempre y cuando los microprogramas reflejen algún personaje venezolano estaremos rememorando parte de la historia de Venezuela, expresiones artísticas, entre otras características que contribuyen a fomento de los valores de la cultura venezolana.

Asimismo, el microprograma será transmitido en el idioma castellano. Y se clasificará como un programa mixto: informativo, cultural y educativo. Definiendo cada una de estas como está mencionado en la Ley de Responsabilidad en el artículo 5: “...1. **Programa cultural y educativo: aquel dirigido a la formación integral de los usuarios y**

usuarias en los más altos valores del humanismo, la diversidad cultural, así como en los principios de la participación protagónica del ciudadano en la sociedad y el Estado, 2. Programa informativo: cuando se difunde información sobre personas o acontecimientos locales, nacionales e internacionales de manera imparcial, veraz y oportuna. (Ley de Responsabilidad Social en Radio y Televisión pag. 6)

Los elementos clasificados en cuanto a lenguaje, salud, sexo y violencia; serán convenidos de la siguiente manera y rigiéndonos por el artículo 6 de la Ley de Responsabilidad Social en Radio y Televisión. Elementos de lenguaje **“b) tipo “B”:** **imágenes o sonidos que, en su uso común, tengan un carácter soez”.** (Ley de Responsabilidad Social en Radio y Televisión pag. 7) ya que el vocabulario que se vaya a utilizar pueda ser un poco rudo o exprese situaciones en las que tal vez, en mucho de los casos, requiera de la supervisión de los madres, padres o representantes.

Elementos de salud **“c) tipo “C”:** **Imágenes o sonidos en los programas y promociones que se refieran directa o indirectamente: al consumo moderado de alcohol o tabaco, sin que se expresen explícitamente sus efectos nocivos o tengan como finalidad erradicar las conductas adictivas que producen; al consumo excesivo de bebidas alcohólicas o de tabaco, en los cuales se expresan explícitamente sus efectos nocivos, a la práctica**

compulsiva a los juegos de envite y azar, en los cuales se expresan explícitamente sus efectos nocivos, o al consumo de sustancias estupefacientes o psicotrópicas, en los cuales se expresa explícitamente sus efectos nocivos”. (Ley de Responsabilidad Social en Radio y Televisión pag. 8) consideramos esta clasificación porque en algunos casos se podrá mencionar el uso de alcohol o drogas en los personajes que se trabajaran en los microprogramas y que requiere de la supervisión de madres, padres o representantes.

Elementos de sexo **“b) tipo “B”:** **Imágenes o sonidos utilizados para la difusión de información, opinión y conocimientos sobre sexualidad y reproducción humana y de expresiones artísticas con fines educativos, que de ser recibidas por niños, niñas y adolescentes, requieran la orientación de sus madres, padres, representantes o responsables”.** (Ley de Responsabilidad Social en Radio y Televisión pag. 9)

Elementos de violencia **“c) tipo “C”:** **Imágenes o descripciones gráficas utilizadas para la prevención o erradicación de la violencia, que de ser recibidas por niños, niñas o adolescentes, requieren la orientación de sus madres, padres, representantes o responsables, siempre que no presenten imágenes o descripciones gráficas**

detalladas o explícitas del hecho violento o sus consecuencias. (Ley de Responsabilidad Social en Radio y Televisión pag. 10)

Asimismo, los microprogramas radiales serán transmitidos en el Horario Supervisado **“...es aquel durante el cual se podrá difundir mensajes que, de ser recibidos por niños, niñas y adolescentes, requieran de la supervisión de sus madres, padres, representantes o responsables. Este horario está comprendido entre las cinco antemeridiano y las siete antemeridiano y entre las siete postmeridiano y las once postmeridiano.”**

El prestador de servicio de radio que vaya a transmitir los microprogramas radiales estará en el deber de indicar las promociones de los programas, la fecha y la hora en que serán emitidos, cumpliendo con lo establecido en la Ley de Responsabilidad Social en Radio y Televisión. Como los microprogramas estarán previamente grabados, el prestador de servicio de radio deberá indicar la fecha y la hora antes de la difusión del mismo.

Programa de producción nacional independiente: programa de producción nacional, realizado por productores nacionales independientes inscritos en el registro que lleva el órgano rector en materia de comunicación e información del Ejecutivo Nacional, y cuyo espacio haya

sido asignado de acuerdo con los mecanismos y las condiciones de asignación de espacios a los productores nacionales independientes, establecidas por la Comisión de Programación de Televisión o la Comisión de Programación de Radio, de conformidad con el artículo 15 de la Ley de Responsabilidad Social en Radio y Televisión y con la normativa aplicable.

CAPÍTULO IV

Diseño y propuesta de micros radiales

“La salsa de ayer, hoy y siempre”



Para llevar a cabo la realización de esta serie de microprogramas, utilizaremos esquemas para la preproducción, producción y post-producción. Durante estas tres diversas etapas se plantearán lineamientos, por los cuales nos regiremos, cada uno de estos pasos están estrechamente relacionados y sería imposible verlos por separados, ya que uno es la consecuencia y éxito del otro.

4.1 Preproducción:

Esta etapa es la preparación del material a utilizar en la producción. Aquí definiremos todas las características y cualidades de la serie de micros radiales, se creará su personalidad. Según Kaplún existen diversos aspectos que debemos desarrollar con claridad “encontrar la idea del programa; definir el carácter de la serie, su temática, su contenido; su título, su género o formato, sus características distintivas” p.265

Además existen otros items a considerar durante esta etapa, como lo son: la duración del microprograma, su horario y días de transmisión, tipos de emisoras y audiencia.

El contenido del microprograma también será definido en esta etapa de pre-producción, ya que plantearemos su idea principal, objetivo,

finalidad e importancia. Para Kaplún, “un programa sólo se justifica si tiene una finalidad, si llena una necesidad. Si le sirve al oyente, si le aporta y le deja algo” p.266

Esta etapa es importante, ya que nos brindará una personalidad y estructura definida de la serie. Si la pre-producción se encuentra bien desarrollada, el éxito de la producción será apremiante. Apoyadas en la teoría de Kaplún, realizamos el esquema básico para la realización de nuestra serie de micros radiales.

4.1.1 Idea del microprograma:

Tener un pensamiento claro y preciso para definir el tema central de lo que serán nuestras series de microprogramas y que a su vez darán pie a una limpia redacción de los guiones, considerando si será atractivo o no para la audiencia.

A través de una serie de microprogramas radiales, daremos a conocer aquellos momentos significativos de la salsa en Venezuela, el caribe y el mundo. Brindaremos historias verdaderas de aquellos tiempos entre los años 1971 al 1977 y haremos recordar a los radioescuchas esos tiempos en los que este género musical tiene su auge.

4.1.2 Sinopsis de la serie:

En esta parte se deberá desarrollar la idea de la serie de microprogramas, escrita en forma de relato donde se destacarán los aspectos más resaltantes y característicos de la producción de los microprogramas.

4.1.3 La hipótesis central:

Es una suposición comprobable o no, sin embargo es nuestro basamento para la creación de esta serie de micros radiales. La hipótesis que plantearemos es que existe una nueva oportunidad para la difusión de la salsa como expresión musical, ya que este género forma parte de la cultura de cualquier latinoamericano. Aunque actualmente existen diversos programas de salsa ninguno ahonda en la historia, ni en el trasfondo social que lleva consigo el género salsa y tampoco se maneja el formato de microprogramas.

4.1.4 El objetivo:

Nuestra meta es mostrar el lado social, el contexto histórico y la importancia de la comercialización, en el auge salsero que se vivía entre los años 1971 y 1977. Utilizaremos un lenguaje sencillo fusionado con la dinámica de los ritmos afrolatinos característicos del género musical salsa.

4.1.5 La Importancia:

El género salsa es la mezcla de varios ritmos y tendencias musicales, pero la calidad musical no es lo único resaltante, no podemos dejar de lado, que esta expresión musical latina se formó en los barrios de la ciudad de Nueva York, en dónde inmigrantes cubanos y puertorriqueños, buscaban una manera de expresarse en su lengua natal. A través de esta serie de microprogramas trataremos de recordar y rescatar estos momentos tan importantes de la salsa. El oyente podrá escuchar la historia y muchas de las canciones que en ese momento estaban de moda.

4.1.6 Nombre de la serie y sus micros:

Este es el aspecto fundamental para la identificación de la serie. Para la selección del nombre del espacio hay que tomar en cuenta los temas que se desarrollarán en la serie de microprogramas radiales y el ritmo de las palabras a utilizar. La armonía y sonoridad jugarán un papel muy importante para que la audiencia identifique rápidamente el micro. El nombre dará personalidad a la programación. En nuestro caso hemos denominado a la serie: La salsa de ayer, hoy y siempre.

Hemos escogido tres temas que son fundamentales en el desarrollo y auge de la salsa como expresión musical de la cultura caribeña:

- a) Fania All Stars
- b) Rubén Blades
- c) La Dimensión Latina

4.1.7 Periodicidad y horario:

En cuanto a la periodicidad: es la frecuencia y regularidad constante con la que los micros radiales saldrán al aire. Además dependerá del productor y también de la emisora, sin dejar de lado el proceso de elaboración del mismo.

La periodicidad según Kaplún se divide de la siguiente manera:

Diario: cuando es difundido de lunes a viernes o de lunes a domingo.

Interdiario: cuando los programas son transmitidos un día si y otro no, por ejemplo; lunes y miércoles...

Bisemanal: es la programación que sale al aire cada dos semanas.

Semanal: donde la programación será difundida un día fijo a la semana.

De acuerdo a esta periodicidad nuestra serie de microprogramas radiofónicos serán transmitidos interdiario lunes, miércoles y viernes, una sola transmisión por día, creemos que con esta regularidad de repetición entre semana, afianzaremos la fidelidad de los oyentes.

El horario en el que los transmitiremos será el supervisado, a las 8:00 pm acorde a la Ley de Responsabilidad Social en Radio y Televisión.

4.1.8 Duración:

La utilización del formato microprograma permite que esta serie radiofónica tenga una duración mínima de un (1) minuto y máximo de cinco (5) minutos siendo esta una de sus características como lo mencionamos en el capítulo III.

Por ser un tema tan amplio como lo es este género musical, la salsa, nuestra serie de microprogramas tendrá una duración de cinco (5) minutos ya que el tema lo amerita.

4.1.9 Audiencia:

El tema de este género musical, como lo es la salsa, es de gran interés para la sociedad en general, tanto para los que conocen como para los que no. Sin embargo, esta serie estaría especialmente dirigida a todas aquellas personas que vivieron ese momento y a las que quieren saber mucho más de la salsa.

La sencillez del lenguaje y el dinamismo de la musicalización, permitirá a todas aquellas personas que quieran recordar, revivir o ampliar sus conocimientos. Es por ello que nuestro target oscilará entre

los 20 y 50 años de edad, para hombres y mujeres, de niveles socioeconómico A, B, C, D.

4.1.10 Recursos Humanos y Técnicos

La importancia de los recursos, va ligada la calidad de la producción y con ello al éxito de los micros radiales, se utilizaron los siguientes recursos que a continuación se destacan:

1) Técnicos:

- Mini disc (2 unidades)
- Compact Disc (5 unidades)
- Estudio de radio
- Estudio de edición
- Computadora e impresora
- Diskett (1 caja)
- Tinta negra de impresora (2 unidades)
- Resma de papel (2 unidades)
- Bolígrafos (1 caja)
- Resaltadores (5 unidades)
- Clips (1 caja)
- Post-it (2 taquitos)
- Transporte (vehículo propio)
- Refrigerios

2) Humano:

- Las Autoras
- Prof. Jesús Berenguer
- Entrevistados: Oscar Alcaíno, Leoldo Tabalante y Alejandro Calzadilla
- Locutor
- Técnico del edición y montaje

4.1.11 Emisoras para la transmisión

Evaluando nuestro target y las personalidades de las diversas emisoras capitalinas, creemos que nuestras mejores opciones serían:

- CNB 102.3 fm
- Radio UCV (red interna)
- Fiesta 106.5 fm
- Radio Educativa 1050 am
- Circuito Radio Venezuela 790 am

4.2. Producción:

Al tener definida la personalidad y cualidades del microprograma, determinando sus características específicas, como target, lenguaje, música, horario de transmisión y duración. Se comienza a investigar todo aquello que nos es necesario para la calidad de la serie. Ya sea que

estemos hablando de información biográfica, hemerográfica o la búsqueda de alguna canción o efecto en particular.

4.2.1 Recopilación del material:

Nuestro contenido esta principalmente basado en libros, pero también hicimos consultas hemerográficas y asistimos a diversas charlas sobre la salsa.

De igual manera hicimos usos de las fuentes vivas, a través de entrevistas con músicos y especialistas en el tema de la composición musical. Sin embargo los temas musicales en nuestros microprogramas son fundamentales, realizamos una búsqueda exhaustiva de producciones discográficas. Internet fue nuestra herramienta para la búsqueda de la música, letras de las canciones y las fotos más famosas y representativas de éste género. Estas fueron nuestras fuentes de información primordiales:

- Libros sobre historia de la radio
- Libros y artículos sobre historia de la radio en Venezuela
- Libros y artículos sobre la historia y evolución del género musical salsa
- Libros y artículos sobre el género musical salsa en Venezuela
- Biografías de autores, intérpretes y productores destacados del género musical salsa

- Libros y guías sobre producción de radio
- Libros y guías sobre guiones de radio
- Discografía básica del género musical salsa

4.2.2 Costos:

Como mencionamos en el Capítulo III, los costos para la producción radial son muy bajos, en comparación con otros medios de comunicación como la televisión o el periódico. Sin embargo es importante realizar una versión presupuesto, sin obviar ningún material. Esto nos permitirá conocer nuestros límites económicos y así tener todo el material listo para el día de la grabación. Este presupuesto es un aproximado de los costos de producción de nuestro trabajo de grado, es por ello que nosotras mismas nos hemos financiado.

MATERIALES	CANTIDAD	PRECIO
TOTAL		
Mini disc	2 unidades	12.000Bs
24.000Bs		
Compact Disc	5 unidades	1.000Bs
5.000Bs		
Estudio de radio	-----	-----
-		
Estudio de edición	3 horas	40.000Bs
120.000Bs		

Diskett 12.000Bs	1 caja	12.000Bs.
Tinta negra de impresora 80.000Bs.	2 unidades	40.000Bs
Resma de papel 30.000Bs	2 unidades	15.000Bs
Bolígrafos 10.000Bs	1 caja	10.000Bs
Resaltadores 20.000Bs	5 unidades	2.000Bs
Clips 3.000Bs	1 caja	3.000Bs
Post-it 10.000Bs	2 taquitos	5.000Bs
Transporte 20.000Bs	gasolina	20.000Bs
Refrigerios 40.000Bs	varios	40.000Bs

Total: 364.000Bs.

4.2.3 Ficha Técnica:

Es un formato a manera de formulario, donde colocaremos toda la información, recursos humanos, nombre de la serie, nombre de los micros, duración, musicalización, efectos, duración y discografía utilizada.

4.2.4 Musicalización y efectos especiales:

Estos aspectos le van a dar vida al microprograma. Imprimirán fuerza a los argumentos o historias planteadas por el locutor. Estos recursos le aportarán fortaleza, calidad y dinamismo a nuestros micros.

Es importante destacar que la música en nuestros micros es protagonista y descriptiva. La discografía que utilizamos es variada y complementa cada uno de los párrafos narrados, además de servir como cortina de fondo, dándole un toque ameno y divertido. Utilizamos una cortina de entradas igual para los tres micros, sin embargo la despedida se colocó al final de la última canción del micro.

4.3 Postproducción

Durante esta etapa se realiza el montaje y la edición, tanto de la música como de la voz del locutor. Hay dos maneras de grabar:

-en seco: donde la voz del locutor se graba sola sin sonidos, cortinas, o algún efecto

-en caliente: se realiza la grabación como si fuese en vivo, se graban al mismo tiempo voz, musica, efecto y cortinas.

El proceso que nosotras utilizamos para nuestros micros fue en seco, se armaron dos maquetas en mini disc, uno con la voz del locutor y otro con las canciones seleccionadas. Luego por medio de la técnica del montaje el editor los unió, para luego editar “baches”, ecualizar la voz, la música y otros errores.

5. Guiones técnicos:

Ficha técnica micro #1

Serie: La salsa de ayer, hoy y siempre.

Título: Fania All Stars

Formato: Microprograma

Duración: 5´05´´

Periodicidad: Lunes, miércoles y viernes

Horario: Nocturno de 8 de la noche

Audiencia: Todo público

Día de grabación: Viernes, 28 de abril de 2006.

Producción: Rubí Fernández y Daniela Ascoli

Guión: Rubí Fernández y Daniela Ascoli

Musicalización: Rubí Fernández, Daniela Ascoli y José Alberto “coco” Torrealba

Locución: Rafael Gámez

Edición y montaje: José Alberto “coco” Torrealba

Discografía:

CD 1: Fania All Stars Live in Japan 1976

CD 2: Héctor Lavoe Éxitos

CD 3: Recopilación

OPER:

ENTRA TEMA DE PRESENTACIÓN
SE MANTIENE 15" Y VA A FONDO.

LOCUTOR:

La Universidad Central de Venezuela y
la Escuela de Comunicación Social de en

OPER:

su serie de microprogramas presenta, la

DESVANECE TEMA DE PRESENTACIÓN Salsa de ayer, hoy y siempre.

(CD: 2 "JAPAN"

TRACK: 1)

OPER:

SUBE TEMA

SE MANTIENE 18" Y VA A FONDO.

LOCUTOR:

La Fania All Stars considerada la mejor
banda del mundo y la de mayor influencia
contemporánea en la música latina marcó
pauta dentro del género musical salsa.

OPER:

SUBE TEMA

SE MANTIENE 4" Y VA A FONDO.

SIGUE LOCUTOR...

...VIENE LOCUTOR

LOCUTOR: Sus discos derrochan personalidad,
gran calidad musical y mezclas rítmicas
OPER: afrolatinas que hicieron bailar a todo tipo
DESVANECE TEMA de público.

(CD: 2 "JAPAN"

TRACK: 5)

OPER:

SUBE TEMA

SE MANTIENE 14" Y VA A FONDO.

LOCUTOR: Historias de barrio e injusticia son la
tendencia temática de su música
OPER: innovadora, fresca y espontánea que
DESVANECE TEMA rápidamente se quedará entre las masas.

(CD: 3 "ÉXITOS LAVOE"

TRACK: 1)

OPER:

SUBE TEMA 20" Y VA DE FONDO.

SIGUE LOCUTOR...

...VIENE LOCUTOR

LOCUTOR: La expresión salsosa navega a través de las voces de los cantantes y Fania All Stars tuvo a los máximos exponentes como: Héctor Lavoe, Ismael Miranda, DESVANECE TEMA DE PRESENTACIÓN Cheo Feliciano, Willie Colón.

(CD: 4 "RECOPILOACIÓN")

TRACK: 1)

OPER:

SUBE TEMA SE MANTIENE 14" Y VA DE FONDO.

LOCUTOR: No se puede dejar atrás a Ray Barreto, Larry Harlow, Bobby Valentín, Roberto Roena, quienes se destacan en esta banda, famosos por su destreza y virtuosidad a la hora de ejecutar los instrumentos.

OPER:

DESVANECE TEMA

OPER:

(CD: 4 "RECOPIACIÓN"

TRACK: 1)

OPER:

SUBE TEMA

SE MANTIENE 14" Y VA A FONDO.

LOCUTOR:

Es en 1971 cuando la Fania All Stars se presenta en la sala neoyorquina y ofrece su concierto inigualable, las entradas se agotan y posteriormente sus discos Live at the Cheetah de dos volúmenes, que alcanzan el número uno en ventas latinas.

OPER:

DESVANECE TEMA

OPER:

(CD: 4 "RECOPIACIÓN"

TRACK: 1)

OPER:

SUBE TEMA

SE MANTIENE 09" Y VA A FONDO.

SIGUE LOCUTOR...

...VIENE LOCUTOR

LOCUTOR:

Esta presentación estuvo caracterizada por las improvisaciones tanto de los músicos como de los cantantes, una de las más destacadas es la del pianista Larry Harlow, en el tema Anacaona, interpretado por Cheo Feliciano.

OPER:

SUBE TEMA

SE MANTIENE 07" Y VA DE FONDO.

LOCUTOR:

OPER:

(CD: 2 "JAPAN"

TRACK: 8)

Las Estrellas de Fania se pasearon por géneros latinos fusionados como el son, el mambo, el jazz y la guaracha sin dejar de lado las descargas que le dan protagonismo al músico que la ejecute. Escuchemos Ponte Duro del bongonero Roberto Roena.

OPER:

SUBE TEMA SE MANTIENE 21"

SIGUE LOCUTOR...

...VIENE LOCUTOR

LOCUTOR:

Leon Gast cineasta neoyorquino decidió plasmar en su película Nuestra Cosa, el proceso cultural, social y musical que vivió el boom de la salsa, mostrándonos imágenes del concierto del Cheetah y de la vida cotidiana de estos ya famosos músicos entre los años 71 y 77.

OPER:

DESVANECE TEMA

(CD: 4 "RECOPIACIÓN"

TRACK: 5)

OPER:

TEMA SE MANTIENE A FONDO.

LOCUTOR:

Hechos como el concierto del Cheetah y la película Nuestra Cosa, hacen que la salsa se convierta en parte fundamental de la expresión cultural del caribe urbano que nos ha tocado vivir.

OPER:

SUBE TEMA 06" SE MANTIENE Y VA A FONDO.

SIGUE LOCUTOR...

...VIENE LOCUTOR

LOCUTOR:

José Alberto "Coco" Torrealba edición y

OPER:

montajes. Rafael Gámez locución. Daniela

DESVANECE TEMA

Ascoli y Rubí Fernández producción.

Ficha técnica micro #2

Serie: La salsa de ayer, hoy y siempre.

Título: Rubén Blades

Formato: Microprograma

Duración: 5´05´´

Periodicidad: Lunes, miércoles y viernes

Horario: Nocturno de 8 de la noche

Audiencia: Todo público

Día de grabación: Viernes, 28 de abril de 2006.

Producción: Rubí Fernández y Daniela Ascoli

Guión: Rubí Fernández y Daniela Ascoli

Musicalización: Rubí Fernández, Daniela Ascoli y José Alberto “coco” Torrealba

Locución: Rafael Gámez

Edición y montaje: José Alberto “coco” Torrealba

Discografía:

CD 1: Recopilación

CD 2: Selección de Oro

OPER:

ENTRA TEMA DE

PRESENTACIÓN

SE MANTIENE 3" Y VA A

FONDO.

LOCUTOR:

OPER:

DESVANECE TEMA DE

PRESENTACIÓN

La Universidad Central de Venezuela y la Escuela de Comunicación Social en su serie de microprogramas presenta, la Salsa de ayer, hoy y siempre

OPER:

(CD 2: "RECOPILOACIÓN"

TRACK: 8 MARÍA LIONZA)

SUBE TEMA

SE MANTIENE 42" Y VA A

FONDO.

SIGUE LOCUTOR...

...VIENE LOCUTOR

LOCUTOR: Pionero de la salsa consciente, el compositor y cantante Rubén Blades le da un vuelco a las letras del género salsa, que en la década de los setenta está monopolizada por la agrupación Fania All Stars.

OPER:

DESVANECE TEMA

(CD: 2 "RECOPIACIÓN"

TRACK: 6)

OPER:

SUBE TEMA

SE MANTIENE 45" Y VA A

FONDO.

LOCUTOR: De origen panameño, Blades junto a Willie Colón en 1977 lanza su primera producción Metiendo Mano, de allí se destacará el tema Pablo Pueblo la historia de un hombre corriente.

OPER:

DESVANECE TEMA

(CD: 3 "SELECCIÓN DE ORO"

TRACK: 3)

SIGUE OPER...

...VIENE OPER

OPER:

SUBE TEMA

SE MANTIENE 18" Y VA A

FONDO.

LOCUTOR:

Los mensajes de sus canciones tratan de universalizar las razones sociales de la pobreza, sin utilizar un lenguaje radical.

Escribe realidades con toques de humor, cinismo y valiéndose de personajes caricaturescos.

Para Rubén Blades, el barrio es piedra angular en sus canciones sin embargo, refleja el modo de vida popular de las barriadas de América Latina, dejando de lado a la urbana Nueva York cuna de inmigrantes latinoamericanos.

OPER:

DESVANECE TEMA

(CD: 3 "SELECCIÓN DE ORO")

SIGUE OPER...

...VIENE OPER

TRACK: 6)

OPER:

SUBE TEMA

SE MANTIENE 51" Y VA A

FONDO.

LOCUTOR:

En 1978, aparece su disco Siembra el que lo consagrará como compositor. Sus temas más destacados son Plástico, Pedro Navaja y Siembra. Con esta producción alcanza la venta de quinientas mil copias.

La muerte de Pedro Navaja fue el primer síntoma de la decadencia de la salsa comercial y Blades definió un nuevo rumbo del género salsa.

OPER:

(CD: 2 "SELECCIÓN DE ORO")

TRACK: 6)

SIGUE OPER...

...VIENE OPER

OPER:

SUBE TEMA

SE MANTIENE 23" Y VA A

FONDO.

LOCUTOR:

La salsa consciente promueve una toma de conciencia del modo de vida del barrio, además de

OPER:

involucrarse por debajo de la mesa en la política

DESVANECE TEMA.

latinoamericana.

(CD: 2 "SELECCIÓN DE ORO"

TRACK: 6)

SUBE TEMA

SE MANTIENE 2" Y VA A

FONDO.

SIGUE LOCUTOR...

...VIENE LOCUTOR

LOCUTOR: José Alberto "Coco" Torrealba edición y montajes.
Rafael Gámez locución. Daniela Ascoli y Rubí

OPER: Fernández producción.

SUBE TEMA

SE MANTIENE 5" Y VA A

FONDO.

Ficha técnica micro #3

Serie: La salsa de ayer, hoy y siempre.

Título: La Dimensión Latina

Formato: Microprograma

Duración: 5´05´´

Periodicidad: Lunes, miércoles y viernes

Horario: Nocturno de 8 de la noche

Audiencia: Todo público

Día de grabación: Viernes, 28 de abril de 2006.

Producción: Rubí Fernández y Daniela Ascoli

Guión: Rubí Fernández y Daniela Ascoli

Musicalización: Rubí Fernández, Daniela Ascoli y José Alberto “coco” Torrealba

Locución: Rafael Gámez

Edición y montaje: José Alberto “coco” Torrealba

Discografía:

CD 1: Dimensión Latina Éxitos

OPER:
ENTRA TEMA DE
PRESENTACIÓN
SE MANTIENE 15" Y VA A
FONDO.

LOCUTOR: La Universidad Central de Venezuela y la Escuela
OPER: de Comunicación Social en su serie de
DESVANECE TEMA DE microprogramas presenta, la Salsa de ayer, hoy y
PRESENTACIÓN siempre

OPER:
(CD 2: "DIMENSIÓN LATINA"
TRACK: 13)
OPER:
SUBE TEMA
SE MANTIENE 12" Y VA A
FONDO.

SIGUE LOCUTOR...

...VIENE LOCUTOR

LOCUTOR: Liderada por el sonero de la salsa Oscar D'León, en el año 1972 se funda en Venezuela La Dimensión Latina, agrupación que trata de reflejar el movimiento salsoso neoyorquino.

OPER: Dimensión Latina, agrupación que trata de reflejar el movimiento salsoso neoyorquino.

DESVANECE TEMA

(CD: 2 "DIMENSIÓN LATINA"

TRACK: 15)

OPER:

SUBE TEMA

SE MANTIENE 06" Y VA A

FONDO.

LOCUTOR: Compuesta por los trombonista César Monge y José Antonio Rojas, en el piano se destaca Enrique Culebra Iriarte, José Rodríguez en el timbal, en la percusión Elio Pacheco, mientras que Oscar D'León tocaba el contrabajo.

La Cervecería La Distinción serviría de trampolín para La Dimensión Latina.

SIGUE LOCUTOR...

...VIENE LOCUTOR

La nueva agrupación caracterizaba las peculiaridades de los venezolanos y las necesidades que estos tenían. Hacerse escuchar era todo un reto, ya que los venezolanos estaban acostumbrados a escuchar y bailar con La Billos Caracas Boys.

OPER:

DESVANECE TEMA

OPER:

(CD: 2

TRACK:2)

OPER:

SUBE TEMA SE MANTIENE 8"

Y VA A FONDO.

LOCUTOR:

Pensando en ti, tema de su primer disco llamado La Dimensión Latina comenzó a adquirir difusión en diversas emisoras de provincias y en algunas radios populares del centro y la capital.

SIGUE LOCUTOR...

...VIENE LOCUTOR

LOCUTOR:

En 1973 se suma a la Dimensión Latina el bolerista Wladimir Lozano, quien contribuye con la popularidad que estaba tomando la orquesta, dejándole el camino libre para guarachear a Oscar D'León.

OPER:

La combinación de voces y estilos musicales resultó favorable define la nueva personalidad de la agrupación.

DESVANECE TEMA

(CD:1

TRACK: 1

OPER:

SUBE TEMA

SE MANTIENE 23" Y VA A

FONDO.

SIGUE LOCUTOR:

...VIENE LOCUTOR

LOCUTOR: Los seguidores de este género musical deleitados por la salsa neoyorquina repentinamente se inclinan hacia un nuevo tema, esta vez hecho en Venezuela.

Llorarás es el sencillo del disco Dimensión Latina 75.

OPER: Llorarás es una guaracha compuesta por Oscar D'León en la que se trata el clásico problema de amor y despecho.

DESVANECE TEMA

(CD: 1 TRACK:9)

OPER:

SUBE TEMA SE MANTIENE 20"

Y VA DE FONDO.

LOCUTOR: Viejos temas de Ricardo Fábregas como Parampampam y Taboga se convirtieron rápidamente en éxitos.

SIGUE LOCUTOR...

...VIENE LOCUTOR

OPER: Bajo esta fórmula de versionar composiciones
viejas repitieron Dolor Cobarde de Miguelito Valdez
DESVAÑECE TEMA y Mi Adorada de Bobby Cappo.

(CD: 1 TRACK:3)

OPER:
SUBE TEMA SE MANTIENE 17”
Y VA DE FONDO.

LOCUTOR: En 1976 Oscar D’León abandona La Dimensión
Latina con su último disco La Salsa Brava,
popularizando El Frutero, sin su bajista danzarín la
agrupación nunca volvió a ser la misma.

OPER:
SUBE TEMA SE MANTIENE 3”
Y VA DE FONDO.

LOCUTOR: José Alberto “Coco” Torrealba edición y montajes.
OPER: Rafael Gámez locución. Daniela Ascoli y Rubí
DESVAÑECE TEMA. Fernández producción.

Conclusiones

A lo largo de este trabajo de grado, hemos investigado la historia de la salsa, en la búsqueda de momentos que fuesen significativos y que contribuyan con el auge de este género musical, que ya es parte de la tradición y cultura caribeña.

Durante nuestro recorrido, nos hemos encontrado con la hospitalaria ciudad de Nueva York, hogar de inmigrantes latinos, siempre en búsqueda del “sueño latinoamericano”. También nos hemos tropezado con músicos virtuosísimos, llamados también de guataca, que no saben que es una clave de sol, pero que sin embargo nos han deleitado y puesto a bailar con las composiciones más originales.

La salsa, hija del son, el jazz y el bongó, posee un gran árbol genealógico en donde no hay distinciones de raza, en donde se mezcla el estruendoso ritmo africano, con el armonioso jazz. Estas mezclas se dan siempre en la búsqueda constante de ser diferente a lo que está sonando. Este fenómeno, empezó a cobrar vida en la década de los setenta, en las barriadas neoyorquinas, donde los latinos, querían tener voz propia, un sentimiento arraigado en su tierra aunque estuvieran lejos de ella, un ritmo que definitivamente los caracterizara, sin perder su identidad latina.

Este género a manera de periódico, difundía lo que en las barriadas latino-neoyorquinas se vivía, se respiraba humildad, progreso, pero también pobreza y racismo. En sus canciones los salseros encontraban una manera amena de cantarle a la gente sobre, historias de barrio, cotidianidad, pero también se escuchaban cantos políticos y de opresión.

Socialmente la salsa era un vehículo para desahogarse y no sólo lo hacía el músico, cantante o compositor, los seguidores del género también lo hacían bailando y aplaudiendo. Era una manera pacífica y sabrosa de protestar y opinar, de que el latino se hiciese escuchar, no solamente por los norteamericanos, sino también por gente con sus mismas raíces.

Los momentos significativos escogidos para recordar la época de oro que tuvo la salsa en la década de los setenta, estuvieron basados en tres aspectos diferentes que engloban el tiempo que en ese momento se vivía, ellos están representados por un concierto "Live at the Cheetah" de la Fania All Stars, un compositor el panameño Rubén Blades y una agrupación venezolana La Dimensión Latina.

El furor estalla en 1971, cuando la salsa sale del barrio y cruzando fronteras latinas, africanas, japonesas, difunde este nuevo ritmo que

comenzará a ser parte de la cultura caribeña, de cada uno de los latinos, inmigrantes o no. Es por ello que uno de nuestros micros va dedicado a la Fania All Stars, ya que esta orquesta, conformada por los mejores músicos de la época, llevará en sus ritmos, voces, descargas y armonías lo que es el sentir y el vivir latinoamericano. Con varias producciones exitosas, un par de películas y un acertado mercadeo, se dan a conocer y se convierten héroes para todo los latinoamericanos.

El compositor panameño Rubén Blades juega un papel primordial en la difusión de una nueva salsa, además de escribir Blades estudió Derecho en la Universidad de Boston, carrera que lo sensibilizó socialmente. Pionero de la salsa consciente, una nueva forma de expresar las injusticias del barrio, pero también de las ganas de superarse de sus habitantes.

Crea personajes salidos de la realidad pero siempre con un toque cómico y cínico, cambiará la manera de escribir salsa, sin dejar de lado la base caribeña y ritmos afrolatinos. Los latinos siempre recordarán al salao Pedro Navaja o al sencillo Pablo Pueblo.

La radio de aquellos años setenta, juega como vehículo conductor de este nuevo género, acorta distancias y rápidamente comenzamos a escuchar a través de Radio Aereopuerto y Radiodifusora Venezuela, este

movimiento salsero que se estaba dando fuera del país. Por medio de los programas se motivaron un sin fin de nuevos músicos, que al igual que la mayoría se sentirían identificados, por ese ritmo nuevo, que colocaba el locutor Fidias Danilo Escalona a las doce del mediodía.

En Venezuela surge una agrupación de importancia para el auge del género salsoso. Inspirados por la salsa neoyorquina difundida en las radios venezolanas, nace La Dimensión Latina, banda destacada por sus mezclas de baladas y guarachas, famosa por su fundador Oscar D'León, otro momento significativo que dio curso y abrió el camino para que la salsa se escuchara y bailara en todo el mundo.

Esta agrupación venezolana internacionaliza y le da vigencia a la salsa que se hacía en el país. Compuesta por excelentes músicos como el pianista Enrique "culebra" Iriarte y el bolerista Wladimir Lozano demostraron que también en el país hubo y siempre habrá talento musical de primera categoría. Y que además pertenecemos a la cultura del caribe urbano.

Bibliográficas

- ARA, Ángel. Del arte y oficio de escribir para la radio: los clásicos y el micrófono. Caracas. Universidad Central de Venezuela. 1967.
- ARNHEIM, Rudolf. Estética radiofónica. Barcelona. Editorial Pili. 1980.
- CABELLO, Julio. El periodismo radiofónico en Venezuela. Caracas. Ediciones de la Biblioteca de la UCV. 1978.
- CABELLO, Julio. La radio: su lenguaje, géneros y formatos. Caracas. Torre de Babel. 1986.
- CALZADILLA, Alejandro. La salsa en Venezuela. Venezuela. Fundación Bigott. 2003.
- CAMACHO, Lidia. La imagen radiofónica. México. Editorial McGraw Hill. 1999.
- CASTRO PEDROZO, Edinson. Así se diseñan programas radiofónicos. Maracaibo. Universidad del Zulia. 2005.
- CAZENEUVE, Jean. La sociedad de la ubicuidad: comunicación y difusión. Barcelona. Editorial Pili. 1978.
- CAZENEUVE, Jean. Sociología de radio-televisión. Buenos Aires. Editorial Paidós. 1967.
- CEBRIAN, Mariano. Diccionario de radio y televisión: bases de una delimitación terminológica. Madrid. Editorial Alhambra. 1982.
- CEBRIAN, Mariano. Información radiofónica: mediación técnica, tratamiento y programación. Madrid. Editorial Síntesis. 1995.
- CEBRIAN, Mariano. La medición técnica de la información radiofónica. Barcelona. Editorial Mitre. 1983.

- CORTINA, Alfredo. Contribución a la historia de la radio en Venezuela. Caracas. Colección venezolanista. 1982
- CORTINA, Alfredo. Breve historia de la radio en Venezuela: el comienzo de una gran industria. Caracas. Editorial FUNDARTE. 1978.
- DRAGNIC, Olga. Diccionario de Comunicación Social. Caracas. Editorial Panapo. 2003.
- DUQUE, José. Salsa y control. Caracas. Monteávila Editores. 1996.
- ECO, Umberto. Cómo se hace una tesis. México. Editorial Gedisa. 1990.
- FERNÁNDEZ, José. Los lenguajes de la radio. Buenos Aires. Editorial Ariel. 1999.
- GÓMEZ, José Manuel. Guía esencial de la salsa. España. Editorial La máscara. 1995.
- GROSS, David. Manual de producción radiofónica: estudio y equipo. México. Editorial Alhambra. 1997.
- GUEVARA, Frank y CASTARLENAS, Rafael. La locución: técnica y práctica. Aspectos legales y fuentes de trabajo del locutor en Venezuela. Caracas. Editorial Panapo. 1990.
- HAYE, Ricardo. Hacia una nueva radio. Buenos Aires. Editorial Paidós. 1997.
- MUNOZ, José y GIL, César. La radio: teoría y práctica. Madrid. Instituto Oficial de Radio y Televisión española. 1997.
- NEWMAN, John. Periodismo radiofónico. México. Colección de bolsillo. 1966.
- NORBERG, Eric. Programación radiofónica: estrategias y tácticas. Madrid. Instituto Oficial de Radio y Televisión española. 1998.

- ORTIZ, Miguel y MARCHAMALO, Jesús. Técnicas de comunicación en radio: la realización radiofónica. Barcelona. Editorial Paidós. 1994.
- ORTIZ, Miguel y VOLPINI, Federico. Diseño de programas de radios: guiones, géneros y fórmulas. Barcelona. Editorial Paidós. 1995.
- PASCUAL M, Juan Manuel. Diccionario Hola Ciencias. Colombia. Susaeta Ediciones. 1993.
- PRADO, Emilio. Estructura de la información radiofónica. Barcelona. Editorial Textos de Periodismo. 1981.
- RONDÓN, César Miguel. El libro de la salsa: crónica de la música del caribe urbano. Caracas. Editorial Arte. 1980.
- SABINO, Carlos. Introducción a la metodología de la investigación. Caracas. Editorial Ariel. 1984.
- SANABRIA, Francisco. Información audiovisual: teoría y técnica de la información radiofónica y televisiva. Barcelona. Bosch Casa Editorial. 1994.
- TABLANTE, Leopoldo. Los sabores de la salsa. Caracas. Museo Jacobo Borges. 2005.
- TUBAU, Iván. Periodismo oral: hablar y escribir para radio y televisión. Barcelona. Editorial Paidós. 1993.
- VARIOS. Instrumentos musicales de América Latina y el Caribe. Venezuela. Editorial Binev. 1998.
- VIDAL, Javier. La era de la radio. Caracas. Editorial Panapo. 1996.
- YEPEZ, Oswaldo. Cuentos y recuentos de la radio en Venezuela. Caracas. Fundación Neumanll. 1993.

Electrónicas:

- www.es.wikipedia.org
- www.salsa-in-cuba.com
- www.google.com

ANEXOS

Guiones Literarios:

Micro 1: Fania All Stars

La Universidad Central de Venezuela y La Escuela de Comunicación Social en su serie de microprogramas presenta: La salsa de ayer, hoy y siempre.

La Fania All Stars considerada la mejor banda del mundo y la de mayor influencia contemporánea en la música latina marcó pauta dentro del género musical salsa.

Sus discos derrochan personalidad, gran calidad musical y mezclas rítmicas afrolatinas que hacían bailar a todo tipo de público.

Historias de barrio e injusticia se mezclan con una música innovadora, fresca y espontánea que calaran rápidamente dentro de las masas.

La expresión salsosa navega a través de las voces de los cantantes y Fania All Stars tuvo a los máximos exponentes como: Héctor Lavoe, Ismael Miranda, Cheo Feliciano, Willie Colón.

No se puede dejar atrás a Ray Barreto, Larry Harlow, Bobby Valentín, Roberto Roena, quienes se destacan en esta banda, famosos por su destreza y virtuosidad a la hora de ejecutar los instrumentos.

Es en 1971 cuando la Fania All Stars se presenta en la sala neoyorquina Cheetah ofreciendo un concierto inigualable, con entradas agotadas y cuatro discos que le dieron el número uno en ventas latinas.

Esta presentación estuvo caracterizada por las improvisaciones tanto de los músicos como de los cantantes, una de las más destacadas es la del pianista Larry Harlow, en el tema Anacaona, interpretado por Cheo Feliciano.

Se pasearon por géneros latinos fusionados como el son, el mambo, el jazz y la guaracha sin dejar de lado las descargas que le dan protagonismo al músico que la ejecute. Escuchemos Ponte Duro del bongonero Roberto Roena.

Mostrándonos imágenes del concierto del Cheetah y de la vida cotidiana de estos ya famosos músicos. Leon Gast cineasta neoyorquino decidió plasmar en su película Nuestra Cosa, el proceso cultural, social y musical que vivió el boom de la salsa.

Hechos como el concierto del Cheetah y la película Nuestra Cosa, hacen que la salsa se convierta en parte fundamental de la expresión cultural del caribe urbano que nos ha tocado vivir.

José Alberto “Coco” Torrealba edición y montajes. Rafael Gámez locución. Daniela Ascoli y Rubí Fernández producción.

Micro 2: Rubén Blades

La Universidad Central de Venezuela y La Escuela de Comunicación Social en su serie de microprogramas presenta: La salsa de ayer, hoy y siempre.

Pionero de la salsa consciente, el compositor y cantante Rubén Blades le da un vuelco a las letras del género salsa, que en la década de los setenta está monopolizada por la agrupación Fania All Stars.

De origen panameño, Blades junto a Willie Colón en 1977 lanza su primera producción Metiendo Mano, de allí se destacará el tema Pablo Pueblo la historia de un hombre corriente.

Los mensajes de sus canciones tratan de universalizar las razones sociales de la pobreza, sin utilizar un lenguaje radical. Escribe realidades con toques de humor, cinismo y valiéndose de personajes caricaturescos.

Para Rubén Blades, el barrio es piedra angular en sus canciones sin embargo, refleja el modo de vida popular de las barriadas de América Latina, dejando de lado a la urbana Nueva York cuna de inmigrantes latinoamericanos.

En 1978, aparece su disco Siembra el que lo consagrará como compositor. Sus temas más destacados son Plástico, Pedro Navaja y Siembra. Esta producción tuvo ventas de quinientas mil copias.

La muerte de Pedro Navaja fue el primer síntoma de la decadencia de la salsa comercial y Blades definió un nuevo rumbo del género salsa. La salsa consciente promueve una toma de conciencia del modo de vida del barrio, además de involucrarse por debajo de la mesa en la política latinoamericana.

Rubén Blades abre la década de los ochenta con un estilo diferente de hacer salsa, sin embargo este género va a perder protagonismo con la llegada del merengue.

José Alberto “Coco” Torrealba edición y montajes. Rafael Gámez locución. Daniela Ascoli y Rubí Fernández producción.

Micro 3: La Dimensión Latina

La Universidad Central de Venezuela y La Escuela de Comunicación Social en su serie de microprogramas presenta: La salsa de ayer, hoy y siempre.

Liderada por el sonero de la salsa Oscar D’León, en el año 1972 se funda en Venezuela La Dimensión Latina. Agrupación que trata de reflejar el movimiento salsoso neoyorquino.

Compuesta por los trombonista César Monge y José Antonio Rojas, en el piano se destaca Enrique Culebra Iriarte, José Rodríguez en el timbal, en la percusión Elio Pacheco, mientras que Oscar D’León tocaba el contrabajo.

La Cervecería La Distinción serviría de trampolín para La Dimensión Latina. La nueva agrupación caracterizaba las peculiaridades de los venezolanos y las necesidades que estos tenían. Hacerse escuchar era todo un reto, ya que los venezolanos estaban acostumbrados a escuchar y bailar con La Billos Caracas Boys.

Pensando en ti, tema de su primer disco llamado La Dimensión Latina comenzó a adquirir difusión en diversas emisoras de provincias y en algunas radios populares del centro y la capital.

Un año más tarde se suma a la Dimensión Latina el bolerista Wladimir Lozano, quien contribuye con la popularidad que estaba tomando la orquesta. Dejándole el camino libre para guarachear a Oscar D'León. La combinación de voces y estilos musicales resultó favorable define la nueva personalidad de la agrupación.

Los venezolanos deleitados por la salsa neoyorquina repentinamente se inclinan hacia un nuevo tema, esta vez hecho en Venezuela. Llorarás es el sencillo del disco Dimensión Latina 75.

Llorarás es una guaracha compuesta por Oscar D'León donde se muestra el clásico problema de amor y despecho.

Viejos temas de Ricardo Fábregas como Parampampam y Taboga se convirtieron rápidamente en éxitos. Bajo esta fórmula de versionar composiciones viejas repitieron Dolor Cobarde de Miguelito Valdez y Mi Adorada de Bobby Cappello.

En 1976 Oscar D'León abandona La Dimensión Latina con su último disco La Salsa Brava, popularizando El Frutero. Sin embargo sin su bajista danzarín la agrupación nunca volvió a ser la misma.

José Alberto "Coco" Torrealba edición y montajes. Rafael Gámez locución. Daniela Ascoli y Rubí Fernández producción.

Discografía básica recomendada

Willie Colón y Hector Lavoe

- | | |
|-------------------|--------------|
| “Cosa nuestra” | 1969. Fania. |
| “El juicio” | 1972. Fania. |
| “Asalto navideño” | 1971. Fania |
| “La Mata” | 1973. Fania |

Willie Colón y Rubén Blades

- | | |
|---|-------|
| “Metiendo mano, Willie Colón presenta a Rubén Blades” | 1977. |
|---|-------|
- Fania
- | | |
|----------------------------------|-------------|
| “The good, the bad and the ugly” | 1975. Fania |
| “Siembra Willie y Rubén Blades” | 1978. Vaya |

Hector Lavoe

- | | |
|-----------------|-------------|
| “La voz” | 1975. Fania |
| “De ti depende” | 1976. Fania |
| “Comedia” | 1978. Fania |

Rubén Blades

“De Panamá a Nueva York” 1970. Alegre-Tico
“Bohemio y poeta” 1979. Fania

Ismael Rivera

“Esto si es lo mío” 1978. Tico
“I.R.Oro” 1979. Tico

Tito Puente

“Homenaje a Benny Moré” Volumen I y II 1978. Tico

Celia Cruz

“Celia Johnny” 1974. Manzana
“Tremendo Caché” 1975. Manzana
“Sólo ellos pudieron hacer este album” con Willie Colón 1977.

Manzana

“Recordando el ayer” 1976. Manzana

Charlie Palmieri

“Electroduro” 1974. Coco-Discophon

Eddie Palmieri

“The best of Eddie Palmierie”	1974. Tico
“Live at sing sing vol. 1”	1972. Tico
“The sun of latin music”	1975. Tico

Fania All Stars

“Live at the Cheetah” vol. 1 y 2	1971. Fania
“Live in the Japan”	

La Dimensión Latina

“Dimensión Latina 75”	1975. Top Hits
“Salsa Brava”	1976. Top Hits