

EL PUEBLO ES LA HISTORIA

MEMORIAS

MAYO - JUNIO 2015

Ministerio del Poder Popular para la Cultura - Centro Nacional de Historia

DE VENEZUELA

NÚMERO
32



HISTORIA DE LA SALSA EN VENEZUELA

DOSSIER



Instrumento indígena:

Tsitsito. Maraca tallada, labrada y ensamblada en: madera, plumas, fibra de moriche y peramán (resina).
Instrumento musical Hiwi de uso chamánico y festivo. Colección Etnográfica del Museo de Ciencias. Caracas

2	EDITORIAL	3	INVASIÓN Y COLONIA Huyendo de la isla: Curazao en el siglo XVIII LUIS DOVALE PRADO	6	NUESTRA AMÉRICA Dos proyectos de nación Argentina ROMER CARRASCAL	12	HISTORIA LOCAL Catia: la verdadera puerta de Caracas IGNACIO DE SOUSA
---	-----------	---	---	---	---	----	---

DOSSIER HISTORIA DE LA SALSA EN VENEZUELA



18	Salsa: los versos que nunca se olvidan	32	Pásame la salsa Breve historia en tres actos y un colofón JUAN CARLOS BÁEZ	44	Sexteto Juventud Vida y fiesta de un pueblo CARLOS ALFREDO MARÍN
22	Salsa: una palabra con mucho sabor GHERSON MALDONADO	36	"Esta es mi imagen latina, este es mi nuevo cantar" Algunas notas sobre el Trabuco Venezolano NELLER OCHOA	48	Soneras, guaracheras y salseras Mujeres en la historia de la salsa PEDRO LIENDO
26	La salsa nace en el barrio ROMER CARRASCAL	40	Al ritmo de la Dimesión Latina ANDRÉS ELOY BURGOS	54	Biblioteca básica del salsero
56	LUGAR DE MEMORIA Bolívar al Panteón OSMAN HERNÁNDEZ	58	HISTORIA DE LA CULTURA El ron: alegre descendiente de la caña GEMA SULBARÁN	62	LA HISTORIA EN LIBROS Los cuatro reyes de la baraja PEDRO LIENDO

Salsa: ¿quién no ha bailado a su ritmo, recordado sus letras o tarareado sus melodías? Venezuela fue protagonista de esta rica expresión del Caribe urbano. La salsa fue su manera particular de significar al mundo, de leer las dificultades de un contexto social marcado por la explotación, la discriminación, el racismo y la pobreza; pero también fue la forma de manifestar alegría, esperanza, picardía, sueños y amores palpitantes en el barrio. El Dossier que le ofrecemos tiene como tema central la *Historia de la salsa en Venezuela*. En este se destaca cómo nuestro pueblo afirmó su conciencia histórica y participó en la invención de un género/movimiento musical que hoy es uno de sus símbolos distintivos.

La salsa surgió en la segunda mitad del siglo XX, de la unión de géneros musicales caribeños. Se manifestó, tempranamente, en los barrios latinos de Nueva York, como mecanismo de reafirmación y reinención identitaria de las comunidades que hacían vida allí. Los años sesenta muestran los primeros aires salseros que, conjuntamente, se desataron en varios países. Así, la salsa se convirtió rápidamente en un poderoso movimiento, en una marejada feliz de sabor, que permitió la visibilización del ser latino. Su "edad de oro" se ubica en los años setenta, momento en que más producciones discográficas, presentaciones y audiovisuales se realizaron. Los ochenta, por contraste, marcaron un declive que, a pesar de todo, no significó su desaparición. La salsa aún vive, y su permanencia en el tiempo es la muestra del profundo arraigo que tiene en la cultura popular.

La historia nacida de los poderes creadores del pueblo está en las páginas de *Memorias de Venezuela*, una revista que no abandona la pertinencia y frescura que la han caracterizado en todas sus ediciones. En esta ocasión trae para sus apreciados seguidores artículos de innegable valor para el conocimiento de la historia. En la sección **INVASIÓN Y COLONIA** encontrará *Huyendo de la isla*, que trata el caso de los esclavizados de Curazao, quienes negados a vivir bajo esa condición por el resto de su vidas, decidieron luchar y organizarse para, fugándose de sus captores, conquistar su libertad. En **NUESTRA AMÉRICA** encontrará un texto sobre el apasionado debate que en el siglo XIX sostuvieron Domingo Faustino Sarmiento y Rafael Alberdi, figuras capitales de la intelectualidad argentina, sobre los proyectos de nación que cada uno tenía. En **HISTORIA LOCAL** le traemos un artículo que expone el devenir histórico de Catia, comunidad que, a juicio del autor, es "la verdadera puerta de Caracas". *Ron: alegre descendiente de la caña*, de la sección **HISTORIA DE LA CULTURA**, ausculta los orígenes de este cultivo en el país, valorando sus productos derivados para nuestra vida cotidiana. **LUGAR DE MEMORIAS** examina la fotografía del traslado del cuerpo del Libertador al Panteón Nacional. **LA HISTORIA EN LIBROS** reseña a Francisco Herrera Luque, el hombre de las historias fabuladas, autor polémico e interesante que cada día conquista más lectores.

En estos tiempos que presentan desafíos inéditos, *Memorias de Venezuela* sigue contribuyendo al empoderamiento de todos y todas a través del conocimiento de la Historia.

PORTADA Fernando Sánchez, *Niños durante una Descarga de los Barrios en el barrio Marín, parroquia San Agustín, Caracas, 1978*. Colección Nelly Ramos.

IMAGEN DE CONTENIDO Fernando Sánchez, *Descarga de los barrios*, Caracas. Colección Ángel Méndez.

COLABORAN EN ESTE NÚMERO Luis Dovale, Pedro Liendo, Gherson Maldonado, Juan Carlos Báez, Ignacio de Sousa y Carlos Alfredo Marín.

AGRADECIMIENTOS Instituto Autónomo Biblioteca Nacional (Colección Bibliográfica, Colección Libros Raros, Archivo Audiovisual, Colección Hemeroteca). Concejo Municipal de Caracas. Museos Bolivarianos. Gobierno del Distrito Capital.

AGRADECIMIENTOS ESPECIALES Nelly Ramos y Ángel Méndez

RECONOCIMIENTOS Mención Honorífica del Premio Municipal de Comunicación Social 2009 / Premio Nacional de Periodismo 2010 / VII Premio Nacional del Libro de Venezuela 2010 - 2011, Mención Revista / Premio Municipal 2011 Periodismo, Científico, Diseño y Diagramación / Premio Municipal de Periodismo William Lara 2012, Mención Periodismo Institucional.

MEMORIAS DE VENEZUELA N° 32 · MAYO-JUNIO 2015

EDITOR
Andrés Eloy Burgos Gutiérrez

EQUIPO DE ICONOGRAFÍA
Noelis Moreno Peña · Osman Hernández · Romer Carrascal

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN
Gabriel Serrano Soto y Javier Véliz

CORRECCIÓN
Miguel Raúl Gómez

EQUIPO DE TRABAJO
Pedro Calzadilla, Oscar León, Alejandro López, Simón Sánchez, Coro Ortiz, Luis Pellicer, Karin Pestano, Neller Ochoa, Carlos Franco, Douglas García, Félix Ojeda, Joselin Gómez, Gema Sulbarán.

CENTRO NACIONAL DE HISTORIA ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN

ISSN 1856-8432
DEPÓSITO LEGAL N° PP200702DC2753

CENTRO NACIONAL DE HISTORIA
Final Avenida Panteón, Foro Libertador, Edificio Archivo General de la Nación, PB.

CONTACTOS

CORREO ELECTRÓNICO
memoriasdevenezuela.r@gmail.com/comunicacionescnh2014@gmail.com

PÁGINA WEB www.cnh.gob.ve

TWITTER @Memoriasvzla | @cnh_ven

FACEBOOK Memorias de Venezuela · Centro Nacional de Historia

TELÉFONO: (0212) 509.58.32



Monumento dedicado al levantamiento de los esclavizados liderados por Tula el 17 de agosto de 1795, ubicado en la costa sur de Curazao. Fuente: www.pelican-villa.com

LUIS DOVALE PRADO

HUYENDO DE LA ISLA

Curazao en el siglo XVIII

Las costas de Coro y Curazao se convirtieron en escenario del esfuerzo incansable que por su libertad emprendieron por siglos quienes fueron reducidos a la simple condición de esclavos (africanos o sus descendientes). Este tráfico y comercio significó uno de los medios más ignominiosos utilizados por las clases explotadoras de la época para poner a producir sus propiedades y desarrollar un proceso de acumulación originaria de capital. En ese sentido, una considerable cantidad de documentos del siglo XVIII que reposan en el Archivo Histórico Central de Curazao y en el de la capital del estado Falcón, registran episodios interesantes en los que se verifica que la fuga fue una de las formas de lucha más

utilizadas por los esclavizados para liberarse de sus captores y dignificarse, en igualdad con los demás seres humanos.

Uno de los tantos episodios reveladores que nos ofrece la memoria acerca de ese mismo proceso histórico, es el que está relacionado con el acontecimiento que tuvo lugar en Coro a principios del siglo XVIII (1702-1704), cuando un grupo de treinta africanos protagonizaron de forma sucesiva intentos fallidos de arribo clandestino a sus costas y fueron capturados por las autoridades locales, y finalmente reclamados como mercancía de su propiedad por parte de la Compañía de Guinea. Es hartos sabido que la referida entidad comercial era una





D'Orbigny y Eyriés, *Viaje pintoresco a las dos Américas, Asia y África*, Barcelona, Imprenta y Librería de Juan Oliveres, 1842. Colección Libros Raros de la Biblioteca Nacional.

organización del imperio colonial francés que tuvo licencia del rey de España para vender esclavos en las colonias americanas, y que por esa razón acreditaba también representantes o factores mercantiles de sus asientos en la jurisdicción de Coro y en la isla holandesa de Curazao. La situación líneas arriba descrita dio lugar a una difícil y compleja querrela judicial, de cuyo desarrollo y desenlace dejaron testimonios los jueces oficiales de la Real Hacienda de esa comarca, el contador don Bicente de Verou y su tesorero don Andrés Manuel de Urbina: "Certificamos que por los autos, que paran en esta Real Contaduría, remitidos a ella por el Administrador de la Real Hazienda de la Ciudad de Santa Ana de Coro, consta y pareze que desde el día primero de mayo del año pasado de mill setezientos y dos, hasta la fecha de ésta, han aportado a la costa de dicha Ciudad de Coro, en diferentes tiempos treinta cabezas de negros, que según sus declaraciones, parecen haver venido fugitivos de la Ysla de Curazao, los quales aprehendieron las justizias hordinarias de dicha ciudad y los vendieron en Pública Almoneda".

Treinta fugitivos en Coro

En el año de 1704, la preocupación por las fugas adquirió mayor relevancia, pues las autoridades coloniales constataron que, ciertamente, en Coro se encontraban los treinta esclavizados africanos (incluyendo a una mulata), y además comprobaron que todos ellos habían llegado huyendo desde Curazao y utilizado en sus travesías canoas, piraguas u otras rústicas y

riesgosas embarcaciones con las que lograban salvar la barrera que creaba la distancia de mar (70 millas aproximadamente) que separa la costa curazoleña de la coriana.

Sabemos que la esclavitud fue uno de los modos de producción más oprobiosos de explotación del hombre por el hombre y que formó parte de la multiestructura económica que se configuró en América en el tiempo de la dominación colonial española. Sin embargo, las víctimas de la tragedia originada por aquellas relaciones de producción, idearon y organizaron muchas formas de lucha para conseguir su libertad. Quizás la fuga se configura como una de las más comunes y arriesgadas de cuantas pudieron practicarse, tal como lo expone el historiador Ramón Aizpúrua, en su trabajo *En busca de la libertad: Los esclavos fugados de Curazao a Coro en el siglo XVIII*, al considerarla "una respuesta a la esclavitud y una salida menos traumática del sometimiento, del mal trato que se les daba y de la explotación de trabajos que les asignaban los dueños de los negros que llegaban por las costas de Coro. La libertad era la razón que los impulsaba a aceptar los riesgos de cualquier empresa y de los medios que utilizaban para alcanzarla".

Por otra parte, y como era de esperarse, sería equivocado pensar que las fugas de esclavizados eran decisiones asumidas por sus autores aisladamente, al azar o sólo contando para su éxito con el apoyo de



Cassini, Giovanni Maria, *La Terra Firma e la Guiana co' suoi dipartimenti: delineata sulle ultime osservazioni*, Roma, Presso la Calcografia Camerale, 1798. Colección Mapoteca, Archivo Audiovisual de la Biblioteca Nacional.

la gracia divina. Es indudable que durante todo el tiempo en el que se fueron desarrollando estas formas de lucha que protagonizaron por su libertad estos hombres y mujeres reducidos a simples objetos, se debió ir conformando de manera progresiva toda una trabazón de redes de ayuda y solidaridad que ofrecían a los evadidos la necesaria colaboración en los espacios que se predeterminaban como los lugares para sus salidas o para los arribos, tanto en Coro como en Curazao. Así se aprecia en una comunicación del 30 de mayo de 1714, en la que el rey (u otro funcionario que lo hace en su nombre) se dirige al gobernador y capitán general de la Provincia de Caracas para exponerle su preocupación por la información que le había estado llegando en relación a la formación de palenques de esclavos fugitivos en el sitio de Yaracuibare, en la zona del río Tucuyo, en la jurisdicción del Partido de Coro, los cuales eran fomentados y apoyados por un sacerdote capuchino de nombre Chrisóstomo de Granada, que misionaba para los indios Mapuvaras.

El sueño de la libertad

Finalmente, y en el mismo contexto de los hechos que venimos reseñando, resulta bien interesante el contenido de la carta que el 26 de noviembre de 1771 escribe don

Francisco de Arze, gobernador interino de la Provincia de Caracas, en la que expone: "En la ciudad de Caracas a veintiséis de Noviembre de mil setecientos setenta y un año el Sr. Coronel Dn Francisco De Arze, Comandante del Batallón fixo de esta ciudad, Gobernador Interino de lo político, y militar en esta Provincia digo: que por carta de cinco del corriente que se ponga por cabeza de este auto participa Don Francisco Padrón de Guevara, Theniente Justicia mayor de la Ciudad de Coro los recelos, y tensiones, que le causa la frecuente profugación de los Negros Esclavos de la Ysla de Curazao, de donde se traslada a aquél partido con tanta abundancia que sólo el mes pasado llegaron hasta treinta o quarenta, y que habiendo averiguado los que andaban dispersos refugiados por la Serranía ascendían ya a quatrocientos poco más o menos, lo que hacía presente porque teniendo sólo el nombre de christianos están propensos al robo y ociosidad, de que se podían esperar fatales consecuencias".

No obstante, los esclavistas y su Estado colonial nunca cesaron en su empeño por destruir los esfuerzos de los esclavizados que tercamente lucharon por su derecho a ser reconocidos y respetados como seres humanos. Sus perseguidores organizaban en Coro la llamada cacería de cimarrones y con esa

intención se valían de la colaboración servil que recibían de algunos grupos sumisos de indios Caquetíos, con quienes mantenían estrecha alianza desde los propios inicios del proceso de invasión española. En uno de los informes relativos a la captura de los 30 africanos fugitivos de la compañía francesa de Guinea, se dice: "En ejecución y cumplimiento del orden y mandato del señor Alcalde Ordinario vine a este pueblo de Acurigua con tres hombres como se ordena y le hice saber al mandamiento al Alcalde de dicho pueblo y le pedí 6 indios con sus armas y que fuesen baquianos de esta tierra y al instante me los entregó y con ellos salgo a recoger los negros por estos montes donde estoy informado andan huyendo".

Sin duda, fueron diversos los lugares en donde se asentaron los africanos escapados desde las Antillas Neerlandesas a Coro en el siglo XVIII. Cuando se trataba de ubicaciones ilegales y clandestinas, su resultado contextualizaba irremediabilmente los llamados territorios de cimarrones, palenques o cumbes que, a fin de cuentas, no eran otra cosa que los verdaderos espacios de encuentro de los iguales, explotados y perseguidos, en donde la vida solidaria y la esperanza de la libertad se convertía en un propósito común de quienes allí vivían •

Para seguir leyendo...

- Aizpúrua, Ramón, "En busca de la libertad: los esclavos fugados de Curazao a Coro en el siglo XVIII", en: *II encuentro para la promoción y difusión del patrimonio folclórico de los países andinos. Influencias africanas en las culturas tradicionales de los países*. Santa Ana de Coro, 2001. (Trabajo inédito).
- AGI. Santo Domingo. 793, Autos Obrados a Instancias del Factor del Real Asiento de Francia, Sobre que se Declaren por Esclavos 30 Cabezas de Negros, Venidos de Curacao a Coro. 1729. t. folio 84 vto.



DOS PROYECTOS DE NACIÓN ARGENTINA

El pensamiento político de Juan Bautista Alberdi y Domingo Faustino Sarmiento

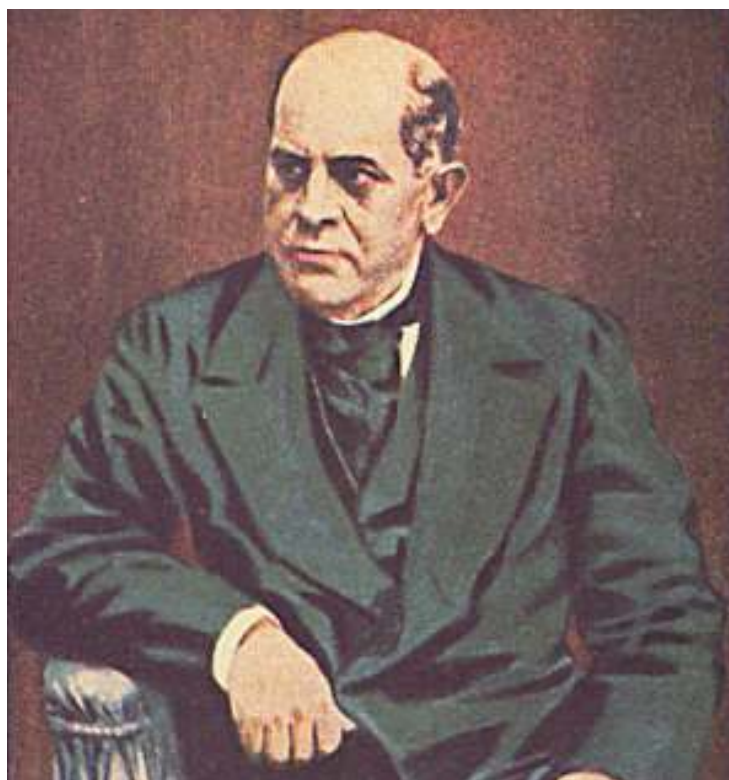


ROMER CARRASCAL

Al igual que la mayoría de los países de la región, la Argentina sufrió de una gran inestabilidad política, social, administrativa e inclusive territorial, durante por lo menos las primeras tres cuartas partes del siglo XIX. Desde su independencia, los conflictos relacionados con el tipo de modelo político y social, llevaron a guerras civiles, fraccionamientos e inclusive la separación de su capital histórica que se produjo entre 1852-1859 cuando se conformó la Confederación Argentina sin la inclusión de Buenos Aires, hasta que se incorporó nuevamente por presiones políticas y necesidades económicas.

Los primeros conflictos estuvieron relacionados con la divergencia entre los llamados Unitarios y

Federalistas; luego le siguió una época de relativa paz bajo un sistema federal y con el férreo control del general Juan Manuel de Rosas. Durante su administración, las reacciones “antirrosistas” no se hicieron esperar e inclusive Domingo Faustino Sarmiento y Juan Bautista Alberdi, como parte de la llamada “Nueva Generación del 37”, se enfrentaron a este. Los albores de los años cincuenta del siglo XIX fueron el escenario para el desarrollo de la llamada segunda revolución industrial, en la que el capitalismo comienza su expansión acelerada debido al avance tecnológico, a la consolidación del llamado imperialismo y a la concertación de un mercado mundial definido por la división internacional del trabajo. Esta mitad de siglo experimentó la expansión del centro capitalista a las periferias. En la Argentina



B. Nemirovsky, "Retrato de Sarmiento", en Fernández, Juan Rómulo, Sarmiento, Semblanza e Iconografía, Buenos Aires, Librerías del colegio Alsina y Bolívar, 1938.

Civilización y barbarie, vida de Juan Facundo Quiroga, es una de las obras más importantes de la literatura americana y síntesis del pensamiento de Domingo Faustino Sarmiento. Publicada en 1845 en Chile, expone la imagen de la sociedad Argentina del siglo XIX agobiada por las luchas intestinas, fragmentada en partidos, y sojuzgada por las miserias de la vida rural. Sarmiento, con una pluma excelsa, logró plasmar en estas páginas su proyecto de modernización de la sociedad argentina.

Sarmiento, Domingo Faustino, *Civilización y Barbarie, Vida de Juan Facundo Quiroga*, Santiago de Chile, Imprenta del progreso, 1845.

destaca la inversión de capital inglés como reflejo de esta situación, dejando en evidencia la necesidad de controlar nuevos mercados y garantizar el abastecimiento de las materias primas para sustentar economías industrializadas. Otro aspecto a considerar son las revoluciones europeas de 1848 que significaron un auge del nacionalismo, y dieron muestra de la organización obrera, que en muchos sectores generó temor de dislocación de las estructuras tradicionales de control y poder.

Alberdi y Sarmiento: divergencias dentro del progreso

Es en este contexto en el que surge el pensamiento de estos dos célebres hombres de la historia argentina. A mitad del siglo XIX cae el gobierno del general Rosas y se desarrolla un periodo de rediscusión de los postulados de la nación Argentina,

proceso en el cual los aportes de Sarmiento y de Alberdi van a ser fundamentales para la constitución de una idea de la nación, de un programa político, y un proyecto de Estado. El pensamiento de estos dos hombres podría definirse como enmarcado en la idea del progreso positivo, es decir del "positivismo"; pero, en el desarrollo de su pensamiento y práctica política, se distancian en las formas de concebir el progreso y la materialización de una nación argentina próspera.

Las primeras diferencias las vemos en el análisis de lo que fue el "rosismo". Para Alberdi, fue un periodo en el que se consolidó la obediencia a una autoridad nacional, tan necesaria para la conformación de un Estado moderno; mientras que para Sarmiento preocupado fundamentalmente por el ámbito

económico social plantea que el legado reivindicable del "rosismo" fue el de promover la creación de una red de intereses consolidados por la moderada prosperidad alcanzada gracias a la dura paz que Rosas impuso al país.

Las diferencias entre el pensamiento de Sarmiento y el de Alberdi se hacen más evidentes cuando se analiza el papel que para ambos tiene el Estado. Para Sarmiento, el Estado debe ser el principal garante de la administración de la economía, de la inversión en el desarrollo material y tecnológico de la nación, y de la educación; concibe un Estado activo que evite los peligros de no dinamizar el ritmo del progreso y de la economía, y que a la vez impida que esta aceleración, por la apertura al territorio de las fuerzas económicas exteriores, beneficie solo a los inmigrantes en desventaja de



Carlos Pellegrini, "Minué", en Meyer, Jorge, *Alberdi y su tiempo*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1963.

los nacionales. Contrario a Sarmiento, Alberdi concibe el tema del Estado y de los funcionarios del Estado como garantes del bienestar de las relaciones entre los inversores extranjeros y la élite política y económica de la sociedad argentina; el mismo Alberdi decía: "...la apelación al trabajo y el capital extranjero constituye el mejor instrumento para el cambio económico acelerado que la Argentina requiere".

El autoritarismo frente al progreso sociocultural

Ha quedado en evidencia que nos encontramos frente a dos proyectos de nación argentina que han sido catalogados como "autoritarismo progresista", en el caso de Alberdi, y el proyecto del "progreso sociocultural", como requisito del progreso económico, atribuido a Sarmiento por el profesor Tulio Halperín Donghi.

El proyecto de Alberdi se halla signado por la conformación de un orden político jurídico excluyente y autoritario: "...el autoritarismo preservado en su nueva envoltura constitucional es por hipótesis suficiente para afrontar el módico desafío de los desfavorecidos por el proceso"; con una élite económica gobernante asistida por una élite letrada para el desarrollo económico, mientras que el proyecto de Sarmiento prioriza la transformación sociocultural, entendida esta como el proceso de creación de un mercado nacional unido, la progresiva industrialización de la agricultura y del país, la incorporación plena de la Argentina al mercado capitalista, la creación de ciudades y la redistribución planificada de la tierra, contribuyendo al surgimiento



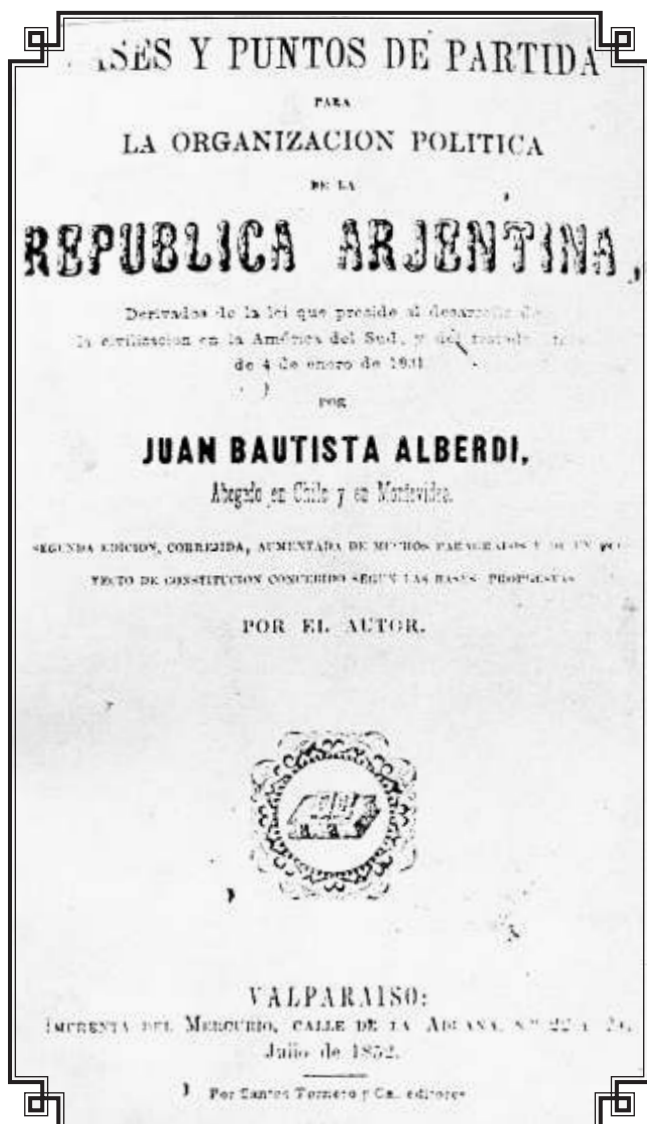
Franklin Rawson, "Salvamento operado en la Cordillera por el joven Sarmiento", Museo Colonial Histórico de Luján, en Fernández, Juan Rómulo, *Sarmiento, Semblanza e Iconografía*, Buenos Aires, Librerías del colegio Alsina y Bolívar, 1938.

de mayores centros urbanos que, junto a la educación popular, serían la garantía de la creación de una masa asalariada con beneficios y aspiraciones que permitieran dar marcha a la consolidación de un orden social capitalista moderno.

Para Alberdi, desarrollo y progreso económico significa crecimiento acelerado de la producción, sin ningún elemento redistributivo para las grandes mayorías de desposeídos. Mientras que Sarmiento, buscando las reales posibilidades de una economía y una sociedad moderna en la Argentina del siglo XIX, postula un cambio de la sociedad en su conjunto, no como resultado final y justificación ulterior de ese progreso, sino como condición para su propio desarrollo.

Aspiraciones modernas

Para entender mejor el proyecto político de estos dos hombres, es importante tener en consideración la visión que estos tenían en relación con las mayorías del pueblo excluido, y sobre la educación. Ambos estaban convencidos de la necesidad de poblar las vastas regiones desoladas de la Argentina y hacerlas productivas, pero para Alberdi el capital humano nacional es inservible y no podría llevar a cabo el desarrollo; mientras que para Sarmiento el capital humano nacional sí es valioso, pero solo lo es en la medida en que acepte la educación popular como un medio para ver apaciguadas sus pasiones y crear dentro de ellos aspiraciones por obtener los beneficios de la sociedad moderna; es decir, el problema no es la procedencia del capital humano sino las aspiraciones de este. En cuanto a la



Ernesto Charton, "Alberdi en 1847", en Meyer, Jorge, *Alberdi y su tiempo*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1963.

▲
Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina, es un trabajo de importancia radical para comprender la constitución del Estado- Nación argentino moderno. Este tratado de derecho público en el cual se analizan distintos modelos políticos, y diversos esquemas jurídicos y de gobierno, inspiró profundamente la primera constitución de la república argentina promulgada en 1853.

Juan Bautista Alberdi, *Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina*, Valparaíso, Santos Ternerio y Ca. Editores, 1852.

educación, Alberdi pensaba que "Un exceso de instrucción formal atenta entonces contra la disciplina necesaria en los pobres", mientras que Sarmiento reflexionaba: "la educación popular: solo mediante ella podrá la masa de hijos del país salvarse de una paulatina marginación económica y social en su propia tierra". Para Sarmiento, la defensa de la educación popular era un instrumento de paz social en el marco de una sociedad desigual, pero esta defensa se enmarca en un proceso de transformación hacia la modernización y con ella, el tránsito hacia la obtención de los beneficios y aspiraciones políticas y sociales del hombre moderno.

Las contradicciones entre el proyecto de Alberdi y Sarmiento son claro reflejo de

las divergencias entre los intereses de poder dentro de las élites políticas de la Argentina del siglo XIX, pero el pensamiento de Domingo Faustino Sarmiento debe ser estudiado como uno de los aportes más importantes para la conformación del Estado y la Nación argentina, ya que, aunque haya contribuido al mantenimiento de un orden excluyente y desigual para con las mayorías de las poblaciones de la Argentina, es necesario rescatar su concepción de la nación, destacar su empeño en la necesidad de crear un pensamiento y un sistema político y de gobierno autónomo, moderno y próspero, un modelo que pudiese competir frente al imperialismo naciente, competir como una sociedad próspera con un modelo propio de desarrollo •

Entre 1875-1890, el dibujante francés Enrique Stein fue el director-propietario, y principal artista de *El Mosquito*. Desde las páginas del semanario satirizó muchos episodios de la gestión presidencial de Sarmiento.

Enrique Stein, Caricaturas de Sarmiento, en Anderson Inbert, Enrique, *Genio y Figura de Sarmiento*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1967.



◀ Carlos Pellegrini, "Alberdi, Buenos Aires", en Meyer, Jorge, *Alberdi y su tiempo*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1963.



Juan Bautista Alberdi

Nace en la provincia de Tucumán, Argentina, el 29 de agosto de 1810. Desde muy pequeño quedó al cuidado de sus hermanos mayores, quienes insistieron en su formación intelectual. Cursó estudios en el Colegio de Ciencias Morales, en la Universidad de Buenos Aires, y en su estadía en Córdoba se graduó de bachiller en leyes. Durante su juventud formó parte de la "Generación del 37", movimiento intelectual adverso al gobierno de Juan Manuel Rosas. Alberdi estuvo influenciado por autores como Jacobo Rousseau, Adam Smith, David Ricardo, y fue amante de la música. En 1832 escribió *El espíritu de la música*, y

en 1837 incursionó en el periodismo, firmando con el apodo de "Figarillo". Alberdi debió huir de la Argentina debido a la represión del gobierno de Rosas; en el año de 1838 se trasladó a Uruguay, luego a París y en 1843 volvió a nuestro continente y se residió en Chile. Durante su estadía en el país austral, ejerció como abogado y colaboró como periodista para publicaciones como *La Nación* y *El Comercio de Valparaíso*. Con la derrota de Rosas por Justo José Urquiza en 1852, se abrió paso al proyecto de confederación argentina; ese mismo año Alberdi publica, *Bases y puntos de partida para la organización política de la república argentina*, importante

documento que inspiró profundamente la constitución nacional de la República sureña de 1853. Fue encargado de negocios ante los gobiernos de Francia, Inglaterra, el Vaticano y España. En 1861 se pone fin al proyecto de Confederación y Alberdi es despedido de su cargo, por lo que debe residenciarse en París hasta el año de 1879, cuando es postulado a diputado y regresa a la Argentina. Su regreso fue tempestuoso: se opuso a la Guerra del Paraguay, y tras la campaña pública en su contra decidió volver a Francia en 1881, donde encontraría el ocaso de su vida material el 19 de junio de 1884.

Enrique Stein, Caricaturas de Sarmiento, en Anderson Inbert, Enrique, *Genio y Figura de Sarmiento*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1967. ▼



Para seguir leyendo...

- Alberdi, Juan Bautista, *Argentina 1852, bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina*. Barcelona, Linkgua Ediciones S.L., 2009.
- Halperín Donghi, Tulio (Compilador), *Proyecto y construcción de una nación (Argentina 1846-1880)*. Caracas, Ediciones Biblioteca Ayacucho, 1980.
- Wallerstein, Immanuel, *El capitalismo histórico*. México D.F., Siglo XXI Editores S.A. de C.V., 2003.

►
Eugenia Belín
Sarmiento, "Retrato
de Sarmiento", en
Weinberg, Félix, *Vida e
Imagen de Sarmiento*,
Buenos Aires, Editorial
Universitaria de
Buenos Aires, 1963.



Domingo Faustino Sarmiento

En el barrio de Carrascal, de los más pobres de la provincia de San Juan, Argentina, nace el 15 de Febrero de 1811. Su juventud transitó entre la pasión por la lectura, la precariedad material y la inestabilidad social y política de las guerras caudillistas. Debido a estas últimas, Sarmiento se traslada a la provincia de San Luis donde, junto a su tío José de Oro, funda una escuela en San Francisco del Monte de Oro. En el año de 1831 debe exiliarse en Chile, donde ejerce labores de docente en una localidad de los Andes y funda una escuela primaria. Cinco años más tarde regresa a San Juan donde fundó el periódico *La Zonda*, atacado por el gobierno de la provincia, y llevado a su cierre en 1840. En esta

fecha Sarmiento vuelve a Chile donde se desempeña como periodista y consejero de educación. En su residencia chilena publica uno de sus libros más importantes, *Civilización y barbarie, vida de Juan Facundo Quiroga*, 1845. Con el ascenso de Bartolomé Mitre a la presidencia en 1862, se propone la unificación del país, y Sarmiento asume la gobernación de San Juan. Como gobernador desarrolló un gran número de obras de infraestructura destinadas a modernizar la vida de la provincia y dictó una ley que establecía la enseñanza primaria obligatoria. En 1864, Sarmiento renuncia a la gobernación y es enviado a Estados Unidos como ministro plenipotenciario de la Argentina; durante su estadía fue postulado

para presidente de la República, y es designado por el Congreso en 1865. Durante su gobierno se construyeron vías férreas, se fundaron cientos de escuelas, se organizó la contaduría nacional y se realizó el primer censo nacional. En 1874, Sarmiento culmina su mandato presidencial, pero no abandonaría la vida pública en posteriores gobiernos ocuparía los cargos de director general de escuelas de la provincia de Buenos Aires, senador por San Juan, ministro del Interior, y superintendente general de escuelas del Consejo Nacional de Educación. Llegada la vejez, Sarmiento decide trasladarse a Paraguay buscando calidez para el ocaso de su vida, donde finalmente fallece el 11 de septiembre de 1888.

CATIA

La verdadera puerta de Caracas



Luis Felipe Toro, *Avenida Sucre sector Agua Salud, Catia*, 1950. Colección Luis Felipe Toro, Archivo Audiovisual de la Biblioteca Nacional.

IGNACIO DE SOUSA

Catía posee más de un millón de habitantes y una fuerte actividad comercial e industrial. Tiene una ubicación estratégica como puerta de entrada a Caracas desde el litoral, y entre sus rasgos se cuentan el caos urbano del tráfico, la buhonería y la identidad de sus residentes, que dicen por allí que aunque se muden siempre dirán con orgullo “yo soy catiense”.

Catía, menciona la historia, es la verdadera puerta de Caracas hacia el mundo. Los registros históricos hacen mención de las vías que conectaban a Caracas, a través de Catía, con el litoral para la salida o llegada al país.

Esto, posiblemente, pudiese estar vinculado con la importancia material y simbólica que ha tenido para la población la conexión entre ambos sectores, dado que históricamente este enlace ha venido a significar la posibilidad de realizar operaciones comerciales, así como movilizaciones de la población nacional y extranjera. Sin embargo, Catía también está cargada de historia, cultura y tradiciones que impregnan a todos sus habitantes y la hacen una parroquia particular y populosa.

De acuerdo con lo que plantea Quintana (citada por Evans: 2009), Catía, sector de nombre indígena, tiene un origen

Jaime Albáñez, *Laguna de Catia*.
Colección Jaime Albáñez, Archivo
Audiovisual de la Biblioteca Nacional.



que se remonta a casi cinco siglos atrás, momento en el cual eran comunes las luchas entre los españoles y los indígenas venezolanos.

Para 1547, el conquistador Francisco Fajardo se estableció entre El Panecillo y Maracapaná, territorio dominado por los caciques Guaicamacuto y Catia. No obstante, no fue sino hasta el año 1558, cuando Fajardo fundó La Villa de Catia, asiento actual de Catia La Mar. Esto ocurrió en un contexto de resistencia

por parte de los indígenas, quienes rechazaron los abusos cometidos por el conquistador, situación que provocó su posterior derrota y expulsión. Para aquel momento, el enclave del cacique Catia constituía un lugar estratégico, puesto que era la única abertura natural del valle hacia el mar. Puede ser que este territorio abarcara desde lo que es actualmente Catia, hasta el mar, a lo largo de la quebrada de Tacagua. El recorrido se hacía a través del Camino de los Españoles, ruta de difícil acceso al valle, que fue sustituida, más tarde, una vez que Diego de Losada venció a los cabecillas de la tribu, por un acceso que iba desde la ciudad al litoral. Ya para el año 1590, Andrés Machado abre lo que se conoce como el Camino de Catia; a partir de ese momento, se inició un tránsito que no ha dejado de fluir, y que ha hecho de Catia, desde entonces, "la natural puerta de entrada a Caracas". Sin embargo, la vía original sufrió muchas transformaciones, hasta ser reemplazada, en el siglo XX, por la autopista Caracas-La Guaira.

Para el año 1845, durante el gobierno de Carlos Soublette (1843-1847), se construyó la carretera hacia La Guaira; pero, desde mucho antes de que se abriera este acceso, en Catia se venía desarrollando una sostenida actividad comercial. De hecho, hasta finales del siglo XIX, Catia fue el segundo surtidor de leña de Caracas y, una vez comenzadas las actividades ferrocarrileras, se convirtió en la principal fuente de carbón. La vía férrea por la cual se transportaban estos productos se inauguró en el año 1883, y partía del puerto de La Guaira hasta la estación Caño Amarillo.

La construcción del ferrocarril no significó la desaparición de la vía terrestre; por el contrario, esta siguió modernizándose y para 1912, Juan Vicente Gómez ordenó reacondicionarla. Más tarde, en 1920, mandó a inaugurar una nueva carretera con entrada en Plan de Manzano. "Como consecuencia de esto, comenzó un sostenido crecimiento demográfico en el lugar; así, se produjo no sólo una importante



"Tren eléctrico que conectaba a Caracas con La Guaira", en *La Guaira and Caracas Railway*, Londres, Imprenta de Waterlow & Sons Limited, 1930. Colección Libros Raros de la Biblioteca Nacional.



Cine Lidice, en Guillermo Barrios, *Inventario del olvido: la sala de cine y la transformación metropolitana de Caracas*, Caracas, Fundación Cinemateca Nacional, 1992

migración de provincianos, sino también la consolidación de caseríos y barrios" (Quintana, citada por Evans: 2009). De hecho, para el año de 1930, comienzan a llegar los europeos a Catia, y a partir de ese momento, se inició el desarrollo de proyectos habitacionales a los catienses. Son emblemáticas las construcciones del 23 de Enero, diseñadas por Carlos Raúl Villanueva, y Casalta; estas y otras urbanizaciones, como Pro-Catia (1941), diseñada por Carlos Guinand y el constructor José Guevara, la Urdaneta (1946), con 1354 apartamentos, y Ciudad Tablitas (1952), con 976 apartamentos, de Villanueva y Cellis, fueron construidas para la clase trabajadora.

Catia tiene uno de los movimientos culturales más importantes. Ha sido muy prolífica en lo cultural y lo deportivo. Cuando nace como la Nueva Caracas a finales de 1940, esta parroquia comienza a convertirse en todo este universo donde residen personajes que han aportado muchísimo a la cultura venezolana y mundial.

La mayor parte de los terrenos de la zona pertenecieron al general Flores, uno de los que peleó junto a Bolívar. Cuando terminó la guerra, al general Flores lo recomendaron con esta hacienda. Así surgió la sucesión Flores Pacheco, que alguna vez fue dueña de lo que ahora se conoce como Los Flores, Agua Salud, Lídice, Manicomio, Los Frailes, Ruperto Lugo, Altavista y Cútipa.

Catia fue designada como Parroquia Sucre en 1936 y tras la Segunda Guerra Mundial se convirtió en receptáculo de inmigrantes europeos que venían a Venezuela a trabajar en el negocio de la construcción y en las fábricas de la zona. Su población es multicultural, ya que existen en su fundación historias de comunidades como la árabe, así como italiana, portuguesa, española, colombiana, ecuatoriana, peruana, etc.; una mezcla que se traduce en multiculturalidad, para quien este fenómeno mestizo ha contribuido a enriquecer el movimiento cultural.

Dentro de las zonas de esparcimiento y recreación, Casanova (2006) nos hace mención de la famosa Laguna de Catia, la cual quedaba a tres cuadras de la plaza Sucre.



Luis Felipe Toro,
Urbanización Nueva
Caracas, 1937. Colección
Luis Felipe Toro, Archivo
Audiovisual de la
Biblioteca Nacional.

Hoy pocos recuerdan y muchos se han sumergido en el vacío y la desmemoria. Aquel lago paradisíaco adonde los caraqueños iban en tranvía a remar en pequeños botes de alquiler o a tomarse un traguito en el bar La Pulmonía, se transformo con el desarrollo de la megalópolis capitalina en un gran sumidero por donde perdimos el recuerdo de sucesos, personajes, nombres de ríos y recuerdos nocturnos de lejanas veladas, junto a un piano y una cuba libre, animadas por la voz de cantantes como Bola de Nieve y Daniel Santos. Ambos cantaron en lugares nocturnos cercanos a la laguna de Catia. Actualmente es difícil identificar dónde quedaba el espacio de la laguna; sin embargo, por las fotografías y las narraciones populares, pareciera que se encuentra en las inmediaciones la plaza El Cristo, en los Magallanes, un poco más hacia el norte, donde existe actualmente una calle ciega que lleva por nombre La Laguna y al final de la misma está una especie de embalamiento por donde constantemente fluye agua.

Catia también era famosa por sus numerosas y cómodas salas de cines; Casanova (2006) nos narra que había once inolvidables locales que hacían la delicia de los cinéfilos de la época. Sus nombres, por lo general, eran tomados de las zonas donde estaban situados; así, tenemos los cines Propatria, Pérez Bonalde, Los Flores y Miraflores. Los cines España y México se podían visitar en la que fue la principal arteria comercial de Catia, la preciosa avenida España, hoy conocida como el bulevar de Catia, el Bolívar, Venezuela y Variedades eran tremendas localidades. Destacaba el cine Bolívar, considerado como uno de los mejores cines de Caracas, distinguiéndose por su suntuosidad y confort. Todos ellos se encontraban en la siempre transitada avenida Sucre. El Esmeralda se ubicaba en la entrada de la gloriosa barriada Los Magallanes de Catia (nombre tomado de la querida divisa beisbolística, ya que sus muchachos hacían las prácticas en sus antiguos terrenos). El cine Catia lucía su marquesina al frente de la plaza Catia, llevan-

El Teatro Catia en sus inicios funcionó como el "Cine Catia". Fue construido en la década de los 40 del siglo XX, convirtiéndose tempranamente en un importante espacio cultural de la ciudad. Dado al abandono de los gobiernos neoliberales dejó de funcionar como teatro, y se le convirtió en un centro para el comercio informal. Por iniciativa de la Alcaldía de Caracas fue recuperado y reinaugurado el 2 de febrero del 2012 como parte del Plan Catia, un proyecto de planificación urbana impulsado por el Gobierno Bolivariano.



Fachada del Teatro Catia recuperado. Cortesía del
Gobierno del Distrito Capital (GDC).



Luis Felipe Toro, *Telares de Catia*, 1930. Colección Luis Felipe Toro, Archivo Audiovisual de la Biblioteca Nacional.

do con orgullo el sencillo y sonoro nombre del cacique indígena, con el cual se distingue popularmente nuestra amada parroquia.

En la actualidad, lo que se llama comúnmente Catia comprende las parroquias Sucre, 23 de Enero y parte de El Junquito, que juntas representan más del cincuenta por ciento (50%) de la población actual del Municipio Bolivariano Libertador, municipio capital de la República Bolivariana de Venezuela.

En Catia se encuentra el mayor asentamiento urbano no regulado de Caracas, con 713,92 hectáreas, equivalente a Petare y Antimano juntos, y para el año 2003, la población era, según las estadísticas oficiales, de casi 800 mil habitantes; “las otras, manejadas por los baquianos de la política local, dudan que los funcionarios de la Ocei hayan llegado a todos los vericuetos que aún no están registrados oficialmente como barrios por el Estado (...). Los datos, entonces, sobrepasan el millón”. (Quintana, citada por Evans: 2009) •



Luis Felipe Toro, *Avenida Sucre*, 1952. Colección Luis Felipe Toro, Archivo Audiovisual de la Biblioteca Nacional.

Para seguir leyendo...

- Casanova, J., *Remembranzas de Catia*, Fuente en: <http://lacolumnadecaricuaohistorialocal.blogspot.com>
- De Sousa, I., *La Participación Comunitaria; una Experiencia Vecinal de Intervención en un Problema de la Comunidad El Caribe*. UPEL. Instituto Pedagógico Siso Martínez. Edo. Miranda. Venezuela. 1998.
- Evans, N., *Catia, basura y Revolución*. Fuente en: <http://www.aporrea.org>

DOSSIER

Historia de la salsa en Venezuela



DOSSIER



Salsa

Los versos que nunca se olvidan

El sentimiento humano que se sublima en sonidos combinados en tiempo, es lo que llamamos música. Sí, esa que surge del interior de la intangible existencia de los individuos, para expresar las simplicidades y las complejidades, para emular a la naturaleza; para decir, contar, vivir y significar el mundo. Es la que acompaña a los seres humanos desde los tiempos más remotos; y que se constituyó en parte esencial en la vida de los pueblos. Cuesta imaginar la existencia de una sociedad sin música; asimismo, cuesta creer en una ausencia musical en las luchas libradas por los oprimidos durante tantos siglos. Y es que dondequiera que se busque, temporal o geográficamente, encontraremos a la música como elemento indispensable. En tal sentido, no podemos obviar la necesidad de estudiar lo que ella ha significado en nuestra historia.

Si admitimos que la música juega un papel fundamental en la amplia red de significados que es la cultura, no podemos soslayar la necesidad de estudiarla desde una perspectiva histórica. En Latinoamérica tenemos una música, creada, de, por y para nosotros; ella es parte importante entre las manifestaciones

populares, es punto coincidente en la diversidad latinoamericana y caribeña, y se conoce por el nombre de salsa. Es una música para bailar, pero más aún, es una música para identificarnos como pueblo, para sentirnos parte de una configuración cultural que no es la hispanoamericana, ni mucho menos la angloamericana; es la que hace que nos veamos como parte de una manifestación arraigada en la herencia africana y en la cosmicidad caribeña. Es ese sonido urbano acompasado en el percutir maderero de la clave, en el cual intervienen numerosos y variados instrumentos, pero donde destacan finalmente el timbal, la tumbadora, el bongó, el piano, el bajo eléctrico, las trompetas y los trombones.

Salsa es una presentación renovada de la música popular que surgió e hizo frente a un contexto que estuvo marcado por la resistencia política y cultural en el seno de la sociedad industrial en Occidente, de la Guerra Fría, la Revolución Cubana, las dictaduras, la extensión de la pobreza, la fundación de miles de barrios, la crisis económica, el éxodo latino hacia Nueva York y la exclusión de estos inmigrantes en una sociedad clasista y racista. Estas fueron condiciones que condujeron a la comunidad de puertorriqueños, dominicanos, cubanos, colombianos, venezolanos, panameños y otros, a establecer mecanismos identitarios compartidos con individuos de otras naciones latinoamericanas. Del Caribe surgió la salsa, y la ciudad de Nueva York fue un

◀ El Grupo Madera durante una presentación en la Concha Acústica de Bello Monte, Caracas, s/f. Colección Nelly Ramos.

Portadilla (pág. 17). Víctor Díaz, Integrantes del Grupo Madera, Caracas, s/f. Colección Nelly Ramos.



Fernando Sánchez, "Descarga de los Barrios", Caracas, 1978, en *Swing Latino*, Caracas, Año I, N° 4, Enero 1978. Colección Hemeroteca de la Biblioteca Nacional.

punto extraterritorial en la dinámica sociocultural del fenómeno salsero. La región caribeña tuvo otros nodos en distintas ciudades (Caracas, por ejemplo) que en paralelo con la movida neoyorquina desarrollaron sus expresiones salseras.

La salsa es hija de ese ambiente heterogéneo, veloz y muchas veces violento de la ciudad. Pero no de cualquier ciudad, sino de la ciudad latinoamericana. La salsa no nació en Europa ni en Asia, sencillamente porque los elementos que la constituyen son propiamente latinoamericanos. Fue una forma de conjugar distintos elementos que se encontraban en el ambiente cultural de los años sesenta en el área del Caribe; dicha conjugación llegó a sedimentarse en la organización espontánea de agrupaciones musicales, que independientemente de la

latitud en que se hallaron, terminaron produciendo una tendencia original relativamente homogénea en la música y que fue bautizada con el nombre de *salsa*. En Venezuela fueron los habitantes de las ciudades, aquellos cuyos padres habían abandonado el campo en la primera mitad del siglo XX, los que produjeron el fenómeno de la salsa en los años sesenta. Fueron individuos que al volver la mirada hacia las viejas canciones, hicieron la fusión de ritmos caribeños para lograr algo original y con lo que alcanzaron, en primer lugar, resistir el influjo avasallador del twist y el rock and roll; y en segundo, sostener una manifestación más propia del ser latinoamericano residente en las ciudades.

En esta ocasión, la revista *Memorias de Venezuela* presenta un número dedicado a la *historia de la salsa en Venezuela*,



Fernando Sánchez, *Descarga de los barrios*, Caracas, s/f. Colección Ángel Méndez.



Fernando Sánchez, "Las bandas y el público compartiendo en la Descarga de los Barrios", en César Miguel Rondón, *El libro de la salsa, crónica de la música del Caribe urbano*. Caracas, Arte, 1980.

para visibilizar parte de la batalla cultural librada por nuestro pueblo para defender sus raíces y distinguir su identidad ante la arrolladora influencia emanada de las poderosas industrias culturales de Europa y los Estados Unidos en la segunda mitad del siglo XX. Con impronta indiscutiblemente latinoamericana, urbana y proletaria, la salsa se abrió paso en el ambiente musical de los años sesenta, logrando posicionarse firmemente en los setentas como un movimiento de gran alcance internacional. Aunque distó de ser un fenómeno de escala mundial como el contemporáneo rock and roll, pudo ganar espacios importantes en América y Europa.

La salsa fue uno de los géneros aprovechados por los sectores populares en el área del Caribe para canalizar sus expresiones más genuinas. Junto a la música popular-tradicional, se constituyó en una manifestación propia de "los de abajo", y al margen de los movimientos acomodaticios e interesados del mercado discográfico fungió como instrumento identitario, asociado directamente al ser latino. Ella reunió en sus letras e instrumentación las expresiones de una resistencia cultural por el autorreconocimiento, y por el orgullo de ser negro, indio, mestizo, pobre, trabajador, rumbero, solidario, amoroso, católico, santero; ser toda la diversidad que vibra en Nuestramérica •



DOSSIER

GHERSON MALDONADO

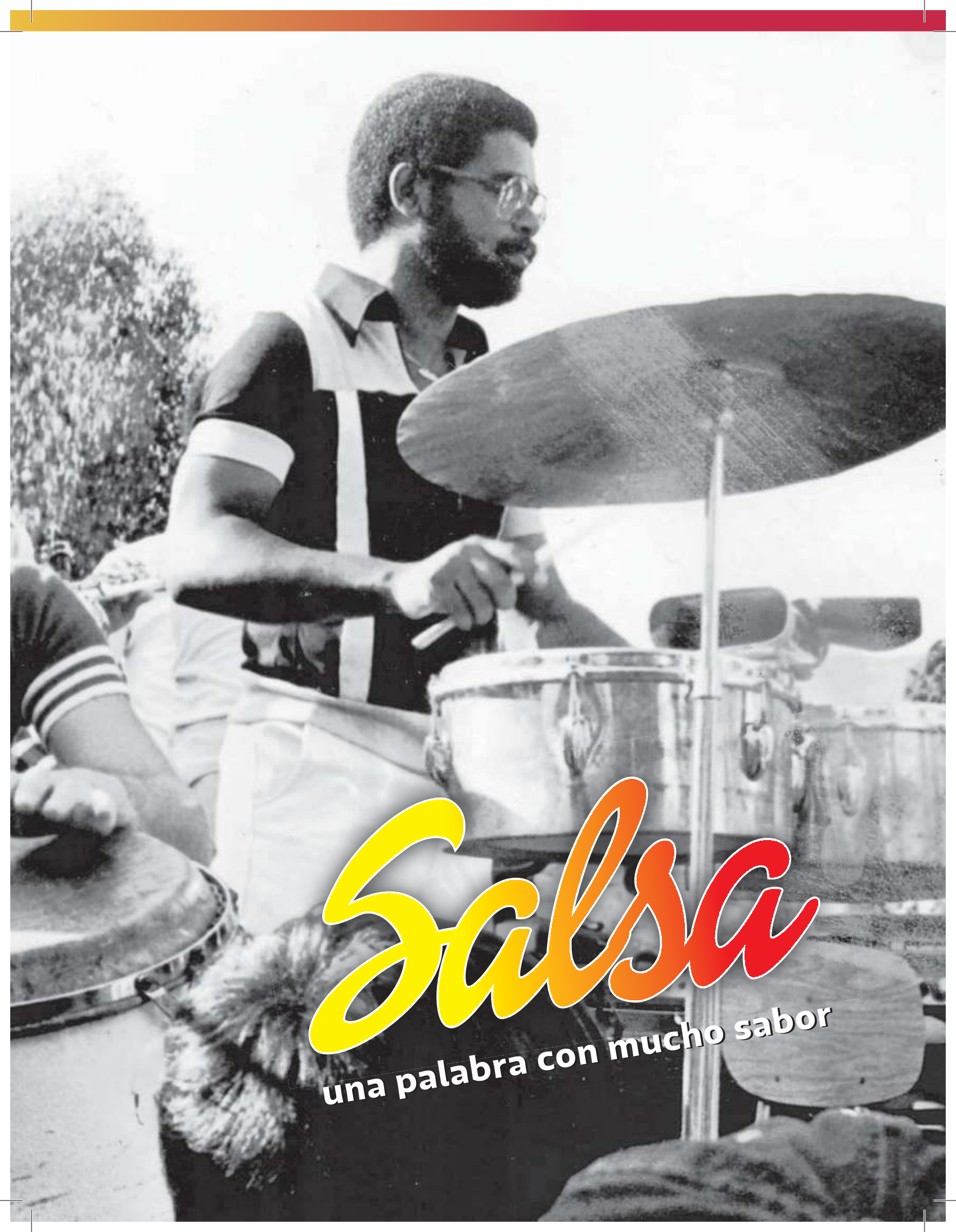
A pesar de que la Real Academia de la Lengua Española, afirma que “la salsa es un género de música popular bailable, con influencia afrocubana, que ejecuta una orquesta acompañada por instrumentos tradicionales del Caribe y por uno o varios cantantes”, para algunos la salsa no existe, dicen que es música cubana mal imitada (esta opinión es sostenida especialmente por los cubanos). Mientras, desde Nueva York replican que la salsa es una renovación de la música cubana con nuevas letras, con la presencia del barrio en su temática, con nuevos arreglos y elementos jazzísticos en su música. En este texto no vamos a concentrarnos en esta disyuntiva tan compleja; simplemente nos enfocaremos en la palabra “salsa”, en las razones por las que se llegó a denominar a los modernos ritmos afrocubanos de esta manera.

Hace pocos días el famoso animador y diseñador gráfico Izzy Sanabria afirmaba que los suramericanos, específicamente los venezolanos, somos unos “piratas”, que a través de un tal Fidias Danilo Escalona pretendemos apoderarnos de la palabra salsa, un vocablo polémico del que mucha gente, con o sin razón, ha reclamado la paternidad.

En Cuba existen muchos testimonios del uso de esta expresión, como la inevitable referencia culinaria del “Échale salsita” de Ignacio Piñero en 1929; un cuarto de siglo más tarde, Israel López “Cachao” titulaba uno de sus temas como “Más salsa que pescao”. Por esa década de los cincuenta, Cheo Marquetti presentaba a su conjunto como “Los Salseros”, además del testimonio de algunos músicos de ese gigante del canto, Benny Moré, que para animar a sus músicos les gritaba: “¡Salsa, Salsa!”, y

Fernando Sánchez, “Montalvo, Mangual y la descarga”, en César Miguel Rondón, *El libro de la salsa, crónica de la música del Caribe urbano*. Caracas, Arte, 1980.





Salsa

una palabra con mucho sabor

De muy joven, Fidias estuvo en el ambiente radial, pero llegó a él no “por la puerta grande” sino porque acompañaba a su madre en la faena diaria, al trabajo que desempeñaba como Jefa de Mantenimiento del circuito Coraven. En breve se convirtió en el chico de los mandados de locutores y técnicos, rutina con la que poco a poco logró colarse a las cabinas de locución, donde gracias al legendario Pancho Pépe Cróquer hizo su primer contacto con los micrófonos.



Fidias Danilo Escalona, en *Gente en Ambiente*, Caracas, Año II, N° 8, 2006. Colección Hemeroteca de la Biblioteca Nacional.

cerraba los números de su orquesta con unos efectos en la dirección que luego rubricaba con estas palabras: “¡Se acabó la salsa!”.

En la década siguiente, en Nueva York, Joe Cuba graba el tema “Salsa y bembé” del LP *Steppin Out* (1962); sin embargo, en una entrevista Joe Cuba reconoce que en aquellos años se definía a la música por su nombre apropiado, guaguancó, son, guaracha, mambo, y no como salsa. Al año siguiente, Charlie Palmieri graba el primer LP con el uso de este término: *Salsa na' ma'*, pero es importante acotar que Palmieri no continúa usando esta expresión en sus discos en los años sucesivos, hasta el '77, en pleno boom neoyorquino cuando titula un álbum *Con salsa y sabor*. Siguiendo nuestro recorrido, en 1966 Ray Barreto graba el tema “Salsa y dulzura” en el LP *El Ray Criollo*, mas en los sucesivos trabajos ignoró esta palabra.

En Venezuela, a comienzos de la década de los sesenta, Víctor Piñero en algunos temas expresaba “Salsa” refiriéndose al pianista cubano Carlos Zulueta, conocido como “Pan con Salsa”, quien pertenecía al *staff* de Los Melódicos entre 1960 y 1961. Esto no influyó directamente en el trabajo que se haría en nuestro país un lustro más tarde. Entonces observamos una

similitud desde Cuba, pasando por Venezuela y Nueva York, con respecto a la palabra salsa: fueron trabajos esporádicos, no hubo continuidad en los mismos, ni la intención de seguir utilizando la expresión; era exclusivamente una palabra con mucho sabor, para animar a la orquesta, al público.

Hasta que en el último trimestre de 1965, por Radiodifusora Venezuela, el mismo locutor que ya conducía dos espacios en la misma señal llamados “Matinal” y “El Show de Fidias” comienza un nuevo espacio llamado “La Hora de la Salsa, el Sabor y el Bembé”, donde repetía ante sus oyentes: “disfrute usted de su almuerzo que nosotros le ponemos la Salsa”, muy posiblemente basado en la publicidad que le hacía en ese momento a la salsa de tomates “Pampero”. Fue increíble la abrumadora sintonía que alcanzó este espacio en



Federico Betancourt es considerado uno de los pioneros de la salsa en Venezuela

Federico y su Combo, *Nuevamente Federico*, Caracas, Palacio, 1983. Diseño: Miguel Jaimes.



The Joe Cuba Sextet, *Bailadores*, EE.UU. Seeco Records, 1965.



Fue tan fuerte el movimiento salsero en aquel período, que grupos considerados como no salseros grabaron este tipo de música; tal es el caso de Orlando y su Combo, Los Melódicos, Simón Díaz, Hugo Blanco, Porfi Jiménez, Los Cardenales del Éxito y Rincón Morales.

Federico y su Combo Latino, *Llegó la salsa*, Caracas, Palacio, 1966. Colección Archivo Audiovisual de la Biblioteca Nacional de Venezuela.

aquel momento; tanto, que a los pocos meses y cuando el sello Palacio va a publicar el primer disco de Federico Betancourt, se basa en el popular programa radial y bautiza al disco *Llegó la Salsa*, exactamente en junio de 1966; a partir de allí comenzó la avalancha, la palabra se hizo presente en una cantidad considerable de producciones y como nombres de canciones, especialmente a partir de 1967, cuando en Venezuela se realiza el primer movimiento radial y discográfico conocido como "Salsa" en el mundo. Por lo que desde 1967 y 1969 se publicaron en Venezuela cerca de 30 LP's, realizados por: Federico y su Combo Latino con cuatro discos; Genaro y su All Stars; Orlando Briceño; el Pavo Frank y su orquesta; Los Brothers; y los Dementes, entre otros. Mientras en Venezuela se hacían todas estas grabaciones, en Nueva York y bajo la denominación de Salsa, el único en grabar fue el venezolano Johnny Sedes.

Persiste aún entre algunos estudiosos la tesis de que fueron Richie Ray y

Bobby Cruz quienes le dieron la idea a Fidias de bautizar su programa como salsa, pero resulta que el primer viaje de estos artistas a Venezuela fue en marzo de 1968, dos años y medio después de que saliera al aire su programa y la gran cantidad de grabaciones que con la denominación de salsa se realizaron en Venezuela. Para dejar en claro la imposibilidad de que ello hubiera ocurrido, tenemos el siguiente testimonio recogido en la prensa de aquel momento: "el joven Ricardo Ray, quien se inició en el disco hace pocos meses, está demarcado dentro del estilo que aquí se denomina con el distintivo de salsa, (...) viene precedido de una gran popularidad que ha ganado con sus grabaciones difundidas en toda la radio local y en especial por el programa: La Hora de la Salsa".

Por esto basamos nuestra hipótesis nada chovinista de que en Venezuela no inventamos este género musical, pero gracias a Fidias, a Federico y su Combo Latino, Sexteto Juventud, Los Dementes, etc., la bautizamos, le

dimos un nombre; ya que hubo un movimiento constante, sistematizado y contundente que ha permanecido hasta nuestros días y que informó a muchas de estas orquestas neoyorquinas y puertorriqueñas visitantes de nuestras salas de baile, que la música que interpretaban desde hacía un tiempo se llamaba "salsa". Expresión a la que indudablemente el sello Fania en la década siguiente, gracias a su monstruosa industria publicitaria y con mucha maña, le sacó provecho y logró proyectarla en todo el mundo •

Para seguir leyendo...

- Diario El Nacional. Columna "Discos", entre mayo de 1965 y 1971.
- Rodríguez, Lil, *Bailando en la casa del trompo*, Fundación Editorial el perro y la rana. Caracas. 2007.
- Revista Swing Latino.



La salsa nace en el barrio

Rumba en Marín, Caracas, s/f. Colección Nelly Ramos.

ROMER CARRASCAL

Resulta difícil encontrar una manifestación cultural tan rica y diversa que permita establecer unidad en cuanto a una identidad colectiva como lo hace la salsa. Este género musical, crónica social, y aliciente del espíritu, guarda como manifestación de la cultura y la tradición popular la necesidad de expresión autónoma y la disposición del pueblo a mantenerse en pie de lucha y resistencia frente a los embates del sistema y su carácter excluyente.

Hablar de salsa es hablar del Caribe, y decir Caribe es decir sonoridad, alegría, rumba y jolgorio. Ella representa esa músicaailable resultante de la síntesis de varias décadas de intercambio, aprendizaje y confluencia de expresiones musicales de la región delimitada por el indómito mar Caribe. La salsa surge del proceso en el

que la música de Cuba, Colombia, Puerto Rico, República Dominicana y Venezuela se ligó con el jazz y la música negra de los Estados Unidos, lo que nos lleva a detectar innegablemente, desde sus inicios, su sentido alterno, marginal, irreverente y popular.

El hecho de afirmar que la salsa nace en el barrio no es un simple emblema publicitario, ni mucho menos un refugio retórico para afirmar su carácter popular y proletario; de hecho, nace o, más que nacer, se va gestando a mediados de los años sesenta en los barrios latinos de Nueva York. La salsa es una expresión de la convergencia de la historia de los pueblos del Caribe, pues es manifestación de ese proceso de transición de la vida rural al espacio urbano, de la metamorfosis de viejos valores y relaciones, ahora trastocados por el desarrollo de las grandes ciudades.



Willie Colon, en César Miguel Rondón, *El libro de la salsa, crónica de la música del Caribe urbano*, Caracas, Arte, 1980.

Dick Demarsico, *Este 100St., entre la 1ra y 2da avenida ciudad de Nueva York*, Nueva York, 1962, en: <http://www.loc.gov>

Hablar de salsa es hablar del Caribe, y decir Caribe es decir sonoridad, alegría, rumba y jolgorio

“

Los medios de comunicación, la tecnología, la industria y el capitalismo. Este género musical, en su desarrollo histórico, nos ofrece un retrato del surgimiento de esas comunidades excluidas del poder.

”

La salsa se gesta en los barrios latinos de la ciudad de Nueva York. Surge en esta ciudad por ser representación del espacio urbano prototípico, ese espacio de encuentro y desarrollo de relaciones multiétnicas y pluriculturales. Además, la cercanía geográfica y la estrecha unión que existe entre el desarrollo histórico de nuestros pueblos y el del imperio norteamericano, convirtieron a esta ciudad, centro de recepción de la inmigración latinoamericana y europea, en el crisol de la música popular caribeña. En las primeras décadas del siglo XX, esta ciudad recibió la llegada de la música caribeña personalizada en

artistas cubanos, y posteriormente puertorriqueños. Los primeros trajeron consigo un ritmo venido de la parte más oriental y rural del país, “el son”. Este ritmo no solo llegó a Nueva York sino que también se difundió por toda la cuenca del Caribe, pero fue en la gran manzana donde se fusionó con el jazz y diversas manifestaciones musicales afroamericanas.

Para los años 50, la música caribeña se posicionaba en los repertorios de las bandas norteamericanas, al igual que extendía sus fronteras más allá del norte del continente, esto gracias al desarrollo de la radio, el cine, y las comunicaciones; en general, lo que podría denominarse la cultura de masas. En nuestro país resulta importante destacar que para la década del treinta ya se establecían bandas que interpretaban el son y diversas expresiones de la música caribeña, haciéndola popular en los



Fernando Sánchez, "Los soneros de la 'Descarga de los Barrios': Orlando Watussi, Andy Ortega, Nano Grand, Nelson Navas", 1978, en *Swing Latino*, Caracas, Año I, N°4, Enero 1978. Colección Hemeroteca de la Biblioteca Nacional.

sectores excluidos de nuestro país. Agrupaciones como Quinteto Tropical, Sexteto Valencey, Conjunto Rex, Los Rumberos, Conjunto Pirata, Conjunto Paraguaná, Siboney y Las Flores, tocaban en casa de particulares o en locales ubicados en El Atlántico, Los Flores de Catia, Las Tinajitas, El Cuartel, sectores populares del oeste de Caracas. Esta música iba calando en los sectores de trabajadores y trabajadoras, quienes iban a mabiles, lugares de muy mala reputación, para bailar son, guasa, merengue rucaneao, entre otros géneros, en un ambiente "chabacano" sin la mirada prejuiciosa de la sociedad caraqueña.

Salsa, identidad y resistencia

El desarrollo del género denominado como salsa en nuestro país esta íntimamente ligado a la compleja

trama de relaciones sociales y políticas que se consolidan y dan forma y estructura a nuestra sociedad con base en la economía extractivista. La explotación petrolera, produjo un conjunto de antagonismos que tendrán su expresión en la música popular.

El desplazamiento poblacional de las zonas rurales a los principales centros urbanos y el desinterés nada inocente de la clase política en generar fórmulas para el ordenamiento territorial y poblacional, condujeron a la emergencia desordenada de barriadas en las periferias de las principales ciudades, convirtiéndose en espacios marginados, habitados por esos hombres y mujeres invisibilizados dentro del discurso del progreso de la Venezuela petrolera. La ciudad vive un proceso atropellado de distribución en el cual se crea una clara frontera entre las comunidades según a su clase social; con esto se establece una marcada diferenciación en el desarrollo de gustos y manifestaciones culturales. El este de la ciudad y las urbanizaciones de clase media se identificaban con el surf, el güisqui y los grupos de rock;

PEDRO JESÚS VILORIA

Nace en Caracas el 8 de octubre de 1949. Con más de 40 años en la escena musical ha participado con agrupaciones nacionales e internacionales, como *Los Traviesos*, *Sexteto Juventud*, *Los Compadres*, *Los Satélites*, *Los Dementes*, entre otros. Viloria, que en la actualidad sigue haciendo presentaciones musicales con su orquesta *Noche Caliente*, confiesa que entre sus mayores satisfacciones está el haber creado la "Descarga de los Barrios".



Pedro Jesús Viloria, en *Swing Latino*, Caracas, Año I, N° I, Octubre de 1977. Colección Hemeroteca de la Biblioteca Nacional.





Fernando Sánchez, "La chiquillería observó y hasta intervino en el 'show' popular de la 'Descarga de los Barrios'", en *Swing Latino*, Caracas, Año I, N° 4, Enero 1978. Colección Hemeroteca de la Biblioteca Nacional.

el oeste caraqueño, y demás sectores populares, hacían lo mismo con el béisbol, el ron y la salsa.

La segunda mitad del siglo XX en nuestro país fue escenario convulso de lucha y resistencia por la libertad y la participación de las mayorías en la vida social y política. La lucha contra la dictadura y la posterior lucha contra el represivo Estado "puntofijista", configuró un complejo cuadro de relaciones sociales en las cuales la música caribeña, con su irreverencia, altivez y alegría, se convirtió en vitrina para expresar las más profundas desigualdades sociales a la vez que las formas populares de resistir y transformar. Con sus letras llenas de protestas instigadoras a un baile liberador, se consolida como un medio de comunicación del valor del trabajo, la importancia del amor, la alegría, y como forma de resistencia frente a un Estado represivo y al proceso de expansión de la cultura de consumo anglosajona, dispuesta a desplazar las expresiones culturales de los pueblos latinoamericanos y del Caribe.

Los barrios unidos desbordan creatividad y alegría

Si bien es cierto que la industria musical se apoderó de la salsa y la llevó a todos los rincones de la civilización humana, no solo se desarrolló con base en los términos y los cánones establecidos por el mercado



Presentación del Grupo Madera, s/f. Colección Nelly Ramos.

capitalista; incluso en el ámbito neoyorkino desde los sesenta y setenta se desarrollaron dos tendencias: una, manteniéndose libre de ataduras y estereotipos comerciales, y otra más comercial y menos creativa. La primera tendencia se desarrolló desde los cincuenta con las recordadas descargas estilo "Jamm Session" de Cachao



Raúl González, *Grupo Madera*, Caracas, s/f. Colección Nelly Ramos.

López y Charlie Palmieri, que eran encuentros de músicos quienes en una improvisación libre manifestaban todo su sabor y calidad. En el ámbito nacional, de igual forma se articularon y desarrollaron experiencias similares, pero específicas y únicas por desenvolverse en los cerros y barriadas caraqueñas, con un marcado y definido contenido social y político. La salsa no era música para las élites; era música para el barrio y del barrio, entonces qué mejor escenario que sus calles y pasajes, para establecer ese contacto directo con la juventud y la experiencia, que derivó en la génesis de grupos, rumbas y canciones.

En marzo de 1974, el gobierno de Rafael Caldera inaugura el Poliedro de Caracas, una estupenda propuesta

para recibir el circuito comercial de la música Caribe, pero paralelamente a la visión comercial de la música, la salsa se afianzó en Marín, San Agustín, Caricuao, El Valle, Sarría, El cementerio, La Vega, Catia, 23 de Enero y La Pastora, ente otros barrios de Caracas, en donde, a partir de 1974, se registró una ola de descargas y conciertos populares gratuitos, que marcarían profundamente a los cultores.

Estas descargas motivaron la creación de movimientos culturales y agrupaciones con una originalidad única, firmes en su trabajo con las comunidades y en la misión de llenar los barrios de paz, conciencia e identidad, combatiendo desde la cultura las miserias y flagelos del sistema capitalista. Tal es el caso de grupos como Madera en San Agustín,

Taller Experimental Caricuao, Grupo Autana de Sarría, Tepuy UCV, Orquesta experimental Urbe, Grupo Benteallá, Ecú Yamma O, Kimbiza, Cimarrón, Frente Cultural Caricuao, además de la creación informal y azarosa de escuelas de músicos formados en las propias calles de los barrios.

La Descarga de los Barrios: la salsa retumba en casa

"Sonero Clásico del Caribe, Hoy en el barrio La Silsa", aparecía el 7 de enero de 1978 como titular de un artículo en el diario *Meridiano*, en el cual se convocaba a la comunidad a asistir a la cancha deportiva del bloque I de La Silsa, en Catia, a presenciar la Descarga de los Barrios.

En enero de 1978 se produce por iniciativa de Pedro Viloria, conguero de nuestra tierra, un show que se transformaría en un movimiento verdaderamente popular en nuestra ciudad la Descarga de los Barrios. Esta idea surge de la necesidad de ofrecer entretenimiento, música y sano esparcimiento a las zonas populares del área metropolitana de Caracas sin ningún tipo de lucro.

En palabras del propio Viloria: "Se trata de llevar un poco de alegría y sana distracción a quien no puede ir al Poliedro de Caracas, o teme hacerlo en virtud de la represión policial". Aunado a este propósito festivo, la descarga deseaba influir en la juventud de las barriadas caraqueñas, motivar su interés por la música; más allá de ser una labor recreativa se planteaba una labor pedagógica y social. Este movimiento no recibió apoyo del Estado, y se proponía que todos los músicos venezolanos que causaban sensación en el público se presentaran ante ellos. La idea era que los músicos no perdieran contacto con la gente, que se nutrieran en un proceso recíproco y que devolvieran al pueblo un poco de toda esa experiencia de vida que nutre a la salsa.



Fernando Sánchez, "Músicos en tarima en la Descarga de los Barrios", s/f, en César Miguel Rondón, *El libro de la salsa, crónica de la música del Caribe urbano*, Caracas, Arte, 1980.

“
**La descarga se
presentó en La
Cañada, parroquia
23 de enero, San
Agustín, La cruz
de Paria, el
polideportivo de
La Guaira, y
Propatria, entre
otros sectores
populares**
”

La descarga se presentó en La Cañada, parroquia 23 de Enero, San Agustín, La Cruz de Paria, el polideportivo de La Guaira, y Propatria, entre otros sectores populares. En este movimiento y en las diversas presentaciones llegaron a participar

músicos internacionales de la talla de Eddie Montalvo, José Mangual y Harry de Aguiar, así como artistas nacionales como Alberto Cocca, Coco Ortega, Nelson Navas, César Monge, Freddy Nieto y el mismo Pedro Vilorio, entre otros; además de diversas agrupaciones, tales como Grupo Rebelión 75, Franco y sus muchachos Nuestra Orquesta La Salsa Mayor, La Selección, Alma Caliente, La Corporación, entre otras, teniendo muchas de ellas la primera oportunidad de presentarse al público.

La Descarga de los Barrios, además de ser un espacio en donde participaban diversas agrupaciones, también originó una banda, que en 1978 estaba conformada por Orlando Watusi, Nano Grand, Alberto Cocca, Andy Ortega, Nelson Navas, Rodrigo Calavén en las voces, en los pianos Aviaser Dabuaterri, Cheo Mendoza, Francisco “Kiko” Rivero, y en el tres Raúl Parada. La receptividad del público fue única e inigualable: en cada presentación se mantuvieron bailando más que un trompo hasta el final de la descarga.

Tras un período de tinieblas en cuanto a la popularidad y difusión de la salsa en nuestro país, la Descarga de los Barrios apareció de nuevo tras 30 años de ausencia, en un periodo de transformación e inclusión social y política. El 28 de agosto de 2010, en La Cañada, parroquia 23 de Enero, se dispuso de nuevo a dar cabida a ese espacio de libertad y comunión creativa, emblema de la resistencia cultural y social de nuestro pueblo. *La salsa*, pese a las modas efímeras, jamás perderá su vitalidad y efervescencia, pues ella es la crónica viva de la historia de los excluidos de nuestra tierra, es más que un género musical, es memoria e identidad colectiva •

Para seguir leyendo...

- Alejandro Calzadilla, *La salsa en Venezuela*, Caracas. Fundación Biggot. 2003.
- Revista *Swing Latino*, Caracas. Impresos Poleo. 1978.
- *Diario Meridiano*, 7 de enero 1978.



Pásame la Salsa



Breve historia en tres actos y un colofón

¿Sabes qué? Nosotros lo que traemos es salsa brava.
Orquesta Los Klandestinos de Porfi Baloa

JUAN CARLOS BÁEZ

Nació con genes cubanos, boricuas y neoyorkinos, mezclada con otros conceptos rítmicos que mantienen vigente el apellido popular, superando fronteras, edades y, sobre todo, sabores corporales. Su bautizo, sin iglesia ni cura, ocurrió en un almuerzo caraqueño. Por más de medio siglo, la salsa es parte de la vida de las comunidades urbanas del Caribe *rumbero parlante*, compartiendo un protagonismo que encierra olor a calle, tradición y algún que otro enredo de laboratorio. Con la fama, como suele ocurrir, le salieron muchos padres. *"Soy hermano de la rumba y primo del guaguancó"*.

Primer acto: Venezuela marcó la hora

Años 60: en los barrios caraqueños, carritos por puesto y autobuses, solo se escuchaba una emisora y un programa: "La Hora de la Salsa", transmitido por Radiodifusora Venezuela. El bigotón Fidas Danilo Escalona nos mantuvo al día con las orquestas y conjuntos de Nueva York y Puerto Rico. Algunos la llamaban *música tropical modernista*. La revolución musical que desde las décadas anteriores había comenzado a transformar las maneras de hacer la música caribeña, había llegado a un punto de definición y afinación con respecto a las que llegaban del mundo

angloparlante; surgía una expresión auténtica para dar rostro y voz al ser latinoamericano. Así, los que cantan y suenan los tambores en un estilo muy africano, que hacen maromas con el piano, el bajo y los metales, que bien interpretan el tradicional son, junto con la plena, el cha cha cha, el danzón, el bolero y la rumba serán llamados Latinos, quienes responderán asintiendo: "a mucha honra".

Nuestro país no escapó a esa influencia. Por todos lados en la zona urbana, en los barrios surgieron grupos para "matar tigres" y poner a bailar al pueblo. Luego llegaron las grabaciones: Cocolía, Abicú, Maína; con las interpretaciones de Carlin Rodríguez, Carlos Rafael Yáñez "Calavén", Dimas Pedroza, Joe Ruiz, Orlando José Castillo "Watusi" y muchos otros que grabaron con *Federico y su Combo Latino*, les cantaban a los barrios caraqueños. Carlos Quintana "Tabaco" andaba con el *Sexteto Juventud* y su éxito "Guasancó" cantándole al 23 de Enero y a La Guaira. El barrio Marín (parroquia San Agustín) nunca se quedó atrás, con *Los Supercrema*, *Frank y su Tribu*, *Los Brothers*, con Octavio Palacios ("Nano Grand"). Ray Pérez y Perucho Torcatt inventaron su "*Manicomio a locha*" con *Los Dementes*. Ray Pérez se inventó nuevas loqueras y siguió fundando grupos como *Los Calvos* y *Los Kenya* con otro más loco que él: "Calavén".





"Roberto Roena, el gran bailarín", en César Miguel Rondón, *El libro de la salsa, crónica de la música del Caribe urbano*, Caracas, Arte, 1980.

La intención de las nuevas agrupaciones era ofrecer una respuesta al estilo "gallego" de orquestas como las conocidas *Billo's Caracas Boys*, *Chucho Sanoja* y *Los Melódicos*, en la capital del país, o el *Supercombo Los Tropicales*, *Los Blanco*, o *Los Masters* en el Occidente venezolano.

**“
El bigotón Fideas
Danilo Escalona
nos mantuvo al día
con las orquestas y
conjuntos de Nueva
York y Puerto Rico
”**

Segundo acto: el boom salsero

Durante los primeros años de la salsa, el escenario fundamental fue el barrio caraqueño. Sin embargo, a partir de los 70, el panorama se tornó diferente, puesto que la salsa se convirtió en un boom comercial

que fue difundido en todo el mundo por la empresa *Fania Records*, hasta el punto de que uno de sus empleados –Izzy Sanabria– se arrogó la paternidad del término, negando el aporte venezolano, históricamente demostrado.

En esa época de auge cultural, no puede considerarse fortuito que Caracas fuera el primer destino foráneo de las *Estrellas de Fania* (1974). Eran los tiempos de la "Venezuela Saudita", la del dólar barato por doquier, que mostraba un campo atractivo para las agrupaciones extranjeras. Fue bajo esa situación económica que se iniciaron los grandes espectáculos y donde el boom salsero tuvo las condiciones para desarrollarse. Al año siguiente, se realizó el Primer Festival Internacional de la Salsa en el recién inaugurado Poliedro de Caracas, con orquestas de la talla de *La Típica '73*, *El Gran Combo de Puerto Rico*, Roberto Roena, y figuras como Ismael Rivera y Cheo Feliciano, antes de que se impusieran los famosos festivales en Nueva York. También en Venezuela nos adelantamos al *Buena Vista Social Club*, colocando en la palestra al *Sonero Clásico del Caribe*, grupo que revivió con sabrosas y sentidas interpretaciones los grandes temas y protagonistas de la música cubana de los años



Fernando Sánchez, "Héctor Castillo", Caracas, 1979, en *Swing Latino*, Caracas, Año II, N°21, 1979. Colección Hemeroteca de la Biblioteca Nacional.

50. En el plano periodístico también la tierra de Bolívar fue pionera al crear *Swing Latino*, la primera revista especializada en el tema de la Salsa; Ángel Méndez, Fernando Sánchez y Diógenes Carrillo, junto a un nutrido círculo de colaboradores, amantes de la salsa, fueron los artífices de la destacada publicación. En las dis-



Fernando Sánchez, Dramatización de Pedro Navaja en el Poliedro de Caracas, Caracas. Colección Ángel Méndez.

Logo de la Discoteca La Pelota, en Swing Latino, Caracas, Año I, N°9, Julio 1978. Colección Hemeroteca de la Biblioteca Nacional.

“Carmelina”: “Dame mi caña completa”, “Madame”, “Llorarás, llorarás, llorarás” porque “Nuestro matrimonio no funciona”. Le llaman “Malunga” al “Bravo rumbero”. “Todos los barrios unidos” hacen un llamado: “Se solicita rumbero”. Para ello, le dan “Tres días”. Por favor, “Teresa”, “Dile que venga”.



cotecas se proyectan las orquestas surgidas en este nuevo auge salsoso, las más famosas de ellas fueron *La Distinción* y *La Pelota*.

Tercer acto: “Yo te decía la música”

El boom industrial puso a sonar la salsa en todos los rincones y estratos sociales; hasta en los juegos de béisbol y el *Country Club*, sitios impensables en épocas anteriores. Sin embargo, amén de una presencia comercial dentro y fuera del país, y la cotización internacional de los salseros criollos, el boom también congregó a otros visionarios que fueron más allá del mercado, ampliando las fronteras de la salsa.

Bordeando (o desbordando) el plano salsoso, el concepto “experimental y folklórico” tuvo gran incidencia en el futuro de muchas agrupaciones, no sólo en el movimiento salsero. El concepto plasmado por el *Conjunto*

Folklórico y Experimental Nueva York en 1975, además de ser asumido entre los salseros, llegó a calar en agrupaciones de distintos estilos debido a la práctica de la investigación, tanto de la música cubana como en nuestras propias tradiciones. Así surgen el *Grupo Madera*, *Caricua Experimental*, y otros con distintas orientaciones, tales como el *Grupo Experimental Canaima* y el *Grupo Experimental Urbe*. El *Traubuco Venezolano* abrió el camino a nuevas sonoridades, reconocidas por intérpretes de todos los estilos por ejemplo, la inclusión más evidente del jazz y el formato sinfónico, el reconocimiento a nuestra tradición musical, además del homenaje a orquestas e intérpretes anteriores al movimiento de la salsa.

En el plano mediático, si bien en los años anteriores al boom tuvieron gran importancia las discotecas y otros sitios para la sandunga, a finales de los setenta la salsa comienza



La plaza Diego Ibarra de Caracas ha sido escenario de grandes conciertos de salsa en los últimos años. Festival Latinoamericano *Suena Caracas*, Caracas, 2014, en <http://www.olabolivariana.org.ve>

a ganar espacios permanentes en la radio y hasta en la TV. Justo reconocimiento merecen Henrique Bolívar Navas, César Miguel Rondón, Héctor Castillo, Víctor Prada Vallés y Lil Rodríguez, quienes supieron combinar el respeto hacia el público y los ejecutores de la música.

Colofón: “A la derecha, yo no me como esa flecha”

La llegada de la Revolución Bolivariana ha marcado, en nuestra opinión, una clara distinción con respecto al tratamiento del hecho cultural, por parte de sector oficial. El rasgo principal de esa distinción es el carácter inclusivo de las manifestaciones, con rango constitucional; además, en la IV República la orden era la globalización, que negaba las naciones indígenas, las tradiciones, y las convertían en bicho raro o pieza de museo, con el nombre de *world music*.

Sobran los ejemplos. La existencia de emisoras comunitarias *Cero Payola* y los medios alternativos tienen una

importante tarea, en contraposición al poder que intentan perpetuar los grandes consorcios de la comunicación. Asimismo, la promoción de conciertos gratuitos demuestra el potencial salsoso, no solo en amplios sectores de la capital, sino que ha inundado también ciudades del interior, como Puerto La Cruz, Puerto Cabello y Barquisimeto, por mencionar solo algunos de los que tienen programaciones permanentes. Otro caso digno de ser destacado es el Festival de la Salsa promovido por PDVSA La Estancia, el cual se ha instituido tras sus cinco ediciones consecutivas en un espacio de intercambio de información, realización de talleres, reconocimiento a los artistas y promoción de las mejores agrupaciones de salsa de Venezuela y el mundo.

En este sentido, podríamos decir que estamos ante un “resurgir” de la salsa. Pero es que el fenómeno también sucede con muchos otros géneros populares. El tema principal aquí es la promoción. Con la Revolución no tienen vida ni el mercado con su *Hit*

Parade, ni los promotores felinos que gritan con mucho ÁNIMO; por el contrario, ahora los coleccionistas, salseros duros y en especial ese pueblo que siente su música, son los que pautan las programaciones •



Para seguir leyendo...

- Báez, Juan Carlos, *El vínculo es la salsa*, Universidad Central de Venezuela. Fondo Editorial Tropikos. Grupo Editor Derrelieve. Caracas. 1989.
- Méndez, Ángel, *Swing latino, gente caribe*, Palacio de la música. Caracas. 1985.

"Esta es mi imagen latina este es mi nuevo cantar"

Algunas notas sobre el Trabuco Venezolano



El Trabuco generó una música que gustó y confundió. No era un grupo de salsa convencional, y sus creaciones se parecieron mucho a la formación de su director. Alberto Naranjo estuvo muy influenciado por la música clásica y el jazz.

NELLER OCHOA

El Magallanes de 1979 era un trabuco. Sin lugar a dudas, arrebatándole la Serie del Caribe a Puerto Rico en su patio fue toda una hazaña; pero a Willie “el Brujo” Horton y a sus muchachos, ya se les había adelantado uno dirigido por Alberto Naranjo. Corría el año 1977 y en la cabeza de Naranjo, extrañamente, no se contemplaba la idea de hacer dinero. Su proyecto musical era demasiado vanguardista como para soñar con las fórmulas hechas que estaban garantizando éxitos seguros en el mundo de la salsa. La alineación del *Trabuco Venezolano*, nombre con el que nació la agrupación, reunió –con algunas variantes– el siguiente *line up*: timbales: Alberto Naranjo y Frank “El Pavo” Hernández; guitarra: Leo Quintero; congas: Carlos “Nené” Quintero; bongós: Jesús “Chu” Quintero; percusión: Alberto Naranjo, Carlos “Nene” Quintero, Ricardo Quintero; trompetas: Rafael “Gallo” Velásquez, Luis Arias, Lewis Vargas, Pablo Armitano; trombón: Rafael Silva, leopoldo “Pucho” Escalante, Rodrigo Barboza, angelo Pagliuca.

Ofrecer un listado certero de todos los músicos que pasaron por esta agrupación es casi imposible. Su carácter experimental y heterogéneo la convirtieron en una universidad por donde desfiló lo más selecto. Esta característica puede observarse en las voces que allí derrocharon talento; la lista incluyó los nombres de Carlos Daniel Palacios, Ricardo Quintero, Joe Ruiz, Carlín Rodríguez, Rodrigo Mendoza, Wladimir Lozano, Arabella y Nano Grand, entre otros.

Algo fuera de serie

Ningún fenómeno artístico es ni se mantiene puro. El proyecto creador siempre se encuentra mediado por

fuerzas que interactúan constantemente en un campo para dirimir relaciones de poder. El *boom* de la salsa en los años 70 contó con uno de estos catalizadores: el mercado. Para unos, garante del éxito a través de la masificación de los ritmos caribeños; y para los más puristas, una traba en la creación de nuevas posibilidades musicales.

Aun cuando se dice que la creación de los *All Stars* en el campo de la salsa –Fania All Stars y Puerto Rico All Stars– fue un importante impulso para este movimiento, el *Trabuco Venezolano*, proyecto que prefirió los museos, el barrio y las universidades a los espacios convencionales de consagración, en realidad se alimentó más de la innovación que para principios de los 70 representaban orquestas como Irakere, Grupo Folklórico Experimental Nuevayorkino y Conjunto Libre. Asimismo, las experiencias del Mango, el Madera y el Sonero Clásico del Caribe en Venezuela mostraban la senda de una música “rara y arriesgada” que no seguía las máximas publicitarias de la época.

La exigencia de Alberto Naranjo no tenía límites. En la pieza “El Tuerto”, del primer disco de la agrupación, que llevó por nombre *El Trabuco Venezolano* (1977), ya se vislumbraba su meta, pues entre otras cosas expresa: “Si la teoría no aprendes, en la práctica quedarás”. En más de una ocasión, Naranjo confesó no escribir para el bailarín. Odiaba el conformismo; en consecuencia, la orquesta estuvo atravesada por la originalidad y la libertad de creación entre los músicos. Al calor del movimiento, en 1978, el percusionista Carlos “Nené” Quintero acotaba: “Eso es otra cosa. Se me ocurre decir que se trata de algo fuera de serie, y no es porque yo esté en sus filas. El Trabuco significa para mí algo así como un escape. Me siento cómodo y toco lo



DISCOGRAFÍA

Año	Disco	Sello
1977	Trabuco Venezolano	BASF
1979	El Trabuco Venezolano 2	YVKCT / Integra
1981	El Trabuco Venezolano 4	YVKCT / Integra
1981	Irakere - Trabuco En Vivo	Integra
1984	La flor y nata	Jermz Record
1992	Imagen latina	León
1994	Restrospectiva Vol. I	Obeso - Pacanins
1995	Restrospectiva Vol. II	Obeso - Pacanins



Alberto Naranjo en, El Trabuco Venezolano, El Trabuco Venezolano, Caracas, YVKCT con música, 1979. Colección Archivo Audiovisual de la Biblioteca Nacional.

Aparte del contagioso frenesí de la descarga de los barrios, los músicos de oído y el “bailar en un solo ladrillito”, la dinámica salsera de la década de 1970 trajo consigo otras disertaciones. La salsa como vínculo de la cultura caribe, como ejemplo de resistencia cultural, como hecho comercial; en fin, el fenómeno desató una serie de interrogantes teóricas que lo vincularon con la historia, la sociología, la antropología y el arte. Antes de la jornada en el MACC, ya en diciembre de 1976, Domingo Álvarez había dictado en la Facultad de Arquitectura (UCV) una conferencia sobre las implicaciones socioculturales del confuso pero exitoso género.

La experiencia de agosto de 1977 escandalizó e interesó por igual. Los más conservadores no daban crédito a la gran cantidad de personas (la mayoría con afro, piel tostada y tumbao dudoso) que llenaban las salas de un espacio consagrado a las “bellas artes”. Los más vanguardistas se frotaban las manos, pensando en las potencialidades que la conferencia y el estudio metódico de la salsa traerían consigo. Las certeras intervenciones de Domingo Álvarez y César Miguel Rondón fueron amenizadas por el Sonero Clásico del Caribe y el Trabuco Venezolano. Así, el Trabuco debutaba en un espacio acorde con su filosofía musical, donde se conjugaban vanguardia y tradición.

Y los pusieron a bailar

No insertarse en el canon comercial de la salsa en los años 70 tuvo un precio. Pese a la indudable calidad del Trabuco, la agrupación no alcanzó la popularidad espe-

domingo, ni los Reverón ni los Matisse fueron los protagonistas, pues era el día de la salsa, el son montuno y el guaguancó.



El Trabuco venezolano, *Trabuco venezolano* (Reverso de LP), Caracas, Basf, 1977. Colección Archivo Audiovisual de la Biblioteca Nacional.



El Trabuco venezolano, *Trabuco venezolano*, Caracas, YVKCT/Integra, 1979, en salzuela.blogspot.com

El Trabuco Venezolano dio una lección valiosa para el mundo cultural venezolano. En su seno, la irreverencia no se peleó con la disciplina y el estudio no contradijo lo popular.

rada. Aunque la creación siempre estuvo por encima de la rentabilidad, la interpretación de clásicos de Irakere y Conjunto Libre, sazonados con los maravillosos arreglos de Naranjo, pusieron a bailar a todo el mundo. Demostraron que no eran una respingada orquesta de jazz que sólo hacía formas libres, sino que sabían *sonear*. Carlos Daniel Palacios y Joe Ruiz se encargaron de ello; lo demás, es historia. “Tres días”, “Imágenes Latinas” y “Bravo rumbero” marcaron una época; muestra de ello son las constantes discusiones sobre la posibili-

dad de que estas versiones del *todos estrellas* venezolano, sonaran mejor que la de sus autores originales.

El Trabuco Venezolano dio una lección valiosa para el mundo cultural venezolano. En su seno, la irreverencia no se peleó con la disciplina y el estudio no contradijo lo popular. Tuvieron conciencia de que el capitalismo y la globalización que todo lo homogeneizaban convenientemente eran peligrosos, pero no se conformaron con denunciarlos, sino que trabajaron arduamente para buscar

las alternativas y entender ese complejo pero conveniente concepto de la cultura popular •

Para seguir leyendo...

- Calzadilla, Alejandro, *La Salsa en Venezuela*, Fundación Bigott. Caracas. 2003.
- Báez, Juan Carlos, *El vínculo es la salsa*, Universidad Central de Venezuela. Fondo Editorial Tropikos. Grupo Editor Derrelieve. Caracas. 1989.
- Rondón, César Miguel, *El libro de la Salsa. Crónica de la música del Caribe Urbano*. Bogotá. Ediciones B. 2004.

Al ritmo de la *Dimensión Latina*



Dimensión Latina (Reverso de LP) *Salsa Brava, Dimensión Latina 76, Caracas, Top Hits, 1976.*
Colección Archivo Audiovisual de la Biblioteca Nacional.

ANDRÉS ELOY BURGOS

Hablar de salsa en Venezuela sin mencionar a la Dimensión Latina es un imposible. Orquesta fundada en el año de 1972 que, por su particular forma de hacer música, se ha convertido en importante referente en nuestro país y en el mundo. Originalmente, la *Dimensión* fue un sexteto integrado por César Monge "Albóndiga" y José Antonio Rojas "Rojitas" en los trombones; José Rodríguez "Joseíto" en el timbal; Elio Pacheco en las congas; Jesús Narváez "Chuito" en el piano; y Oscar D' León, voz líder y bajo eléctrico. Luego se incorporó en 1974 la voz de Wladimir Lozano, quien le dio

el toque distintivo al sonido del grupo, especialmente con la interpretación de los boleros. Esta agrupación posee una larga trayectoria profesional que ya alcanza los 41 años. Los amantes de los ritmos caribeños reconocen en ella a una de las orquestas de mayor éxito durante el boom salsero de los años setenta.

Dónde comienza la Dimensión

La iniciativa de hacer un pequeño grupo de música caribeña nació de los trombonistas Albóndiga y



Dimensión Latina, Caracas, 1978, en *Swing Latino*, Caracas, Año I, N° 4, Enero 1978. Colección Hemeroteca de la Biblioteca Nacional.

Rojitas; luego se sumó a ella Oscar D' León, quien para ese año tocaba en locales nocturnos y durante el día manejaba un taxi desde el centro de Caracas hasta Antímamo, su parroquia de origen. Los miembros de esta primera Dimensión se conocían de la brega musical nocturna; se reunían con cierta frecuencia en la casa del pianista Enrique Iriarte, alias "Culebra", quien vivía en La Guaira. Para 1972, los músicos coincidieron en una agrupación denominada Los Psicodélicos, que hacía presentaciones ocasionales en la televisora Radio Caracas. Joseíto Rodríguez, el timbalero, fue el último en incorporarse a este grupo genésico. Según su testimonio, conoció a D' León haciendo de pasajero en su taxi.

Hubo otros músicos vinculados al proyecto inicial de la Dimensión Latina; de ellos se recuerda a Víctor Cuica, saxofonista, y a los pianistas Ignacio Navarro, Enrique "Culebra" Iriarte y Tony Monserrat. Como en todos los proyectos que empiezan, unos van y otros vienen. Los que hasta ese momento solo "mataban tigres" aquí y

allá, decidieron hacer un grupo propio que funcionara como una cooperativa musical donde todos ganaran lo mismo por cada presentación. Dos meses fueron suficientes para el acople. Inicialmente tocaban canciones de las orquestas de Willie Colón, Eddie Palmieri, Joe Cotto y otras del repertorio cubano.

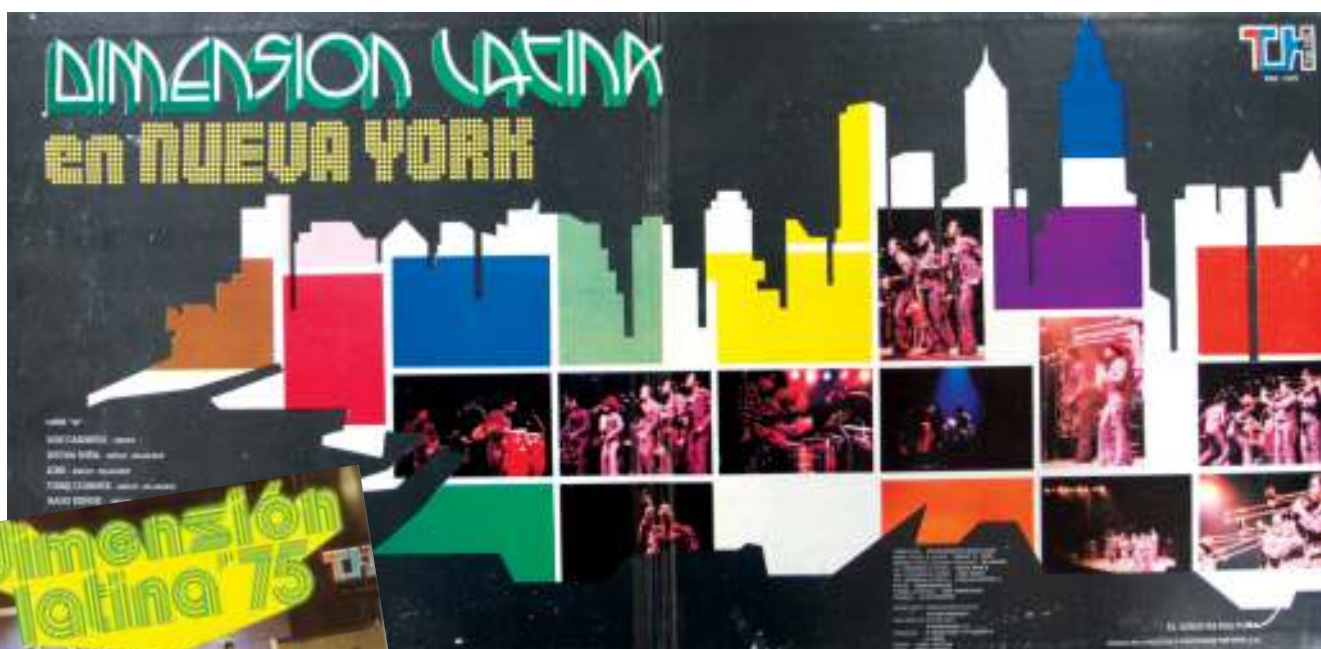
Sus primeras presentaciones fueron en una cervecería llamada La Distinción, ubicada en la urbanización El Rosal al este de Caracas. Cuentan los fundadores que en el marco de la celebración de los carnavales de 1972 en el capitalino Hotel Ávila, se realizó un pequeño acto de bautizo del grupo, para luego tocar allí en el último número de la noche. Los padrinos fueron el grandeliga venezolano César Tovar y el periodista deportivo Diógenes Carrillo.

El camino del éxito

El mismo año de su nacimiento, la Dimensión Latina dio pasos firmes en su carrera: realizaron su primera gira internacional, en un crucero que visitó varios países del Caribe; grabaron su primer disco, aunque este

fue compartido con otra agrupación de más trayectoria llamada El Clan de Víctor pudieron horadar por vez primera sus notas musicales en un LP; pegaron el tema "Pensando en ti" en las radioemisoras; y grabaron Dimensión Latina 72', un álbum suyo por entero.





Dimensión Latina (Interior de LP), *Dimensión Latina en Nueva York*, Caracas, Top Hits, entre 1975-1985. Colección Archivo Audiovisual de la Biblioteca Nacional.



Dimensión Latina, *Dimensión Latina 75*, Caracas, Top Hits, 1974.

“El impulso necesario para mantener a la Dimensión luego de la salida de Oscar lo dieron el marabino Rodrigo Mendoza y el boricua Andy Montañez el primero venía de integrar la orquesta Salsa Mayor y el segundo había sido por años la voz principal de El Gran Combo de Puerto Rico”

Luego del primer exitoso año grabaron su tercer disco *Triunfadores*, que tuvo gran aceptación entre el público salsero. La agrupación se hizo popular muy rápidamente, lo cual constituyó una hazaña para el ambiente musical venezolano que se encontraba dominado en gran medida por el sonido de las orquestas Billo's Caracas Boys y Los Melódicos. El año de 1974 salió a la calle *En la Dimensión Latina*, disco en el que el grupo presentó con letras mayúsculas a su nuevo cantante Wladimir, quien haría el explosivo dúo junto con Oscar.

El éxito fue inmediato gracias a las geniales interpretaciones de “La piragua”, “Vuelta y vuelta” y “Nadie más que tú”. Pero esto no sería sino un abreboca de lo que habría de ocurrir al año siguiente con *Dimensión Latina 75'*, un álbum sin desperdicio alguno, cuyos temas llevaron al grupo a los más altos niveles de popularidad tanto dentro como fuera del país. Este disco, a juicio del estudioso de la salsa César Miguel Rondón, “ arrasó en el boom de la Salsa” y permitió que dicho fenómeno entrara definitivamente en una Venezuela acostumbrada a consumir la salsa *made in Nueva York*.

A partir de 1975, la agrupación se convirtió en la orquesta de salsa venezolana con la suficiente fuerza comercial y musical para competir con las neoyorquinas del sello Fania y otras. Las presentaciones en fiestas y eventos, en la TV, la difusión por la radio y las enormes ventas de los discos evidencian lo que fue el éxito rotundo de una agrupación con solo tres años de camino. Meteórico fue su ascenso, si se toma en cuenta que muchas agrupaciones tardan años en pegar un tema, ni siquiera lo logran en toda su existencia.

Dispuesta a explotar el éxito alcanzado, La Dimensión produjo en 1976 *Salsa brava*, que traía la misma fuerza de su disco anterior, logrado por la combinación perfecta que ahora estaba integrada por ocho músicos, gracias a la incorporación de Carlos Guerra Jr. como tercer trombón. De *Salsa Brava* casi todos los temas pegaron baste mencionar “El frutero”, “Arroz con manteca”, “Sigue tu camino”, “Sin tu cariño”, infaltables en la parrilla radial y en los altoparlantes de las fiestas. El grupo siguió versionando canciones conocidas del repertorio caribeño (eran pocas las de propia

autoría); ese mismo año 76 salió a la calle *La Dimensión Latina* en Nueva York, disco que por una parte significó la conquista de Nueva York como capital internacional de la salsa; y por la otra, el cierre con broche de oro de una etapa de triunfos para el grupo, con temas como “Don Casimiro”, “Tiene coimbre”, “Baho Kende”, “Divina niña” y “Juancito trucupey”.

Unos vienen y otros van pero el éxito sigue

Al término de 1976, algunos desacuerdos económicos (de los cuales los integrantes prefieren no acordarse) condujeron a la salida de Oscar. Fue necesario para el grupo buscar una voz que llenara el vacío y para ello se contrató al cantante Argenis Carruyo. En 1977 salió a las discotiempos *Dimensión Latina 77 Internacional* con el reto de equiparar los logros de las pasadas producciones. Aunque no lo consiguió, pudo colocar al gusto de los bailadores y melómanos “Para tu altar” y “Dame tu querer”. Argenis Carruyo participó ese año con *Dimensión* pero al poco tiempo salió del grupo. El impulso necesario para mantener a la *Dimensión* luego de la salida de Oscar lo dieron el marabino Rodrigo Mendoza y el boricua Andy Montañez, el primero venía de integrar la orquesta *Salsa Mayor* y el segundo había sido por años la voz principal de *El Gran Combo de Puerto Rico*. Como se ve no era fácil sustituir a un insustituible.

En 1978 vieron la luz *Dimensión Latina 78' 780 kilos de salsa*, e *Inconquistable*; el mismo año se va Wladimir Lozano de la agrupación, así que en los discos de ese año (*Dimensión Latina 79*, *Tremenda Dimensión*, *Combinación Latina N°4*, *Dimensión Latina*) los encargados de las voces serán Montañez y Mendoza.

La Dimensión no pasa de moda

En la década de los ochenta, la producción de los grupos de salsa brava disminuyó significativamente, por la emergencia tanto del merengue do-



Fernando Sánchez, *Dimensión Latina* (de izquierda a derecha Rodrigo Mendoza, Wladimir Lozano y Andy Montañez), Caracas. Colección Ángel Méndez.

minicano, como por el de la llamada “salsa monga” o “salsa erótica”. Era el fin de la época dorada para la salsa y, naturalmente, esta circunstancia general afectó a la *Dimensión*. Sin embargo, pudo mantenerse con presentaciones fuera de Venezuela (mercado que en el momento no les generaba tan buenos dividendos), en lugares donde se pegaban temas de sus viejos discos como si fueran nuevos. A pesar del evidente descenso de la fiebre salsera, la *Dimensión* pudo mantenerse en el gusto del público por medio de innumerables presentaciones por el mundo y en todos los rincones de Venezuela. El grupo, aunque siguió viviendo de sus viejas glorias durante las décadas de los ochenta y noventa, produjo una veintena de discos más en los que mostró la calidad y evolución en el estilo.

Al margen del marketing y la cuestión discográfica, *La Dimensión* con que la gente se identifica y goza es aquella del sonido arrollador de piezas como “Irimo”, “Arroz con manteca”, “Llorarás”, “La Piragua”... la perfecta combinación musical que supo llegar al corazón del pueblo •

Para seguir leyendo...

- Báez, Juan Carlos, *El vínculo es la salsa*, Universidad Central de Venezuela. Fondo Editorial Tropikos. Grupo Editor Derrelieve. Caracas. 1989.
- Pérez, Cándido, *40 años tiene esta dimensión. La Dimensión Latina*, Fondo Editorial Ipasme. Caracas. 2012.
- Rondón, César Miguel, *El Libro de la salsa. Crónica de la música del Caribe Urbano*, Ediciones B. Caracas. 2004.

Sexteto Juventud, La juventud se impone, Velvet, 1970.



Vida y fiesta de un pueblo

CARLOS ALFREDO MARÍN

Ignoro si mi mamá podrá superar el día en que su hermana mayor la llevó a escondidas a un concierto salsoso en El Mirador, a escasas cuerdas del barrio Andrés Bello donde aún hoy vivimos (Parroquia 23 de Enero, Caracas). La imagen que siempre ofrece de aquel evento del año 1971 la sigue impactando: la emoción de salir de casa sin el tutelaje de mi abuelo, y sobre todo, el fanatismo que nació en torno a la salsa, eso que todos los chamos de su edad bailaban y cantaban.

Más que una fiebre generacional, era el despertar festivo del barrio, como si los timbales y el bongó, el bajo y la charrasca, nuclearan todo el sentir colectivo en una sola bandera. “Yo fui a ver al Sexteto Juventud en el bloque 44”, me dice con orgullo. Y en aquel fuego rumbero que rompe las barreras del tiempo, el viaje lo termina en el puerto de La Guaira, con el regocijo caribeño del lebranche y la silueta de Naiguatá al fondo. La juventud recobrada.

El ritmo inédito

De un mohoso recorte de *El Nacional* (5 de agosto de 1967) extraigo, a expensas de mi madre que lo ha conser-

vado, este fragmento ilustrativo: “Desde hace algún tiempo viene gustando en Venezuela un tumbao que algunos –si no todos– han denominado ‘salsa’. Se caracteriza este ritmo o modalidad musical, en el sabor que le imprimen los ejecutantes a los números que interpretan, así como los acordes modernos utilizados en los mismos. Ya han surgido algunos conjuntos ‘salsosos’, pero el conjunto que mejor interpreta salsa –en opinión de muchos– es el Sexteto Juventud”.

Tal tumbao reseñado tiene nombre y apellido: el Sexteto Juventud. En la parroquia 23 de Enero, eje humano de rebeldía histórica de Caracas, se registró su nacimiento el 13 de mayo de 1962. De 1962 a 1967, como vemos en la nota que citamos, hay seis años de distancia. Detalle que nos sirve para medir el boom salsoso del cual esta banda formó parte. Si reparamos en el modo en que el periodista se refiere a la “modalidad musical” que viene alegrando a todos “desde hace algún tiempo”, vemos la duda ante lo inédito. Es un testimonio que patentiza la energía de un movimiento rítmico en su despunte crucial en la generación posterior a la caída del general Marcos Pérez Jiménez. Los años 60, convulsos, liberadores, violentos e insurgentes en términos políticos y culturales.



Sexteto Juventud, *No quiero líos*, Caracas, Corona, 1998. Colección Archivo Audiovisual de la Biblioteca Nacional.

Los seis del bloque

Volvamos al 13 de mayo de 1962 solo para repasar las primeras imágenes de esta historia. Era el Día de las Madres, y Olinto Medina, bajista y músico curtido en los pasillos y callejones del 23, une bajo su tutela a un grupo de amigos para ensayar en ritmos caribeños, el bolero y hasta el pop. La partida de nacimiento lleva, a las primeras de cambio, esta inscripción: "Conjunto Rítmico Juventud". Rápidamente, sus composiciones fueron metiéndose en los hogares de la parroquia. El fuego de la revelación, untada por la energía popular –la negrura del gran Ismael Rivera, modo de identificación social y emotiva de aquellos años– instauró en el conjunto la gracia y el repentino éxito en el escenario salsoso caraqueño.

En agosto de 1967 salió su primer *long-play*, con el título de *Guasancó*, y la respuesta fue unánime: la banda era capaz de escribir, tocar y constituir un sello propio, en sintonía con otras bandas caraqueñas como *Federico y su combo* y *Los Dementes*. Sin embargo, allí no queda todo. Este disco trajo un nuevo y definitivo

cambio de denominación: el Sexteto Juventud. El mismo artículo reseñado líneas arriba nos ofrece los nombres y las edades de los integrantes, para entonces: Olinto Medina, fundador y bajista (27 años); Carlos "Tabaco" Quintana, voz y baterista (22 años); Rómulo Robaima, tumbadora (19 años); Juan M. Sánchez, guitarra eléctrica (23 años); Oscar Mijares, cantante (20 años); Pablo Erasmo Álvarez, güiro (22 años); y Cruz Armando Quintana, bongó (20 años).

Se viene la rumba

Según la opinión de Alejandro Calzadilla, en su libro *La salsa en Venezuela*, el Sexteto Juventud "... aunque nunca tuvo una notable dotación musical ni contó con grandes arreglos, creó un estilo ambiguo, pero de sonido bien original, que prendió rápidamente en el público". El crítico rescata la utilización de la guitarra eléctrica, una rareza en agrupaciones latinas de la época, lo que afianzó un acento particular a la banda. Para Calzadilla, y esto es algo indiscutible, la figura de "Tabaco" Quintana le dio una fuerza genial al grupo,

El mítico Carlos "Tabaco" Quintana se convirtió en la arrolladora figura que con su voz proyectó el éxito del Sexteto Juventud. Hoy las brillantes interpretaciones de Tabaco son imprescindibles piezas del repertorio salsero del barrio: "La cárcel", "Una sola bandera", "Caramelo Chocolate", "Pa' La Guaira me voy".

Fernando Sánchez, Carlos Tabaco Quintana, en *Swing Latino*, Caracas, Año I, N°9, Julio 1978. Colección Hemeroteca de la Biblioteca Nacional.



DISCOGRAFÍA

Año	Disco
1967	Guasancó
1967	Más guasancó
1968	A bailar juventud
1969	Sabroso tumbao
1970	La juventud se impone
1971	La magia del Sexteto
1971	Boleros
1971	A todo ritmo
1972	¡En todo!
1972	El sonido del Sexteto
1972	El número 12 del Sexteto
1973	Aquí el Sexteto
1974	Lo espiritual del Sexteto Juventud
1975	En su 10º Aniversario
1976	El sonido actual del Sexteto
1976	Sexteto Juventud y su nuevo sonido
1978	Cocinando salsa
1979	Brujería
1980	Es diferente
1999	Sexteto Juventud
2001	Brujería
2001	40 años 40 éxitos



tanto que a la postre este artista se separaría del Sexteto para formalizar lo que ya todos conocemos: Tabaco y sus Metales (1975).

“A pesar de todos los altibajos que el Sexteto Juventud mostró durante su existencia, y las críticas que en torno a su calidad musical pueden hacerse, es justo reconocer que marcó una época, aportó lo suyo al movimiento salsero y dejó sembrado en el cancionero popular venezolano temas como ‘Caramelo y chocolate’, el bolero ‘Mi calvario’, y una canción que alcanzó gran fama en los barrios caraqueños y que apuntaba más adelante hacia el sonido salsero, ‘La cárcel’, finaliza Calzadilla. Nadie puede negar que el Sexteto Juventud ha sido y será una escuela decisiva para la evolución del ritmo salsoso en Venezuela, carrera musical que se ha extendido hasta el presente. Por lo menos eso es lo que dice mi madre mientras siga la rumba prendida.

“Mi salsa y mi candela”

Siguiendo la tónica de Juan Carlos Báez en su libro *El vínculo es la salsa*, este ritmo es la bisagra social típica de las urbes caribeñas. La salsa es del barrio, y por ende, de la explotación y la rebeldía. De sus composiciones surge una válvula de escape: el retrato social, digno y puntilloso, pero también esperanzador, que nuclea los deseos de la gente batalladora.

Del cancionero del Sexteto Juventud, mi madre sigue recordando un tema crucial: “Con todas las banderas”, incluido en *La magia del Sexteto* (1971). No solo la alegría del baile es inmediata en ella, sino también la reflexión profunda que explota en la letra. “En nombre del mundo / hoy vengo a inspirarles / este guaguancó santero / Una niña que decía / en fuerte revelación, / ella vio venir del cielo / a un mulato de color”, dice la primera estrofa. La imagen del negro es santificada y equiparada a

Sexteto Juventud, No quiero líos, Caracas, Corona, 1998. Colección Archivo Audiovisual de la Biblioteca Nacional.



Sexteto Juventud, Brujería, Caracas, Discorona, 2001. Colección Archivo Audiovisual de la Biblioteca Nacional.



Sexteto Juventud, Sexteto Juventud, Caracas, Fonodisco, 1981. Diseño y fotografía: Rodrigo Soto. Colección Archivo Audiovisual de la Biblioteca Nacional.



la tradicional y manipulada blanca y ojos verdes del Cristo redentor que todos conocemos.

Operación genuina que viene a completarse en la estrofa final con la llegada al mundo del niño Dios, trayendo la noticia de la salvación divina. "Fue tanto lo que lloró / aquella la niña enferma / Fue para pedirle a Dios / que en una sola frontera / uniera al negro y el blanco en una sola bandera". Imploración esperanzadora capaz de erradicar el racismo atroz entre hermanos. El baile y la interpretación popular de la realidad no sólo caribeña, sino universal. "No te avergüences de tu color / vive la vida como el negro Simón". O mejor: "Tengamos más amor / vivamos en una sola frontera". La unidad del amor y el respeto.

"La bonita libertad"

Otro hit del Sexteto Juventud que mi madre siempre repite en el equipo

de sonido es la inigualable pieza "La cárcel", uno de los himnos de la salsa publicado en el disco *La juventud se impone* (1970). Al escucharlo, pareciera que los vecinos se alebrestaran gracias a una tradición que viene de muy lejos: la vida peligrosa y vibrante del barrio, el canto a la libertad y al buen juicio. Temas capitales del sentir urbano que en esta canción se patentizan con el piano picantoso. "Qué malo es estar, estar en la cárcel / qué soledad, qué soledad se siente / Cuánto se desea la bonita libertad / oye cuánto, mami, la bonita libertad / Por eso le doy consejo, no cometa tontería / la vida hay que gozarla / Vivamos todos en paz".

El mensaje troca la vivencia del encierro en canto de paz. El sujeto que si bien padece la oscuridad de la mazmorra, alza la voz para expresarles a sus hermanos y hermanas sentencias de este tenor: "Suéltlenme ya, déjenme ya, y déjenme vivir mi

bonita libertad"; "Vive tu vida, vive tu vida tranquilo y no le temas a la sociedad"; "Por una mujer no se va la cárcel / solo la vieja vale de verdad". Por eso es que el Sexteto Juventud, viéndolo desde el lirismo de calle, pertenece al ayer y al hoy. Es vida y fiesta del pueblo •

Para seguir leyendo...

- "El sexteto juventud logró imponer el guagancó desde su mismo inicio". *El Nacional*. Caracas, 5 de agosto de 1967.
- Báez, Juan Carlos, *El vínculo es la salsa*, Universidad Central de Venezuela. Fondo Editorial Tropikos. Grupo Editor Derrelieve. Caracas, 1989.
- Calzadilla, Alejandro, *La salsa en Venezuela*, Caracas. Fundación Bigott. 2003.

Soneras, guaracheras

Mujeres en la historia de la salsa

PEDRO LIENDO

A sí como en muchas actividades y áreas de la vida que estuvieron dominadas por el hombre, el género musical de la salsa no estuvo exento de esta tendencia; desde los preludios de la aparición del ritmo, en aquellos primeros años de gran convulsión y explosión creativa de la música caribeña en la ciudad de Nueva York de los años 40 y 50, estuvo totalmente marcada por un dominio de intérpretes y músicos masculinos: la escena musical latina de esos años estuvo disputada por Machito and his Afro-cubans, los Picadillys Boys de Tito Puente y el gran bolerista Tito Rodríguez.

Graciela Pérez

Es en medio de este mundo musical complejo para las mujeres en el que hace acto de presencia la llamada Graciela Pérez, también conocida como Graciela Machito. Nacida en la ciudad de La Habana en 1914, y hermana de Frank Grillo, el que fue popularmente conocido como Machito.

Graciela da sus primeros pasos musicales a la corta edad de 17 años, como vocalista en la agrupación cubana Anacaona, fundada en 1932 por las hermanas Castro, novedoso septeto debido a que era conformado solo por mujeres y su repertorio se caracterizaba principalmente por son cubano y danzón, que para la época eran interpretados por hombres; esta propuesta tuvo mucha receptividad



y salseras

Orquesta Anacaona, Estudio Donnadiou, La Habana, 1940, en <http://www.havanacollectibles.com>

en el público, lo que conllevó a que realizaran muchas giras a lo largo de la isla y posteriormente fuera de ella, pasando por Estados Unidos, Francia y Venezuela.

Luego de varios años de éxitos, Graciela decide separarse de la agrupación y, posteriormente, recibe el llamado de urgencia de Mario Bauza –director musical de Machito and his AfroCubans– solicitándole ser la vocalista de su orquesta debido a que Frank Grillo “Machito” fue reclutado por el ejército para luchar en la Segunda Guerra Mundial. Así llega en 1943, nuevamente, a la ciudad de Nueva York, pero esta vez para quedarse.

Pero es a partir del regreso de Machito cuando comienza la “dinamita”, debido a que logran consolidar un excelente dúo, pegando éxitos con capacidad para llevar el swing, y su versatilidad para cantar boleros, guarachas, chachachá, sones y hasta algunos pasodobles, la hicieron altamente querida y conocida por el público latino de Nueva York, que tenía como centro de baile el gran club en el cual se daba cita todo aquel que quisiera disfrutar de la novedosa movida del jazz latino.

Posteriormente sería recordada y reconocida por excelentes álbumes como y es importante destacarla como pionera del llamado , del género musical que, luego de esos años 40 y 50 y de la mano de varios artistas, terminaría convirtiéndose en lo que conocemos como Salsa.

La Lupe

Nació en la isla de Cuba en 1936, y desde muy joven tuvo mucha afinidad por el arte musical, debido a su gusto por las festividades populares de su ciudad natal, Santiago de Cuba, y debido a la efervescencia musical de esos años 40 y 50 en la isla caribeña.

Luego de terminar su carrera de maestra por obligación de su padre,



La Lupe, en <http://www.encaribe.org>

(Derecha) La Lupe, *Touch me, Down on me*, Columbia, 1969, en <http://lossonidosdemimente.blogspot.com>



comienza su carrera musical en 1959, en la agrupación Los Tropicubas junto a Eulogio "Yoyo" Reyes; el trío fue bastante famoso en la escena nocturna habanera, lo que la llevó a cantar en el importante bar del momento, La Red, de la capital cubana. Luego de haber sido despedida del trío por problemas personales, decide emprender su carrera como solista, momento que coincide con la victoria de la Revolución Cubana y el posterior bloqueo económico impuesto por Estados Unidos. Por esta razón decide emigrar a México, lugar donde es descubierta por el percusionista Mongo Santamaría, quien decide contratarla para trabajar en la ciudad de Nueva York debido a su gran talento como cantante. Luego de unos años con Mongo, Tito Puente, que ya gozaba del estrellato en la metrópolis, decide contratarla y allí comienza el gran momento de la Lupe.

Durante la década de los sesenta, Tito y la Lupe se convierten en los grandes exponentes de la música latina, basados en la conducta irreverente y antisistémica musicalmente de la Lupe: interpretaciones desgarradoras acompañadas de gritos, alaridos, golpes y todo aquello que logre representar lo que exige o proyecta la canción, algo totalmente

innovador porque se observa por vez primera una cantante que actúa en sus presentaciones y que a través de esos gestos que pudieran parecer ilógicos expone una sincronía perfecta entre sentimiento, música y show que se convirtió en dinamita, y que la llevó a ser denominada "la Reina del Latin Soul", pero haciendo uso de una versatilidad vocal al lograr cantar bombas, plenas, guarachas, salsas y boleros desgarradores. Su presencia iluminó toda la música latina y anglófona como un sol que irradiaba talento y brillantez. Es en ese período de colaboración con Tito Puente que nos dejó grandes éxitos. La Lupe gozó de gran éxito internacional sobre todo en nuestro país, tanto que casi anualmente era invitada especial a los carnavales más importantes por aquellos tiempos en el Caribe: los que se realizaban en Camurí Chico –actual estado Vargas– y en los diferentes hoteles de la ciudad de Caracas. En reconocimiento a esta gran receptividad nos regaló un álbum dedicado a nuestra música, una recopilación de temas autóctonos de diferentes regiones de la nación, como el golpe tocuyano y el piragüero, entre otros.

La Lupe no tuvo competencia durante los años sesenta e iluminó toda esa década con luz propia,



Celia Cruz, en: www.impactony.com

haciendo derroche de talento y de su capacidad vocal sin parangón. Es a través de su capacidad de llegar a las masas como la música latina logró atravesar con mayor fuerza la barrera idiomática en el estadounidense promedio, hazaña que le permitió actuar en un musical de Broadway de nombre La música y las mujeres latinas le deben mucho a lo que logró con su arte.

Celia Cruz

La próxima mujer a mencionar proviene de la misma isla antillana que las anteriores, y al igual que las mencionadas fue pionera en la salsa y marcó con su presencia medio siglo

de historia musical de la pasada centuria. Algunos la conocen como la Reina Rumba o la Guarachera de Cuba, pero universalmente se la conoce como Celia Cruz

Nacida en el barrio de Santo Suárez, en la Habana de 1925, creció en ese ambiente cultural, y de efervescencia rítmica y musical del que fue centro la ciudad desde los años treinta, cuarenta y cincuenta, periodo en el que la cultura creativa de la isla se desbordó y llenó toda Latinoamérica. Su carrera musical se inicia luego de ganar el concurso de talentos conocido como "La hora del Té", y a partir de allí comienza a cantar en algunos clubes nocturnos de La Habana. En

*Tu voz se adentró en mi ser y la tengo presa.
Tu voz que es tañer de campanas al morir la tarde.*

Tu voz que es gemir de violines en las madrugadas, es el divino poder que tienes mi bien para enternecer.

Tu voz que es susurro de palmas, ternura de brisa. Tu voz que es trinar de sinsontes en la enramada.

Tu voz que es gemir de violines en las madrugadas. Dios te bendiga mi bien tu gracia y tu ser, que me hacen soñar.

La gran interpretación de Celia Cruz inmortalizó la canción Tu Voz de Ramón Cabrera

otra historia, Myrta Silva, vocalista principal de la Sonora Matancera, decide dejar la orquesta en el año 50, y en busca de una sustituya, se encuentran con Celia, quien se precipitaba arrolladoramente sobre su primera era dorada.

Esa década nos ha dejado grandes temas de la música caribeña que se conservan en el recuerdo y en la calle; temas como "Yerberero moderno", "Caramelo a quilo", "Burundanda", "Tuya más que tuya", "Dile que por mí no tema", y muchos otros grandes éxitos, que le dieron fama internacional y que son legado musical para las futuras generaciones.



Fernando Sánchez, Canelita Medina con el Sonero Clásico del Caribe, Caracas.
Colección Ángel Méndez.



Afiche del 5to Festival de Salsa de Caracas, Homenaje a Canelita Medina,
PDVSA La Estancia, Caracas, 2013 en <http://notifalcom.com>

Luego de este extraordinario éxito, comienzan los fuertes tiempos de cambios, la Revolución Cubana hace su aparición y Celia decide emigrar a México en el año 59, y tras un año en tierras aztecas, se traslada a Nueva York,

centro de la movida latina del momento y comienza a trabajar con Tito Puente. Durante este período logró incorporarse en la Big Band de Puente y grabó varios álbumes que tuvieron ciertos éxitos importantes pero que no dieron con lo que se esperaba, tal vez por el período tan convulsionado que representó esa década de los sesentas en Estados Unidos, aunado a la pérdida de vigencia de la llamada época dorada del mambo; el público buscaba algo novedoso musicalmente y la respuesta provendría de las calles del barrio llamado Spanish Harlem de Nueva York, principalmente del director musical Jhonny Pacheco y del abogado Jerry Masucchi, y su sello disquero Fania. Luego de años experimentando aparece algo nuevo, algo que tiene esa esencia cubana clásica, pero con diferentes géneros estadounidenses colocados en capas; el resultado fue un nuevo ritmo sin nombre pero que hacía gozar y rápidamente fue acogido por todo el Caribe.

En medio de esta explosión musical, Pacheco necesita una vocalista que haga contraparte al gran desfile de estrellas masculinas que significó las y en 1974, durante el concierto realizado en el Coliseo de Puerto Rico, Celia es presentada como la nueva joya de la disquera. El público la conocía y se emocionaba al ver semejante guarachera haciendo gala de una portentosa voz, un carisma excepcional, con una gran capacidad para sonar e improvisar; cantando "Bemba Colorá" inauguró el principio de lo que sería y fue la máxima exponente de la Salsa en el mundo.

En colaboración con Pacheco nos dejó "Pun pun catalú", y "A Papá", entre otras; luego pasaría a colaborar con Willie Colón y de allí nacieron temas como "Esa fue la constante de Celia a lo largo de toda su carrera de más de 50 años en los que nos legó un gran repertorio musical, en el que figuran boleros, guarachas, bombas, plenas, merengues

dominicanos y su Salsa, llena con el aderezo especial que solo poseía ella: ¡AZUCAR!

Rogelia Medina, Canelita

Es importante destacar que dentro de este gran movimiento musical posteriormente conocido como Salsa, Venezuela no estuvo exenta y participó de forma activa no solamente como plaza importante para visitar por las grandes estrellas internacionales, sino también como semillero de nuevas agrupaciones y cantantes que propusieron y aportaron cosas importantes al género. Es que nuestra nación desde muy temprano acogió la música cubana del momento y experimentó con ella creando híbridos muy interesantes, pero no solo aportamos agrupaciones, sino también a una gran sonera que alcanzó fama internacional y que impactó con su estilo e irreverencia musical.

Oriunda de La Guaira de 1939, Canelita Medina se inició musicalmente a principios de los años cincuenta con la Sonora Caracas, agrupación en la que se mantuvo unos siete años y con la que grabó su primer tema: "luego pasaría por los Megatones de lucho, Estrellas de La Guaira, para retirarse 8 años de los escenarios. Regresa con la orquesta de Federico y su Combo Latino, con los que grabó temas como haciendo gala de su portentosa voz y gran capacidad para sonar; luego de esa etapa de éxitos decide probar como solista y graba su gran álbum en el que nos regala "grabaría otros álbumes con éxitos como "Su carrera continuaría al lado de la orquesta Sonero Clásico del Caribe, con la que grabaría otros éxitos.

Canelita compartió tarima con los grandes de la movida musical del momento, tales como la Orquesta Aragón, El Gran Combo de Puerto Rico, Celia Cruz, Jhonny Pacheco, Oscar D' León, y los Hermanos Lebrón, entre muchos otros, dejando el nombre de Venezuela en alto y de-



Club Cheetah de Nueva York, en César Miguel Rondón, *El libro de la Salsa. Crónica de la música del Caribe urbano*, Caracas, Ediciones B, 2007.

mostrando su valía como cantante y sonera así como su versatilidad para poder cantar un son montuno, una guaracha, un bolero y una salsa.

Canelita Medina es la máxima exponente salsera de nuestro país y una de las grandes de la escena internacional.

Ciertamente en estos primeros años de la Salsa la participación de la mujer fue poca en números, pero lograron compensarlo con su gran calidad, que las hizo ser el centro de toda la movida musical de esos años y legaron, aparte de su gran derroche de talento y grandes temas que se convirtieron en clásicos de , un

camino abierto para las futuras generaciones de mujeres salseras, entre las que podemos contar a Yolandita Rivera, la India, Azúcar Son y muchas otras que a mediados de los ochenta y noventa se convirtieron en una tendencia musical importante. Eran la movida •

Para seguir leyendo...

- Rondón, César Miguel, *El libro de la salsa. Crónica de la música del Caribe Urbano*, Ediciones B. Caracas. 2004.
- Méndez, Ángel, *Swing latino, gente caribe*, Palacio de la música. Caracas. 1985.

Biblioteca básica del salsero



Swing Latino. Gente caribe.

AUTOR: ÁNGEL MÉNDEZ

Caracas, El Palacio de la Música, 1985.

La primera revista de salsa del universo se editó en Venezuela y llevó por nombre *Swing latino*. Su artífice, el melómano y periodista Ángel Méndez, cautivó al público caribeño con esta publicación periódica. Luego de años de éxito editorial reunió las biografías elaboradas para la revista y las publicó en este libro, con una buena selección de imágenes e información sobre las principales figuras del género.



El vínculo es la salsa.

AUTOR: JUAN CARLOS BÁEZ

Caracas, Dirección de Cultura, UCV, Fondo Editorial Tropykos, 1989.

Este es el primer trabajo de historia de la salsa en Venezuela hecho por un historiador. Abundante en análisis, interpretación teórico-cultural, pero también con sabrosas anécdotas, es sin duda una obra de obligatoria consulta para conocedores y aficionados.



La salsa ha sido estudiada por distintos especialistas y apasionados desde su propio nacimiento. Esas detenidas investigaciones y reflexiones por lo general se han convertido en publicaciones de gran valor histórico y cultural, que es preciso consultar si se desea conocer mejor el género, su desarrollo y sus protagonistas. Porque sabemos que leer sobre salsa no solo es ilustrativo sino también reconfortante, compartimos los títulos de una probable biblioteca básica del salsero. Como no se trata de mencionar todos los libros posibles, sino aquellos que por su importancia han dejado un aporte excepcional en la literatura salsera, realizamos una selección de autores venezolanos que han escrito sobre el tema.



**40 años tiene esta dimensión.
La Dimensión Latina**
AUTOR: CÁNDIDO PÉREZ

Caracas, Fondo Editorial Ipasme, 2012.

Aunque es un libro dedicado a una agrupación en específico, no deja de ser importante a los términos de recrear el ambiente vivido en la Venezuela de los años setenta. Este libro nos cuenta la historia de cómo una agrupación surfé los tiempos del boom, y entre tanta competencia, logró colocarse en la cresta de la ola salsera nacional e internacionalmente.



El libro de la salsa
AUTOR: CÉSAR MIGUEL RONDÓN

Caracas, Ediciones B, Grupo Z, 2007.

Pionero de la literatura salsera. Su autor fue testigo de primera fila de los episodios históricos que en él se recogen. Escrito en pleno boom de los años setenta, es el libro de cabecera de los amantes de este género musical. Cuenta con una fabulosa selección de imágenes que los lectores no querrán perderse.



Bailando en la casa del trompo
AUTOR: LIL RODRÍGUEZ

Caracas, Fundación Editorial El perro y la rana, 2007.

Las entrevistas y crónicas que recoge este libro irradian una pasión infinita por la música popular caribeña. Como ninguna, Lil Rodríguez rastreó, en lecturas y personajes claves de la historia, las raíces nuestroamericanas de la música salsa para ofrecer una visión amplia y multicolor del fenómeno.



Sentimiento tú: Historias cortas y cancionero de Tite Curet y Cheo Feliciano
AUTOR: JUAN MANUEL ÁLVAREZ

Caracas, Fundación Editorial El perro y la rana, 2011.

Condensa las entrevistas que realizara el polifacético Juan Manuel Álvarez a dos figuras capitales de la historia de la salsa mundial como lo son: Tite Curet Alonso y Cheo Feliciano. Incluye un cancionero de las piezas escritas por ambos entrevistados. Una verdadera joya bibliográfica.



La salsa en Venezuela
AUTOR: ALEJANDRO CALZADILLA

Caracas, Fundación Bigott, 2003.

No por pequeño deja de ser grande el aporte de este libro, pues el autor nos lleva a un recorrido histórico por los momentos claves de la historia de la salsa. Su sentido cronológico permite saber el antes y el después del mencionado género caribeño en nuestro país.



Salsa en Caracas
AUTOR: FEDERICO PACANINS

Caracas, Librería Lugar Común, 2014.

De reciente publicación, es un libro que se enfoca en el estudio de la salsa en Caracas, una de las ciudades más salseras del mundo. Aunque su autor advierte que no es un estudio sesudo, sino "un ensayo de libre apreciación del fenómeno salsero caraqueño", ofrece una aproximación interesante y amena sobre el tema.

Bolívar al Panteón

OSMAN HERNÁNDEZ

La fotografía como documento histórico se nos ofrece como una fuente de gran valor para la reconstrucción de nuestra memoria. La que se aprecia corresponde al 28 de octubre de 1876, día en que los restos mortales del Libertador Simón Bolívar fueron trasladados desde la Catedral de Caracas, donde permanecían desde su repatriación en el año de 1842, a la iglesia de la Santísima Trinidad. Este nuevo lugar para la reverencia ciudadana había sido decretado "Panteón Nacional" el presidente Antonio Guzmán Blanco el 27 de marzo de 1874.

Trasladar el cuerpo del Padre de la Patria, de un sitio especial a otro considerado más especial, es sin duda un hecho trascendental en nuestra historia; sin embargo, eso es algo que podemos ver a la distancia del tiempo, pero, ¿qué significó este acto al calor del propio acontecimiento? El análisis de la imagen puede dar pistas de ello.

Para obtener información relevante acerca del ambiente que se vivió a propósito de este acontecimiento, basta con observar detenidamente la imagen. En primer plano aparece una formación del ejército sitiando la calle por donde avanza el cortejo fúnebre. Detrás del cerco, una multitud se congrega para verlo pasar; a la derecha se agrupan hombres y mujeres con sombrilla en mano que permiten inferir que todo ocurrió en una tarde de intenso sol.

Suponemos que el acto del cortejo movilizó a gran parte de la población

caraqueña. A cada lado de la calle se nota el importante número de personas aglomeradas. Actualmente, en una Caracas que concentra unos 3,2 millones de habitantes, esa cantidad de personas congregadas indica que se está realizando un evento de importancia. ¿Qué decir entonces de la repercusión de este acto en una ciudad de 60 mil almas?

Al fondo se aprecia la tan evocada estampa caraqueña de casas con techos a dos aguas y tejas. Si bien existe los que se congregan por mera curiosidad y otros por verdadera reverencia, todos los presentes inauguraron con su presencia un paseo patriótico para las próximas generaciones. Esta senda que conduce de la Plaza Bolívar al Panteón se convirtió con el tiempo en la ruta obligatoria de peregrinación para cualquier visitante que llegaba a la capital venezolana con deseos de rendir honores al Libertador.

Finalmente, hay un elemento que llama la atención, del momento de la repatriación en 1842: existe una serie de testimonios gráficos (dibujos y grabados) ampliamente reproducidos en distintas publicaciones y exposiciones, pero del traslado de 1876 solo se cuenta, hasta ahora, con esta fotografía anónima. Es un detalle curioso si tomamos en cuenta el afán propagandístico del guzmancismo, caracterizado por la utilización recurrente de la figura de Bolívar en todos los actos públicos. Entonces ¿por qué no hay más testimonios gráficos de este suceso?



La única fotografía conocida de ese acontecimiento histórico
¿por qué no hay más testimonios gráficos del suceso?



Autor desconocido, *Traslado de los restos del Libertador de la Catedral al Panteón, Caracas, 1876*. Colección Museo Bolivariano.

EL RON

ALEGRE DESCENDIENTE DE LA CAÑA



Benedicto Calixto, *Moagem da Cana na Fazenda Cacheira, em Campinas, s/f.* Colección Museo Paulista de São Paulo, Brasil.

GEMA SULBARÁN

Cristóbal Colón seguramente nunca pensó que al traer la caña de azúcar a La Española, actual República Dominicana, se produciría y volvería tradición uno de los licores más apreciados en cuanto a su sabor y calidad. El Ron surge a finales del siglo XVIII, pero es el XIX que presencia un gran salto en materia de bebidas espirituosas. Protagonistas de la tradición aguardientística, los artesanos del ron venezolano mejoraron su calidad mediante nuevos equipos y técnicas que otorgaron a esta bebida la fama mundial de la que hoy en día goza.

Del *Saccharum officinarum* a las bebidas etílicas

Así se le denomina de manera científica a la caña de azúcar, la cual tuvo una difusión lenta en los primeros años de la colonización española, luego

de ser introducida, aparentemente, por las costas corianas. Aunque no hay datos exactos sobre las labores cañísticas, se sabe que a lo largo del siglo XVII tuvo una extendida difusión espacial: Caracas, Barquisimeto, El Tocuyo, Carora, Coro, San Cristóbal, Valencia y Mérida vieron crecer la dulce gramínea.

Con el incremento de la mano de obra esclavizada y el aumento de los recursos, los cañaverales elevaron sustancialmente su producción; pero al llegar el siglo XIX, la miseria, pobreza y devastación territorial que a su paso dejaron la Guerra de Independencia y luego la Federal, disminuyeron considerablemente la potencialidad de los territorios agrícolas. El panorama azucarero en esa época no era muy alentador; muchas fueron las críticas que se les hicieron a los cañicultores porque, amén de



Raúl Santana Moller, *Representaciones costumbristas de la Venezuela de inicios del siglo XX* (Detalle). Colección Museo Caracas. Fotografía: Santiago Donaíre.

que la idea de “progreso” ocupó, con sofisticadas máquinas las haciendas y unidades productivas, la calidad de los azúcares no era la esperada pues la confección era insuficiente, y la productividad poca y costosa; además, otros asuntos como la inestabilidad política, vías de comunicación y los precarios conocimientos técnicos, dificultaron la agricultura de la caña, por lo cual no tuvo competencia en el ámbito internacional y quedó relegada al consumo local.

En los sitios donde creció la caña de azúcar se destilaba aguardiente. El licor de la caña data del siglo XVI y tuvo infinidad de problemas cuando los comerciantes de caldos españoles vieron en él su competencia; a pesar de las múltiples reglamentaciones y prohibiciones que los metropolitanos quisieron imponer, el aguardiente fue preparado, vendido y consumido a lo largo del siglo XVIII.

El siglo del ron

La calidad del ron hoy en día dista mucho del que se producía antes de la segunda mitad del siglo XIX. En sus comienzos padeció hartas dificultades; el mal olor y sabor desagradable eran

lo usual, cuestión que fue superada con el progresivo perfeccionamiento destilatorio. Su origen es impreciso; parece que fue en Barbados donde la bebida comenzó a deleitar paladares y a convertirse en un producto comercial. En los territorios ocupados por España se le llamaba “romo”, pero ya a comienzos del XIX la voz “ron” se había popularizado. Aquellos que se ocuparon de su destilación fueron mejorando la bebida gracias a los contactos que mantuvieron con fabricantes extranjeros; la influencia inglesa fue importante en la preparación de rones en Venezuela, así como la francesa, que hasta el siglo XX contribuyó con sus refinadas técnicas.

El alambique fue y es, en ocasiones, el aparato utilizado por excelencia para la destilación de bebidas alcohólicas; muchos de ellos se fabricaron en las localidades. Algunos de estos destiladores probaron sus talentos, iguales o superiores a los extranjeros, lo que les valió fama internacional. A partir de las últimas décadas del siglo XIX, la tradición etílica vivió sus mejores etapas; la fama de los rones de Carúpano, Maracaibo, Trujillo y Táchira repuntaron por su calidad; el progreso de los



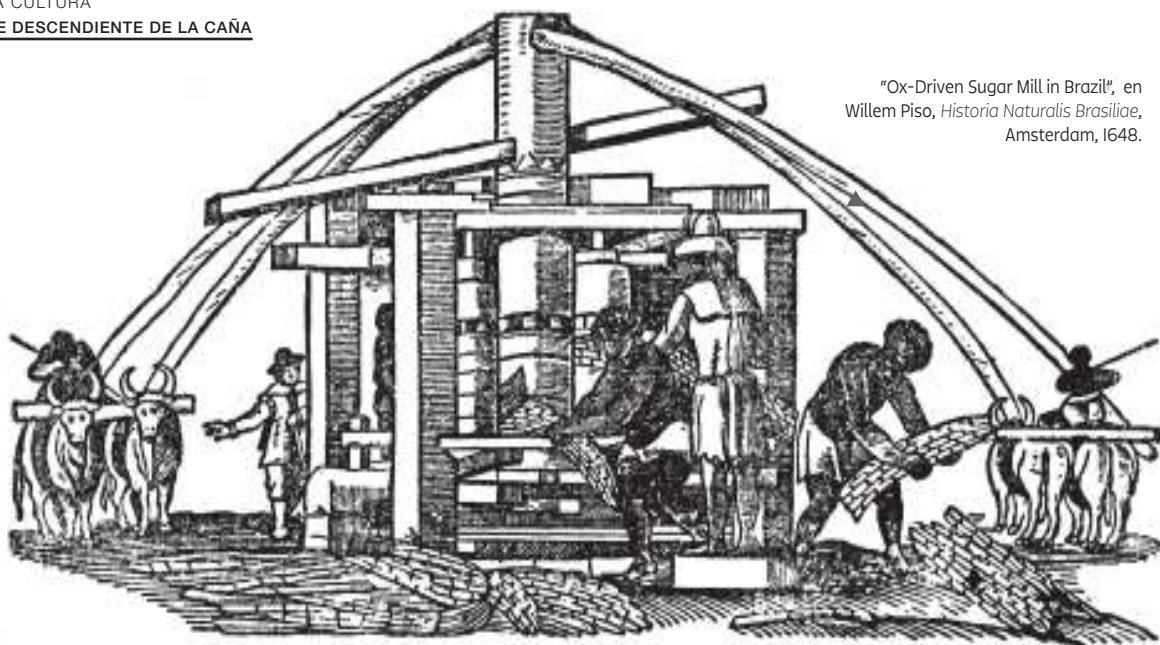
Fantoches, Caracas, 23 de abril 1931. Colección Hemeroteca de la Biblioteca Nacional.

**“—¡Que fiestón valecito!...
amanecemos... éramos tres
guitarras, bandolín y violín.
—¡Y no quedó sino el violín!**

**—Que va, viejo, nosotros
no tomamos sino SAN AGUSTÍN,
el ron que no da violín”.**

*Partie d'une
Canne à Sucre.*





"Ox-Driven Sugar Mill in Brazil", en
Willem Piso, *Historia Naturalis Brasiliae*,
Amsterdam, 1648.

RON CARACAS. (PATENTADO.)



"Este licor que en breve tiempo ha merecido la mayor aceptación dentro y fuera de Carácas por su excelencia, pureza, condiciones higiénicas y sabor exquisito, se haya de venta en casa del que suscribe y al detal y por mayor en las acreditadas consignaciones de los señores Seriziér y Ca, entre Santa Teresa y el Teatro Guzmán Blanco; y en casa de los señores Díaz y Echezuría, esquina del Chorro, en litros legales, al precio de cuatro bolívares el litro".

Diario *La Opinión Nacional*, Caracas, 2 de abril de 1881. Colección Hemeroteca de la Biblioteca Nacional.

rones venezolanos en estos lustros estuvo enmarcado en la presidencia de Antonio Guzmán Blanco, cuyo gobierno afianzó los cultivos y recuperó los paisajes agrícolas así como su ciencia.

Su proceso de producción

El proceso de producción del ron ha sido perfeccionado a lo largo del tiempo gracias a la calidad de la cosecha de la caña, de las mieles o melazas que esta produce, las aguas de alta pureza; el tiempo de añejamiento, y las manos expertas de nuestros destiladores. Así, el desarrollo de la producción del ron se resume actualmente en cinco etapas:

1.- Después de recoger, cortar y moler la caña, es decir la extracción, el producto pasa por un dilatado proceso de filtración y clarificación, resultando de ello la melaza, líquido oscuro y amargo.

- 2.- La fermentación de la melaza se realiza con levaduras para obtener el etanol, que viene siendo la base del ron.
- 3.- La destilación se realiza en alambiques o con la llamada "destilación continua en columnas". El líquido destilado es transparente.
- 4.- El añejamiento, fundamental adormecimiento del líquido destilado, se logra cuando es colocado en barricas donde luego tomará, dependiendo del tiempo, el sabor y el color característicos. Cuando el licor está en la barrica o "embarricado" respira, se oxida y desprende gases, convirtiéndose en ron.
- 5.- La filtración y mezclado es la última etapa. Luego del añejamiento del licor, este se filtra para obtener un ron más puro.

Los licores de distintas barricas son mezclados por el maestro ronero cuyo paladar determinará el ron definitivo al que se le añadirán especias y caramelo. De

El chirrinchi o chirrinche es una bebida o “guarapo” fermentado de la miel de la caña o la panela; es consumido en su mayoría por las comunidades guajiras.

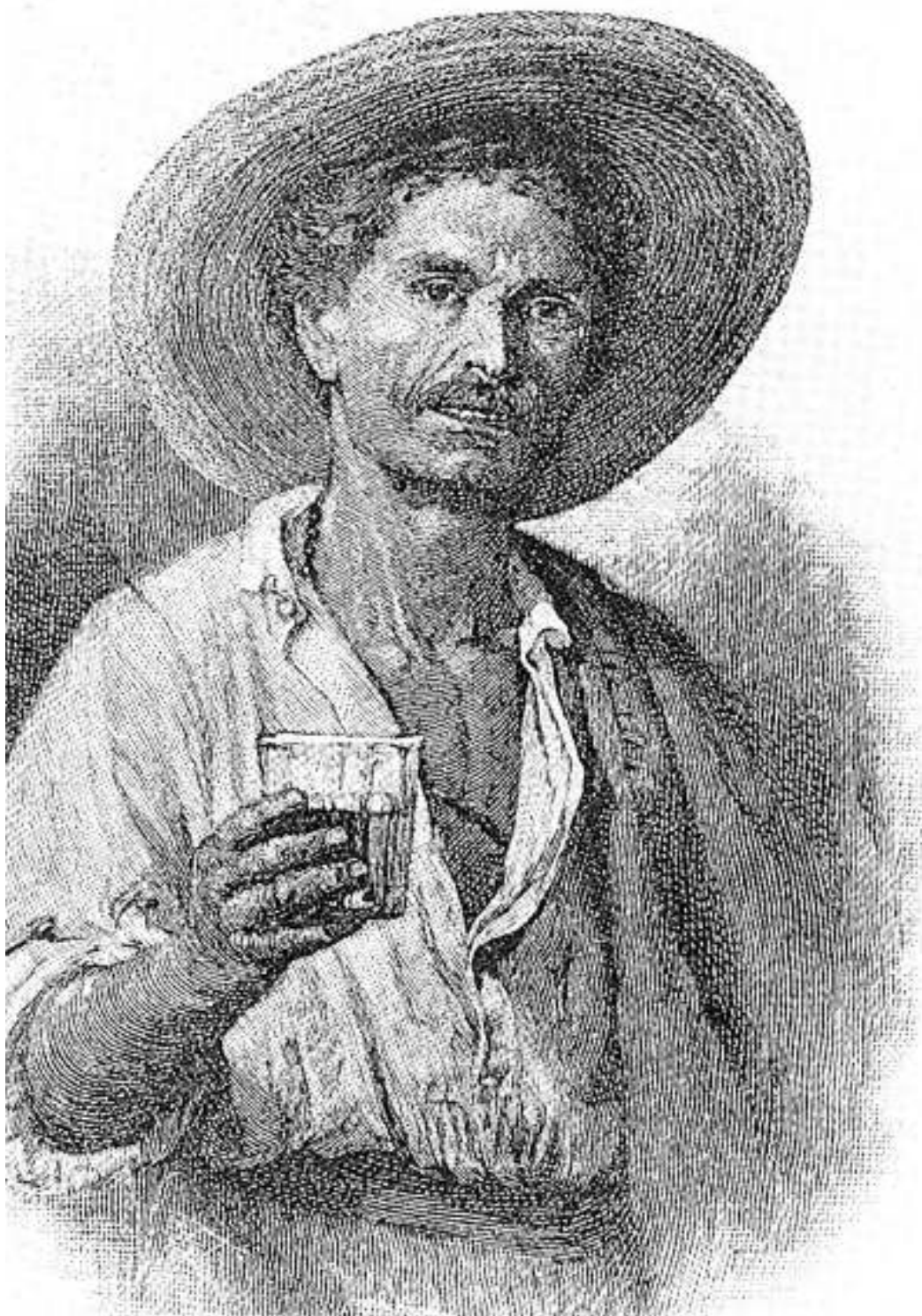
la experimentación surgen nuevos rones con buqués y sabores distintos. La alquímica mezcla se reposa y luego pasa a ser embotellada.

La etilia de nuestro país es tradición; desde la chicha de maíz fermentada de nuestros indígenas, el chirrinche y los guarapos fermentados, hasta la actual producción para la exportación de ron en el mundo, evidencia de que el venezolano siempre se ha perfilado por el gusto de las bebidas etílicas. Los rones venezolanos actuales han logrado su calidad de exportación apoyados no solamente en la maquinaria que se ha perfeccionado con el tiempo, sino también de la pericia y gran conocimiento de los maestros roneros que con el arte de las combinaciones alcanzaron grandes logros que traspasaron nuestras fronteras.

El ron no solo ha servido para el gusto etílico de los asiduos, sino también para combatir algunas afecciones físicas. Nada mejor para la gripe que “una infusión de tilo, canela y ron”. El descendiente alegre de la caña de azúcar es magia que emana del trabajo de los prolijos artesanos del ron que, con sus variedades alquímicas, nos regocijan el paladar y mantienen una tradición que habla de nuestro pasado geohistórico y etílico; impronta propia, que nos define en el arte de la producción del azúcar y sus subproductos •

Para seguir leyendo...

- Rodríguez, José Angel, *La historia de la caña. Azúcares, aguardientes y rones en Venezuela*, Caracas, Alfadil ediciones, 2005.



William Eleroy Curtis, *The capitals of Spanish America*, New York, Harper & Brothers, 1888.
Colección Libros Raros de la Biblioteca Nacional.

LOS CUATRO REYES DE LA BARAJA

PEDRO LIENDO

Dentro del mundo metodológico de la historia se ha desdeñado un tanto la utilización de formas narrativas diferentes a las habitualmente aceptadas por los cánones de la ciencia o disciplina histórica; desde la irrupción del positivismo en las ciencias sociales –durante la segunda mitad del siglo XIX– en las que aportó la sistematización y rigurosidad del método de las investigaciones científicas en el área social, pasando por las diferentes renovaciones durante el siglo XX, con la escuela de los *Annales* en Francia, y los *quaderni storici* en Italia, entre muchas otras, plantearon la renovación y apertura del método de investigación y de la perspectiva de cómo analizar el objeto de estudio, mas no en sus formas narrativas de explicarlo. A excepción de algunos aportes de historiadores ingleses como Peter Burke.

Es dentro de este hermetismo narrativo en el cual se ha mantenido el oficio de historiar, el cual ha establecido ciertos prejuicios en contra de formas distintas de relatar la historia, como son el ensayo, la novela histórica, la crónica novelada, entre otras. Debido a ese carácter literario, y a la llamasa carencia de rigurosidad metodológica, estos géneros han sido dejados de lado por historiadores y muchos otros científicos sociales.

Pero no es menos cierto que, a pesar de la llamada carencia de rigurosidad, existen muchas novelas históricas que hacen gala de un gran conocimiento en la materia y de una investigación previa antes de embarcarse en la creación, y que aunque presentan hechos imposibles de corroborar, también señalan acontecimientos irrefutables, y es dentro de esta línea de la crónica novelada o novela histórica donde se encuentra *Los cuatro reyes de la baraja* de Francisco Herrera Luque, obra finalizada poco antes de su muerte, en abril de 1991.

En esta obra, Herrera Luque recrea el nacimiento, estructuración y consolidación de la nación venezolana, a través de la vida de Antonio Guzmán Blanco, que representa el segundo de *Los cuatro reyes de la baraja*; es decir, de los hombres que marcaron la política del país con

FRANCISCO
HERRERA LUQUE
*Los cuatro reyes
de la baraja*



12



12



12



12





Francisco Herrera Luque, en www.ficcionbreve.org



su accionar e imagen, aun a pesar de encontrarse en el exilio –como en el caso de José Antonio Páez, primer rey de la baraja o después de su muerte– como en el caso de Juan Vicente Gómez. Todos estos personajes dominaron en su momento la escena política nacional, y tuvieron tantos adeptos como adversarios y enemigos, que a criterio del autor solo aparecían en contraposición a los llamados reyes.

La novela se inicia evocando una tertulia ambientada a finales de los 40, desarrollada en horas crepusculares en la plaza del Panteón; participan algunas personas de la zona, unos estudiantes, borrachitos de plaza y otros personajes que se convierten en

oyentes del llamado “viejito” que –a través de sus vivencias personales de más de 90 años– va rememorando la historia de Venezuela y principalmente la del tortuoso siglo XIX, de las montoneras y caudillos.

Es a partir de estos recuerdos del viejito y de las intervenciones de sus contertulios, que el autor hace una aguda crítica a los males comunes de la política venezolana y latinoamericana del siglo XX, a la imposibilidad de aceptar nuestra esencia mestiza, a la fascinación excesiva por Europa, al nepotismo, al arribismo y también al amiguismo, como formas comunes de ascenso social en nuestros países

hispanoamericanos. Además aludo a los constantes gobiernos totalitarios que estuvieron a la orden del día a lo largo del siglo anterior •



NUESTROSUR

REVISTA ARBITRADA

1 2 3 4 5 6 7 8

Twitter: @AGN_ve / @CNH_ven

ARCHIVO
GENERAL
DE LA NACION



CENTRO
NACIONAL
DE HISTORIA

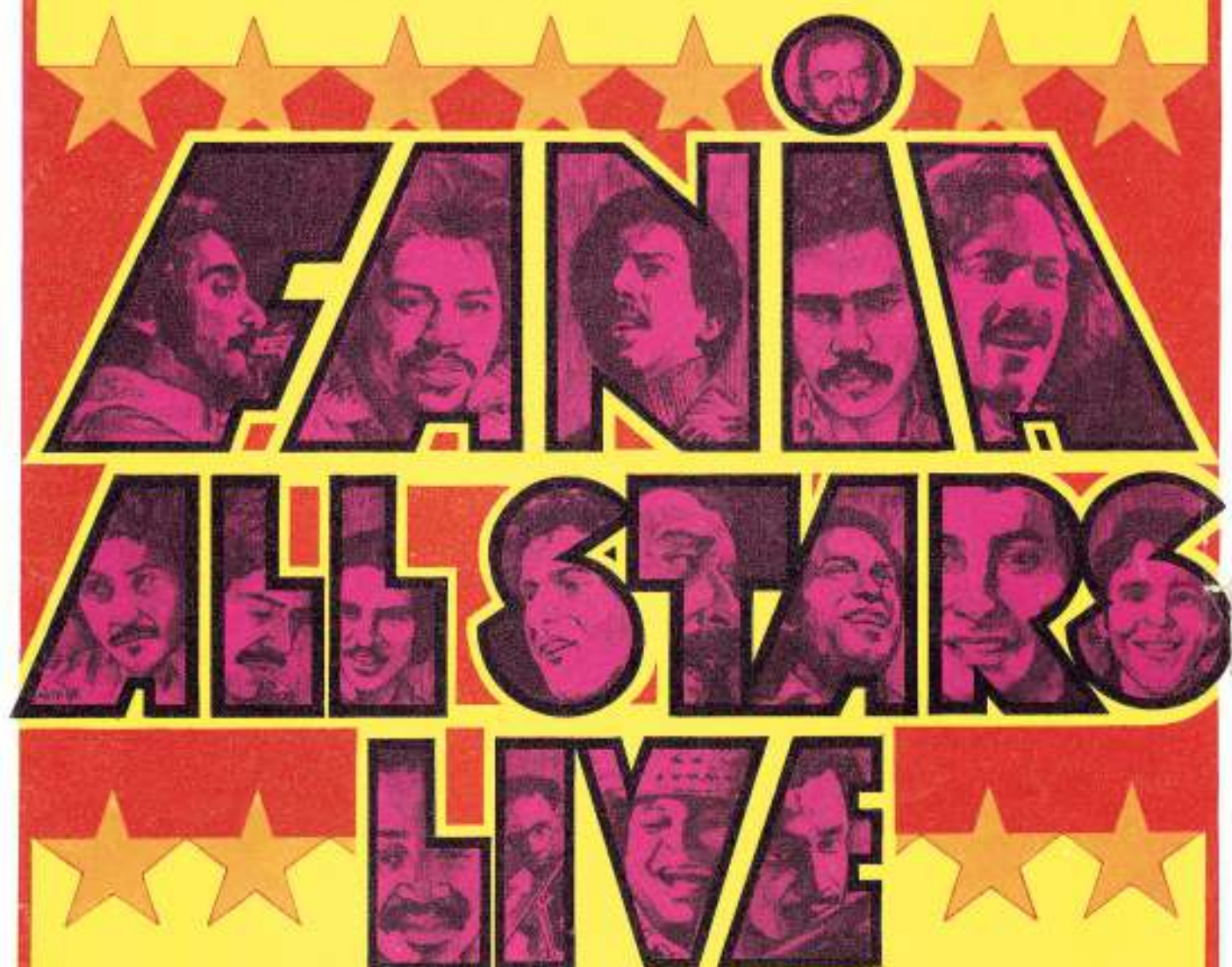


Gobierno Bolivariano
de Venezuela

Ministerio del Poder Popular
para la Cultura



JERRY MASUCCI PRESENTA:



viernes 19: Club de Sub Oficiales de Maracay

sábado 20: Poliedro de Caracas

domingo 21: Monumental de Valencia

lunes 22: Poliedro de Caracas

Programa de mano:

Gira de la *Fania All Stars* a Venezuela del año 1977.



Paolo Gasparini, Vista aérea de conjunto de la urbanización 2 de diciembre, 1955. Archivo Audiovisual de la Biblioteca Nacional.

CARACAS 4, 5 y 6 de noviembre de 2015

Teléfono: (0212) 509-5832 / email: conahilacademico@gmail.com (para información y requerimientos académicos)
conahilinformacion@gmail.com (Información general) Página web: www.cnh.gov.ve - twitter: @CNH_ve / @AGN_ve



Gobierno Bolivariano
de Venezuela

Ministerio del Poder Popular
para la Cultura

