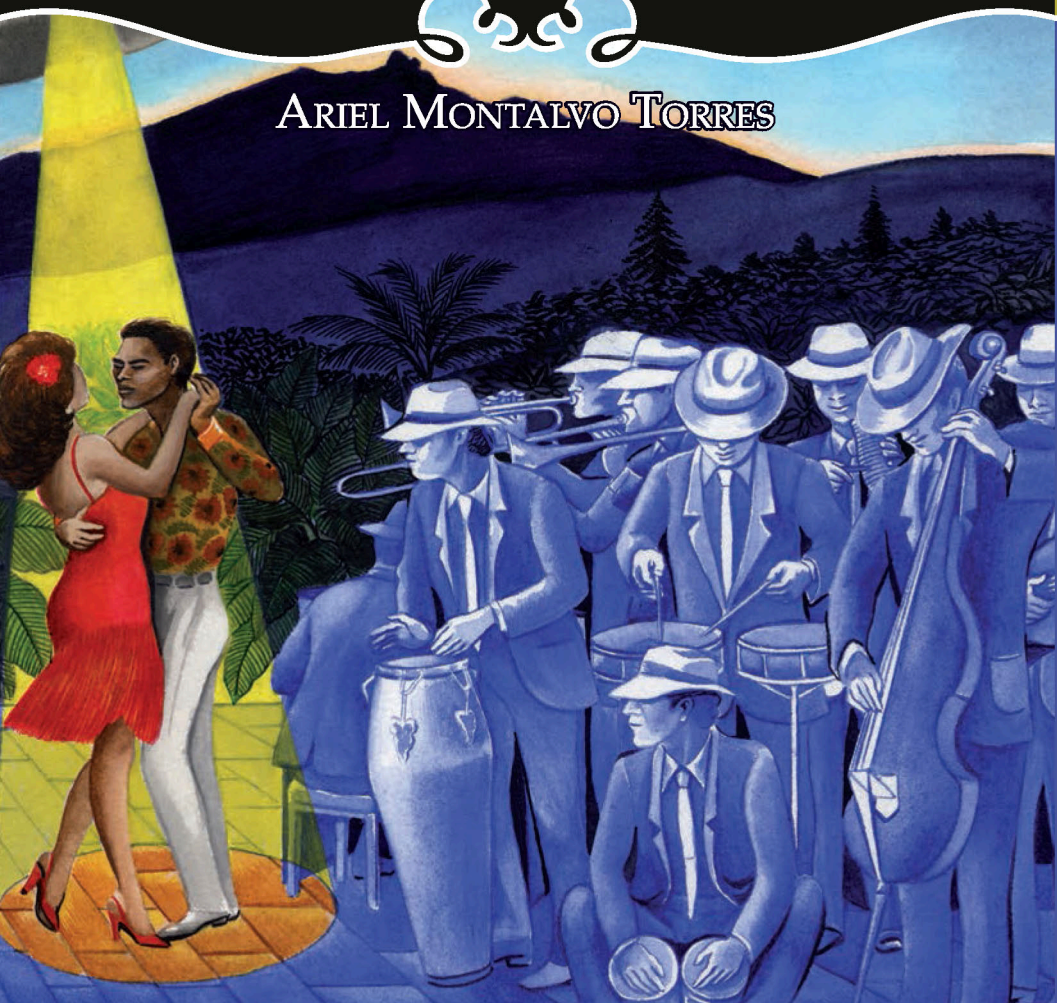


SALSA CON SABOR A XALAPEÑOS

Una historia social de la salsa
en Xalapa



ARIEL MONTALVO TORRES



Esta obra se encuentra disponible en Acceso Abierto para copiarse, distribuirse y transmitirse con propósitos no comerciales. Todas las formas de reproducción, adaptación y/o traducción por medios mecánicos o electrónicos deberán indicar como fuente de origen a la obra y su(s) autor(es).

Se debe obtener autorización de la Universidad Veracruzana para cualquier uso comercial.

La persona o institución que distorsione, mutile o modifique el contenido de la obra será responsable por las acciones legales que genere e indemnizará a la Universidad Veracruzana por cualquier obligación que surja conforme a la legislación aplicable.

Ariel Montalvo Torres

SALSA CON SABOR A XALAPEÑOS

Una historia social de la salsa
en Xalapa

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Raúl Arias Lovillo

Rector

Ricardo Corzo Ramírez

Secretario Académico

Víctor Aguilar Pizarro

Secretario de Administración y Finanzas

Agustín del Moral Tejeda

Encargado de la Dirección General Editorial

Ariel Montalvo Torres

SALSA CON SABOR A XALAPEÑOS
Una historia social
de la salsa en Xalapa



Diseño de colección y portada: Queta, a partir de la pintura
Salsa con sabor a xalapeños de José de Jesús Chan

Clasificación LC: ML3535.5 M66 2009
Clasif. Dewey: 781.64 221
Autor personal: Montalvo Torres, Ariel
 Título: Salsa con sabor a xalapeños : una historia social de la salsa en
 Xalapa / Ariel Montalvo Torres.
Edición: 2a ed.
Pie de imprenta: Xalapa, Veracruz : Universidad Veracruzana, 2009.
Descripción física: 195 p. : il. ; 21 cm.
 Serie: (Biblioteca Veracruzana)
Nota bibliografía: Bibliografía: p. 191-195.
 ISBN: 9786077605164
Materias: Combo Ninguno (Grupo musical).
 Salsa (Música)--México--Xalapa Enríquez--Historia y crítica.
 Grupos de salsa (Música)--México--Xalapa Enríquez

DGBUV 2009 / 06

Primera edición, julio de 2008

Segunda edición, 6 de abril de 2009

© Universidad Veracruzana

Dirección General Editorial

Hidalgo 9, Centro, Xalapa, Veracruz, Mexico

Apartado postal 97, CP 91000

diredit@uv.mx

Tel/ fax (228) 818 59 80; 818 13 88

ISBN: 978-607-7605-16-4

(ISBN: 978-968-834-899-4 primera edición)

Impreso en México/ Printed in Mexico

PRÓLOGO

EL ARTE y la ciencia de historiar sobre nuestra música popular es una de las facetas del quehacer académico que ha estado más relegada. Se ha hecho mucho, quizá nunca suficiente, en el campo de la etnomusicología que se ha encargado de trabajar esa área nebulosa que durante muchos años se conoció como folclor y que durante igual número de años no causó problemas conceptuales, hasta ahora en que la palabra ha caído en crisis; pero eso no lo vamos a discutir aquí, lo que nos importa es que con respecto a la música popular poco se había hecho. Esa labor estaba destinada para los literatos que con mayores o menores capacidades se encargaron de hacer la crónica de nuestras músicas populares; es decir, de la música cotidiana, la que escuchamos, bailamos y disfrutamos todos los días. Fue en las páginas de nuestra literatura que pudimos contemplar la presencia de sones y danzones urbanos, de mariachis de ciudad y boleros sempiternos, pero en el campo académico, repetimos, nada, o muy poco.

Es en este panorama que el trabajo de Ariel Montalvo cumple un papel más que importante en la preservación de nuestra memoria colectiva, de nuestro ser colectivo. Un trabajo que desde, para y sobre Xalapa se antoja reivindicador de las culturas alternas que pululan en nuestras ciudades, porque desde el principio el autor deja claro en el escrito que Xalapa no pertenece al circuito del género musical salsero, como sí pertenece casi por naturaleza el puerto de Veracruz, y que la salsa es sólo una de tantas manifestaciones que se dan en la capital del estado de Veracruz.

Xalapa, tradicionalmente apegada a las “bellas artes” (*whatever that means*), se ha convertido en un caleidoscopio de manifestaciones musicales que incluyen en diversas gradaciones buena parte de la música que en el mundo se escucha. La Orquesta

Sinfónica de Xalapa convive (cohabita pensamos en decir) con grupos de jazz, rock, son jarocho, son huasteco y muchos otros estilos que incluyen al género que es tema del trabajo que nos ocupa, la vertiente contemporánea de la música afrohispana de las Antillas, si es que se me permite sacar a pasear mi bagaje académico o, salsa si hablamos como lo hace todo el mundo. Género musical que partiendo de Cuba y las demás Antillas expandió su área de influencia primero a la región del Caribe ampliado o circunCaribe y después llegó a Nueva York, una de las ciudades más hispanas de los Estados Unidos, y de ahí conquistó el mundo amén de haber ganado el nombrecito de "salsa".

Ariel Montalvo se encarga de realizar la crónica de la salsa en Xalapa sin perder de vista la rigurosidad del trabajo académico y sin dejar de emitir algunas hipótesis antropológicas a lo largo del camino. Se detiene adecuadamente en el trabajo de un grupo en específico, Combo Ninguno, que ha representado más que ningún otro esta cultura de la caribeñidad en las faldas del Cofre de Perote, y que en el inter ha logrado mantener una de las trayectorias más creativas dentro de la música afroantillana de México, a pesar de no haber entrado nunca, o a lo mejor por eso, en los circuitos comerciales de este género musical en nuestro país.

Gracias a este trabajo podemos seguir los movimientos de esta cultura subalterna en esta ciudad rica en música y que ha logrado crear, a diferencia de otras urbes con mayor densidad poblacional, una manifestación musical con un sabor propio a pesar de cultivar un género no nacido por estos lares, es decir, una salsa con sabor a xalapeños.

RAFAEL FIGUEROA HERNÁNDEZ
Xalapa de Enríquez, Veracruz

PRELUDIO

ESTE TRABAJO no es sobre el vasto tema de la salsa, sino sobre una historia particular: la de la salsa en Xalapa. Esto es, la presencia, la permanencia y el desarrollo de dicha corriente sonora en esta ciudad, teniendo como hilo conductor la trayectoria del grupo Combo Ninguno. Por ello, su aporte principal radica en la reconstrucción simultánea tanto del devenir salsoso local como del correspondiente a esta agrupación xalapeña.

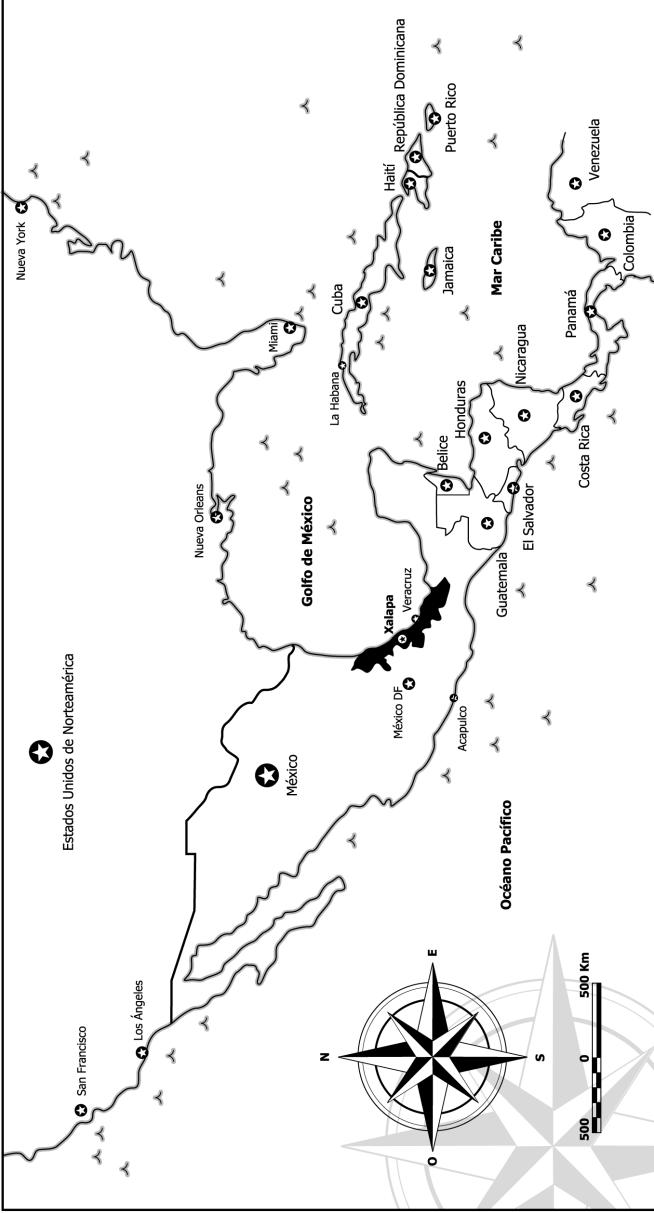
¡Que lo disfrutes!

INTRODUCCIÓN

XALAPA es una ciudad mediana que funge como cabecera municipal del ayuntamiento homónimo y como capital del estado de Veracruz. Se ubica en el centro de la misma entidad, justo en la zona de transición entre la Sierra Madre Oriental y la planicie costera del Golfo de México. Su urbanización se compone de calles estrechas y quebradas, de subidas y bajadas, debido a su topografía accidentada e irregular. Posee una arquitectura neocolonial típica en la región, que emana de un céntrico casco viejo. Su clima es bastante húmedo, aunque cada vez más caluroso por la constante deforestación de la zona y el crecimiento desmedido de su mancha urbana, puesto que desde hace más de treinta años la ciudad se ha visto inmersa en un acelerado proceso de crecimiento originado en diferentes sucesos, de entre los que destacan: la apresurada ampliación de la Universidad Veracruzana, la llegada de considerables olas migratorias provenientes del Distrito Federal a consecuencia del terremoto que estremeció esa urbe en 1985 y, posteriormente, el incremento económico de la localidad y de Veracruz a lo largo de la década de los años noventa. Por ello, pese a que el XII Censo General de Población y Vivienda estimó que para el año 2000 la ciudad contaba con una población aproximada de 390,058 habitantes, es muy probable que hoy día su población total sea un número superior a los 700,000 pobladores.

De este modo, el cúmulo de los factores mencionados, aunado al hecho de que en Xalapa se concentra la mayor parte de la actividad política y educativa veracruzana, ha provocado que la mayoría de la población xalapeña se componga de personas dedicadas a actividades relacionadas con la educación, la burocracia y la iniciativa privada.

La Xalapa actual sigue siendo una ciudad en vías de desarrollo que demanda con urgencia resolver problemas como



Mapa: Aram Huerta

los de higiene, salud, educación, vialidad y contaminación. Sus “pulmones verdes” están siendo amenazados permanentemente y sus recursos naturales no ofrecen una larga vida. Sin embargo, a pesar de ello la ciudad se ha mantenido como un sitio tranquilo que goza de los beneficios de una actividad artística *viva*, de cierta seguridad pública y de un bienestar social relativo con matices cosmopolitas.

Por otra parte –la que corresponde a la música– quiero comenzar por decir, retomando las palabras de un par de colegas venezolanos, que “la salsa es un hecho histórico innegable”,¹ “parte del contexto cultural, social y económico del Caribe [y] un fenómeno sociocultural que refleja un estilo de vida, e incluso una particular concepción de la existencia basada en las alegrías y sinsabores [de una parte de Latinoamérica]”.² Pero ella, como el resto de las expresiones sonoras, tiene antecedentes históricos y sociales que dieron pie a su existencia; por lo que resulta “imposible comprender la música si no tenemos en cuenta al ser humano que la produce e interpreta, [como tampoco] es posible comprender al individuo que hace música si no tomamos en consideración la comunidad social en que vive y la historia que desembocó en la sociedad actual”.³ De manera que intentar conocer la salsa sin recordar sus orígenes y antecedentes sería como pretender que un árbol ha sido siempre tal cual lo vemos ahora y olvidar que alguna vez fue una semilla que germinó.

Así pues, inicio este texto planteando –en el capítulo uno– un recorrido cronológico breve por el devenir de la música del Caribe hispano, a través de un recuento de los sucesos que me parecieron más significativos, hasta llegar a observar la creación del fenómeno que me interesa: la salsa.

¹ Alejandro Calzadilla en <http://www.comala.com/modelo/tertulia-comala.asp?toc=14>

² Saúl Escalona en <http://perso.wanadoo.fr/mexiqueculture/nouvelles2-mhrrerrias-es.htm>

³ Jas Reuter, *La música popular de México*, p. 9.

Más adelante, en el capítulo dos, describo sintéticamente el aterrizaje de la corriente salsera en México y de manera particular en la ciudad de Xalapa, mediante los testimonios de las dos primeras agrupaciones de salsa de esta localidad, recordando a su vez la gesta del “embrión” de Combo Ninguno: el grupo Zafra.

A continuación, en el capítulo tres, relato el nacimiento de Combo Ninguno y con él, el despegue sincrónico de la corriente salsera en esta ciudad, en un recorrido por los años ochenta que nos lleva paso a paso hasta el clímax de dicha tendencia sonora en la región, manifestado como el *boom* de la salsa en Xalapa.

Posteriormente, en el capítulo cuatro, describo cómo la manifestación local de la salsa alcanza su madurez y de su mano el grupo Combo Ninguno, dando un repaso a toda la década de los noventa, sin dejar de recordar algunos de los eventos más representativos de ese decenio y señalando algunos factores que incidieron en el desarrollo de la corriente salsera en esta ciudad.

En último lugar, a manera de conclusiones, expongo algunas ideas que surgieron como resultado de este trabajo y finalizo con una reflexión en torno a todo el quehacer salsoso en Xalapa. Añado también un pequeño apartado de anexos donde ofrezco una relación de las entrevistas que sirvieron como puntos cardinales para desarrollar esta exploración, un subapartado de gráficos con el que doy orden y una lectura cuantitativa a los datos obtenidos en la revisión hemerográfica que realice y, ya para terminar, propongo una relación de los grupos y espacios que referí a lo largo del texto.

Pero antes de entrar de lleno al cuerpo del trabajo quiero agradecer a todas esas personas –familiares, amigas y amigos– que fueron testigos y copartícipes del proceso que significó esta investigación. Especialmente a aquellas que compartieron conmigo parte de su tiempo y esfuerzo acompañándome en diferentes tramos de este trayecto.

Quiero darles las gracias también a todos los músicos por el hecho de que dediquen su vida a uno de los mejores inventos del

ser humano: la música. Pero en esencia, agradezco a todos esos músicos que tuvieron la disposición de compartirme fragmentos de su vida, a través de sus testimonios; Leonardo Ortiz, Jesús *Chucho* Hernández, Helio García, Javier Flores, Javier Cabrera, Salvador *Chava* Hernández, Esteban Rivera *Piolín*, Fernando Naren, Fernando Azuara, Marcelo Dufrane, Carmelina Sánchez Vega, Salomé Gómez, Hugo Pérez, Osvaldo Oliva (q.e.p.d.), Baldomero Escribano Nieves, Francisco García Cegarra y Baldomero Escribano Alcántara: ¡gracias de corazón!

Adelanto por supuesto, una penosa disculpa a todas esas personas que por desconocimiento de causa, por falta de tiempo o de espacio, no mencioné, incluí o contemplé al tratar de contar esta historia. Para ustedes, vayan pues las disculpas, en espera de que un día encontremos nuestros caminos y sigamos tratando de reconstruir esta su historia, la de la salsa con sabor a xalapeños.

I. DE ÁFRICA AL CARIBE Y DEL CARIBE A NUEVA YORK: SALSA, UN NUEVO CONCEPTO MUSICAL

LA SALSA es hoy día una de las corrientes de la música popular más conocida, difundida y vigorosa del mundo contemporáneo. Su extensa gama de sonidos, temas y formas de baile se ha hecho presente en casi todo el planeta contagiando de ritmo y *sabor* a buena parte de las poblaciones urbanas “occidentalizadas”, desdibujando año tras año los espacios geográficos y culturales que la vieron nacer. Pero ¿cuándo, dónde y cómo surge esta importante expresión sonora del mundo moderno? ¿Cuáles son sus antecedentes o parte de su genealogía? Y ¿cómo es que una manifestación acústica popular como ésta trasciende y se vuelve un producto masificado que alcanza repercusiones en diversos puntos del orbe?

¡A cocinar!

PRIMERA PARTE

En el Caribe antes del verbo fue el tambor,
el ritmo y el movimiento.

ÁNGEL QUINTERO RIVERA*

De África al Caribe

LA CONFORMACIÓN de las sociedades, culturas y músicas caribeñas ha sido posible sólo a través de complejos procesos históricos. Periodos cortos y largos han dado forma y permeado a un

* Ángel Quintero Rivera, *Salsa, sabor y control. Sociología de la música tropical*, p. 14. Aprovecho la cita para agradecer al profesor Quintero la valiosa influencia que ha tenido con su libro en esta investigación.

grupo de islas que, según sea el caso, puede mirarse en conjunto o unidad por unidad.

Durante la Colonia, por más de tres siglos los europeos importaron a tierras americanas la mano de obra esclava para explotar mejor sus colonias.¹ Con ello los colonizadores introdujeron al continente no sólo una amplia gama de grupos étnicos provenientes de Europa y África, sino también un contingente de culturas diferentes, portadoras de tradiciones, usos y costumbres propias, que a la postre resultarían piezas fundamentales en la integración del Caribe contemporáneo.

Pese a lo que comúnmente se cree, tanto el proceso colonizador como el de mestizaje no se desarrollaron de la misma manera a lo largo y ancho de todo el continente americano. En el Caribe, a diferencia de la Nueva España o de Norteamérica, grupos étnicos pobladores de la zona como los taínos, siboneys, caribes y arahuacos fueron exterminados casi por completo durante los primeros años de contacto² dejando muy pocos rasgos de su presencia.³

Simultáneos al genocidio indígena y a lo largo de los siglos XVII, XVIII y XIX diversos factores como el sistema económico predominante, la trata esclavista y el contacto frecuente con otras latitudes propiciaron el desarrollo de distintos procesos de intercambio cultural. Ejemplo de ello son los de aculturación y transculturación que permitieron a europeos, africanos y los pocos indígenas sobrevivientes insertarse en una dinámica de adquirir y perder –o retomar y prestar– elementos de una cultura a otra hasta configurar, poco a poco, el nuevo panorama social y

¹ Gonzalo Aguirre Beltrán, *La población negra de México: estudio etnohistórico*, p. 16.

² Gonzalo Aguirre Beltrán, *Pobladores del Papaloapan. Biografía de una hoya*, p. 89; y Daniel Samper, *Los grandes éxitos. Salsa*.

³ Aunque pocas, quedan todavía palabras indígenas de uso frecuente y toponimias incorporadas al castellano caribeño, así como figuras e íconos que sigilosamente han sobrevivido al paso del tiempo. Ejemplo de ello es el nombre indígena de Puerto Rico: Borinquen.

cultural del Caribe.⁴ De la misma manera, durante este periodo el territorio no sólo se consolidó como una zona marítima y económica importante, sino también como una región cultural semiuniforme en la que predominaron los rasgos de las culturas europeas y africanas.

Dentro de estos procesos la fusión de elementos culturales también se hizo presente y se dejó sentir en la música. Síncopas, métricas y líricas se mezclaron unas con otras en una retroalimentación constante que gestó y vio nacer a los nuevos sonidos del Caribe. Así, los resultados fueron innumerables y crearon un extenso abanico de ritmos, géneros y estilos musicales que recientemente ha sido llamado de diferentes maneras; “músicas mulatas”,⁵ o “músicas afrohispanas de Las Antillas”⁶ para el caso específico del Caribe hispano son sólo algunos ejemplos. Pero hablar en detalle de todas las músicas resultantes de los encuentros y desencuentros dados en esta región implicaría, cuando menos, dos cosas que no son los propósitos de este trabajo: 1) una tarea específica e independiente dedicada al tratado del tema y 2) una navegación por el *Caribe afroandaluz*⁷ o *el mar de los deseos*,⁸ haciendo un recorrido extenso y detallado de la *música por el Caribe*⁹ hasta llegar al puerto que nos interesa,

⁴ Para ampliar la información al respecto recomiendo las obras capitales de los pioneros en los estudios afroamericanistas Fernando Ortiz (Cuba) y Gonzalo Aguirre Beltrán (México), entre otros.

⁵ Como las recuerda a lo largo de su texto el sociólogo puertorriqueño Ángel Quintero Rivera, *op. cit.*

⁶ Rafael Figueroa Hernández, *Con salsa y sabor...*, p. 7.

⁷ Concepto propuesto y expuesto por el investigador veracruzano Antonio García de León en su artículo “El Caribe afroandaluz: permanencia de una civilización popular”, publicado en el suplemento semanal del periódico *La Jornada, La Jornada Semanal*, pp. 27-33.

⁸ Título del valioso trabajo de Antonio García de León, recomendado para todo aquel que desee adentrarse en las profundidades líricas y musicales del Caribe colonial. Ver Antonio García de León, *El mar de los deseos. El Caribe hispano musical. Historia y contrapunto*.

⁹ Recordando un libro recomendable para todo aquel que se interese en los ritmos y géneros musicales más importantes de la región caribeña, del musicólogo cubano Helio Orovio. Ver Helio Orovio, *Música por el Caribe*.

la salsa.¹⁰ Por ello en lo sucesivo me limitaré sólo a mencionar aquellas músicas que sirvieron de ingredientes en la preparación de la salsa, recordando el trayecto y las circunstancias que las orillaron hasta la ciudad de Nueva York.

Del Caribe a Nueva York

PARA FINALES del siglo XIX el Caribe hispano y en particular la mayor de Las Antillas, Cuba, ya se había consolidado no solamente como el punto naval más importante de la zona sino también como una fructífera mata de productos musicales. Expresiones artísticas como las habaneras, el teatro bufo y el danzón se exportaban a la América insular y sorprendían a las audiencias contagiándolas del humor y la alegría, en una producción que difícilmente se parecía a la de cualquier otra parte del mundo. Ante ello, y como consecuencia de los ecos de la Revolución Industrial, las poblaciones urbanas caribeñas comenzaron a crecer notablemente a la par de un intercambio comercial y cultural intensificado durante los últimos años del XIX y los primeros del XX.¹¹ Sin embargo, el fenómeno sonoro de la región no cobró importancia y notoriedad en el ámbito internacional sino hasta la década de los veinte con el desarrollo simultáneo de dos empresas dicotómicas propias de la modernidad: la radio y la industria musical.

En 1922 se estableció una de las primeras radiodifusoras del Caribe y del mundo en San Juan de Puerto Rico, también la primera en Cuba y un año más tarde otra en la Ciudad de México.¹² Con ello la difusión de la música como producto comercial industrializado bañó y, en adelante, empapó casi a toda la población latinoamericana de temas caribeños y sudamericanos. Danzones,

¹⁰ Si se desea conocer más a fondo las “músicas mulatas” cubanas ver Argeliers León, *Del canto y el tiempo* y Alejo Carpentier, *La música en Cuba*.

¹¹ Para ampliar la información, ver la primera parte de Luc Delannoy, *¡Caliente! Una historia del jazz latino*.

¹² Ángel Quintero Rivera, *op. cit.*, p. 302.

boleros, tangos y milongas recorrieron de Norte a Sur y de Este a Oeste gran parte del continente americano. En consecuencia, la industria musical sentó sus bases en diferentes puntos que le garantizaban la producción y distribución de sus productos, consagrando a Nueva York, La Habana, Ciudad de México y Buenos Aires como las capitales de la comercialización musical. No obstante, Nueva York se mantuvo siempre como la punta de lanza del proceso, puesto que en ella, además de concentrarse el capital económico, tecnológico e industrial necesario para la producción comercial, también se hallaba una buena parte del capital humano que se requería, lo que desató una especie de círculo “vicioso” en el que tanto los músicos como la industria se enfrentaron a un panorama de pocas opciones y la consolidación de una sola. El son cubano por ejemplo, siendo una expresión musical netamente cubana y la base de lo que más tarde sería la salsa, primero era grabado en Nueva York y después distribuido en Cuba y el resto de Latinoamérica. Por otra parte, circunstancias como ésta propiciaron que alrededor de los años veinte y hasta los cuarenta las relaciones entre los músicos del Caribe hispano –en su mayoría cubanos y puertorriqueños– y los norteamericanos –casi todos de ascendencia afro o judía– se intensificaran bajo la convivencia que les representaba trabajar en la escena musical neoyorquina. Así, el son, la rumba y el jazz continuaron combinándose hasta crear y proyectar sus primeros frutos, tal como pasó con ese sonido que más tarde conoceríamos como jazz latino o latin jazz.¹³

Para el segundo lustro de la década de los cuarenta y la década de los cincuenta un producto híbrido, resultado de la adaptación y reinterpretación de las *big bands* (grandes bandas) del jazz norteamericano al quehacer musical cubano, cobró popularidad y aceptación entre las masas de las grandes capitales

¹³ Para conocer algunos detalles de esta historia, ver la segunda parte de Luc Delannoy, *op. cit.*, Raúl Fernández, *Latin Jazz. La perfecta combinación*, pp. 21-70, o los capítulos 3, 4 y 5 de John Roberts, *The Latin Tinge. The impact of Latin American Music on the United States*.

americanas.¹⁴ Orquestas como la de Benny Moré y Dámaso Pérez Prado –primero desde Cuba y luego desde la Ciudad de México–, La Sonora Matancera –desde la isla– o las de Frank Grillo *Machito*, Tito Puente y Tito Rodríguez –desde Nueva York– hicieron fama y dominaron la escena musical de un periodo que a la postre se convertiría en una época emblemática de la internacionalización de fragmentos de la cultura popular del Caribe hispano, a través de rumbas, mambos y chachachás. De manera tal que durante este periodo, la convergencia de varios sucesos generó un movimiento que creó, difundió y proyectó “en Estados Unidos (y desde Estados Unidos por el mundo)”¹⁵ estereotipos poco apegados a la realidad que hasta hoy día se explotan y manejan como “lo latino” o “lo tropical”. De esos factores que intervinieron decisivamente en la conformación de este movimiento es imprescindible recordar la incorporación de números coreográficos y musicales “latinos” a la industria cinematográfica mexicana y hollywoodense durante los años cuarenta y los sucesivos,¹⁶ la llegada de olas migratorias provenientes de Europa, Latinoamérica y otras partes del mundo a la ciudad de Nueva York durante la posguerra, la consolidación de los Estados Unidos como la primera potencia mundial económica hacia finales de los años cincuenta, el triunfo de la Revolución Cubana en 1959 y, finalmente, la combinación de todo ello en un contexto plagado de cambios abruptos e inmerso en el acelerado ritmo de una incesante vida nocturna.

A Nueva York, por ejemplo, la llegada de emigrantes puertorriqueños en grandes cantidades se disparó durante la década de los años cincuenta, a pesar de que los boricuas

¹⁴ Entendiendo por *americanas* a todas aquellas personas que se encuentran dentro del continente americano y no sólo a aquellas que se ubican dentro de los Estados Unidos, a las que, dicho sea de paso, preferimos llamar *estadounidenses* o *norteamericanas*.

¹⁵ Ángel Quintero Rivera, *op. cit.*, p. 167.

¹⁶ Por ejemplo, en el caso mexicano, recordemos aquí a esa gran producción cinematográfica que incluso constituyó todo un subgénero dentro del cine nacional, mejor conocido como cine de rumberas.

habían obtenido el libre acceso a la Unión Americana desde 1917, año en que se aprobó la Ley Jones-Shafroth que otorgaba la nacionalidad estadounidense a todo nacido en Puerto Rico, gracias a la condición neocolonial de la isla.¹⁷ Los cubanos, desde una posición diferente, habían ido y venido de la isla a Nueva York y viceversa desde las primeras décadas del siglo xx. Sin embargo, el visado norteamericano que se les otorgaba sólo les ofrecía dos opciones: residir ahí con cautela hasta regularizar su situación o continuar yendo y viniendo constantemente. Ante ello las recién asentadas y crecientes comunidades “latinas” de Nueva York encontraron un punto común de encuentro, de recreo y de disfrute: el legendario salón de baile del Palladium. Ahí, durante toda la década de los cincuenta, músicos cubanos, puertorriqueños y norteamericanos intercambiaron sonidos y dieron rienda suelta a la interpretación y a la *descarga*, o lo que en el jazz sería una *jam session*, en medio de un público efervescente y en un lugar que fue como el epicentro de la música “latina” y de un movimiento que años más tarde sería el antecedente directo del fenómeno salsero internacional.¹⁸

La década de los sesenta, se caracterizó entre otras cosas, por ser un periodo de transición en el que se pasaba sin vuelta de hoja de “lo viejo” a “lo nuevo”, de una generación a otra y de la propagación de la música “latina” de los padres a la del *rock and roll* de los hijos. Fue un lapso lleno de quiebres generacionales distinguido por la deconstrucción del pasado, el amorfismo del presente y la incierta cimentación del futuro. De 1960 a 1965, posterior al triunfo de la Revolución Cubana y su autoproclamación como socialista, la migración de músicos de la isla a Nueva York se intensificó llevando consigo el último ritmo netamente cubano de la época, la pachanga. Para entonces la música “latina” en la

¹⁷ Luc Delannoy, *op. cit.*, p. 56, Raúl Fernández, *op. cit.*, p. 27 e Isabelle Leymarie, *Cuban fire. The story of salsa and latin jazz*, p. 83.

¹⁸ Ver César Miguel Rondón, *El libro de la salsa. Crónica del Caribe urbano*, o Isabelle Laymarie, *op. cit.*, John Roberts, *op. cit.*, Sue Steward, *¡Música! The Rhythm of Latin America. Salsa, rumba, merengue and more.*

ciudad entraba en un periodo de receso o de aparente crisis que –a pesar de lo que se diga– sólo sería el tiempo necesario para que se realizara el cambio de estafeta, de una generación a otra, entre los hacedores de la música “latina” radicados en aquella ciudad. La llegada de los Beatles a los Estados Unidos en 1964 y, con ellos, la avasallante proliferación del rock, desató un fenómeno juvenil anglosajón ante el cual la vieja música cubana de las décadas anteriores poco tenía ya que hacer; esto provocó que algunos jóvenes de las comunidades “latinas” de la ciudad manifestaran sus inquietudes a través del género de moda, en una experimentación constante que produjo ritmos y sonidos mixtos de poca trascendencia. El boogaloo, el jala jala, el watusi o el shingalin son algunos de ellos. Esta aparente crisis de la música “latina” hecha en Nueva York duraría pocos años, puesto que pronto comenzarían a surgir y escucharse las nuevas sonoridades de un fenómeno que para la siguiente década se conocería, consagraría y esparciría como salsa.¹⁹

SEGUNDA PARTE

Si te quieres divertir
con encanto y con primor
sólo tienes que vivir
un verano en Nueva York.*

Los ingredientes, la cazuela y el fogón... ¡cocinando!

EN 1964, JUSTO cuando inicia la supuesta crisis de la música “latina” hecha en Nueva York, un músico dominicano con suficiente experiencia dentro del ambiente musical neoyorquino –Johnny Pacheco– y un abogado judionorteamericano –Jerry Masucci–

¹⁹ César Miguel Rondón, *op. cit.*, p. 19.

* Fragmento del tema *Un verano en Nueva York*, de Justi Barreto.

deciden asociarse para crear un sello discográfico independiente, Fania Records. Al principio el sello no distó mucho de ser una empresa casera, el catálogo de sus agrupaciones no rebasaba los dedos de una mano y Pacheco, que fungía como representante de todos mientras experimentaba con el nuevo formato de su grupo, era quien se encargaba de hacer los contactos y la distribución de los discos en aras de ver prosperar el negocio.

Con los años, la empresa incrementó sus cifras tanto en ventas como en artistas y agrupaciones. Joe Cuba, Ray Barretto, Richie Ray y Pete Rodríguez –entre otros– se incorporaron a sus listas mientras el boogaloo era lo que predominaba en la ciudad. Así, al poco tiempo y en medio del proceso de transición de las *big bands* “latinas” de los años cincuenta a las nuevas agrupaciones con menor número de integrantes de mediados de los sesenta, la industria musical trató de sacarle jugo al último remanente de la década anterior poniendo en el mercado las grabaciones de las famosas *descargas* “latinas” grabadas en vivo. Y para lograrlo, cada disquera reunía a “lo mejor” de su repertorio o a “todas sus estrellas” en distintos centros nocturnos, grababan la sesión y después comercializaban el producto bajo nombres como: Tico All Stars, Cesta All Stars, Alegre All Stars y, finalmente, las legendarias Fania All Stars.

Hacia 1966, como señalamos antes, la experimentación musical entre las nuevas generaciones “latinas” radicadas en Nueva York había tomado ya diferentes formas, planteado distintos caminos, sonidos y posibilidades para su desenvolvimiento pero ninguna había logrado convencer por completo al gusto popular de la gente. Se necesitaba pues una expresión que alcanzara arraigo e identificación en el público a través de un sonido que, a la par de las letras, reflejara el contexto y la realidad que se estaban viviendo: la realidad de El Barrio.²⁰ Temas que

²⁰ En términos salseros, El Barrio es ese espacio público, vecinal y delimitado en el que construimos, creamos y recreamos varias de nuestras identidades mediante la convivencia con nuestra gente.

se preguntaran “¿de dónde son los cantantes?” o que hablaran de “el que siembra su maíz” o de las travesías de “el carretero”, provenientes del viejo son cubano, ya no tenían cabida y requerían ser remplazados por los sonidos actuales de un “trombón criollo” con los que se narraran cosas como la muerte de Choqui “una mañana en el subway” o el autonombramiento de un joven urbano como El Malo del Bronx.²¹ Por su parte, el rock, el jazz y el soul, se desdibujaban poco a poco como las alternativas posibles cuando resultaban ajenos a los jóvenes “latinos” tanto en términos lingüísticos como líricos y sonoros. Por lo que la opción no se encontraba en ninguno de estos géneros sino en un fantasma extraño, fuerte y vigoroso que en cuestión de meses comenzaría a recorrer la ciudad ataviado con diferentes ritmos, géneros y matices musicales, encarnando en personajes como Eddie Palmieri o Willie Colón con Héctor Lavoe.

Por su parte, “la palabra [salsa] se había estado utilizando desde 1962 por músicos como Joe Cuba (*Salsa y Bembé*), Ray Barretto (*Salsa y dulzura*), Charlie Palmieri (*Salsa na’ma*), Los Hermanos Lebrón (*Salsa y control*), Cal Tjader (*Salsa del alma*) y Pupi Legarreta (*Salsa nueva*)”.²² Pero

Comercialmente hablando, el nombre fue utilizado por primera vez en Venezuela cuando Federico y su Combo publica su disco *Llegó la salsa*, en junio del año 1966. Asimismo, el Dj Phidias Danilo Escalona ya había popularizado por Radiodifusora Venezuela su programa *La*

²¹ Aprovecho para recordar aquí a esa trascendental grabación de Willie Colón, *El malo*, en la que además del tema homónimo, *Choqui* y otros, encontramos una muestra fiel de las experimentaciones sonoras que se estaban desarrollando en el ambiente “latino” de Nueva York en los años circundantes al de 1967 en que se publica este disco.

²² Enrique Romero, *Salsa, el orgullo del barrio*, p. 51. Y para mayores detalles sobre los primeros usos del término ver el artículo del musicólogo Max Salazar, “What is this thing called salsa?”, publicado en el www.salsaroots.com/sal-saorigins.htm o el de su colega cubano Leonardo Acosta, “¿Quién inventó el término salsa?”, en *Otra visión de la música popular cubana*, pp. 129-136.

hora del sabor, la salsa y el bembé [...]. Sin embargo, [el término] cobra definitiva importancia en 1975 cuando la compañía Fania [...] publica su película *Salsa*.²³

De 1964 a 1970 Fania Records estimuló y acaparó el mercado “latino” de Nueva York reclutando a músicos y cantantes destacados como Larry Harlow, Bobby Valentín, Ismael Miranda, Ray Barretto, Monguito, Justo Betancourt, Willie Colón, Héctor Lavoe y muchos más. Agrupaciones enteras, solistas e incluso sellos discográficos se incorporaron a un dinámico círculo de producción que en poco tiempo generó un movimiento que, aunque en principio se desarrollaría de manera local durante los últimos años de la década de los sesenta, para los años setenta se convertiría en una de las principales corrientes de la música popular contemporánea al derramarse y propagarse primero por el Caribe y después por el mundo entero.

Una vez entrada la década de los setenta, el proceso de búsqueda y experimentación musical vivido a lo largo de todo el lustro anterior había estado añadiendo ingredientes, cocinando y dando cuerpo al fenómeno de la expresión salsera. Por lo tanto, para entonces la salsa ya se había conformado como una mezcla en la que músicos, ritmos y géneros hacían las veces de ingredientes, metidos todos en aquella gran cazuela llamada Nueva York. Y Fania, que ya para aquel momento contaba con un repertorio armado y arreglado con todas las características de la salsa, había sido en tal caso la mecha que prendiera el fogón de todo el proceso.

En agosto de 1971 un evento histórico arrojó dos productos comercialmente decisivos para el devenir de la novedosa expresión: el recital de Todas las Estrellas Fania en el memorable salón del Cheetah.²⁴ De ello resultaron –como era de esperarse– cuatro discos con los mejores números del evento y una película, *Our*

²³ César Miguel Rondón, *op. cit.*, p. 33 (las cursivas son mías).

²⁴ *Fania All Stars LIVE AT CHEETAH*.

Latin Thing.²⁵ Los discos, además de registrar la *descarga* musical que se vivió aquella noche, marcaron un hito operativo importante para la empresa. Y la película, como el proyecto ambicioso y consciente de sus alcances que era, intentó documentar, a través del cine, el fenómeno y el ambiente que por aquellos días se vivía en torno a la nueva expresión salsera.

Así pues, ante el éxito de ese suceso, la creciente producción de la industria musical discográfica –léase Fania– decidió asumir a todas luces el término salsa como etiqueta comercial genérica de la música “latina” hecha en Nueva York, a fin de lograr mejor sus metas de mercadeo. Por ejemplo, esta decisión empresarial se reflejaría al poco tiempo de manera clara con la aparición de los dos siguientes productos: 1) en 1974 con el disco *Salsa* del pianista judionorteamericano Larry Harlow y 2) en 1975 con la producción, realización y distribución de la segunda película del monopolio Fania, publicada bajo el mismo nombre, *Salsa*.²⁶

De acuerdo con el periodista venezolano César Miguel Rondón, autor del mejor libro que se haya escrito hasta ahora sobre la historia de la salsa y a quien hemos venido citando, la expresión salsera vivió su periodo más prolífico de 1971 a 1975. Pues en él, según dice, “Nueva York logra dar lo que, visto a la distancia y de manera global, quizá sea lo más sólido e influyente de toda la producción [salsera]”,²⁷ misma que, de alguna manera o de otra, habría de caracterizarse por la permanente búsqueda y experimentación musical, por el apresurado ritmo de su creación y un sonido particular propio del contexto neoyorquino. Dicho de otro modo, sería pues este periodo en el que se consolidaría lo que entre salseros ha dado en llamarse “el sonido Nueva York”, además de esa etapa que sin duda representaría el antecedente inmediato del *boom* internacional de la salsa.²⁸

²⁵ Leon Gast (director), *Our Latin Thing*.

²⁶ César Miguel Rondón, *op. cit.*, p. 93.

²⁷ *Ibid.*, p. 70.

²⁸ De acuerdo con la información publicada en *Los grandes éxitos. Salsa* (CD-ROM), *boom* es el término “que, aplicado a la música afrocaribeña [hispana],

El hervor (o el boom) y el derrame de la cazuela

PARA 1974 el sello Fania ya se había consolidado como el monopolio oligarca del fenómeno musical salsero. Poseía contratos con la mayoría de los músicos y cantantes más destacados de la expresión, controlaba casi el total de la producción y, por si fuera poco, había “descubierto” y proyectado a las nuevas figuras de la música “latina” hechas en “La Gran Manzana”. No había duda, a diez años de haberse sembrado, la mata ya estaba dando y había que dejarla expandir sus ramas. El rock por su parte evolucionaba como una corriente distinta pero no distante, mientras que el jazz, que se ha mantenido hasta cierto punto al margen, contemplaba firme los primeros sonidos de la corriente del pop. No había más, las condiciones estaban dadas y sólo habría que recoger los frutos. La proyección del fenómeno no debía esperar más y por tanto, la aparición del disco SALSA en 1974 y de la película homónima al año siguiente, habría de generar y disparar el fenómeno del *boom* internacional de la salsa.

La afluencia de diferentes corrientes musicales durante los primeros años de la década de los setenta ofrecía un panorama repleto de interesantes opciones. El jazz, el rock, el bossa nova y ahora el pop y la salsa se mostraban en el menú, dispuestos a perdurar y continuar evolucionando sin dar señas que sugirieran su desaparición. Entre tanto, la salsa sería de las primeras que fueron capaces de asumir elementos y matices de las demás, y ello quedaría demostrado a plenitud en el disco LATIN, SOUL, ROCK de la Fania All Stars, también de 1974.

De momento y con los años, LATIN, SOUL, ROCK, resultó relevante no sólo por explorar y exponer el cruce de diferentes corrientes musicales en un solo producto, sino también por re-

sintetiza el movimiento de renovación, apogeo y auge comercial de los años 70. Tiene como epicentro a Nueva York y pone de moda el término salsa [a partir de dicho periodo]”.

gistrar buena parte de los sonidos que flotaban en el ambiente de la época y así haber tendido los puentes para llegar a públicos diferentes. Por otro lado, el disco contuvo temas que requirieron de muy poco tiempo para obtener el reconocimiento de los escuchas. *El Ratón*, por ejemplo, vocalizado por el destacado puertorriqueño José *Cheo* Feliciano, en cuestión de meses se convertiría en “el primer gran éxito del *boom* de la salsa”²⁹ y en uno de los temas de mayor trascendencia de la expresión a nivel internacional. Y ello habría de pasar porque “‘El Ratón’, representando en ese primer momento todo el desborde del *boom* de la salsa, no sólo [logró seducir] a los rocanroleros sino también a los públicos universitarios e intelectuales”,³⁰ justo como veremos más adelante al mostrar su importancia en el caso xalapeño.

Así pues, desatado el *boom* internacional de la salsa, se hace más evidente el brote de agrupaciones salseras en diferentes países de la cuenca caribeña, como Puerto Rico y Venezuela en principio, o Colombia y México después. De manera que con el surgimiento de estas nuevas agrupaciones, el fenómeno ahora transnacional adquiriría estilos y formas distintas, correspondientes a las *maneras de hacer* la salsa, propias de cada lugar.³¹

Posteriormente, durante el año 1976 varios sucesos dan un nuevo giro a la producción salsera de Nueva York. Por un lado, se incrementa de manera considerable la llegada de emigrantes dominicanos desencadenando la incorporación del merengue al repertorio de las agrupaciones vigentes, mientras por otro, la mayoría de las orquestas caía en el estancamiento interpretativo ante la comodidad del modelo comercial que predominaba y vendía. Esto orilló a la industria a recurrir al viejo repertorio de la música cubana de los años cincuenta con tal de sostener las ventas, desencadenando así lo que Rondón ha llamado “el

²⁹ César Miguel Rondón, *op. cit.*, p. 100.

³⁰ *Ibid.*, p. 101.

³¹ Hago énfasis en las *maneras de hacer* porque estas palabras ayudarán mucho a la explicación y comprensión del fenómeno salsero cuando, más adelante, nos encaminemos hacia una definición de la salsa.

periodo de la *matancerización* de la *salsa*", en una evidente alusión a la música de la Sonora Matancera de veinte años atrás.

Para 1977, entre la regularidad del *boom* internacional y la decadencia del periodo *matancerizante*, el escenario neoyorquino continuaba sin la luz de la creatividad salvo algunos destellos que se mantenían al margen del monopolio. El estancamiento reinaba en el ambiente y la escasa frescura en los sonidos aterrizaba en la ciudad como brisa que provenía del Caribe. La Salsa de Oro y los intentos de fusionar diferentes corrientes comenzaban pues a ser sólo gratos recuerdos. Y la expresión, por tanto, necesitaba un giro nuevo y un pulmón que le quitara el letargo. Así, el trombonista neoyorican³² Willie Colón, que había surgido, crecido y vivido de la salsa y con la salsa, incorpora a su banda al compositor y cantante panameño Rubén Blades para producir una grabación que resultaría un parteaguas en el devenir de la creación salsera: *METIENDO MANO*. Con los años, el disco producido por Colón y distribuido por el sello Fania, no sólo revolucionaría la expresión sino que también marcaría el inicio de un nuevo temple en la corriente, el de la llamada salsa *consciente*.³³

Hacia 1978 la Fania All Stars ya había realizado giras y conciertos en África y Japón, por lo que la salsa había avanzado ya también en Europa, Asia y África. Comenzaba entonces a deramarse la expresión y con ello, a tomar cuerpo en la dirección de lo que en la actualidad es: una de las corrientes sonoras más importantes de la música popular contemporánea.

Así, mientras la década comenzaba a anunciar su desenlace y la salsa a cobrar nuevas formas, en 1978 aparecen entre otras,

³² Neoyorican es un gentilicio mixto. Combina el de neoyorkino con el de puertorriqueño y se otorga a los hijos de puertorriqueños nacidos en Nueva York.

³³ Salsa *consciente* fue el nombre que se le puso a dicho "temple" porque compositores como Rubén Blades, Catalino Tite Curet Alonso y algunos más, incorporaron con sus letras una nueva forma de componer y decir las cosas a la expresión salsera, tratando siempre de generar o alimentar cierta conciencia individual o colectiva en torno a la mayoría de las cosas relativas a la vida de los pueblos latinoamericanos.

dos nuevas grabaciones que marcarían el fin de un periodo y el inicio de una nueva etapa que iría en diferentes direcciones: SIEMBRA, de Rubén Blades y Willie Colón, e INTERCAMBIO CULTURAL, de la Típica 73.

Durante la década de los sesenta las relaciones bilaterales entre Cuba y los Estados Unidos quedaron descartadas ante las diferencias políticas y económicas que supuso el triunfo de la Revolución Cubana. Sin embargo, el distanciamiento y la escasa comunicación entre ambos países se harían cada vez menos cuando se “reanudara” el contacto entre ellos durante los años setenta.

Entre tanto, la música, como el resto de las expresiones artísticas, no había permanecido ajena a todo este proceso y ello habría de notarse con el viaje de la Típica 73 a Cuba en 1978. Pues una vez en la isla, la Típica se reunió e intercambió sonidos con grandes músicos cubanos y logró producir un disco que en su título expresó toda la intención del proyecto: INTERCAMBIO CULTURAL.

Por su parte, el mismo año Willie Colón y Rubén Blades generaron su segundo material discográfico juntos: SIEMBRA, un disco que resultó un acierto rotundo y contundente no sólo porque logró una penetración masiva entre los escuchas latinoamericanos a través de sus millones de ejemplares vendidos, sino también porque ganó una plena identificación con buena parte de la audiencia joven de aquellos años. Y eso, a la larga, resultaría de vital importancia para el desarrollo de la salsa en el continente americano, sobre todo a la hora de observar sus grandes alcances y repercusiones, tal como se verá en el siguiente capítulo al adentrarnos en el caso de la salsa en Xalapa.

El fuego lento y el segundo hervor

INICIADA la década de los ochenta, los brotes de agrupaciones salseras en diferentes puntos del continente habían venido de-

sarrollándose y lo único que faltaba era terminar de consolidar su proyección internacional. El Gran Combo, la Sonora Ponceña y Roberto Roena con su Apollo Sound ya lo habían hecho desde Puerto Rico, lo mismo que la Dimensión Latina, la Salsa Mayor y el Trabuco Venezolano desde Caracas.³⁴ Pero ahora, otros espacios como Colombia, México y Cuba –que se había mantenido al margen del *boom* por “obvias” razones– comenzarían a mostrar sus frutos al exterior bajo nombres como Fruko y sus tesos, Joe Arroyo, Niche, La Justicia, Adalberto Álvarez y muchos más.

Los ochenta fueron un periodo caracterizado por eventos claros y distintivos para la expresión salsera. Por un lado durante los primeros años de la década³⁵ aparecería una nueva ola dentro de esta corriente mientras que por otro se desataría, ya en el segundo lustro, el fenómeno de la proyección mundial de la salsa a través de los medios de comunicación. Esta nueva ola en la corriente de inmediato fue vista con malos ojos por varios de los salseros acostumbrados al sonido de la década precedente y sin el menor reparo fue bautizada de diferentes maneras: salsa romántica, salsa erótica, salsa cama o salsa monga son sólo algunos ejemplos de los moteos que recibió. Pero esta salsa, alejada cada vez más de su contexto original y carente de uno de sus ingredientes fundamentales –el sonido de El Barrio– aparecía ahora como un arma de doble filo, justo como lo había hecho el *boom* internacional de la salsa durante los años setenta; pues por un lado lograba cortar los límites de la difusión salsosa a través de los medios de comunicación, y por otro, propiciaba una vez más el estancamiento y la caída de la producción mu-

³⁴ Como ejemplo, los detalles del caso venezolano pueden apreciarse en variosos trabajos, de entre los que destaca el del antropólogo Alejandro Calzadilla, *La salsa en Venezuela*.

³⁵ Sue Steward, *op. cit.*, pp. 67-71, Enrique Romero *op. cit.*, pp. 58-59, Isabelle Leymarie, *op. cit.*, p. 287, Sergio Santana, “Hacia dónde va la salsa: ¿salsamuffin? ¿salsadancehall? ¿salsarap?”, en *Huellas*, pp. 86-92. Hasta la fecha diferentes autores han coincidido señalando al disco NOCHE CALIENTE del cantante Louie Ramírez, como la grabación con la que se inicia la ola ochentera de la salsa romántica.

sical salsera en moldes y modelos que ya nada tenían que ver con los inicios de dicha expresión sonora.³⁶ Así pues, pese a la escasa calidad musical que caracterizó a la salsa romántica y vista con toda cautela y a la distancia, este nuevo estilo serviría además para mostrar y dejar en claro una serie de aristas y posibilidades dentro del desarrollo de la propia expresión salsera. Y esto, al final, no haría más que sumarse a la lista de factores convergentes que favorecerían tanto la propagación de la salsa a nivel mundial como la presencia y permanencia de la misma en Latinoamérica.

Para la segunda mitad de la década dos eventos más terminarían de abrir las esclusas a la corriente salsera y acabarían de definir a este periodo: 1) la mundialización de la salsa como un producto comercial más asequible a los oídos de las masas diseñado sólo para ellos y 2) la gesta y aparición de los primeros tonos de uno de los fenómenos musicales más importantes de la cultura popular caribeña de los años noventa, la timba. Por ello, la suma de dichos factores permitió que para los últimos años del decenio de los ochenta la salsa estuviera “firmemente afianzada como un género musical transnacional [con] seguidores en América, Europa, África y Japón”.³⁷

El siguiente decenio se diferenció de los anteriores en buena parte por los logros –buenos y malos– de la industria musical tanto en términos de la proyección de sus productos como de las ventas que los mismos le brindaron. Discos como BACHATA ROSA del dominicano Juan Luis Guerra con su 4.40 (1990), MI TIERRA de Gloria Estefan (1993), LA COMBINACIÓN PERFECTA del sello RMM (1993), y el fenómeno desatado a partir del Buena Vista Social Club en torno a la vieja música cubana (1996), marcarían la pauta de la mayoría de la producción y programación

³⁶ De acuerdo con Rafael Figueroa Hernández, la salsa erótica es –musicalmente hablando– “una fusión entre el estilo de la salsa nuevayorquina y la balada pop [comercial]”. Ver *Con salsa y sabor...*, *op. cit.*, p. 30.

³⁷ Lise Waxer, “Situating Salsa: latin music at the Crossroads”, en *Situating Salsa*, p. 4 (la traducción y el anexo son míos).

de la música del Caribe hispano a través de los masivos de comunicación durante casi toda esta década. Mientras tanto, la salsa conformada ya como una corriente musical amplia, vasta y multiforme, continuaba desarrollándose en diferentes puntos del orbe y aderezándose con novedosos ingredientes rítmicos, estilísticos y sonoros, propios de cada lugar.

En Cuba, por ejemplo, pese a la resistencia que desde los años sesenta pusiera el gobierno a todo tipo de influencia proveniente de los Estados Unidos, la salsa había logrado penetrar y resguardarse en aquellos oídos que, abiertos y alejados del chauvinismo exacerbado, habían apreciado las diferencias entre la música cubana de los años cincuenta y aquella que ahora expresaba tanto lírica como musicalmente una realidad distinta en su totalidad. Músicos como Juan Formell y Adalberto Álvarez –sólo por mencionar algunos– no cayeron en descalificaciones *a priori* del movimiento salsero neoyorquino y permanecieron atentos escuchando algo que, al final, aun habiendo desarrollado sus propias formas musicales de manera simultánea terminarían influenciando y dejándose influenciar. Al principio, cuando comenzaron a darse los primeros timbres influidos por el movimiento internacional de la salsa en Cuba, se dijeron una serie de disparates como que si se trataba de la nueva salsa cubana o que si con ellos se confirmaba que la salsa nunca había salido de la isla y un montón de desatinos más. Sin embargo, cierto es que fuese lo que fuese, el quehacer musical cubano una vez más se había revolucionado “libre” y de manera autónoma dando como resultado a un movimiento propio e independiente, el de la timba.

Al respecto, Rafael Quintero, un destacado ensayista colombiano, recuerda en uno de sus artículos:

...la *timba* en los [años] noventa fue el movimiento salsero de la juventud habanera [teniendo] [...] como antecedentes el ritmo songo, creado por Juan Formell, arreglista y director de la orquesta Van Van, y por Changuito su baterista, y fue establecida en la salsa

cubana por la agrupación NG La Banda, bajo la dirección de José Luis Cortés.³⁸

De igual modo, los musicólogos cubanos Leonardo Acosta y María Teresa Linares hacen señalamientos similares desde sus artículos publicados en la isla.³⁹ Pero al margen de la discusión sobre quién fue el creador de esta nueva forma sonora, la timba cerró la última década del xx estableciéndose –en palabras del periodista mexicano Ernesto Márquez– como “la música cubana del nuevo siglo”.⁴⁰

Otro elemento distintivo de la década de los noventa fue la aparición de agrupaciones salseras en lugares distantes del Caribe, tanto geográfica como culturalmente. La Orquesta de la Luz proveniente del Japón,⁴¹ el grupo Africano surgido en Nueva York con integrantes africanos, el congolés Ricardo Lemvo y su Makina Loca o el Sargento García de Francia son sólo algunos ejemplos de la proliferación salsera en el ámbito mundial. De manera que hoy, a más de diez años de su mundialización y rebasado el primer lustro del nuevo milenio, la salsa se muestra cada vez más como un producto de “la aldea globalizada” y su desarrollo en diferentes partes del planeta se ha hecho eminente, al igual que el de las otras dos corrientes más importantes de la música popular del siglo xx: el jazz y el rock. Por eso, hoy día, el aventurarse a escuchar y/o bailar salsa ofrece un abanico de posibilidades tan grande, “extraño” e interesante que lo mismo

³⁸ Rafael Quintero, “Salsa y globalización”, en *Huellas*, pp. 93-104.

³⁹ Ver María Teresa Linares, “Sobre la salsa cubana (reflexión)”, <http://musica.cult.cu/document/salsa.htm>

Y Leonardo Acosta, “La timba y sus antecedentes en la músicaailable cubana”, *op. cit.*, pp. 144-151.

⁴⁰ Ernesto Márquez, “Timba. La música cubana del nuevo siglo”, en *Bembé*, pp. 10-13.

⁴¹ Respecto a esta agrupación y al fenómeno de la mundialización de la salsa resulta sumamente interesante el artículo de Shuhei Hosokawa, “Salsa no tiene fronteras: Orquesta de la Luz and the globalization of popular music”, *Situating Salsa, op. cit.*, pp. 289-311.

propone a un grupo de escoceses (Salsa Céltica) o al propio Rubén Blades haciendo salsa con gaitas, que a una orquesta femenina de holandesas haciendo salsa jazz (Perfume de Salsa). O a un colombiano (Yuri Buenaventura) cantando “pa’la gente de panam” uno de los temas más populares de Francia, *Ne me quitte pas*, de Jacques Brel, que a un argelino (Faudel) haciendo salsa rai. Y ni qué decir de las combinaciones y fusiones posibles; salsa rap, salsa reggea, salsa pop, salsa sinfónica o la más novedosa: salsatón (salsa con reggaetón) son sólo algunas de las categorías que ya se manejan en el mercado, desplegando una lista que sigue su curso a través de internet en un recorrido que sin el menor reparo le da la vuelta al mundo de una sola manera, salseando.⁴²

TERCERA PARTE

La salsa no es un ritmo ni un género clasificable,
la salsa es un concepto.

WILLIE COLÓN*

Salsa: un nuevo concepto, un nuevo debate

LA SALSA ha sido controversial desde el momento en que se planteó como un conjunto de sonoridades al que había que llamar de dicha manera. Así, a lo largo de sus ya cuarenta años de vida la discusión parece no cesar ni llegar a un punto conciliatorio en el que el cuento logre acabar. Por un lado, se ha dicho que la salsa “sólo es música cubana etiquetada con otro nombre bajo los fines de lucro de la industria musical discográfica”, mientras que por otro, se ha repetido hasta el cansancio que no se trata de un ritmo ni de un género específico; argumento sostenido casi siempre por buena parte de los músicos cubanos y/o

⁴² Como lo demuestra el disco SALSA AROUND THE WORLD.

* En Leonardo Padura Fuentes, *Los rostros de la salsa*, p. 52.

aquellos que se quedaron en la gloria del escenario “tropical” de los años cincuenta.⁴³ Esto es: “la salsa no se escribe como tal y por tanto la salsa no existe”. Y en efecto, la salsa no tiene una estructura determinada que la consolide como un ritmo o un género definido, pero el hecho de no tener una métrica propia no implica que no exista. Pensar esto es ver las cosas desde una perspectiva única, desde un solo punto de vista y olvidar que la música, como el resto de las artes y de las expresiones humanas, se concibe, gesta, desarrolla, produce y reproduce en un contexto social, culturalmente determinado tanto en tiempo como en espacio. Por ello, y sin ánimo de perder más tiempo en esta discusión, sirvan como ejemplos para rebatir tales afirmaciones las creaciones de un par de pilares fundamentales de la expresión salsera, Eddie Palmieri y Willie Colón. A quienes menciono porque escuchando con atención fragmentos o la totalidad de sus obras, ilustrativas y accesibles a la mayoría de todos nosotros, resulta casi inevitable preguntar ¿es eso música cubana? ¿Es eso “lo mismo de antes pero con otro nombre”? ¿Es esto una música banal y hueca que “no dice nada” cual “mero producto de la industria musical discográfica”...? Me parece que no, pero si aun después de oírlos a ellos, o a muchos de los grandes salseros, tuviera que seguir el debate ¿se podría poner en duda la opinión del reconocido musicólogo cubano Helio Orovio o la del cantautor Pablo Milanés cuando aseguran que: “[la salsa] es un fenómeno musical con fisonomía propia”⁴⁴ que cuenta con “características propias”⁴⁵ O ¿se cuestionaría acaso a los destacados músicos –también cubanos– Juan Formell⁴⁶ y

⁴³ Como Dámaso Pérez Prado, Israel López *Cachao*, Enrique Jorrín, Félix Chapotín, Mario Bauzá, Tito Puente y muchos más, de quienes pueden revisarse sus testimonios vertidos en las entrevistas publicadas en libros como *La música en persona*, de Erena Hernández o *Los rostros de la salsa*, de Leonardo Padura Fuentes (*op. cit.*), entre otros.

⁴⁴ Helio Orovio, *op. cit.*, p. 173.

⁴⁵ Milanés, Pablo en Erena Hernández, “En busca del tiempo de Pablo”, *op. cit.*, pp. 87-103.

⁴⁶ Leonardo Padua Fuentes, *op. cit.*, pp. 87-103.

Adalberto Álvarez⁴⁷ cuando han reconocido no sólo la existencia de un movimiento salsero internacional sino también haber sido influidos de manera directa o indirecta por él? Considero que no.

Finalmente y para cerrar con este asunto, debo decir que no concibo el hecho de que haya –y cada vez más– gente especializada en el tema, estudiando y analizando el fenómeno salsero desde diferentes disciplinas, tales como la antropología, la sociología, la etnomusicología, o incluso la combinación de ellas construyendo una propia como lo es la “salsología”⁴⁸ teniendo como objeto de estudio algo que “no existe” o que se reduce a ser “sólo una etiqueta comercial”. Por tanto, me queda claro que lejos de lo que algunos se empeñen en seguir creyendo, la salsa hoy día no sólo se baila, se escucha, se vive y se goza, sino que también se lee, se escribe, se observa y se piensa.⁴⁹

Hacia una definición

DEFINIR CON precisión lo que la salsa es no sólo implica una tarea compleja sino una labor que requeriría de un trabajo dedicado únicamente a ello, como lo demuestra el libro del escritor colombiano Sergio Santana, *¿Qué es la salsa?*.⁵⁰ Otro trabajo aparte demandaría disertar sobre si se trata o no de un género musical es-

⁴⁷ *Ibid.*, pp. 159-172.

⁴⁸ “Salsología” es la traducción (interpretación) que yo mismo le di al concepto expuesto y desarrollado por el investigador estadounidense Vernon Boggs en su libro *Salsiology. Afro-Cuban music and the Evolution of Salsa in New York City*.

⁴⁹ Prueba de ello es la lista de referencias empleadas aquí; pero si aún quedasen dudas, recomiendo la revisión del artículo de Alejandro Calzadilla, “La salsa, una escritura que se baila”, publicado en la revista *Imagen*.

O bien, en el <http://www.revistaimagenven.com/evista%202%2034/1a%20salsa.htm>.

⁵⁰ Sergio Santana, *¿Qué es la salsa? Buscando la melodía...*

pecífico como lo prueba el artículo de Marisol Berríos-Miranda, “Is salsa a musical genre?”.⁵¹ Afortunadamente, el objetivo de este trabajo es otro, y por ello sólo trataré de dejar en claro lo que desde mi perspectiva la salsa es, pues al final, como dice la canción, “todo es según el color... del cristal con que se mira”.⁵²

Se ha visto que la salsa es una corriente musical en la que confluyen diferentes ritmos, géneros, formas y estilos musicales profundamente anclados a las tradiciones sonoras del Caribe hispano; el bolero, el mambo, la guajira, la guaracha, la rumba, la bomba, la plena, el jazz, el rock, el bossa nova, el merengue, la cumbia y el son cubano –que ha sido, es y será la columna vertebral de la expresión– son sólo algunas de ellas.⁵³ Pero aunque quede claro que esta corriente nace de la fusión y experimentación musical de los músicos cubanos, puertorriqueños, norteamericanos y demás “latinos” radicados en el Nueva York de los años sesenta y setenta, y que “ha demostrado ser más que una moda pasajera [que] se ha establecido como una de las grandes expresiones sonoras de nuestro tiempo”,⁵⁴ en la actualidad la salsa no tiene una definición precisa.

Evidente es que, como su metafórico nombre lo indica, la salsa es una mezcla o “una mezcla de mezclas resultado de un largo proceso de sincretización”,⁵⁵ que lo mismo puede verse y

⁵¹ Lise Waxer, *op. cit.*, pp. 23-50.

⁵² *Según el color*, de Félix Hernández, interpretada por Willie Colón y Rubén Blades en el disco *METIENDO MANO*.

⁵³ Cabe aclarar que esta pequeña lista se compone de ritmos y géneros musicales de Cuba, Puerto Rico, Colombia, Brasil, la República Dominicana y los Estados Unidos. El resto de las formas sonoras que se han ido incorporando al abanico musical salsoso a lo largo de sus casi cuarenta años de vida corresponde a las expresiones propias de cada país, en un enorme listado que difícilmente podríamos enumerar aquí.

⁵⁴ Ángel Quintero Rivera, “Salsa, identidad y globalización. Redefiniciones caribeñas a las geografías y el tiempo”, en *Transcultural Music Review [Revista Transcultural de Música]*.

O bien, en el <http://www.sibetrans.com/trans/trans6/quintero.htm>

⁵⁵ Jorge Duany, “Popular music in Puerto Rico: toward Anthropology of salsa”, en Vernon Boggs (coord.), *op. cit.*, pp. 71-89 (la traducción es mía).

tratarse como “un estilo de hacer la música cubana”⁵⁶ o como “la continuación exiliada y sofisticada para bien de la música tradicional de Cuba”⁵⁷ que como “un fenómeno sociológico urbano en constante evolución”.⁵⁸ Pero más allá de eso, de acuerdo con César Miguel Rondón y con Willie Colón, “la salsa es una forma *abierta* capaz de representar la totalidad de tendencias que se reúnen en la circunstancia del Caribe urbano de hoy”⁵⁹ y “un concepto, resultado [de] un modo de asumir la música desde la perspectiva de la cultura latinoamericana”.⁶⁰ Se trata pues de un concepto que ofrece la posibilidad de abarcar no una música sino varias de ellas, apto en su totalidad para sintetizar “una manera de hacer [la] música [contemporánea del Caribe hispano]”.⁶¹ Por ello, siguiendo estas ideas como partituras para leer este texto, debo decir que toda vez que en lo sucesivo hable de salsa me estaré refiriendo a ese concepto idóneo para abarcar diferentes resultados de “una manera de hacer” música dentro de esta corriente sonora. Y que por tanto, cuando enuncie salsero estaré aludiendo a todo aquello que tiene características claras y perceptibles de las cuestiones relativas a la salsa como tal, y que así, cuando hable de salsoso lo estaré haciendo de todo aquello que tiene matices, destellos, semejanzas o cercanías con la salsa. Aclarado esto, adentrémonos con ritmo y *sabor* a la historia que nos ocupa: la de la salsa en Xalapa.

⁵⁶ Rafael Figueroa Hernández, en entrevista personal, sostenida el 29 de abril de 2004 en Xalapa, Veracruz.

⁵⁷ Gabriel García Márquez, “Bueno, hablemos de música”, en *Proceso*, pp. 40-41.

⁵⁸ Luc Delannoy, *op. cit.*, p. 271.

⁵⁹ César Miguel Rondón, *op. cit.*, p. 33 (las cursivas son mías. Y se hace porque la capacidad de la apertura y la libertad en las formas sonoras de la salsa son –sino su principal, por lo menos sí– algunas de sus más importantes características).

⁶⁰ Willie Colón, en Leonardo Padura Fuentes, *op. cit.*, p. 52.

⁶¹ “Definición de salsa que adelantó el *disk-jockey* puertorriqueño Mariano Artau en la radio” (Ángel Quintero, *op. cit.*, p. 88).

II. LLEGÓ EL SABOR... O DE CÓMO LLEGÓ LA SALSA A XALAPA

llegó el sabor, llegó el sabor
tal como a ti te gusta, lo traigo yo
combinado combinando los sabores
mira de tierras hermanas
alegrando corazones y endulzando el alma*

EN EL PRIMER capítulo se vio ya que la salsa, o esta “manera de hacer” la música del Caribe hispano sintetizada en dicho concepto, se gestó y vio la luz en el Nueva York de finales de los años sesenta y principios de los setenta. Se recordó también que por un lado la expresión creció, cobró fuerza y se consolidó en poco tiempo como toda una corriente musical alternativa junto a otras tendencias importantes de la música popular como el rock y el jazz, mientras que por otro lograba separarse de su contexto original derramándose y contagiando de ritmo y sabor casi al mundo entero. Pero en el caso de México y en particular de la ciudad de Xalapa ¿cuándo, dónde y quiénes se encargaron de recibir, digerir y desarrollar esta corriente sonora?. Y ¿cómo, o de qué manera, sucedió todo esto?. De ello y más me ocuparé de aquí en adelante. ¡*Abran paso!*

Salsa en México

LA LLEGADA de la salsa a México –o al menos a su capital y a la ciudad de Xalapa– no fue igual a la de otras ciudades latinoamericanas puesto que, a diferencia de países como Puerto

* Frases del tema *Llegó el sabor*, interpretado por Oscar D’León y José Alberto *El Canario* en el disco LA COMBINACIÓN PERFECTA.

Rico, Venezuela y Colombia, la llegada del movimiento salsero a tierras mexicanas no se dio a la par del *boom* internacional de mediados de los años setenta sino poco después, justo cuando la expresión logró oxigenarse y salir de su estancamiento hacia finales de ese decenio con el respiro de la llamada salsa consciente.

Cierto es que los sonidos y grabaciones salseras ya habían estado llegando a México a cuentagotas desde los primeros años setenta, pero no así el “movimiento sociológico” del que la propia expresión provenía, al que representaba y el que por tanto podía reproducirse cuando la salsa resonara en esta parte del continente americano.

Los motivos y razones que la industria salsera internacional ha tenido desde hace más de cuarenta años para no ubicar a México como otro de sus puntos clave para la venta y colocación de sus productos son todavía un misterio para muchos de nosotros, pero esta decisión –entre muchas otras cosas– orilló a que todo aquel gustoso de la rumba y el *sabor* afroantillano, se diera a la tarea de buscar casi bajo las piedras, las novedades musicales ante la escasa presencia de las grabaciones. De modo que así, sin proponérselo, el campo de impacto y consumo salsero en el país se redujo a un pequeño y definido sector de la población que, por lo menos en el Distrito Federal y en Xalapa, poco tenía ya que ver con el contexto marginal que había dado origen al fenómeno salsero de Nueva York.

Así pues, en México la expresión no logró afianzarse de inmediato en el gusto de las masas populares urbanas precisamente porque no tuvo –ni tiene– la misma difusión, proyección y distribución que en los países de la cuenca caribeña. Sin embargo, esto no impidió que acá se produjeran movimientos propios alrededor de la nueva “manera de hacer” la música del Caribe hispano. Por ejemplo, en la Ciudad de México se desarrolló una tendencia “subterránea” y particular en torno a la corriente salsera que incluso generó el florecer de agrupaciones como La Libertad y La Justicia, sólo por mencionar algunas.

Poco después, un ecléctico grupo de adeptos a la salsa –o a la música afroantillana, como también se ha llamado en este país– se encargó de crear, desplegar y promover un conjunto de actividades en torno al fenómeno salsero internacional, dentro de un proyecto claro y consciente que se dio a conocer bajo el lema “La rumba es cultura”.

Gonzalo Martré, experimentado rumbero mexicano, ha señalado que “La rumba es cultura” vio la luz de su despegue la noche del 16 de julio de 1981 en el legendario salón de baile capitalino Los Ángeles, con un evento al que según cuentan asistirían más de quinientas parejas, entre las que lo mismo había cineastas, cronistas, literatos, economistas, artistas y estudiantes de licenciatura o de posgrado, que asiduos rumberos y uno que otro despistado.¹ Recuerda también que “el artífice de tan gran rumbeada fue *Pancho Cataneo*, quien, apoyado por *Pepe Arévalo* y *Froylán López Narváez*, programó y efectuó un extraño híbrido concierto-conferencia-baile”² siguiendo –consciente o inconscientemente– un modelo de velada que ya se venía efectuando con cierta regularidad desde 1976 y 1977 en otras ciudades caribeñas como San Juan y Caracas, con el firme propósito de mostrar, gozar, debatir y difundir todas las mieles del fenómeno salsero internacional.

De este modo, a partir de aquella histórica noche en el salón Los Ángeles, el movimiento de “La rumba es cultura” comenzó a cobrar fuerza y popularidad entre los sectores medios de la población capitalina y empezaron a desarrollarse una serie de actividades relacionadas con el tema en escuelas, hospitales, dependencias de gobierno, facultades (o espacios universitarios) y centros comunitarios, tratando de ampliar el espectro del suceso pese a que, según se acuerda el músico mexicano *Pepe Arévalo*, “los que realmente hicieron el movimiento fueron los de la clase media y alta”.³

¹ Gonzalo Martré, *Rumberos de ayer. Músicos cubanos en México, 1930 a 1950*, p. 105.

² *Ibidem*.

³ José Arévalo, en Rafael Figueroa Hernández, *Pepe Arévalo. El Gran León*, p. 53.

Por su parte, Carlos Monsiváis empezó a escribir al respecto y de su lado estaban José Luis Cuevas, Ángeles Mastreta, Enrique Strauss, Iván Restrepo, Manuel Buendía y muchos más, dejando en claro que si la salsa quizá no había logrado penetrar del todo al territorio nacional, “a diferencia de lo que pasó en [Nueva York y otros países del Caribe], en México el movimiento estuvo respaldado por la intelectualidad”.⁴

Quizá por ello, la escritora Yolanda Moreno Rivas apunta en su libro *Historia de la música popular mexicana* que:

...en México, un grupo de intelectuales de la pequeña burguesía descubre sitios de diversión y orquestas que ya de antiguo existían como *Pepe Arévalo* y sus *Mulatos*, *Los Riviere* y el *Combo San Juan*. [De manera que] este nuevo auge hizo que surgieran orquestas de mucha calidad como el *Grupo Sabor*, *Las Estrellas Veracruzanas*, *La Libertad*, el *Grupo África* y muchas más.⁵

Y es que al hacer tal puntualización es probable que Yolanda Moreno Rivas no se haya equivocado, puesto que al poco tiempo el conjunto de eventos desatados como parte del movimiento de “La rumba es cultura” y “programas de radio como los que tenía *Pancho Cataneo* o los producidos por *Armando Cárdenas del Río*, conformaron un nuevo público más letrado que incluso ponía en tela de juicio el nombre con el que se estaba intentando llamar a todo el movimiento: salsa”.⁶ Lo que a la larga y visto a la distancia, marcaría una diferencia significativa entre la manera de vivir y apreciar esta corriente sonora, tanto en el Distrito Federal como en la ciudad de Xalapa en comparación con otras ciudades latinoamericanas.

Si bien en México la salsa todavía es un fenómeno “reciente”, resultado de la proyección y difusión internacional de la misma,

⁴ Rafael Figueroa Hernández, *op. cit.*, p. 86.

⁵ Yolanda Moreno Rivas, *Historia de la música popular mexicana*, pp. 243-244.

⁶ Rafael Figueroa Hernández, *op. cit.*, p. 88.

cabe decir que al presente ha logrado arraigo y aceptación entre ciertos sectores de las poblaciones urbanas del país gracias a la enorme tradición musical afroantillana que ha estado presente en tierras mexicanas desde largo tiempo atrás.⁷ Y como muestra de ello queda la presencia y permanencia del fenómeno salsero de la ciudad y puerto de Veracruz donde, pese a su constante y fluida comunicación con la capital del país, la salsa se desarrolló –y desarrolla– de manera particular y como un caso específico que guarda mucho más semejanzas con el resto de las ciudades netamente caribeñas.

*El aterrizaje de la salsa en Xalapa: Descarga 77
y el Grupo de Salsa de la UV*

SE RECORDÓ ya que el movimiento salsero se expandió con ímpetu y empuje en buena parte del continente americano a mediados de los años setenta, a través de su *boom* internacional auspiciado por los medios de comunicación y la industria musical discográfica. Sin embargo, las grabaciones salsosas y los ecos del fenómeno neoyorquino no llegaron a Xalapa sino varios años después de su producción, provocando así que la salsa comenzara a escucharse con mayor frecuencia en esta localidad hacia finales de los años setenta.

Por otra parte, el arribo de la salsa a Xalapa no se dio como el de la mayoría de las músicas populares lanzadas desde las grandes plataformas de los medios de comunicación, sino a través de un proceso lento y peculiar de trasmano que se concentró en un reducido sector de la población.

De esta manera, en Xalapa dicho sector se compuso de jóvenes que en su mayoría tenían una relación directa con el quehacer musical ya fuese como músicos, como coleccionistas de discos o simplemente como aficionados; pero ante todo, de un grupo de

⁷ *Ibidem.*

personas que compartían una larga lista de elementos comunes, de entre los que destacan factores como: el haber crecido en una ciudad pequeña en la que las anécdotas de la esquina del barrio se mantenían vigentes, haber podido cursar la educación media o incluso estudiar una carrera universitaria mientras vivían en la cotidianidad el fervor rocanrolero y la ruptura ideológica, ética y moral frente a la generación de sus padres como consecuencia del movimiento internacional del 68 y, finalmente, haber crecido con un mismo bagaje sonoro a lo largo de su infancia y adolescencia: el de la llamada música “tropical”.

La música “tropical”, mote genérico expandido por Latinoamérica a través de los medios de comunicación que lo mismo hace alusión a ritmos como el son cubano, el mambo, el chachachá y la cumbia, fue la sonoridad popular más difundida en la radio hispana durante los años cuarenta, cincuenta y sesenta. Por lo que, una vez entrada la década de los setenta, el oído urbano latinoamericano se encontraba ya sensibilizado con los sonidos de antaño con que orquestas y sonoras habían amenizado las ferias, fiestas y bailes más importantes de cada región. Y en dicho sentido, Xalapa y sus alrededores no fueron ajenos a este proceso, viendo como consecuencia la presencia y permanencia de este tipo de música en la zona desde hace varias décadas hasta nuestros días, pese a que derivaciones poco afortunadas como la reinterpretación mexicana de la cumbia colombiana y la chunchaca han acaparado la *plaza* durante los últimos años.

Por otro lado, aquel grupo de jóvenes encargados de recibir, digerir y recrear la corriente salsosa en Xalapa, como en la capital mexicana y seguramente en otras ciudades latinoamericanas, no sólo encontró en la expresión salsera un sonido fresco que les resultaba familiar al ofrecerles una nueva “manera de hacer” la música que los había acompañado desde la radio y las fiestas caseras a lo largo de sus vidas, sino que además, hallaron también en ella la posibilidad de verse y reconocerse en la imagen de las nuevas generaciones latinoamericanas a través de composiciones como las de Rubén Blades, Catalino

Tite Curet Alonso y varios más, que lograron dar a la salsa un sentido moderno y contemporáneo acorde al panorama económico, político y social que entonces se estaba viviendo. De manera tal, que el conjunto de las características mencionadas, aunado a la propagación del fenómeno salsero en diferentes puntos americanos, permitieron que el aterrizaje de la salsa en Xalapa sucediera como el de una semilla nueva que cae en terreno fértil previamente abonado.

*Descarga 77: un sonido nuevo, eso es lo que nosotros
quisimos tocar*

LA PRIMERA agrupación salsera de la que se tiene memoria en Xalapa es *Descarga 77*, un pequeño grupo de siete integrantes completamente surgido de los ecos del fenómeno salsero internacional neoyorquino resonados en estas tierras y fundado bajo la iniciativa de dos hermanos músicos xalapeños, Hugo y José Pérez.

Este grupo debió su nombre a las circunstancias que rodearon la iniciativa del proyecto puesto que, por un lado, el número 77 fue referencia directa al año en que se creó la agrupación, mientras que por otro, según recuerda uno de los hermanos Pérez:

...el nombre surgió porque antes de que el proyecto tuviera coherencia, nos juntábamos y nos poníamos a tocar haciendo como una especie como de *jam session* –porque en inglés se llama *jam session* pero en este tipo de música se llama *descarga*– y ahí la cosa era agarrar un tumbao o algún ritmo y cada quien a desahogarse; así empezamos a tratar de hacer salsa y salían cosas muy locas porque cada quien se expresaba como quería, todo salía del alma o de donde fuera, pero así era todo esto.⁸

⁸ Hugo Pérez, en entrevista personal, realizada el 25 de mayo de 2004 en la ciudad de Xalapa, Veracruz.

Hugo Pérez se inició como músico tocando la guitarra cuando, acompañando a su hermano José a los ensayos del Club de la Amistad de la Iglesia de San José, veía que varios jóvenes se reunían a platicar y a tocar algunos instrumentos para preparar la musicalización del coro juvenil eclesiástico. Y es que vale la pena recordar aquí a dicho espacio, no sólo como centro de reunión juvenil xalapeño, sino también, como el lugar donde iniciarían su camino en la música varios de los protagonistas de la historia que me ocupa, tales como los bajistas Fernando Nataren y Fernando Azuara, a quienes mencionaré más adelante.

Si bien la vida del grupo Descarga 77 no fue larga puesto que sólo logró mantenerse a flote de 1977 a 1979, la historia del mismo resulta por demás interesante al marcar con ella el inicio de una actividad salsosa en la ciudad de Xalapa. Historia que, como veremos, con el tiempo sería el primer eslabón de una cadena sonora que hoy se ha convertido en el objeto central de este texto.

Así, desde sus inicios hasta el fin de su trayectoria, Descarga 77 se mantuvo integrada por siete elementos de los cuales cuatro eran originarios de la ciudad de Xalapa y tres provenientes de la cercana localidad de Teocelo.⁹ En la batería se encontraba José Pérez –el otro hermano integrante del grupo–, en el bajo Eduardo Barradas –alias *El Fish*–, Miguel Domínguez en la voz y en el tres –o tresillo–, Manuel Anell en la trompeta primera y Beto en la trompeta segunda, en la conga y en la voz el Guarací y, finalmente, Hugo Pérez en el teclado y en la dirección musical, quien recuerda que corría el año de 1977 y que:

—Durante esos años estaba sonando muy fuerte en la radio y en los medios de aquella época la corriente musical de la salsa, que había surgido en Estados Unidos hecha por músicos puertorriqueños y neoyorquinos pero de raíces “latinas”. Allá

⁹ Destaco el origen de los músicos porque dicho factor resultaría decisivo al intervenir en el desarrollo de la corriente salsera en Xalapa, a través de los músicos provenientes tanto de la ciudad y puerto de Veracruz como de Teocelo y el resto de la región xalapeña.

ellos hicieron una compañía que se llamó Fania y empezaron a surgir muchos grupos que crearon una corriente muy fuerte y eso nos llegó acá a nosotros. Y digo nos llegó porque aquí nadie tocaba esa música. Que yo recuerde sólo estaba la Sonora Ymbaé y algunos grupos más que tocaban lo clásico de lo “tropical”, pero eso que sonaba allá en Nueva York ya no era lo clásico, ya era *un sonido nuevo y eso es lo que nosotros quisimos tocar*. Eso que oíamos en los discos de acetato que nos llegaban de un montón de estrellas como Ray Barretto, Mongo Santamaría, Celia Cruz y muchos más ¡eso es lo que nosotros queríamos tocar! Y para conseguir esos discos de lo nuevo al principio uno tenía que ir al D. F., porque allá había algunas tiendas que se dedicaban a eso. Después, ya pusieron una tienda muy grande en Veracruz que se dedicó a vender ese tipo de material discográfico, pero primero había que hacer el camino que todos hicimos: ir al D. F.

“Luego, una vez que empezamos a tocar, lo que nosotros teníamos era un repertorio como con ochenta por ciento de *covers* y un veinte por ciento de música original. Tocábamos por ejemplo temas como *Kimbara* o *Toro Mata*, además dos éxitos de un cantante de los de la Fania que era un galanazo: ¡Ismael Miranda! Y claro, los clásicos de Héctor Lavoe. También tocábamos unas piezas creo que de las primeras que sacó Rubén Blades, *Plantación adentro* y *Juan Pachanga*, pero aquí nadie las conocía y pues claro que cuando nosotros tocábamos eso, había gente a la que sí nos gustaba ese nuevo sonido pero había otra –gente ya grande y tradicional– que oía eso y decía: “no, eso no va”. Ahora yo recuerdo esa música y me transporta a esos años porque era música muy buena; digamos que no era muy comercial pero era música muy pero muy buena. Luego, pues a nosotros siempre nos ha gustado la música original y sí compusimos algunas cosas, pero se quedaron en el olvido porque en esa época ninguno de nosotros sabía escribir música, a excepción de don Manuel Anell, nuestro trompetista, que era un señor ya grande. Excelente músico y para mí de lo mejor que he visto porque tenía *sabor* y talento. Él era el único que escribía los

metales; ponía el acetato, empezaba el disco a caminar y él a escribir al mismo tiempo. Sólo en una ocasión –o máximo dos– me dijo: “Hugo, por favor detén el disco”, entonces agarraba su trompeta, veía qué nota era la que sonaba y ya la escribía en el papel. Hasta la fecha lo recuerdo porque él ya era una persona grande, necesitada económicamente y, la verdad, la agrupación no daba para vivir. Incluso esa fue una de las razones que nos obligaron a que ese proyecto acabara. Nosotros, mi hermano y yo, estábamos jóvenes y no sentíamos tanto ese peso del dinero encima, pero don Manuel y otro señor que tocaba la segunda trompeta –que también era una persona casada, con hijos y con otras responsabilidades– sí. Entonces para nosotros sí fue difícil porque a la música hay que dedicarle mucho tiempo; si quieres hacerlo bien te absorbe bastante y, como trabajo, para interpretar algo que realmente valga la pena hay que dedicarle mucho tiempo. Por la música uno tiene que dejar otras cosas y algunos de sus propios proyectos. Y si no te da –o por lo menos te ayuda– económicamente ¡está difícil! Para nosotros dos era distinto porque en ese momento estábamos jóvenes, queríamos tocar la música que nos gustaba y ya, no veíamos nada, simplemente tocábamos porque nos gustaba y ya. A nosotros nos llamaba mucho la atención esta música, era muy rico tocarla y se sentía uno muy bien, aunque aquí en Xalapa no era popular; es más, ahora poco a poco va entrando la salsa por acá, pero antes no era algo muy popular. Tanto que nosotros hicimos el grupo y nuestro ambiente de trabajo no era Xalapa, sino más bien el puerto de Veracruz. Había un lugar que se llamaba Los Cocos donde íbamos con relativa frecuencia. Acudíamos como cada mes o dos y a otros lugares que no recuerdo cómo se llamaban, pero algunos ya desaparecieron. Y nosotros ahí pues íbamos a tocar porque ahí era donde aceptaban esa música, pero íbamos ganando poco [dinero] porque la verdad lo poco que ganábamos igual nos lo gastábamos en viáticos o en ir y en venir. Pero pues eso era lo que nosotros queríamos hacer y eso es lo que hacíamos.

“En Xalapa hicimos algunos programas de radio en la XEZL, creo que así se llamaba la estación que estaba ahí en el pasaje Revolución. No sé si todavía exista pero ahí estaba una radio-difusora y me acuerdo que ahí hicimos uno o dos programas en vivo, tocando salsa ahí afuera en el pasaje Revolución. También tocamos en algunas fiestas particulares de algunos amigos y en algunas bodas, pero no eran de gente desconocida, sino de amigos a los que también les gustaba esta música. Nos decían que fuéramos y pues ya íbamos, pero la verdad acá en Xalapa un lugar o un sitio para tocar o bailar salsa antes no había.

“Y sí, la gente sí recibía bien la salsa en Xalapa pero era como cuando hay una exhibición de un carro nuevo, que vas, lo ves raro y por raro lo ves y lo criticas pero ahí estas viéndolo. Para algunos eso es algo atractivo, novedoso. También era difícil que la gente tomara una actitud ya definida porque estaban oyendo algo que no habían oído, porque la salsa, aunque se parecía un poquito a lo “tropical”, también tenía su diferencia, entonces había gente que sí nos veía –y nos veía con agrado– pero que no se atrevía a contratarnos. Te digo, cuando tocábamos ahí en la radio la gente pasaba, se paraba y se quedaba ahí, viendo y oyendo un rato, media hora o una hora y para nosotros con eso era más que suficiente y satisfactorio, porque de lana... pues nomás nada.

“También tocamos en algunos bailes. Es más, se puede decir que ya en el segundo año del grupo más o menos cuando yo ya veía venir el final, sobre todo por la cuestión económica, sí empezamos a tocar en bailes, pero tuvimos que echar mano de otro tipo de repertorio y tuvimos que complementar el nuestro más o menos con un estilo de música que ya no era salsa. Ya no era lo que nosotros queríamos tocar y hasta tuvimos que tocar algunas cumbias que estaban de moda en ese momento, o algo que el bailaror aceptara para después poder meterle algo de lo nuestro, de lo que nosotros estábamos haciendo y de lo que era la esencia del grupo; pero eso teníamos que hacerlo poco a poco. Total que sí tocamos en bailes, pero no al cien por ciento con lo

que nosotros queríamos tocar porque para que la gente bailara teníamos que echar mano de otras cosas que ya no eran lo que nos gustaba a nosotros; ya no era lo que nosotros queríamos tocar y por eso a veces hasta nos sentíamos como... no sé... como decepcionados.¹⁰

El Grupo de Salsa de la uv: un grupo que cumpla las necesidades de la institución

EL GRUPO de Salsa de la Universidad Veracruzana, o la Orquesta de Salsa de la uv como se le conoce desde hace ya varios años, se fundó en el verano de 1978, apenas un año después que Descarga 77. Este grupo, el segundo emergido en la ciudad de Xalapa dentro de la línea salsosa, sobresale del panorama local no sólo por haberse creado bajo el cobijo de una significativa institución educativa, sino también por ser –junto con Combo Ninguno– una de las dos únicas agrupaciones salseras que han logrado mantenerse vigentes desde su fundación hasta nuestros días.

A mediados del año 2004 tuve la oportunidad de entrevistarme con algunos miembros de este grupo para comentar a grandes rasgos parte de la historia que les ha acompañado por más de veinticinco años y el resultado rebasó por mucho mis expectativas, puesto que aquella tarde de junio se convirtió en un momento afortunado para mí por varias razones, de entre las que destacan: por un lado, el hecho de que para la reunión se encontraran presentes tanto miembros fundadores del grupo –el maestro Osvaldo Oliva y Baldomero Escribano Nieves– como voces representativas de la nueva generación de integrantes –Francisco García Cegarra y Baldomero Escribano Alcántara–; y por otro –quizá la más relevante del acontecimiento– que una de las cuatro voces que dieron cuerpo a la entrevista de aquel día

¹⁰ Hugo Pérez, en entrevista antes citada.

fuera la del maestro Osvaldo Oliva, quien habría de desempeñarse como director musical del grupo desde sus inicios hasta hace poco tiempo y quien desafortunadamente hoy no se encuentra más con nosotros. Valga por tanto, el presente apartado como un pequeño homenaje al empeño y a la constante labor de este intérprete y hacedor de la música “tropical” en Xalapa.¹¹

—El Grupo de Salsa surge a solicitud del entonces rector de la Universidad Veracruzana, Roberto Bravo Garzón, porque había tantos compromisos con la Orquesta de Música Popular —dirigida en ese momento por el maestro Mateo Oliva— que no alcanzaba el tiempo de la orquesta para cubrir todos los compromisos de las actividades artísticas, bailes y demás eventos que contraía la universidad [recuerda el maestro Osvaldo]. En eso, me pidieron que hiciera un grupo equis para poder cubrir esas necesidades pero no me dijeron qué tipo de grupo querían ni nada, sólo me dijeron: “haz un grupo que cubra las necesidades de la institución” y bueno, formé un grupo de siete u ocho elementos, que también tenía algunos miembros de la Orquesta de Música Popular, porque no teníamos oportunidad de plazas para integrar un grupo grande como el de ahora. Después, a sugerencia del señor rector y de mi compañero Baldomero Escribano Nieves se hizo ya el grupo con la anuencia de las autoridades para que fuera tal como es ahora. Se consiguieron elementos que pudieran ya permanecer estables dentro del grupo y se integraron las tres trompetas, los dos trombones, los dos cantantes, las percusiones, el piano y el bajo; pero ya era un grupo integrado y destinado para cumplir una función artística específica en la que había que incluirnos dentro de la temática de la salsa, sin descuidar, claro está, lo que en todo momento ha querido la universidad: tocar y trabajar la música “tropical” en toda su extensión. Esto es el danzón, el son, el bolero-son, el

¹¹ Los testimonios de los integrantes de la Orquesta de Salsa de la uv expuestos aquí fueron recabados en una entrevista grupal, realizada el 1° de junio de 2004 en la ciudad de Xalapa, Veracruz.

mambo, el chachachá, la salsa y todos esos ritmos, porque esa es la función cultural que tiene esta orquesta.

“Cuando iniciamos con el grupo [en el repertorio] se incluyeron los temas salseros que en ese momento estaban de moda. Estaba *Llorarás*, *Pedro Navaja*, *Periódico de ayer*, *Rompe saraguüey*, *El todopoderoso*, *Pablo pueblo* y tal vez otros, pero esos eran de los más populares. También un tema que se tocaba mucho en Veracruz ¡*Bacalao!* Y sí porque precisamente las primeras dos melodías que *montamos* fueron *Bacalao* y *Llorarás*.¹²

Al respecto agrega Baldomero Escribano “lo que pasa es que en ese tiempo venía mucha gente de fuera a estudiar a las facultades de la universidad, principalmente de Veracruz y de muchos lugares así, del trópico, y entonces a mucha gente le gustaban todos esos números y por eso se *montaban*”.¹³

—Pero en aquel tiempo conseguir los discos era bien difícil [interviene nuevamente Osvaldo Oliva], Baldo por ejemplo los traía de Veracruz, y eso porque lo que pasa con Xalapa es que no es salsera ni tropicalera. Incluso todavía por ahí se habla de “la romántica Xalapa”, que más bien se refiere a una tradición xalapeña que era de tríos y serenatas en el parque Juárez o en la Plaza Lerdo —que antes fue el parque Lerdo—. Eso era lo romántico y esa era “la romántica Xalapa” en la que todo mundo oía a Los Panchos, a Los Diamantes, a Los Tres Ases, a Los Tres Caballeros o a los solistas de Agustín Lara; eso era lo que antes llegaba y se oía por acá. Entonces uno bailaba con la novia de cachetito, arrimándose bien y esa era “la romántica Xalapa”, quizás por eso el público xalapeño nunca ha podido entrar del todo a lo que es la salsa.

¹² Osvaldo Oliva, en entrevista citada.

La palabra *montar*, dentro del medio artístico escénico latinoamericano, se utiliza para referirse a la acción de trabajar, preparar, organizar, armar o conformar uno o varios números para ser presentados al público al cabo de varios ensayos.

¹³ Baldomero Escribano Alcántara en entrevista citada.

“Luego, como nosotros básicamente le dábamos servicio a todas las facultades de la universidad y no a lo popular, bueno no puedo decir que los estudiantes o la gente de la universidad no sean populares pero ese es el círculo en el que nosotros andábamos, el grupo llegó por eso poco al público generalizado. Es más, me atrevo a pensar que hasta la fecha, desde que nosotros como grupo dependemos de un departamento de Divulgación Artística que nada más está puesto para cubrir las necesidades estudiantiles, a lo mejor ya desde ahí estamos un poquito mal. La cultura tiene que extenderse hacia toda la periferia de la ciudad, allá a donde está el público que desgraciadamente no participa en los eventos artísticos que programa la universidad, porque no se trata de que ese público venga a nosotros si nosotros podemos ir a donde él está para que también conozca la salsa y a este grupo, que también es parte de la Universidad Veracruzana.¹⁴

En la actualidad el Grupo de Salsa de la uv cuenta con una dotación de instrumentos mucho más amplia que en sus inicios y del formato original que lo vio nacer ha pasado al de todo un combo salsero. Y si bien la creación y la producción musical propia nunca han sido las principales cartas de presentación del grupo, hoy día, a sus treinta años de edad y de trabajo ininterrumpido, la agrupación cuenta con un historial de tres grabaciones y un repertorio en el que lo mismo se encuentran temas clásicos que contemporáneos del quehacer musical salsero. Probable es también que la trayectoria del grupo no sea trascendental por sí sola en términos de “creación artística”, pero la longevidad de la misma ofrece un espacio a la reflexión sobre la pregunta de ¿qué hubiese sido de la salsa en Xalapa sin la presencia y permanencia de este grupo? La respuesta quizá la ignoremos a corto plazo y tratar de hallarla incluso podría ser ocioso; pero lo que sí sabemos es que gracias a la labor de este grupo y al empeño que tanto sus músicos como los de otros gru-

¹⁴ Osvlado Oliva, *Ibid.*

pos que mencionaremos más adelante, en Xalapa “la salsa vive”. Por ello, bástenos por ahora las palabras con las que concluyera la entrevista el maestro Osvlado Oliva aquella tarde de verano: “yo me doy por bien servido porque me asignaron la tarea de organizar este grupo, lo hice y aquí está, ¡sonando!”.¹⁵

*Arrancan los ochenta y en ellos, dos corrientes musicales
distintas cobran fuerza encauzando a una tercera*

Los últimos años de la década setentera fueron un periodo importante en Xalapa por haber sido en él cuando surgieron las dos primeras agrupaciones salseras de la ciudad. No obstante, la siguiente década sería un tiempo aún más relevante para el devenir de la historia salsosa local, al desenvolverse plagada de eventos y acontecimientos especiales tanto en su primera como en su segunda mitad. Por ello, en las líneas restantes del presente capítulo trataré sólo de mencionar y describir a algunos de aquellos sucesos que resultarían cardinales para el impulso de la corriente salsosa en la Xalapa de los primeros años ochenta, tales como la llegada del movimiento musical latinoamericano de la nueva trova, el inicio de la prolífica práctica de las percusiones afroantillanas y, de manera consecutiva, la aparición de un grupo que serviría como enclave para el desarrollo posterior de esta historia, el grupo Zafra. Vayamos pues a los hechos.

La nueva trova, nueva canción latinoamericana o canto nuevo como también se ha llamado, es un movimiento internacional reconocido en buena parte del mundo hispano como un género musical surgido en La Habana a finales de los años sesenta y principios de los setenta. Aunque

...nueva trova se le puso oficialmente en 1972 cuando lo que nosotros hacíamos llegó a alcanzar cierta popularidad. [Y] así lo

¹⁵ *Idem.*

denominaron la Unión de Jóvenes Comunistas, el Consejo Nacional de Cultura y Noel [Nicola] que intervino en todos aquellos pasos iniciales como responsable de [este] movimiento en [Cuba]...

recuerda Pablo Milanés,¹⁶ uno de los principales músicos, intérpretes y compositores del género.

El canto nuevo –o la nueva canción latinoamericana– surgió de la iniciativa de un grupo de jóvenes que, al igual que en la salsa y “casualmente” al mismo tiempo que ésta, habría de buscar en el quehacer musical una alternativa para decir y expresar las inquietudes, emociones y preocupaciones propias de su generación, tiempo, sociedad y contexto, al margen de toda intención comercial. En el caso de la salsa se vio ya cuales fueron los cauces que la corriente tomó una vez que “el caldo dejó la cazuela”, pero en el de la nueva trova, donde por su sentido libre y revolucionario se hubiera esperado un desarrollo diferente de las cosas, éstas –hay que decirlo– no fueron muy distintas porque al paso del tiempo, por un lado surgiría una serie de oportunistas y falsos poetas que le darían al género un vuelco meloso, burdo y barato, disfrazando cínicamente su esencia auspiciados por la industria y los medios de comunicación, mientras que por otro, sus primeros y más representativos exponentes seguirían su camino casi de la misma manera que como lo habían iniciado: con la guitarra cual fusil bajo el brazo, firmes en su postura ideológica y convencidos de ir “hasta la victoria siempre”.¹⁷

Se sabe que –y esto lo dejo aquí como interrogante y como invitación a que se realicen investigaciones dedicadas al estudio del tema– el movimiento de la nueva trova no tomó fuerza en México, o al menos en la ciudad de Xalapa, sino hasta la segun-

¹⁶ En Erena Hernández, *op. cit.*, pp. 199-200.

¹⁷ Recordemos aquí, con la frase célebre de Ernesto *Che* Guevara, que la corriente musical de la nueva trova fue un producto directo de la juventud cubana revolucionaria de los años sesenta y setenta en la que tanto las ideas como los hechos servían en la isla como armas de combate al imperialismo yanqui.

da mitad de los años setenta y después durante todos los años ochenta. Prueba de ello son las presentaciones de diferentes artistas que inmersos en esta corriente sonoroideológica se dieron cita en esta localidad, entre los que hallamos a personajes como: Silvio Rodríguez, Noel Nicola, Carlos Puebla, Óscar Chávez, Amparo Ochoa, Tania Libertad, Amaury Pérez y Pablo Milanés, entre otros. Queda también como prueba la excelente distribución que tuvieron las grabaciones relacionadas con todo el movimiento en diferentes partes de la ciudad, de entre las que destacan espacios como: El Ágora de la Ciudad, el auditorio de la Escuela Normal Veracruzana Enrique C. Rébsamen, los foros estudiantiles universitarios de la época y un pequeño centro nocturno que en breve abriría sus puertas al público xalapeño “bohemio” o “alternativo” de entonces, la Hostería El Sapo.¹⁸ De manera que, en Xalapa, encontrar una grabación de canto nuevo o escuchar sus letras tarareadas por algunos estudiantes universitarios en sus reuniones caseras hacia finales de los setenta y principios de los ochenta no era como cosa del otro mundo. Ello nos invita a pensar que para entonces, tal como lo atestiguara el percusionista Jesús *Chucho* Hernández, podría haber sido más sencillo conseguir un disco de canto nuevo que uno netamente salsero en esta ciudad y al respecto comenta:

—Lo que pasa es que cuando empezó a llegar todo lo de Fania aquí a México, acá todo eso fue un trancazo. La novedad era oír a Las Estrellas de Fania —¡que era un grupazo!— o a Rubén Blades con Willie Colón. Empezaron a llegar el montón de discos y la gente a comprarlos y a oírlos. Llegaban discos de todo “lo nuevo de la salsa” —porque ya le decían salsa pero para mí seguía siendo música cubana sólo que ya tocada por puertorriqueños

¹⁸ Menciono estos espacios porque al paso del tiempo dichos lugares fueron fundamentales cuando fungieron como aquellos escenarios en los que se desarrollarían buena parte de los acontecimientos principales de esta historia. Ejemplo de esto es la memorable Hostería El Sapo, desde donde su propietario, el arquitecto Pedro Salas, promovió de manera importante la música *viva* en Xalapa durante casi toda la década de los años ochenta.

y gente de Nueva York: Roberto Roena, la Sonora Ponceña y todos ellos—[...] Incluso, yo me acuerdo que los primeros discos que tuve de salsa los traían unos amigos que eran del puerto de Veracruz; trabajábamos juntos en Educación Para Adultos y ellos me traían o me grababan los discos que compraban allá. Después, esos discos empezaron a llegar aquí a Xalapa a la tienda de libros y discos que tenía El Ágora de la Ciudad, pero ahí había que escogerlos porque ahí tenían un montón de música cubana pero de la de la nueva trova, cosas de Silvio, de Pablo, de Sara González y de todos ellos. Entonces, en ese tiempo para nosotros todo eso era la novedad porque eran otros temas, otro tipo de canciones realmente nuevas, y además, todo era música hecha con las bases de la música cubana, pero ahora por gente nueva.

“También ahí llegaban los discos de jazz de *Tito* Puente, de Cal Tjader con *Poncho* Sánchez, o los de los hermanos —Charlie y Eddie— Palmieri. De salsa llegaban las cosas de Fania, aunque también vendían discos en Sears y ahí también vendían ese tipo de grabaciones, pero más bien el lugar era El Ágora, o si no de plano nos íbamos a Veracruz y allá los comprábamos, porque allá había una tienda —en la calle Cinco de Mayo que no recuerdo cómo se llamaba— y ahí llegaba todo lo de la Dimensión Latina, lo de Adalberto Santiago y lo de todos los cantantes de la Fania.¹⁹

Por otro lado, la llegada contemporánea de la percusión afroantillana a la ciudad de Xalapa y con ella la generación de un movimiento local en torno a la música de tambores, constituyen por sí solos un par de temas sumamente interesantes que no sólo esperan sino demandan trabajos dedicados al tratado de ambos asuntos. Quede por tanto hecha también esta invitación para el aumento y esclarecimiento de la información relativa a estas cuestiones, en vista de que para efectos de este trabajo, me limitaré aquí a mencionar tanto el evento que, de acuerdo con los

¹⁹ Jesús Hernández, en entrevista personal, sostenida el 20 de abril de 2004 en Teocelo, Veracruz.

testimonios de varios percusionistas de la escena local, marcaría el inicio de la ejecución constante de la percusión afroamericana en esta localidad, como algunos de los efectos colaterales que esta práctica habría de tener con el paso del tiempo.

Durante el primer semestre de 2004 entrevisté a varios de los percusionistas salseros locales en un intento por reconstruir a pedazos la historia que me ocupa. La experiencia fue muy enriquecedora y una de las grandes sorpresas que encontré en el camino fue notar la coincidencia de todos los testimonios al señalar la llegada a Xalapa del percusionista norteamericano Hal Noble Ector, mejor conocido como *Taumbú*, como el suceso que marcaría el inicio de una práctica considerable de la percusión afro en esta ciudad.

Taumbú “llegó a Xalapa a finales de los años setenta para integrarse al grupo de jazz [de la uv], Orbis Tertius [cuando se encontraba bajo la dirección del maestro Guillermo *Memo* Cuevas]”.²⁰ A su llegada, Taumbú venía de desempeñarse de manera sobresaliente dentro del jazz latino y de la música con matices afroantillanos tanto en la ciudad de San Francisco como en diferentes partes del estado californiano durante los inicios de los años setenta.²¹ No obstante, una incesante inquietud por el quehacer musical afroamericano, tal vez el destino y sin duda un espíritu aventurero habrían de mover a este músico hasta tierras xalapeñas poniéndole un ancla de varios años en dicho paraje.

En este sentido, de entre las entrevistas que hice, recuerdo la conversación que sostuve con el reconocido percusionista –tabasqueño de origen y vecindado en Xalapa desde hace casi tres décadas– Javier Cabrera, en la que tocamos el tema del fenómeno percusivo afro en esta ciudad y en la que él señaló con firmeza:

²⁰ Señala Sergio González Levet en su nota periodística publicada el jueves 28 de octubre de 1982, bajo el título “En el Taller Independiente de Percusiones Taumbú gesta un nuevo ritmo en Xalapa”, en el suplemento *Entre Paréntesis* del periódico local *Punto y Aparte*.

²¹ Isabel Leymarie, *op. cit.*, p. 324.

—Yo creo que definitivamente la primera persona que siembra la semilla del tambor en época reciente en Xalapa fue Taumbú. Además, él generó acá todo un movimiento que hasta el día de hoy no para y que ha crecido muchísimo al grado de que la última vez que vino a tocar con su ensamble a Xalapa mencionó que él quería regresar acá pero ya no como instructor o como maestro, sino como aprendiz –palabras de él-. O sea, que Taumbú ha notado el grado al que ha crecido esa semillita la cual sembró aquí a principios de los ochenta, que ha llegado a magnitudes impresionantes y que ahora no para. Con él también se inició el Taller Independiente de Percusiones que fue la escuela de varios de los que tocamos tambores ahora en esta ciudad.²²

“Luego, la segunda persona en llegar a Xalapa fue Simbo Abuba, un norteamericano descendiente de senegaleses que fue el primero que trajo el yembé a Xalapa. Él vino como invitado de la señora Rocío Sagaón a dar unos cursos en lo que en aquel tiempo era el salón de danza El Zopilote –que ella misma dirigía– y se quedó aquí una larga temporada. De hecho, cuando él llegó el grupo Puro Ritmo ya estaba formado, se integró a él y se le cambió el nombre por el de Óri –que fue el nombre que él mismo le puso.

“Después de Simbo estuvo Campos, un bailarín de la familia Campos de Perú que llegó acá en una gira con Tania Libertad, escuchó al grupo Óri de aquel entonces y también se quedó como tres meses trabajando con el grupo y dando cursos en El Zopilote. De hecho él fue el que trajo el cajón peruano a Xalapa y desde ahí también se empieza una “tradición” del cajón peruano en esta ciudad.²³

²² Vale la pena recordar al Taller Independiente de Percusiones como el espacio en el que habrían de iniciarse varios de los músicos percusionistas en la ciudad de Xalapa, porque de ahí surgirían también algunos ejecutantes que al paso del tiempo se integrarían al quehacer musical salsero local.

²³ El cajón peruano es un instrumento musical percutivo que se ejecuta de manera muy similar a la de la mayoría de los tambores de mano. Como su nombre lo indica se trata de un objeto parecido a un cajón, o a una caja, compuesto de formas rectangulares y construido con tipos variables de maderas



Primeros integrantes del Taller Independiente de Percusiones, Xalapa, Veracruz, inicios de los ochenta. De izquierda a derecha: Leonel Díaz, Marco Antonio Flores Mavil, Taumbú, Pedro Miguel Velásquez, Helio García y Javier Cabrera.

“Después de Campos –o tal vez un poquito antes que él– llegaron los cubanos Margarita Ugarte, Mario Jáuregui y Eugenio Arango. Y ya de ahí empezaron a venir ellos casi cada año, o al menos muy seguido. Mario de hecho sigue viniendo seguido. Vino también Vizcaíno, que actualmente vive en Morelia. Y todo esto porque los cursos de los maestros cubanos en México se organizaban en tres puntos clave: Xalapa, el D. F. y Tijuana.

“En una de esas también empezaron a venir los maestros norteamericanos y después llegaron un montón de maestros africanos: Lansei, Mbemba Bengoura, un congolés que no recuerdo su nombre y muchos más. O sea, que ha habido muchísima gente que en estos últimos veinte años ha pasado por Xalapa y que ha convivido con nosotros. Algunos hasta se han quedado a vivir aquí y otros sólo han venido a dar sus cursos, pero eso ha hecho que en Xalapa, este movimiento, siga, siga y siga creciendo cada vez más y no pare.²⁴

Es por esto que tanto el desarrollo del movimiento del canto nuevo en territorio nacional como el fenómeno desatado alrededor de la práctica de las percusiones afroantillanas en la ciudad de Xalapa, no sólo se muestran como temas que ofrecen y demandan diferentes tipos de trabajos dedicados a estos asuntos, sino también como posibles objetos de estudio que bien podrían contribuir de manera significativa a la reconstrucción de la historia del quehacer musical xalapeño de la segunda mitad del siglo xx.

Zafra y la convergencia de dos corrientes

ZAFRA se creó en 1980 a partir de la inquietud juvenil de cinco músicos xalapeños que, motivados por el movimiento inter-

oscuras. Si bien su procedencia queda clara en su denominación de origen, cabe decir también que la misma se da en el interesante y poco estudiado contexto del Perú negro.

²⁴ Javier Cabrera, en entrevista personal, sostenida el 22 de abril de 2004 en Zoncuantla, Veracruz.

nacional del canto nuevo, se propusieron recrear los ecos de la novedosa expresión a su propia manera. Sus nombres: Leonardo Ortiz, Fernando Nataren Dávila, Carmelina Sánchez Vega, Moisés Erasmo García y Mario Molina.

Cierto es que la existencia del grupo no se caracterizó por su larga vida ya que apenas duró dos años y vio el fin de sus días en 1982. No obstante, sí habría de hacerlo por un par de razones más: 1) por ser si no la primera agrupación conformada dentro del movimiento de la nueva canción latinoamericana en Xalapa, por lo menos sí una de las más representativas dentro del género en esta localidad y 2) porque de manera sincrónica y al paso del tiempo, ésta fungiría como el estero en el que habrían de encontrarse y confluir las dos corrientes musicales antes nombradas, encauzando de esta manera a una tercera tendencia que derivaría en el quehacer musical salsoso.

Así pues, de acuerdo con una nota que publicara entre sus páginas el periódico *Diario de Xalapa* el jueves 10 de julio de 1980, ese mismo día habrían de iniciarse en El Ágora de la Ciudad las actividades de las Jornadas Culturales con la intención de apoyar a diferentes países latinoamericanos que atravesaban periodos de cambio y conflicto en términos políticos y sociales, como Nicaragua, El Salvador y Cuba. Y menciono esto porque precisamente en el marco de dichas jornadas habría de llevarse a cabo una de las primeras presentaciones de Zafra, casi dos semanas después.

“El grupo Zafra en El Ágora” anunciaba el encabezado de la nota que apareciera en el mismo matutino el siguiente martes 22 de julio. En ella, el texto aclaraba:

...el grupo Zafra se presenta hoy martes en El Ágora de la Ciudad a las 21 hrs. Zafra representa una opción a la búsqueda emprendida por cinco inquietos músicos veracruzanos que, después de pertenecer durante varios años a diferentes grupos de esta ciudad, se unen con el fin de integrarse al movimiento musical del canto nuevo.

“Consideramos al canto como una manifestación social y por lo mismo creemos que en el desarrollo de sus temas deben rebasarse los estrechos vericuetos de los amores mal correspondidos y de las *mujeres divinas y traicioneras*, aspectos reiterativos de la canción difundida comercialmente que se vale de rimas fáciles y huecas acompañadas de melodías pegajosas de ínfima calidad. En contraposición con lo anterior el género del canto nuevo aborda diversos tópicos que van desde los hechos cotidianos del hogar, de la fábrica y de la oficina hasta las luchas libertarias y las reivindicaciones socio-políticas. [Pues] en sus contenidos se habla de amor y esperanza, de tristezas y alegrías sin recurrir a banalidades [...] con un lenguaje franco y de buen nivel literario...”²⁵

el párrafo entrecomillado corresponde al comentario de uno de los integrantes del grupo, en una entrevista para el rotativo citado.

Como en el caso de los músicos inmersos en el movimiento generado alrededor de las percusiones afroamericanas en Xalapa y con la intención de ubicar mejor el curso de la corriente salsa local, me di a la tarea de conversar con algunos integrantes de Zafra. Uno de ellos fue el bajista Fernando Nataren Dávila, músico miembro fundador del grupo y quien en la conversación que tuvimos recordara:

—En 1980 empezamos a formar el grupo Leonardo Ortiz, unos amigos y yo porque Leonardo en ese tiempo tenía mucha influencia cubana y le gustaban mucho las cosas de la nueva trova: Silvio Rodríguez, Pablo Milanés y toda esa gente que estaba sonando mucho en aquel tiempo con sus temas revolucionarios y de protesta. También le llamaban canto nuevo y eran números musicales muy bonitos; particularmente a mí los que me empezaron a llamar la atención fueron los temas de Pablo Milanés, porque Amaury Pérez en ese tiempo tenía un corte

²⁵ Nota publicada el martes 22 de julio de 1980, en las pp. 13 y 14 —o la 1ª y 2ª de Sociales— de la edición núm. 12544 del *Diario de Xalapa*.

más jazzístico y por tanto no se adaptaba a lo que nosotros podíamos hacer como grupo, pero lo que nosotros tocábamos en Zafra eran más cosas de Silvio y de Pablo.

“Empezamos reuniéndonos como un grupo de amigos, ensayando y tocando. En eso Leonardo invitó a una amiga –Carmelina Sánchez Vega– y empezó a ir a los ensayos y a cantar con el grupo. Total, que le dimos el corte de la nueva trova al grupo y empezamos a tener invitaciones para tocar en algunos lugares hasta que un día, un amigo que en aquel entonces trabajaba en el Canal 4 Más nos invitó a hacer un programa televisivo con el grupo.²⁶ Ahí surgió la necesidad de ponerle nombre al grupo y buscamos uno que fuera afín a todo lo que estaba pasando en Cuba, y decidimos que fuera Zafra; porque la zafra –o el corte de caña– tenía mucho que ver con la gente cubana que es muy trabajadora y luchona, pero que además no era gente inculta sino muy preparada y que tenía todo un movimiento de unión para levantar entre todos a su pueblo y a su país: el movimiento del canto nuevo. Entonces Leonardo simpatizaba mucho con todo eso y así fuimos invitados al Canal 4 Más. Total que el programa y el grupo gustaron mucho, y así como nos presentamos aquella vez el grupo debe haber durado año y medio o dos años más. Pero repito, Zafra era más bien algo entre amigos.²⁷”

Por su parte Leonardo Ortiz, también músico miembro fundador del grupo y quien fungiera como director musical del mismo, recuerda:

—Antes de Zafra yo tocaba en varios grupos de música para fiestas de esos que ahora se conocen en el medio como grupos

²⁶ El Canal 4 Más, ahora Radio y Televisión de Veracruz, es el canal de televisión local a través del cual se ha hecho y desarrollado buena parte de la historia mediática xalapeña. Propiedad del Gobierno del Estado de Veracruz desde su fundación hasta nuestros días, este espacio es, por tanto, uno de los más importantes dentro del campo de las comunicaciones de la entidad veracruzana.

²⁷ Fernando Nataren, en entrevista personal, sostenida el 8 de marzo de 2005 en Xalapa, Veracruz.

pasteleros, o *de pastel*,²⁸ pero es hasta 1980 que entre un grupo de amigos y yo hicimos este grupo en el que estaba Fernando Nataren en el bajo, Mario Molina en la batería, Erasmo García en los teclados, Carmelina Sánchez Vega en la voz y yo en la guitarra.

“Recuerdo que en Zafra, el repertorio –que ahora suena muy normalito– era muy raro para esa época porque básicamente musicalizábamos canciones de los primeros discos de Silvio Rodríguez y Pablo Milanés, sólo que ya tocados con el formato de conjunto y ya no sólo del trovador. Luego, al estar tocando esto de la nueva trova –durante el año de 1980– comenzamos a oír más música cubana en algunas de las grabaciones y sin querer intentamos tocar cosas de son, pero sin tener la mínima idea de lo que esto era, sino sólo la idea que a uno le da el ser escucha. Quizá por eso Zafra no fue un grupo profesional en el sentido de que creo que jamás cobramos por nuestras presentaciones, más que cuando lo hacíamos en algún teatro y las entradas eran para pagar el equipo o para sacar los gastos de la presentación, porque la finalidad no era comercializar con el grupo.

“Incluso me acuerdo que gente como Marcial Alejandro –que siguen en la onda de la nueva canción– o los de La Nopalera nos invitaban a salir de Xalapa y nosotros no podíamos porque todos teníamos otros trabajos u otra profesión diferente a la música.²⁹ Por eso tocar con Zafra era algo esporádico, porque teníamos que programar todas la presentaciones con bastante anticipación y eran básicamente para los periodos vacacionales o para otro tipo de foros que había en aquella época como los de solidaridad

²⁸ Los grupos *pasteleros*, o *de pastel*, son aquellas agrupaciones musicales que destinan la mayor parte de su actividad laboral –si no es que toda– a amenizar eventos sociales, fiestas particulares, bodas y quince años a través de repertorios dispuestos específicamente para ese tipo de acontecimientos.

²⁹ La Nopalera fue un grupo mexicano del Distrito Federal que, a través de la inconfundible voz de Eugenia León, interpretaba temas tanto del canto nuevo como del folclor latinoamericano y del contexto urbano de aquella ciudad durante los últimos años setenta y los primeros ochenta.

con El Salvador, con Nicaragua, con Cuba o con esos países que estaban en conflicto en ese momento. Y menciono esto porque, dentro de todo este rollo, en algún momento intentamos *montar* cosas de Rubén Blades y sentimos que nos hacía falta algo, que nos faltaban instrumentos u otras cosas, y por eso empezamos a usar percusiones, porque notábamos que nos hacía falta algo. Así que cuando seguimos con estos intentos incorporando temas salseros y músicos percusionistas al grupo, poco a poco, fue dándose lo que después se convirtió en Combo Ninguno.³⁰

Finalmente, veamos las palabras de Carmelina Sánchez Vega, quien haciendo el recuento de su experiencia como integrante y vocalista del grupo Zafra, evocaba:

—Lo que pasó conmigo es que yo siempre he cantado y como Leonardo era muy amigo de mi familia, un día me invitó a cantar con el grupo que estaban formando, Zafra. Fui a los ensayos, me gustó la idea y me incorporé al grupo a pesar de que yo vivía en el D. F. y tenía que ir y venir cada fin de semana para poder ensayar.

“Me acuerdo que Leonardo —que era el que estaba aquí— era el que se encargaba de recopilar y grabar toda la música, luego nos la pasaba y nosotros la escuchábamos y ya la estudiábamos; por eso todo lo que *montamos* fueron cosas de Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, Sara González y de algunos otros que tal vez eran un poquito menos conocidos pero que también tenían buenas letras dentro del movimiento de la *nueva canción*.

“Luego, pues Leonardo es muy movido y rápido consiguió por ahí algunas audiciones en El Ágora, en Radio Universidad Veracruzana y en aquel espacio que ya cerraron que se llamaba el IMAC.³¹ Alguna vez también fuimos a unos quince años en el Centro Libanés de Veracruz, pero ahí ya fue un poquito más

³⁰ Leonardo Ortiz, en entrevista personal, sostenida el 10 de mayo de 2004 en Xalapa, Veracruz.

³¹ El IMAC fue el Instituto Municipal de Arte y Cultura. Y en efecto, una presentación del grupo habría de llevarse a cabo en ese lugar el domingo 10 de agosto de 1980, de acuerdo con la nota periodística que anunciara su actuación

comercial porque ahí sí nos pagaron. Y esto lo digo porque hasta donde recuerdo todas las presentaciones que hacíamos eran por puro gusto y no había pago; todas nuestras presentaciones eran más o menos de ese tipo. Una vez también grabamos un programa en el Canal 4 Más, que me acuerdo que fue un domingo en la noche y que fue como de una hora. Cantamos también un tiempo en la Hostería El Sapo y ahí fue bien *padre* porque ahí el público casi era de puros músicos, poetas, gente de teatro, de artes y de humanidades, o de gente afín a la Revolución Cubana, y el ambiente era muy agradable.

“Luego hubo una temporada que nos trataron muy mal porque nos criticaron muy fuerte en un periódico por una presentación que hicimos en El Ágora y eso nos desanimó mucho. Fue horrible y yo creo que ahí empezamos a desanimarnos porque pensamos que todo el esfuerzo que habíamos venido haciendo había servido de nada. Sin embargo yo creo que en ese sentido lo que nos movió mucho a nosotros hacia este tipo de música fue que con el canto nuevo nosotros nos sentíamos muy libres. Además esta música reflejaba las necesidades del pueblo cubano pero también las del pueblo latinoamericano, que aunque distintas, eran muy parecidas. Por eso al fin y al cabo como que nos despertaba un sentimiento que estaba ahí adentro de nosotros y que se podía expresar a través de esta música haciendo que nosotros nos identificáramos mucho con todo el movimiento o con la poesía de sus letras, que eran totalmente distintas a lo acostumbrado y que tenían mucho arte. Letras que, combinadas con las notas musicales, nos conmovían y nos identificaban con esa manera poética de tratar la revolución y las condiciones sociales que se estaban viviendo. Los temas hablaban de la paz y de la guerra o del amor y de historia, pero todo poéticamente tratado; entonces claro que eso hacía que uno quisiera iden-

el sábado 9 de agosto del mismo año, en la p. 1 de la sección de Sociales, de la edición núm. 12562 del *Diario de Xalapa* bajo el título de: “En el IMAC audición del grupo Zafra”.

tificarse con eso, con un idealismo o romanticismo que iba por encima de las batallas de la vida de una manera distinta. En fin, todo eso es lo que yo creo que nos movió hacia el canto nuevo y tal vez por eso yo recuerdo mi estancia en el grupo como una experiencia muy bonita, porque la música que cantábamos era de toda una época diferente, de un momento diferente, de una sensación diferente y de muchos sentimientos diferentes. Además, encontrábamos innovación en la música y en las letras y yo creo que eso era lo que a nosotros nos llenaba al hacer este tipo de música...³²

³² Carmelina Sánchez Vega, en entrevista personal sostenida el 4 de junio de 2004 en Xalapa, Veracruz.

III. SALSA CON SABOR A XALAPEÑOS

A Xalapa la salsa primero entró por el "coco"
y de ahí se pasó a los pies.

RAFAEL FIGUEROA HERNÁNDEZ*

COMO SE VIO en el capítulo anterior, la trayectoria de Zafra dista mucho de ser la de un grupo salsero, pero su intervención en el desarrollo de la historia salsosa local es la misma que la de un personaje clave dentro de cualquier narración, y esto se hace evidente cuando sólo con una pequeña aparición en "escena" el grupo logra dar sentido y coherencia al desenvolvimiento de la trama salsera en Xalapa. De manera que Zafra, si bien no es el personaje principal de esta historia, sí es un punto clave en el devenir de la misma y en el surgimiento de nuestro tercer grupo y protagonista, de Combo Ninguno. Veamos ahora cómo se dio la metamorfosis de Zafra y cómo el cruce de las dos corrientes musicales confluyentes en él –la del canto nuevo y la de las percusiones afro– encauzaron el impulso de la tendencia salsosa a través de Combo Ninguno, y sobre todo, cómo fue el despegue y esos primeros años tanto del grupo como de la corriente salsera en esta ciudad. *Arranca en fa.*

De Zafra a Combo Ninguno, la metamorfosis

—POR AQUELLOS años de Zafra –como de 1980 a 1982– Leonardo ya andaba muy inquieto con la salsa; nos decía cosas y nos ponía los discos pero la verdad a mí no me interesaba la salsa y ni el canto nuevo tampoco, pero como Leonardo insistía e insistía oíamos los discos y los ensayábamos hasta que ya me empe-

* En entrevista antes citada.

zaron a gustar [recuerda el bajista Fernando Nataren Dávila].¹ Luego Leonardo empezó a hablar que de la salsa y de todo eso que venía de Nueva York, que si de Rubén Blades y Willie Colón, traía los discos y pues sí los oíamos pero al menos yo no entendía nada; no comprendía nada pero como había que probar todo tipo de música pues por ahí empezamos.

“Después, todavía en Zafrá, invitamos a *Toño* Flores Mávil a que tocara el saxofón con nosotros, también a otro saxofonista que venía del D. F., y empezamos a tocar ya lo que oíamos en esos discos que Leonardo traía. Me acuerdo que a mí me grabó unos *cassets* y comencé a oírlos más y más hasta que ya me empezaron a gustar. Los oía en la casa, con audífonos y con el bajo en mano, y me ponía a ensayar con ellos hasta que cada vez me fueron gustando más. Luego, pues nosotros queríamos tocar eso que oíamos en los discos pero no había mucha gente para hacerlo; necesitábamos trombones, trompetas y percusiones y no los había, sólo estaban los músicos que conocíamos nosotros y así empezaron a correr las invitaciones hasta que logramos reunirnos con algunos de ellos con tal de imitar esos discos que sonaban muy bien.

“Me acuerdo que en ese tiempo Leonardo vivía en el centro de la ciudad y ahí ensayábamos mucho. Platicábamos mucho y hacíamos planes. Luego empezaron a llegar los percusionistas y otros músicos a esos ensayos; no sé quien fue primero pero llegaron Javier Cabrera, Helio García Flores y Pedro Miguel Velásquez, que eran los percusionistas que había en esa época y que eran los que se rotaban la percusión en Zafrá porque cada quien tenía otras actividades. También llegó por ahí Jesús *Chucho* Reyes que tocaba la batería y el vibráfono y que además simpatizaba con todo este rollo de la Revolución Cubana y de la nueva canción; aunque en realidad él se empezó a reunir con nosotros en el lugar del amigo Pedro Salas: la Hostería El Sapo. Y es que Pedro también simpatizaba con todas estas cosas, sólo

¹ Fernando Nataren Dávila, en entrevista antes citada.

que a él le gustaba más el jazz, pero la salsa también lo traía muy interesado y entonces compraba discos y los oíamos en su casa o en la de Leonardo; total que por ahí empezaron esas reuniones para ver ya qué hacíamos musicalmente.

“Después, como también nos reuníamos ahí en El Sapo, Pedro nos decía “si arman un grupo, aunque sea poquito pero aquí tienen algo de *lana* y dónde tocar” [...] Y así empezamos, ya con la idea de que había *chance* de ir a tocar ahí y empezamos a llamar a fulano y a zutano mientras Leonardo se movía mucho para ver quién más iba; él siempre se movía. Total, empezó a rodar la bolita, el grupo comenzó a tocar con cierta regularidad en El Sapo y los elementos ya iban más seguido a pesar de que pertenecían a otros grupos –incluso de la Universidad Veracruzana–. Estamos hablando de Carlos *Charlie* Aranda, de un Jorge *Tito* Rodríguez –que tocaba el trombón en la Orquesta de Salsa de la uv– y de más gente que como ellos comenzó a ir a tocar al Sapo. Por ese entonces llegaba también por ahí Taumbú, que venía para reunirse con el grupo de jazz de la uv para hacer jazz latino, pero siempre con su influencia afro. De hecho él comenzó a dar clases ahí y ahí se le pegaron Javier Cabrera, Leonel Díaz, Pedro Miguel Velásquez y todos ellos. Entonces, entre lo de Taumbú, lo de la Orquesta de Salsa de la uv y Moscovita y sus guajiros –la otra orquesta de la universidad– se creó una corriente, o un movimiento nuevo, que antes no se hubiera pensado en Xalapa porque aquí la gente no apreciaba la salsa, la consideraban corriente y decían que eso lo bailaba la gente de barriada como si fuera algo malo. Además se le asociaba mucho a la chunchaca o a la música “tropical”, y bailar eso aquí como que era para la gente “corriente”..., por eso bailar salsa aquí ¡uff, para nada! Y lo que pasó con nosotros fue que oíamos mucho los discos de Willie Colón y Rubén Blades en los que uno oye los arreglos del Willie Colón de esa época con los temas y la voz de Rubén Blades y la verdad es que sonaban muy bien. Eran trabajos muy buenos y nosotros estábamos muy interesados en eso porque todo estaba hecho con una calidad impresionante

y con un *sabor* tremendo. Además los temas de Blades siempre decían algo o daban algún mensaje y no eran temas nada más ridículos; y eso a Leonardo le gustaba mucho porque como en el canto nuevo estas letras también tenían su mensaje y no hablaban de cosas simples; por eso aquí Rubén Blades fue colocado en un lugar muy especial. Luego, pues los arreglos nos gustaban mucho y los queríamos tocar igual, pero como no sabíamos de eso y estábamos empezando, cada quien hacía lo que podía.

—Mientras todo esto pasaba, a finales de 1982, se abrió la hostería de El Sapo, que era el lugar donde tocábamos nosotros con Zafra, allá en la avenida Xalapa [recuerda Leonardo Ortiz].² La pretensión del lugar era la de un foro musical y eso creo que se cubrió bien porque los lunes había cierto tipo de música, los martes otro, los miércoles otro, los jueves otro y los fines de semana otro; cada día de la semana había música diferente y siempre era música viva. Total que estando tocando en El Sapo con Zafra el grupo se amplió una vez que empezaron a llegar más músicos: llegaron metales, alguien por ahí comenzó a llevar partituras y estándares para tocar jazz latino y entre enero y febrero de 1983 el grupo comenzó verdaderamente a crecer.

“Luego, cuando eso pasó como que ya no teníamos nombre porque ya no sólo tocábamos el repertorio que habíamos *montado* para Zafra —que repito, eran básicamente cosas de Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, Chico Buarque y de todos los de la nueva canción— sino que cuando ya tocábamos ahí en El Sapo entraron Javier Cabrera, Pedro Miguel Velásquez, Helio García, Leonel Díaz y todos los que eran percusionistas en esa época y que además iban un día a la semana a tocar con el grupo de Taumbú que se llamaba Puro Ritmo. El caso es que ya estando ahí había veces que nada más tocábamos Leonel Díaz en la percusión —que era el que estaba siempre como de planta— y yo en la guitarra, o había veces que llegaba una flauta —que fue

² Leonardo Ortiz, en entrevista antes citada.

cuando comenzó a llegar *Charlie* Aranda– y así se empezó a juntar la gente que inició lo que después fue Combo Ninguno. Por ese entonces estaba Fernando Nataren en el bajo, ya iba a tocar con nosotros *Toño* Flores Mávil el saxofón y luego se unieron Sergio Martínez al piano y Jesús *Chucho* Reyes que igual tocaba la batería o el vibráfono.

“Nosotros normalmente tocábamos los lunes que era cuando sabíamos que era el día de reunión de los músicos; pero nunca ensayábamos ni nada, a veces nos veíamos una hora antes de que abrieran El Sapo para intentar repasar algo, pero no porque fuéramos un grupo bien organizado. Claro, que ya desde entonces los compañeros tocaban muy bien, tenían mucha experiencia y de hecho la mayoría ya tocaba con otros grupos. Además ese día era cuando descansaban los grupos de la universidad –donde tocaban varios de ellos– porque en esa época tenían una actividad muy intensa como de cuatro o cinco eventos por semana y los traían en friega, tanto a la Orquesta de Música Popular como a la Orquesta de Salsa de la uv; los lunes era su día de descanso, se iban al Sapo y entonces se formaba un ambiente muy agradable que era básicamente de puros músicos. Luego, pues el lugar era pequeño y claro que se llenaba; se ponía a reventar. No se cuántas personas habrán cabido pero le deben haber entrado unas cien personas; no más.

“En poco tiempo fuimos consolidando el repertorio del grupo cada semana y me acuerdo que de las primeras cosas que *montamos* fueron temas de Rubén Blades porque nos llamaba mucho la atención. Para entonces yo ya tenía varios años oyendo salsa pero no le encontraba la manera ni el modo a la ejecución. Además yo tocaba la guitarra eléctrica y no le encontraba ni pies ni cabeza a cómo encajarla en un proyecto de son porque simplemente no veía cómo. Me acuerdo que de las primeras cosas que *montamos* fueron *Ligia Elena* –de Blades– y *Oh qué será, qué será* –de Chico Buarque–; esos fueron así como los primeros temas. Luego *montamos* cosas como *Tiburón* y *Cimarrón* –que también eran de lo primero de Blades con Willie Colón– y

así se fueron armando los temas con algunas cosas de jazz o incluso hasta de Santana, porque como yo tocaba la guitarra y venía del rock como que había que probar con todo.

“Y es que antes, en la época que a mí me tocó estar de rockero y en los grupos *de pastel* la cosa era tocar pura música que había que cantar en inglés –o intentar cantarla en inglés– pues se suponía que esa era “la música buena”. Entonces había que estar pendiente del *Hit parade*, comprar las revistas, ver cuáles eran los éxitos y para estar en activo darte a la tarea de conseguir el disco y sacarlas –o *fusilarlas* como se dice en el medio–. Por eso a mí me sigue dando risa cuando la gente me dice “hay que actualizarse”, porque para ellos “actualizarse” quiere decir tocar lo que ponen los medios y no estudiar más y ser mejor en tu instrumento o ser más audaz en los arreglos o en la ejecución. Para ellos “actualizarse” es tocar lo que los magnates de los medios están dictando que sea la moda, por eso cuando súbitamente nosotros comenzamos a oír mucho los temas de nueva trova que decían cosas interesantes con sus letras –recordemos que por ejemplo los primeros trabajos de Pablo Milanés o Sara González que eran trabajos con poesía de Martí o de Nicolás Guillén– imagínate lo que fue pasar de estar oyendo *Killing me softly* y cosas de esas a oír una musicalización de José Martí. También oímos mucho a Serrat –que siempre ha sido algo que yo he escuchado mucho– y me empezó a llamar la atención la canción como tal. Luego, en la salsa empezamos a oír el trabajo de Rubén Blades, que por ejemplo hasta la fecha se me hace muy importante dentro de la música del Caribe hispano, de modo que quizás por eso cuando nosotros comenzamos a cantar en español fue algo muy grato e incluso como un descanso, igual que como me imagino lo fue para los rockeros cuando comenzó el movimiento de “Rock en tu idioma”; eso para ellos debe haber sido un alivio. Me acuerdo que alguien –un erudito de la prensa y de la farándula de aquella época– decía que el español no era un idioma para el rock, que éste tenía que ser en inglés. Y es que en esa época había afirmaciones de ese nivel...

“Entre tanto músico que hay en Xalapa, precisamente en ese año de 1983 se da el auge del movimiento de la nueva canción. Y todo esto lo menciono porque justo en el marco de uno de esos foros de la nueva canción, la maestra Ana Elgarte nos invita a participar en uno de ellos, a pesar de que nosotros todavía no teníamos un repertorio de temas propios pero sí uno bastante aceptable para ese tipo de eventos. Me acuerdo que ese evento lo hicieron en el auditorio de Humanidades, que fue el primer o el segundo festival que hubo de eso aquí en la ciudad y la fecha sí la tengo bien clara: fue un 9 de septiembre de 1983. El caso es que cuando nos invita Ana Elgarte a tocar en ese foro nosotros decimos sí, claro ¡vamos! y nos dice “bueno pero ustedes cómo se llaman” y nosotros a manera de broma le contestamos: pues somos el Combo Cinismo, el Combo Nadie, Combo Sangre Fría, Combo Cualquiera o cualquier nombre de esos, “bueno pero yo he oído que ustedes se llaman Combo Ninguno” nos dice, y entonces le dije: bueno pues si quieres ponle ese nombre y así nos presentamos en ese foro. Y es que a manera de broma nosotros jugábamos con todos los nombres porque como a veces éramos un grupo de dos, de cinco, de nueve, de doce o a veces hasta de quince tocando ahí arriba de la tarima del Sapo, siempre estábamos con que cuál era el nombre del grupo, pero en realidad no había la intención de ponerle uno, sino que nosotros fuimos al evento porque ya habíamos acordado ir a ese festival y listo...

“A esa primera presentación fuimos *Charlie* Aranda en la flauta, Aurelio Parra en la trompeta –que desde entonces ya era trompetista de la Orquesta de Música Popular de la uv–, Arturo Beltrán en el saxofón, en el violín un músico que en el medio se le conoce como El Diablo, en el trombón iba Martín –un muchacho de Jalisco que también era de la Orquesta de Música Popular–, Javier Cabrera, Jesús *Chucho* Reyes, Leonel Díaz y Pedro Miguel Velásquez en las percusiones, Sergio Martínez al piano, Fernando Nataren en el bajo y yo en la guitarra, así fuimos a esa primera presentación ya como Combo Ninguno.

“Luego, tocamos en ese festival y de inmediato nos invitaron a participar en más cosas. Nos invitaron a algo los estudiantes de economía, luego a las muestras nacionales de teatro universitario y cosas por el estilo, pero siempre teníamos el problema de que no era una agrupación estable. Todavía me acuerdo de que hacia finales de 1983 hicimos nuestra primera gira por allá por Tabasco, pero todos como que íbamos de vacaciones porque íbamos a Cancún. Pasamos a tocar a Tabasco porque Javier Cabrera –que es de allá– consiguió algunas presentaciones ahí y tocamos en Zapata, en Cárdenas y en Villahermosa, hasta que finalmente nos quedamos en Zapata, Fernando Nataren, *Charlie* Aranda, Javier Cabrera y yo, acompañando a una cantante extraordinaria que se llama Yequina Pavón. Después hicimos otras presentaciones en El Ágora y lugares así, pero seguíamos actuando con el esquema de Zafra en conciertos de solidaridad con los niños pobres de Andorra, con causas sociales y ese tipo de cosas; así tocábamos en esos foros y por lo mismo el grupo a veces era Zafra y a veces Combo Ninguno. Por eso nunca se planteó dejar de ser Zafra para empezar a ser Combo Ninguno, sino que de pronto alguien llegaba, nos invitaba a una presentación y ya íbamos como Combo Ninguno, o como Zafra si por ejemplo Carmelina Sánchez Vega –que a veces seguía cantando con nosotros– llegaba y nos invitaba a participar en algo. O sea que el nombre más bien dependía del evento y de la invitación. Así transcurrieron esos primeros meses de transición, como de 1983 a 1984, en que todo fue así como una reunión espontánea de amigos que se daba más bien por el gusto de ir a tocar en esa hostería de El Sapo. Después ya nos dieron más días de trabajo en la hostería, pero nosotros todavía no nos organizábamos. A veces nos juntábamos en alguna reunión, en el cumpleaños de alguien o en alguna celebración de los que estábamos involucrados y nos juntábamos, tocábamos y ya, pero no había más; así que yo creo que de esa manera transcurrimos 1983 y 1984.

“Por otro lado, yo recuerdo esa época como una época muy motivante y muy llena de actividad cuando descubrimos

una música que nos agradaba pero que además para varios de nosotros estaba presente en los referentes de la niñez, de la familia y del barrio. Porque esa música siempre estuvo ahí hasta que de repente nos llegó toda esta ola de los Beatles y de todo este rollo en el que ser joven era escuchar rock ¡y en inglés! Entonces de repente como que estas músicas –el canto nuevo y la salsa– fueron más abiertas, se podían cruzar con el rock³ y uno podía disfrutar lo que hacía Celia Cruz, Benny Moré o la gente de los años cincuenta, igual que de las cosas que hacían Rubén Blades, Silvio Rodríguez o Pablo Milanés, que además decían cosas interesantes. Todo eso era muy estimulante...⁴

Por su parte, Javier Cabrera y Helio García, dos de los primeros percusionistas inmersos en la corriente salsosa local y testigos tanto de la metamorfosis de Zafra como del ambiente sonoro de aquellos años recuerdan:

Yo llegué al grupo no sé si por invitación de Leonardo o del doctor Nataren, uno de ellos fue el que nos invitó a participar en él, pero cuando el grupo era Zafra, que fue el grupo anterior al Combo Ninguno [recuerda Javier Cabrera].⁵ Después, ya estando en el Combo el grupo empezó a crecer y a agarrar más chamba, *Chucho* Reyes ya no pudo seguir y yo me seguí tocando un tiempo con ellos [...] Pero lo que también pasó fue que en ese tiempo en Xalapa los músicos estábamos contados y no era como ahora que puedes escoger al bajista que quieras, al baterista que quieras, al percusionista que quieras, al pianista que quieras o a cualquiera de

³ Como lo demuestra el disco *LATIN, SOUL, ROCK* que ya mencionamos en la segunda parte del capítulo uno de este texto y en el que lo mismo convergen diferentes tendencias sonoras como generaciones de músicos. Así, no es casual que fuera precisamente con esta grabación con la que tanto Leonardo Ortiz como varios de sus contemporáneos experimentaran una especie de re-encuentro con la música del Caribe hispano, evidenciando con ello la importancia del disco no sólo en términos históricos o empresariales, sino también de sus repercusiones dentro del desarrollo de la corriente salsosa en la ciudad de Xalapa.

⁴ Leonardo Ortiz, en entrevista antes citada.

⁵ Javier Cabrera, en entrevista antes citada.

todos los elementos que son la estructura básica de una agrupación salsaera o jazzera. Ahora tienes la opción de escoger a los músicos y rápido armas un grupo, pero en ese tiempo había dos pianistas –o tres a lo mucho–, dos bateristas –o tres a lo mucho– y estaba *Chucho* Reyes que fungía como comodín porque si hacía falta un baterista porque los otros no podían, *Chucho* era baterista; si faltaba un bajista porque el bajista de planta no podía, *Chucho* también era bajista; y si hacía faltaba un pianista por lo que fuera, pues *Chucho* también era pianista. Entonces yo creo que tanto *Chucho* como yo caímos en el Combo porque no había tantas opciones y porque de alguna manera estábamos metidos en el ambiente y en toda esta cuestión de la música afro. Él con toda una escuela muy clásica pero interesadísimo en la onda del jazz latino, y yo como baterista que acababa de descubrir los tambores o las percusiones de mano –con los que por cierto me fui de bruces–. Después también colaboraron otros compañeros que habían sido iniciadores del taller de percusiones de Taumbú, como *Toño* Flores Mávila –que en ese tiempo era saxofonista y percusionista–, Pedro Miguel Velásquez y Helio García. También estaba Gilberto Velásquez –saxofonista de la Orquesta de Música Popular y que también iba a tocar la clave porque nunca tocó tambor– y luego Enrique D’Flon. Pero en sí, al principio los que podíamos estar en el grupo éramos Pedro Miguel Velásquez, Helio García, *Chucho* Reyes y yo; no había más.

Yo por mi lado fui a dar a Zafra porque ya desde entonces Leonardo me invitaba a tocar ahí las percusiones, y como el grupo ya estaba cambiando de repente era como estar en Zafra o en el embrión de Combo Ninguno [recuerda el músico y biólogo Helio García].⁶ Y aunque Zafra tenía más la tendencia de la corriente de la nueva canción, sin embargo sí se tenía un estilo como que más abierto y plural, por eso cuando se juntaba una *flota* más grande de músicos en El Sapo la cosa ya era como de tocar salsa. Luego, pues todos

⁶ Helio García, en entrevista personal, sostenida el 10 de mayo de 2004 en Xalapa, Veracruz.

admirábamos a Rubén Blades y a Willie Colón y hacíamos nuestros pinitos ahí, por eso yo considero que de alguna manera ya desde 1982 existía esa inercia, esa iniciativa o ese entusiasmo por tocar salsa. Porque la verdad, con eso que podía ser un grupo pequeño o de repente una banda grande donde se juntaban trombones, trompetas y percusiones, sí se armaban buenas tocadás. Ya iba Jesús *Chucho* Reyes con su vibráfono, un flautista –que casi siempre era *Charlie* Aranda– y otros músicos de otros grupos, entonces claro que se armaban buenas tocadás.

—El Sapo fue el lugar de una época gloriosa y maravillosa para la música en Xalapa –que además se le debe al arquitecto y amigo Pedro Salas– [añade Javier Cabrera].⁷ Incluso yo creo que ahí fue donde se dio el *boom* de la música viva en Xalapa, porque a partir de El Sapo se empieza a generar todo un fenómeno de expansión musical aquí; hay más músicos, mucho más instrumentistas y por ende más opciones musicales en esta ciudad. También se acostumbraba muchísimo tocar en fiestas y casas particulares o de la *flota*, aunque lo hacíamos al *palomazo* porque ahí no había paga, sólo el gusto de tocar y de pasarla bien chévere [...] Además, en esa época eso se acostumbraba mucho en Xalapa, las buenas fiestas se hacían en casa y realmente eran para escuchar música, para tocar mucho, para bailar mucho y, bueno, también para emborracharse mucho porque nunca faltaba el alcohol. De hecho, yo creo que acá esa fue una de las principales formas de oír o conseguir música y grabaciones: en las fiestas caseras. Además esas fiestas básicamente eran con compañeros músicos que a veces traían música de fuera si es que salían a giras o a algo por el estilo. Porque antes no había la posibilidad de conseguir tanta música como ahora que vas a una tienda pides el disco y si no lo tienen te lo traen, o que si no la *bajas* directamente de internet y ya no vas a ningún lado porque ahí tienes todo lo que tú quieras. Por eso yo creo que

⁷ Javier Cabrera, en entrevista antes citada.

este movimiento fue básicamente una cuestión callejera y de interés propio, de buscar a los músicos y de juntarse con ellos con tal de aprender...

"Por ejemplo, cuando venía una agrupación a tocar aquí a Xalapa, después de su presentación seguro había un reventón y se les invitaba, ya fuera para tocar en un lugar público como El Sapo o si no en casa de alguien. Ellos iban, y ya, se armaba la fiesta con tal de convivir e intercambiar música y experiencias con gente de otros lugares... Después de esto hubo también una casa que fue gloriosa para la música en Xalapa: la de Gilberto Velásquez, saxofonista de la Orquesta de Música Popular. Ahí se tocaba yo creo que todos los fines de semana o por lo menos uno sí y uno no, y de ahí salieron varios grupos y bandas como el grupo Fusión, con Lucio Sánchez, Sergio Martínez y yo. De ahí salió también una de las primeras bandas con metales que hubo en Xalapa, que iba un poco en la línea de Tower of Power y de Chicago, la banda Camaleón.

De esta manera, el contexto general del quehacer musical evidentemente creciente en la Xalapa de principios de los años ochenta, la apertura de la Hostería El Sapo como un espacio "alternativo" dispuesto de lleno a la actividad sonora y la consolidación de un proyecto de grupo, permitieron que paso a paso y en poco tiempo el proceso de cambio de Zafra terminara de darse, culminando en la conformación de Combo Ninguno. Y aunque ya para otoño de 1983 el grupo comenzaba a hacerse de un nombre y a presentarse como tal dentro de esta localidad, no sería sino hasta principios de 1984 cuando hiciera su primera presentación oficial con el nombre que desde entonces conserva.

Combo Ninguno: ritmo y libertad conjugados

ANOTABA el encabezado de la primera nota periodística que publicara la prensa local sobre dicho grupo, anunciando su presentación en el auditorio de El Ágora de la Ciudad progra-

mada para el martes 7 de febrero de 1984 a las 20 horas.⁸ En la nota, Leonardo Ortiz explicaba cómo la crisis económica internacional de fines de los cincuenta y principios de los sesenta provocó que las grandes bandas de jazz y de música afroantillana de aquella época pasaran al novedoso formato de combo, mientras señalaba que por entonces el objetivo del grupo era “el de abordar géneros musicales que permitieran una mayor libertad de expresión” y adelantaba que en aquella audición, Combo Ninguno interpretaría “música de Agustín Lara [...], Chico Buarque, Rubén Blades, Gloria Martín, Silvio Rodríguez, Sara González, Amauri Pérez, Roy Brown y materiales [propios] con arreglos de Carlos Aranda y Jesús Reyes”.

Antes de esta actuación los eventos relacionados con la música “tropical”, la música afroantillana y la salsa llevados a cabo en Xalapa y sus alrededores habrían sido pocos, de acuerdo con la información que se publicara en las páginas del *Diario de Xalapa* durante 1979, 1980, 1981, 1982 y 1983. Por ejemplo, en la última semana de abril de 1979 se anunció la presentación del Conjunto Rumbavana de Cuba alternando con el Grupo de Salsa de la uv en la Plaza Lerdo y una presentación del grupo Tahoné –de Puerto Rico– compartiendo con el mismo grupo anfitrión en una de las salas del Teatro del Estado. El 2 de octubre del mismo año se anunciaron dos actuaciones del grupo Irakere en el mismo teatro, y de ello cabe decir que tanto Tahoné como Irakere acudirían a Xalapa a invitación de la Universidad Veracruzana. Posteriormente, en enero de 1980 se anunciaron dos presentaciones del Grupo de Salsa de la uv. En agosto también las de *Pepe* Arévalo y sus Mulatos y de Los Yímbola Combo en la Feria de Teocelo, al igual que una de Dámaso Pérez Prado y la Sonora Santanera en el mismo poblado, pero para el mes de diciembre. Por su parte, durante 1981, 1982 y 1983 se publicaron

⁸ La nota se publicó el lunes 6 de febrero de 1984, en la p. 1 de la sección de Sociales, acompañada de una fotografía del grupo y continuando su texto en la p. 5-C de la edición núm. 14415 del año xli del *Diario de Xalapa*.

un total de seis notas relacionadas con nuestro tema, casi a dos por año, lo que nos invita a pensar que tanto la memorable audición que hiciera el destacado vibrafonista californiano Cal Tjader –acompañado de su entonces conguelo *Poncho* Sánchez– en el Teatro del Estado en 1981, como su repentina muerte unos meses después de pisar la ciudad, serían ignoradas por la prensa local relegando el suceso sólo a la memoria de quienes asistieron a dicho concierto.⁹

No obstante, aparentemente después de aquella presentación de Combo Ninguno en el auditorio de El Ágora de la Ciudad en febrero de 1984, la actividad musical salsosa, las referencias a ella y las notas periodísticas relacionadas con el tema se incrementarían de manera considerable, y esto habría de notarse a partir de la información que publicara ese mismo mes la periodista Rosa Elvira Vargas, con un encabezado que predicaba: “Combo Ninguno llegará a ser una opción musical en esta capital”.¹⁰ En ese lugar, la reportera reseñaba también que

...la presentación del grupo [había atraído] la atención de un público joven, entusiasta y conocedor de los ritmos de moda como el jazz, [la] salsa y [la] nueva trova cubana, que [eran] precisamente el tipo de interpretaciones que ejecuta[ba] este novel conjunto. [Mientras tanto, recordaba una vez más a los nueve integrantes del grupo:] Carlos Aranda (flauta), Marco Antonio Flores Mávila (sax soprano y tenor), Chucho Reyes (vibráfono y percusiones), Pedro Miguel Velásquez (tumbas), Javier Cabrera (batería), Fernando Natarén (bajo), *Tito* Rodríguez (trombón), Leonardo Ortiz (guitarra) y Carmelina Sánchez (vocalista) [para concluir preguntándose:] ¿hasta cuándo tendremos que aguardar para una nueva audición [de este grupo], dónde será y, finalmente cuánto cobrarán?

⁹ Agradecemos al maestro Jesús *Chucho* Hernández los detalles que me brindara sobre esta audición mediante su testimonio.

¹⁰ Publicada el sábado 11 de febrero de 1984, en la p. 1 de la sección de Sociales de la edición núm. 14420, del año *XLI* del *Diario de Xalapa*.

Por otro lado, hacia mayo del mismo año aquel importante local del arquitecto Pedro Salas experimentaba un cambio de nombre sin dejar la línea zoo-nora que lo había visto nacer. El Sapo se convertía ahora en El Búho's y en el lugar donde habrían de distribuirse casi todos los días de la semana tanto aquella banda rockera que recordaba Javier Cabrera –la Banda Camaleón– como el nuevo y apenas dispuesto Combo Ninguno.¹¹

Poco después, las preguntas que se planteaba Rosa Elvira Vargas en el mes de febrero habrían de encontrar respuesta en verano cuando se anunciara el acontecimiento que de alguna manera marcaría el inicio de un nuevo movimiento musical en Xalapa, el de la corriente salsera. “Hoy por la noche, el Primer Encuentro de Salsa y Música Afroantillana” decía el encabezado de la nota que apareciera el miércoles 18 de julio de 1984.¹² En ella, se avisaba que al evento asistirían las agrupaciones Moscovita y sus guajiros, la Orquesta de Salsa de la uv y el Combo Ninguno, y que habría de llevarse a cabo en el salón del Seguro Social con la meta de recaudar fondos para la biblioteca de la Facultad de Economía de la uv.

Pero más allá de lo que anunciara el periódico, veamos lo que Fernando Nataren Dávila recuerda de aquel significativo encuentro:

—Una vez que el grupo se formó ya con un nombre y se anuncio en el periódico, empezaron a llegar cuates que venían de varias facultades al espacio de Pedro Salas, entre ellos varios de economía que eran amigos de Leonardo y simpatizantes del Combo [...] En una de esas, estos cuates armaron un baile y dijeron “vamos a hacer un encuentro: un mano a mano entre la Orquesta de Salsa de la uv, Moscovita y sus guajiros y el

¹¹ De acuerdo con el anuncio publicitario referente al caso publicado el 15 de mayo de 1984, en la p. 4-C de la sección de Sociales, de la edición número 14513 del año xli del *Diario de Xalapa*.

¹² En la p. 2-C de la sección de Sociales, de la edición núm. 4577 del año xli del *Diario de Xalapa*, acompañándose de una fotografía del grupo Moscovita y sus guajiros para anunciar el evento.

Combo Ninguno". Para esto Leonardo ya había contactado a unos amigos extranjeros de la sinfónica para que vinieran al Combo a través de Jesús *Chucho* Reyes y les había interesado. Leonardo también ya había hablado con Carlos Tercero para que le hiciera algunos arreglos para el repertorio del Combo y así se juntó un repertorio ya con partituras y todo. Llegaron estos amigos de la sinfónica para ensayar los papeles –eran dos trompetistas y un trombonista– y empezamos a ensayar en la casa de Leonardo para sonar los arreglos, para oír cómo habían quedado y pues el grupo empezó a sonar muy bien. Además, para entonces ya estaban Javier Cabrera, Pedro Miguel Velásquez y Helio García en las percusiones. Total, que se viene ese mano a mano con los otros grupos ahí en el salón del Seguro Social y pues ya en el evento el lugar se llenó. Eso se puso ¡tremendo! Y es que en serio, ahí estaban todos los buenos músicos de Xalapa: los percusionistas, los de la sinfónica y otros tantos, claro que eso sonaba... ¡tremendo! Me acuerdo que incluso otro miembro de la Sinfónica que había ido al baile nomás a escuchar, se fue corriendo a su casa por su trombón, regresó y pidió *chance* para subirse a tocar con la banda porque eso sonaba tremendo.

"En una de esas, estamos tocando –creo que un tema de las Estrellas de Fania en nuestra segunda tanda¹³ y de repente, así como estaba de lleno el lugar, se empezó a abrir la gente y nosotros ¿qué, qué pasa?; pues nada, que una pareja se puso a bailar pero como nunca, vueltos locos, bailando, empaados sudando y la gente aplaudiendo baila que baila y nosotros tocando. Fue una noche inolvidable. Y no es por nada pero esa noche el Combo se llevó las palmas porque la Orquesta de Salsa tenía su estilo salsero, pero conservador, Moscovita y sus guajiros el suyo, un poco más guajiro y más reservado, en cambio nosotros

¹³ Dentro del medio artístico musical latinoamericano, una tanda es el conjunto de temas o número musicales que interpreta de corrido un solista o un grupo en una presentación. Usualmente una tanda dura de 45 a 60 minutos y contiene un número aproximado de cinco a siete piezas dependiendo cómo estas sean y del intérprete que las ejecute.

nos aventamos con todo y sonando muy bien; claro que eso fue impresionante y el grupo se afianzó de inmediato. Ya tiene muchísimos años de eso y yo todavía no lo puedo olvidar; es más, me acuerdo y disfruto tanto que...¹⁴

Y es que quizá la impresión y el recuerdo que el doctor Nataren guarda de aquella noche no sea la única ni esté equivocada, puesto que tres semanas después del suceso el encabezado de una nota local corroboraba lo dicho por él bajo título de: "Rotundo éxito del Primer Encuentro de Salsa y Música Afroantillana".¹⁵ Posteriormente, casi al finalizar ese año, en septiembre la Orquesta de Salsa de la uv realizaría una presentación en la Plaza Lerdo y para octubre alternaría con la Orquesta Aragón de Cuba.¹⁶

De este modo, para 1985 los retoños de la semilla salsaera en Xalapa ya se hacían ver con mayor claridad. En febrero se presentarían Los Van Van y las Mulatas de Fuego del Tropicana en un baile a beneficio de la Cruz Roja en las instalaciones del salón Bazar;¹⁷ en marzo lo harían los cantantes Celio González padre y Celio González hijo en el mismo lugar,¹⁸ mientras que también por esos días comenzaría a proyectarse en los cines xalapeños la película mexicana homónima a la famosa canción de Rubén Blades, *Pedro Navaja*. Por otro lado, durante el mismo año se registraron las apariciones de dos nuevos grupos salsosos en esta ciudad: la de Jorge Kuri y su Caña Brava en abril y la de

¹⁴ Fernando Nataren, en entrevista antes citada.

¹⁵ Publicada el sábado 11 de agosto de 1984, en la p. 2-C de la sección de Sociales, de la edición núm. 14601 de año xLI del *Diario de Xalapa*. La nota se acompañó con una fotografía de Combo Ninguno.

¹⁶ De acuerdo con (en adelante D.a.c.) la nota publicada el miércoles 17 de octubre de 1984, en la p. 2-C de la sección de Sociales, de la edición núm. 14667 del año xLI del *Diario de Xalapa*, bajo el título de "Actuación de la Orquesta de Salsa de la uv alternando con la Orquesta Aragón de Cuba".

¹⁷ D.a.c. nota publicada sábado 9 de febrero de 1985, en la p. 1 de la sección de Sociales, de la edición núm. 14779 del año xLII del *Diario de Xalapa* bajo el título de "Esta noche, fiesta cubana en Xalapa".

¹⁸ D.a.c. el anuncio publicado sábado 16 de marzo 1985, en la p. 5-C de la sección de Sociales, de la edición núm. 14814 del año xLII del *Diario de Xalapa*.

Son Bailongo durante mayo;¹⁹ lo que en suma con lo anterior, puesto en balanza y contexto mostraba de manera clara no sólo la penetración de la salsa a nivel nacional sino también dentro del ambiente local xalapeño.

Ese mismo año el movimiento salsero en Xalapa daría sus primeras señales de vida una vez que estallaran las luces de la “Espectacular Confrontación de Música Afroantillana”.²⁰ En ella habrían de encontrarse Combo Ninguno –por la ciudad de Xalapa– y Alta Tensión y Kimbara Salsa –por la del puerto de Veracruz– y de ello recuerda Leonardo Ortiz:

...este baile llevado a cabo en el salón Caracol lo pensamos para conmemorar los sucesos del 2 de octubre [de 1968], pero unos días antes se vino el temblor del 85 –el 19 de septiembre de 1985– y el ambiente se puso muy complicado, todo se puso como de luto y ya no pudimos parar el evento. Ya habíamos firmado contratos y a los grupos de todos modos había que pagarles completo. Entonces ya no pudimos cambiar la fecha, se hizo ese baile y esa fue como la presentación formal de Combo Ninguno. Desgraciadamente, la respuesta no fue la que se esperaba y pensamos: no pues a la gente no le interesa la salsa en Xalapa. No sé si se debió al temblor o a que de plano en esa época a la gente no le interesaba la salsa en Xalapa [...] Por eso, como ya habíamos *montado* un repertorio con los arreglos que Carlos Tercero había hecho para el grupo y yo ya me planteaba continuar en la institución –en el INEA que era donde trabajaba– o seguirme de lleno en la música, me dije: bueno, pues mejor nos dedicamos a esto, pensando ya en todo

¹⁹ Cabe aclarar que las fechas que señalo para la aparición de estas agrupaciones corresponden a las mismas en que estas fueron referidas por vez primera entre las páginas del *Diario de Xalapa* y no a la fecha exacta de sus conformación.

²⁰ Encabezado de la nota que anunciaba el evento el día 3 de octubre de 1985 en la p. 2-C de la sección de Sociales, de la edición núm. 15013 del año XLII del *Diario de Xalapa*.

un paquete específico de trabajo y decidimos movernos a probar suerte en otros lugares.²¹

Del México 86 a la Tumba verde

*el hombre es derrama del mar
Laguna Verde lo va a matar**

UNA VEZ entrado el año 1986 y recién pasada la experiencia del baile de octubre de 1985, Combo Ninguno comenzaba a plantearse la posibilidad de buscar nuevas formas de vida y, sobre todo, la de comenzar su desenvolvimiento de manera profesional.

—Cuando alternamos con el grupo Alta Tensión en Xalapa, ellos se quedaron muy sorprendidos con nosotros y en especial su director musical [recuerda el doctor Nataren].²² Tanto que en una de esas, él mismo viene y le dice a Leonardo: “oye si quieren ir a tocar a Veracruz, adelante, nosotros estamos tocando en el Caramba y cuando quieran vénganse a echar *la paloma*”,²³ y le dice Leonardo: “sí, un día de estos vamos”. En eso un día nos reunimos y nos dice Leonardo: “pues está la invitación para ir a tocar a Veracruz, así que ustedes dicen”. Lo platicamos y como algunos podían y otros no, que nos vamos sólo con los que sí. Total, llegamos allá al Caramba —que era el restaurante-bar del salón Capezzio— como a eso de medio día para echar *la paloma* y llegando que dice nuestro amigo de Alta Tensión: “saludo a los

²¹ Leonardo Ortiz, en entrevista antes citada.

* Coro del tema *Tumba Verde* —de J. J. Bravo y Leonardo Ortiz— que a su vez dio nombre a la primera producción discográfica de Combo Ninguno.

²² Fernando Nataren, en entrevista antes citada.

²³ *La paloma*, dentro del medio artístico-musical mexicano, es la situación que se da cuando uno o más ejecutantes hacen música de manera espontánea, integrándose a un grupo en la interpretación de algún tema dado o incluso de la propia improvisación.

amigos del Combo Ninguno que vienen de Xalapa y que ahorita los vamos a invitar a que toquen aquí con nosotros”, pero como la gente no nos conocía ni nada como que no hicieron caso y se siguieron comiendo. Luego llegó su descanso y nos dicen: “pues adelante, todo suyo el lugar”, pero como nosotros íbamos pocos y no llevábamos bongosero, pues bueno, que nos subimos y así nos pusimos a darle. Lo curioso fue que aun así el grupo empezó a sonar bien, la gente aplaudió, se paró a bailar y de canción en canción que nos aventamos casi una tanda. En eso estamos tocando y se acerca un cuate con un bongó a pedir *chance* para tocar y le dice Leonardo “pues sí, órale”... y ¡no ’mbre!, nos quedamos impresionados porque el cuate tocaba muy bien –Jaime León, *El Marro*–; claro que ya así el grupo se complementó muy bien y cuando paramos la dueña del lugar nos invitó a comer, platicamos con ella y hasta nos ofreció trabajo.

“Para entonces ya estaban hechos los arreglos de Carlos Tercero, ya andábamos viendo lo de trabajos más serios para tocar con el grupo y, estando en Xalapa, al poco tiempo hicimos una reunión para ver quiénes se comprometían a cubrir ese compromiso que nos ofrecían allá en Veracruz. Hubo quienes dijeron: “no pues yo no puedo” porque esto o que lo otro; Helio estaba entre que sí y entre que no por sus cosas; y yo como ya había dejado la medicina para dedicarme de lleno a la música me acuerdo que en esa junta les dije: saben qué, ahora me dedico a la música, tengo que vivir de esto y si el grupo no va a Veracruz hasta aquí llego con Combo Ninguno porque yo necesito trabajar. Leonardo ya andaba igual porque ya había dejado un muy buen trabajo que él tenía en el INEA, El Marro estaba puestísimo porque creo que ni trabajo tenía en Veracruz y así empezamos a hablar para ver quién se comprometía ya con el grupo y quién no.

—A partir de esto yo me fui a tratar de conectar al grupo a varias zonas de atracción turística [agrega y comenta Leonardo Ortiz].²⁴ Anduve por Cancún y por otros lugares con fotos del

²⁴ Leonardo Ortiz, en entrevista antes citada.

grupo, con un video que habíamos grabado y con otras cosas, pero era bien *gacho* porque uno llegaba con los gerentes de los hoteles o de otros espacios y querían grupos que tocaran salsa pero sólo con cuatro o cinco personas. O sea, no tenían la menor idea de nada relacionado con esto, y fue bastante difícil porque yo acababa de dejar mi trabajo, los pocos ahorros que había hecho se esfumaron entre hacer arreglos y comprar el equipo y los instrumentos, y entonces sí fue bastante difícil.

“Ya estando en eso que nos invitan a trabajar a San Miguel de Allende. Hicimos una reunión, lo planeamos, que nos vamos y estuvimos un rato tocando allá, como a principios de 1986. Después, como a mediados de año cuando se venía el mundial de futbol que nos invitan de nuevo. Eso nos abría posibilidades de trabajo en algunos lugares de León y Querétaro y total, que como ya estábamos puestos en esto de lleno, que agarramos los instrumentos y que nos vamos. En eso, cuando todavía ni llegábamos a León tuvimos un accidente automovilístico y yo quedé completamente *nockeado*, fuera de circulación como siete u ocho meses.

Faltaban como tres o cuatro días para que empezara el Mundial [añade al respecto el conguero Helio...].²⁵ Íbamos saliendo de San Miguel precisamente con rumbo a León y en eso que sucede ese desmadre y ahí terminó el sueño de esa gira que habíamos emprendido con mucho entusiasmo. Ahí el Combo entró en un receso de varios meses porque Leonardo quedó muy madreado y porque además ahí se perdió todo: la Combi y los instrumentos que estaban recién comprados; me acuerdo que mis congas fueron las únicas que se salvaron porque eran unas pinches congas de esas muy bien armadas y ahí se calaron, todo lo demás quedó pa'l deshuesadero. El Marro acababa de entrar al grupo porque apenas se lo acababa de jalar Leonardo de Veracruz y todavía ni se estrenaba como bongosero del Combo cuando pasó ese desmadre.

²⁵ Helio García, en entrevista antes citada.

No recuerdo bien cómo estuvo la cosa, pero el caso es que apenas iba a tocar él con nosotros y ya no tocó.

Después de eso algunos compañeros se quedaron allá trabajando: Helio y El Marro [recuerda Leonardo Ortiz].²⁶ Al año siguiente, cuando ya comenzaba a recuperarme, ellos me invitan a irme a tocar con el grupo que ellos habían formado y me voy, pero siempre con la idea de reorganizar al Combo Ninguno. Los alcancé y ahí tocamos un tiempo de diferentes maneras: en grupo, en dueto, en cuarteto o de las formas que fueran hasta que reorganizamos al Combo, pero ya con la idea de grabar. Mientras, yo había hecho algunas canciones, una de ellas era *Tumba verde* y como a veces tocábamos en grupo o a veces nomás Helio y yo pues dijimos bueno, por qué no la *montamos* con Combo Ninguno. Por ese entonces, ya para inicios de 1987 comenzaba el movimiento antinuclear de Laguna Verde –que fue un movimiento social muy importante para la región por el tipo de movilizaciones que propició– y comenzamos a pensar en el proyecto del disco. Nosotros lo que queríamos era grabar y entonces nos dimos a la tarea de buscar un repertorio con temas y arreglos originales, que en conjunto fue lo que después se convirtió en el primer disco, que por cierto salió bajo el nombre de la misma canción: *Tumba verde*.

Antes de esto y en lo que el grupo se estaba reorganizando, en una pequeña relación con el tema que me ocupa, a principios de marzo de 1987 se había presentado en Xalapa el espectáculo de “la comparsa ganadora del carnaval de La Habana [de 1986], acompañada por la explosiva orquesta 4:40 y sus excelentes cantantes: Omara Portuondo y Martín Rojas”,²⁷ como eco de su reciente actuación en el Carnaval del puerto de Veracruz. Mientras tanto y por otro lado, la proliferación de centros nocturnos que

²⁶ Leonardo Ortiz, en entrevista antes citada.

²⁷ D.a.c. anuncio publicado el jueves 5 de marzo de 1987, en la p. 9 de la sección de Sociales de la edición núm. 15523 del año XLIV del *Diario de Xalapa*.

ofrecían veladas y cenas amenizadas por algún grupo haciendo *música viva* en Xalapa ya era notable y, por tanto, como bien señalara Javier Cabrera en su testimonio, los efectos del ambiente generado en aquellos pequeños espacios abiertos cuando iniciara la década –la Hostería El Sapo primero y El Buhó’s después– se hacían cada vez más presentes.

En ese sentido uno de los primeros grupos que habrían de sumarse a la incipiente lista de ejecutantes de música afroantillana en esta ciudad sería el trío Son Tres. Mismo que, como la mayoría de los grupos locales relacionados con la corriente sonora que se trata aquí, iniciaría sus presentaciones en el *lobby-bar* del restaurante Los Vitrales, el bar La Naranja.²⁸ Pero dicho espacio, ubicado en el número 8 de la avenida Manuel Ávila Camacho, en poco tiempo se convertiría en el establecimiento que albergan buena parte de las agrupaciones salsosas de Xalapa, incluyendo al Combo Ninguno cuando éste regresara de su estadía en San Miguel de Allende, en mayo de 1987.²⁹

—Ese año regresamos a Xalapa otra vez como Combo Ninguno y estuvimos un rato parados aquí [señala Leonardo Ortiz].³⁰ Como para mayo nos fuimos a buscar trabajo a Veracruz y de inmediato nos dieron. Comenzamos a trabajar allá en el Caramba –el restaurante-bar del salón Capezzio– y me acuerdo que ahí se trabajaba todos los días porque nunca cerraban. Eran épocas de bonanza, muy diferentes a las de ahora, y por tanto había veces que tocábamos hasta siete u ocho tandas al día. Empezábamos por ahí de tres de la tarde y terminábamos –con descansos claro– como a las cuatro o cinco de la mañana; era mortal. Sí era mucho trabajo pero también fue una época muy

²⁸ D.a.c. anuncio gráfico publicado el viernes 20 de marzo de 1987 en la p. 4-C de la sección de Sociales, de la edición núm. 15538 del año XLIV del *Diario de Xalapa*.

²⁹ D.a.c. anuncio gráfico publicado el jueves 21 de mayo de 1987 en la p. 4-C de la sección de Sociales, de la edición núm. 15599 del año XLIV del *Diario de Xalapa*, bajo el rotulado de “Nuevamente aquí en Xalapa Combo Ninguno”.

³⁰ Leonardo Ortiz, en entrevista antes citada.

agradable porque curiosamente además éramos la atracción del lugar. Y no lo éramos por lo que nosotros tocábamos, sino por nuestra apariencia, porque allá en Veracruz la gente del puerto como que está acostumbrada a todo un perfil en los músicos de son o de salsa, y nosotros llegábamos a tocar en bermudas, con las melenas, las barbas y los guaraches; claro que nomás no encajábamos...

“De aquella época yo tengo muy gratos recuerdos porque para mí ir a Veracruz significaba ir a aprender. Además Veracruz es un lugar donde esta música sí se consideraba importante y no como acá. Por ejemplo, en esos meses que estuvimos allá trabajando regresamos algunas veces a tocar a Xalapa en fiestas o eventos particulares y nadie bailaba. Yo me acuerdo de eso y uno se siente muy mal porque dice: chingao, no les gusta y lo estamos haciendo bien, pero por otro lado como que eso también nos ayudó a forjar el carácter y como a tener la capacidad de decir: esta es nuestra propuesta y si alguien nos contrató es porque a ese alguien le gusta, ya si a sus invitados no les gusta pues allá ellos.

Para entonces Combo Ninguno se componía de siete integrantes. Su formato de grupo era mucho más cercano al de una pequeña charanga que al de un combo salsero y eso siempre le daba un toque particular frente al resto de las agrupaciones salsosas de la región.³¹ En ese momento los miembros del grupo eran Fernando Nataren en el bajo, Leonardo Ortiz en el tres, Helio García Flores en las congas, Jesús *Chucho* Hernández en el timbal y los recién ingresados Jaime León *–El Marro–* al bongó, Marcelo Dufrane al violín y Javier Flores Mávil en la flauta.

El tipo de agrupación que para entonces daba cuerpo a Combo Ninguno, como el sonido que de él emanaba no era el de un conjunto del todo salsero, según lo recuerda el doctor Nataren:³²

³¹ Una charanga es un tipo de agrupación musical originario de Cuba que, entre otras cosas, se caracteriza por el sonido particular que produce la combinación flauta-violín.

³² Fernando Nataren, en entrevista antes citada.



Combo Ninguno en el Caramba, Veracruz, Veracruz; verano de 1987. De izquierda a derecha, arriba, Fernando Nataren, Javier Flores Mavil, Helio García y Jesús *Chucho* Hernández. Abajo, Jaime León *El Marro*, Leonardo Ortiz y Marcelo Dufrane.

...trabajando allá en Veracruz el grupo empezó a tener mucho éxito. El ingreso económico no era tan malo y como la idea ya era grabar nuestro demo,* Leonardo contrató un estudio de grabación que pertenecía al grupo Los Flamers [que es un grupo musical de chunchaca y música "tropical" de amplia trayectoria dentro del ambiente sonoro veracruzano]. En eso pues nos metimos al estudio con el objetivo de grabar lo que se pudiera; entre más original mejor. El paquete inicial ya se había programado con los arreglos de Carlos Tercero y de última hora entró un arreglito que le hice a un son jarocho tradicional, *El jarocho*. Luego, la verdad es que todo ese proceso fue bastante difícil porque un rato del día era para ir trabajar al Caramba y otro para ir a grabar al estudio; así se grabó

* Grabación que sirve de *demonstración* del quehacer musical de alguien.

el primer disco. Después terminó esa temporadita allá en Veracruz y nos regresamos a Xalapa ya con el demo grabado.

Pero mientras Combo Ninguno trabajaba en el puerto de Veracruz e incluso se presentaba en algunos programas de la tv local,³³ durante ese junio de 1987 en Xalapa y quizá en otros lugares de la entidad comenzaban a darse las primeras manifestaciones en contra de la planta nuclear de Laguna Verde y del movimiento cívico-social desatado a partir del repudio común a dicho proyecto.

Hacia julio, el grupo empezaba a presentarse nuevamente en su tierra natal en lo que una agrupación más se agregaba a la lista del quehacer musical salsero local, el grupo Conganá.³⁴ Para agosto el Combo tocaba unos días en Xalapa y otros en la ciudad y puerto de Veracruz mientras que, ante la escasez de trabajo, se ofrecían para contrataciones directas a través de un anuncio en la sección de oportunidades de un matutino xalapeño.³⁵ Y es que 1987 no fue un año sencillo para el estado de Veracruz ni para el resto del país, puesto que por un lado se daban las elecciones presidenciales y por otro la sucesión gubernamental, producto del resultado de la primera. Por ello, dadas las condiciones, no es de extrañarnos que casi al final de ese agosto se publicara una nota en la que el propio Leonardo Ortiz afirmaba: “Xalapa no es plaza para la salsa”.³⁶

³³ Como lo muestra el anuncio gráfico de la presentación de Combo Ninguno en el programa jarocho Estelar Musical, mismo que se transmitiera el martes 30 de junio de 1987 y que se publicara ese día en la p. 1 de la sección de Sociales, de la edición núm. 15639 del año XLIV del *Diario de Xalapa*.

³⁴ D.a.c. anuncio gráfico que avisaba la presentación del grupo en el bar La Naranja el viernes 17 de julio de 1987 en la p. 1 de la sección de Sociales, de la edición núm. 15656 del año XLIV del *Diario de Xalapa*. En esa edición se publicaba también un recuadro con un texto que pronunciaba “No a Laguna Verde”, dispuesto para recortar y pegar en lugares visibles.

³⁵ Publicado el martes 24 de agosto de 1987 en la p. 3-D de la sección de Oportunidades, de la edición núm. 15695 del año XLIV del *Diario de Xalapa*.

³⁶ 28 de agosto de 1987, p. 1 de la sección de Sociales de la edición núm. 15698 del año XLIV del *Diario de Xalapa*.

Sin embargo, pese a la aseveración del músico y director de Combo Ninguno, en septiembre aparece en Xalapa otro grupo directamente relacionado con la actividad salsera local, bajo la iniciativa del flautista Carlos Aranda, el Combo Caché.³⁷ Agrupación que de alguna manera –guardando las proporciones debidas– marcaría el inicio de la proliferación de grupos independientes dedicados a la ejecución de la música afroantillana en esta ciudad.

Por otra parte, todo parece indicar que la actividad laboral de Combo Ninguno en los meses de agosto y septiembre de 1987 no fue la que sus integrantes hubieran deseado. Pero aun así, para octubre el grupo vería finalmente la consolidación de su primera producción discográfica cuando ésta lograra salir al mercado bajo la producción de Modesto López, a través de su casa disquera llamada Discos Pentagrama. Al respecto comenta Leonardo Ortiz:³⁸

—Cuando grabamos el disco yo fui a recorrer las casas disqueras al D. F., y me fue de la patada. Cuando oían la canción *Tumba verde* casi me corrían y me decían: “eso no sirve”, oían *El presupuesto* y era: “eso no sirve”; les gustaba *El jarocho* y ese era el único que más o menos gustaba porque los demás no. Y es que *El jarocho* yo creo que fue un tema muy noble y muy sencillo, que además, en lo personal a mí por eso me encanta: por sencillo, por noble y porque tiene candor y ese sabor a provincia y a pueblo pequeño que siempre deja un sabor muy grato... Me acuerdo que mientras andaba en eso incluso hubo quienes me decían: “por qué no le meten un ritmito así como de cumbia”. Estuve con connotados productores musicales de algunas de las casas disqueras de aquel tiempo y o me hacían esperar las mil horas, o me hacían dar veinte vueltas hasta que dije ¡ya basta!. En eso aparece otra vez Ana Elgarte –quien nos invitó a nuestro

³⁷ D.a.c. anuncio gráfico que avisaba la presentación de este grupo en el bar La Naranja el sábado 12 de septiembre de 1987 en la p. 1 de la sección de Sociales, de la edición núm. 15713 del año XLIV del *Diario de Xalapa*.

³⁸ Leonardo Ortiz, en entrevista antes citada.

primer evento como Combo Ninguno—y me presenta a Modesto López. Él llegó a México de Argentina unos años antes y había estado en Discos Fotón hasta que decidió crear su propia compañía con la que se ha dado a la tarea de grabar grupos de lo que él mismo llama “música alternativa”: Discos Pentagrama. Entonces le lleve a Modesto el demo que habíamos grabado, lo oye y me dice así con su acento argentino: “está muy lindo esto, muy lindo...” Total, le gustó el material, no le quitó nada y lo sacó tal como lo teníamos nosotros.

—Luego, empieza la promoción del disco, el grupo a hacerse de un nombre y finalmente a consolidarse [recuerda el doctor Nataren].³⁹ Mientras tanto estuvimos sin trabajo como un par de meses y como ya estábamos de lleno en esto pues había que moverse a buscar el trabajo. Me acuerdo que en eso hubo un contrato para una boda en el salón del Sindicato de Músicos—el salón Santa Cecilia—y nos contrataron. Ahí tocamos un grupo de esos que son para fiestas y nosotros. Y me acuerdo muy bien del evento porque cuando nosotros tocábamos nadie bailaba. Nosotros veníamos de Veracruz puerto, la banda ya estaba sonando bien y nadie bailaba; si acaso una pareja o dos se paraban en medio de un salonzote y nosotros claro que nos sentíamos muy mal. Decíamos: oye pero si la banda está sonando bien y mira esta gente que no se para. Sí los veíamos que oían y movían los pies pero nadie bailaba; como en Xalapa la salsa no era bien vista y no era aceptada pues no la bailaban. Luego llegaba nuestro descanso, tocaba el otro grupo y toda la gente se paraba a bailar. No 'mbre pues nosotros nos sentíamos terrible, nos desanimábamos mucho y decíamos: oye como que el grupo no la está haciendo aquí. Y lo hablábamos: no pues si queremos que el grupo despegue como que eso no va a ser aquí. Y claro, eso nos trajo otra crisis porque estar en Veracruz que no está tan lejos era una cosa, pero pensar ya en moverse a otro lado... ¡estaba *cañón*...!

³⁹ Fernando Nataren, en entrevista antes citada.

“En eso una amiga de Leonardo le platicó de un lugar en Oaxaca que se llamaba El Sol y la Luna. Ahí tocaba una banda de salsa del D. F., y ella pensó que los dueños del lugar también se podían interesar en nosotros. Total que Leonardo agarra y le da el *caset* a su amiga y ella se lo pasa a los dueños de El Sol y la Luna. Ellos lo oyen, les gusta el material y un día que le llaman a Leonardo para preguntarle si el grupo sonaba igual que como se oía en el *caset*. Y les dice Leonardo: “no, en *vivo* el grupo suena mejor. Y suena mejor porque ahorita estamos tocando muy bien”, les dice. Total que se pusieron de acuerdo y que nos vamos a tocar a Oaxaca. Ya no recuerdo si el trato inicial fue para estar dos o tres meses allá, pero el caso es que empezamos a tocar y a alternar con el grupo que ya estaba de planta que se llamaba Rumbanda. No ‘mbre pues la cosa se puso tremenda, empezó a llegar la gente, el turismo extranjero y el ambiente se puso muy bien. Pasaron los meses y como el Combo estaba sonando bien el dueño de El Sol y la Luna decidió terminar el contrato con la otra banda y que nos quedáramos sólo nosotros. En fin, que ahí en Oaxaca se puso todo muy bien; incluso yo creo que ahí fue como la maduración del grupo porque como tocábamos diario la banda empezó a sonar ¡*caaañón!*”

Sobre esto agrega Leonardo Ortiz:⁴⁰

Sí, yo pienso también que en Oaxaca nos consolidamos musicalmente hablando porque tocábamos diario y eso te permite trabajar con mucha soltura. Además, por las características del formato y los músicos que el grupo tenía en ese momento, se logró que el grupo tuviera como un sello propio muy especial. Para entonces ya estaba Marcelo Dufrane al violín, que era excelente improvisando porque estaba muy metido en el jazz y eso contribuyó bastante. Y es que esa época era diferente, el grupo era diferente y todo lo demás era diferente. En Oaxaca, al día tocábamos mínimo tres turnos, tandas, *sets* o como quieran llamarle, y me acuerdo que el primero era el

⁴⁰ Leonardo Ortiz, en entrevista antes citada.

estándar de jazz, que era donde yo creo que Marcelo disfrutaba al máximo. De hecho llegaba la gente, los extranjeros y toda la bola y Marcelo era el que hacía todo el numerito del estándar de jazz, que siempre era el primero. Después ya tocábamos el segundo y el tercer *set* con música para bailar, pero siempre muy orientado en la línea del son, y pues todo eso era muy agradable.

Por otro lado, mientras Combo Ninguno probaba suerte en otros lugares, dos movimiento cívico-sociales trascendentales cobraban vida, fuerza y presencia dentro del ambiente político y social de Veracruz durante aquel segundo semestre de 1987. Por un lado, se daba la manifestación del repudio común a la puesta en marcha de la planta nuclear de Laguna Verde, mientras que por otro, las campañas presidenciales de fin de sexenio y los mítines políticos que siempre les acompañan antecedian a unas elecciones que hacia finales de año arrebatarían la victoria al candidato de oposición (Cuauhtémoc Cárdenas) a través de un cínico fraude electoral.

Dentro de este contexto, la convergencia de varios factores permitió el desarrollo de una primera etapa de Combo Ninguno como un grupo profesional independiente y “alternativo” dedicado al quehacer musical salsoso. Su participación en eventos relacionados con las protestas antinucleares y en mítines políticos que favorecían al candidato de oposición a la presidencia de la República, así como la promoción simultánea de su recién publicado disco –TUMBA VERDE– son sólo algunos de los rasgos más importantes de ese momento. De manera que hacia los últimos meses de 1987 y los primeros de 1988, la suma de todos estos eventos gestaba el inicio de un movimiento local alrededor de la corriente salsera en el que sin duda el Combo fungía como punta de lanza.

—Lo que pasó fue que el movimiento antinuclear de Laguna Verde fue creciendo durante 1987 y en 1988 ya era bastante fuerte [continúa comentando Leonardo Ortiz].⁴¹ Cuando noso-

⁴¹ *Ibid.*

tros tocábamos en algún baile o evento relacionado con eso el lugar se llenaba y la gente que iba era la que ahora serían los militantes ecologistas, o su equivalente, porque teníamos mucha aceptación entre ellos. Ese año –en 1987– también nos tocó estar en los grandes mítines del cardenismo y todas esas cosas y eso provocó que de alguna manera se nos identificara como un grupo ligado a causas políticas o de protesta; cuando, siendo sinceros, jamás fue esa la intención del grupo porque en el Combo sí había integrantes que sí coincidíamos con eso y que sí íbamos por convicción propia, pero también había algunos que no concordaban y a los que incluso hasta había que pagarles para que fueran a ese tipo de eventos. Y es que casi siempre que venía Cuauhtémoc Cárdenas a Xalapa con la gente del PRD nosotros andábamos ahí tocando. Y eso yo creo que se dio porque los que organizaban ese tipo de cosas no iban a convocar a un grupo de *pastel* y decidían llamarnos a nosotros que de alguna manera como que sí cubríamos esa pequeña línea, pero no por otra cosa.

“Quizás por eso a mí me da la impresión de que por ese entonces nuestro público de Xalapa era un público que militaba más con nuestra supuesta “militancia política” que con nuestra propuesta musical, porque yo siento que fue un público que nos aceptó más por el tema de *Tumba verde* que por otra cosa; siendo que nosotros ni lo hicimos ni lo grabamos pensando en lograr un impacto comercial o aprovechar el momento, sino que nos gustó, coincidíamos en eso y decidimos grabarlo igual que como se graba una canción de amor o de desamor o de lo que uno quiera.

“Por otro lado también coincidió que en ese mismo disco incluimos un tema que yo le escuché a Rubén Blades en sus inicios cuando cantaba con la orquesta de Ray Barretto: *El presupuesto*. Y es que en la parte del soneo de ese tema –o de la inspiración pues– nosotros decíamos –entre otras cosas– que a Salinas de Gortari no lo íbamos a extrañar porque él estaba en Programación y Presupuesto o en un puesto federal de esos, en eso se vienen las elecciones y que va quedando de presidente el represor este. Entonces tanto ese tema como *Tiburón*, *Cimarrón* y algunos más

de esos nos dieron una “militancia política” entrecomillada que nosotros no esperábamos porque nuestro único propósito era llegar a tocar todos los ritmos del Caribe [hispano], haciendo la música que nosotros queríamos hacer. La música caribeña tiene una diversidad de ritmos impresionante y yo siempre decía: algún día tenemos que tocar desde un danzón, un mambo, un chachachá, una guaracha, una bomba o una plena pasando por un merengue hasta llegar a esto que ahora se llama salsa, y así se dio...

“Después, algo muy grato que también pasó en ese tiempo fue que nosotros grabamos el disco de TUMBA VERDE y como a los seis meses empezó a transmitirse por Radio Universidad el programa de Carlos Romano: *La Revista*, que fue un programa con un formato muy especial porque lo mismo ofrecía una receta de cocina que una mesa de debate político o recomendaciones de libros. Y fue tan especial que ahí sigue desde 1988 porque ha sido un programa con mucha convocatoria y sobre todo con una apertura impresionante a todo tipo de cosas.

“Y resulta que Carlos Romano –su productor y conductor– escoge para el programa el son jarocho que Fernando Nataren había arreglado para Combo Ninguno y que apenas habíamos grabado, *El jarocho*. Por lo que ese programa, teniendo como rúbrica ese tema que grabamos nosotros, sin querer resultó importante para la difusión de nuestra propuesta. Y es que sólo esa estación [Radio Universidad Veracruzana] era la única que nos programaba y que al mismo tiempo hablaba de las cosas que estaban pasando: del movimiento antinuclear de Laguna Verde, del cardenismo y de todo eso. Luego, si a eso le sumas que nosotros tocábamos en todos esos eventos, claro que la gente nos asoció en ese tiempo a todo ese tipo de eventos “intelectuales”.

Mientras tanto, el fenómeno de la corriente salsosa en Xalapa comenzaba a desarrollarse en otras direcciones anunciando su transformación en el siguiente suceso. Nuevos grupos aparecían y la proliferación de los mismos advertía las primeras señales de

vida de un movimiento que, entre finales de 1987 y principios de 1988, tomaría el cuerpo y la forma de lo que más tarde sería el *boom* de la salsa en Xalapa.

El boom de la salsa en Xalapa

EN ENERO de 1988 se anunció la aparición de otro grupo inmerso en la corriente salsera local bajo una curiosa publicidad que decía: “olvídese de la crisis y disfrute en su bar La Burbuja de nuestra semana salsera con el mejor grupo de salsa del Estado, [el grupo] Saoco”.⁴² En febrero se publica una nota advirtiendo que ese año funcionaría la planta nuclear de Laguna Verde⁴³ y durante marzo se darían dos eventos relacionados directamente con la vida de Combo Ninguno. Por un lado, el inicio de transmisiones del programa radial *La Revista*, utilizando como rúbrica el tema *El jarocho* a partir del día primero del mes.⁴⁴ Y por otro, el anuncio de la apertura del nuevo espacio de la familia Salas, una vez que lo que antes fuera El Sapo y El Búho’s cambiara nuevamente de nombre para convertirse en La Hostería del Zorro.⁴⁵

En abril de ese mismo año Combo Ninguno se presenta de nuevo en El Ágora de la Ciudad⁴⁶ y para el verano comienza

⁴² D.a.c. anuncio gráfico publicado el domingo 24 de enero de 1988, en la p. 7-C de la sección de Sociales, de la edición núm. 15843 del año xlv del *Diario de Xalapa*.

⁴³ D.a.c. nota publicada el miércoles 10 de febrero de 1988 en la primera plana de la edición núm. 15860 del año xlv del *Diario de Xalapa*.

⁴⁴ D.a.c. el testimonio de Carlos Romano, en entrevista personal sostenida el 7 de junio de 2004 en Radio Universidad Veracruzana, Xalapa, Veracruz.

⁴⁵ D.a.c. anuncio publicado el domingo 6 de marzo de 1988 en la p. 6-D de la edición núm. 15885 del año xlv del *Diario de Xalapa*.

Digo la familia Salas porque aunque ni Buho’s ni la Hostería del Zorro eran del arquitecto Pedro Salas, sí pertenecían a sus hermanos Nico e Higinio Salas.

⁴⁶ D.a.c. nota publicada el miércoles 6 de abril de 1988 en la p. 1 de la sección de Sociales, de la edición núm. 15916 del año xlv del *Diario de Xalapa*.

una nueva etapa de reconfiguración cuando el bajista Fernando Nataren decide salir del grupo y en su lugar entra Fernando Azuara, tras un paréntesis de tres meses cubierto por el jazzista Lucio Sánchez. En medio de esto, la agrupación continúa sus presentaciones por temporadas en la ciudad de Oaxaca y asiste al Festival Internacional de Cultura del Caribe, llevado a cabo del 10 al 15 de junio en la ciudad de Cancún, Quintana Roo. Al evento también asistieron artistas como Andy Palacios –de Belice–, El Septeto Nacional de Cuba, tanto el sonero Luis Ángel Silva *Melón* en compañía de su orquesta como el grupo de son jarocho Mono Blanco –por México– y muchas figuras más de esa época.

Posteriormente, Combo Ninguno regresa a Xalapa en septiembre para presentarse en la Hostería del Zorro y en la discoteca La 7ª Estación,⁴⁷ propiciando con ello no sólo la programación de la salsa en los centros nocturnos locales de moda por lo menos un día a la semana y reflejada en los famosos “miércoles o jueves de salsa”, sino también la penetración de la misma en centros nocturnos de diversión que en otro momento de ninguna manera habrían sido pensados como aptos para este tipo de música: las discotecas.

Hacia octubre de 1988 un grupo nuevo se agrega a la lista del quehacer musical afroantillano al anunciarse el baile del Foro Cívico de Xalapa en el que habrían de participar el Cuarteto Siboney, Combo Ninguno y un grupo de percusiones, secuela del movimiento tamborilero que gestara Taumbú al iniciarse la década: el grupo Óri.⁴⁸

Más tarde, en el mes de noviembre se estrena en Xalapa el film *Salsa, la película*, contando con la participación de Celia

⁴⁷ D.a.c. anuncios publicados el miércoles 27 de septiembre de 1988 en la p. 5-C de la sección de Sociales, de la edición núm. 16090 del año XLV del *Diario de Xalapa*.

⁴⁸ D.a.c. anuncio publicado el sábado 29 de octubre de 1988, en la p. 4-C de la sección de Sociales, de la edición núm. 16122 del año XLV del *Diario de Xalapa* (el baile se llevó a cabo en el salón Montecarlo).

Cruz, Willie Colón, el Grupo Niche y otros músicos de renombre, mientras que el Combo se presentaba en el bar La Burbuja, del hotel Xalapa y en un festival que recibió el nombre de Tercer son por Nicaragua.

Para entonces, producto de diferencias personales comunes en el ambiente artístico musical, tanto el flautista Javier Flores Mávil como el bongosero porteño Jaime León *-El Marro-* ya habían dejado Combo Ninguno y los nuevos integrantes del grupo trataban de reorganizarse, sin alejarse de la línea sonora que había caracterizado al Combo durante los últimos años.

Finalmente, ese diciembre la agrupación se presenta unos días en la Hostería del Zorro y otros en el restaurante Fontana, mientras comienza una fructífera relación artística y de trabajo con el ballet Quetzalli, así como la planeación de su segundo material discográfico, *TRAIGO ESTE SON*.

De este modo, la proliferación de los grupos inmersos en la corriente salsera durante el segundo semestre de 1988 y el primero de 1989, la penetración de la misma en los centros nocturnos de moda y la suma de ambos factores con la propagación del sonido salsero a través de los medios de comunicación bajo la ola de la salsa romántica, desató justo en ese periodo un fenómeno sumamente particular que al paso del tiempo ha sido referido entre nosotros como el *boom* de la salsa en Xalapa.⁴⁹

Entretanto, hasta ahora ningún año ha sido tan importante para el desarrollo de la corriente salsera en Xalapa como lo fue 1989. Pues en él no sólo se multiplicaron los grupos y los lugares en los que se tocaba, escuchaba y bailaba la salsa, sino también las referencias que “hablaban” cada vez más de la extraña presencia de un nuevo fenómeno que se hacía presente bajo el auspicio de un bienestar económico y social ficticio, producto de la nueva

⁴⁹ Para la comprensión del fenómeno resulta ilustrativa la curva de frecuencias que obtuve al hacer un análisis cuantitativo de los datos relacionados con del *boom* de la salsa en Xalapa, misma que aparece en la página 188.



Anuncio publicitario aparecido en un periódico local para promover la presentación del grupo en la Hostería del Zorro. Xalapa, Veracruz, diciembre de 1988.



De izquierda a derecha, arriba, Fernando Azuara, Roberto Oropeza, Leonardo Ortiz, Helio García y Hugo Proa. Abajo, Jesús Chucho Hernández y Vicente Uscanga.

administración federal.⁵⁰ Por ello, como se verá a continuación, de 1989 en adelante la salsa bañó e inundó a la ciudad de Xalapa, cual ola que moja un pedazo de tierra seca, permitiendo así la irrigación constante de una corriente que más tarde traería consigo un cúmulo de significativos sucesos.

Por su parte, durante enero de 1989, Combo Ninguno se presentaba en los restaurantes Fontana y Los Jardines. En febrero también lo hacía en los “miércoles de salsa” de La 7ª Estación y en la cercana ciudad de Teocelo, atendiendo a la invitación del comunicador Germán Martínez Aceves para transmitir un programa en *vivo* desde la Radio Cultural Campesina instalada en ese lugar. Para entonces la flauta del grupo sonaba ya del aliento de Emilio Palacios y el bongó de las manos del percusionista –también porteño– Vicente Uscanga.

Ese mismo mes aparece otro grupo dispuesto para presentarse en los “jueves de salsa” de la discoteca Main Street, desatando con ello una peculiar competencia entre las discotecas que ofrecían esta música un día a la semana, el grupo Monasterio.⁵¹

Hacia marzo Combo Kazabe se suma a la cada vez más creciente lista salsera y Combo Ninguno se presenta en la Hostería del Zorro, en el restaurante Los Jardines, en la fiesta Salsa’89 de la discoteca Palladium, en La 7ª Estación y en el hotel Casa Blanca de la ciudad de Martínez de la Torre.⁵² En abril lo haría nuevamente en La Hostería del Zorro, los jueves en Main Street y casi al cerrar el mes en una especie de “cena-show-baile” donde

⁵⁰ Recordemos que para entonces Carlos Salinas de Gortari atravesaba su segundo año de gobierno y que había propiciado ya una situación general de aparente bienestar económico y social a nivel nacional.

⁵¹ D.a.c. anuncio publicado el jueves 2 de febrero de 1989, en la p. 5-C de la sección de Sociales, de la edición núm. 16215 del año XLVI del *Diario de Xalapa*.

⁵² D.a.c. anuncios publicados durante ese mes y –en especial– con el que apareciera el jueves 23 de marzo de 1989, en las pp. 7 y 8-C de la sección de Sociales, de la edición núm. 16264 del año XLVI del *Diario de Xalapa*. Por otra parte a principios de mes también se presentó en el auditorio de la Escuela Normal el grupo jamaquino de reggae Chalice, en una audición digna de recordar no sólo por la calidad musical del grupo sino por el lleno total que ésta registró.



Combo Ninguno en Radio Teocelo, Teocelo, Veracruz, febrero de 1989. De izquierda a derecha, Jesús *Chucho* Hernández, Fernando Azuara, Vicente Uscanga, atrás de él, Emilio Palacios, Roberto Oropeza, Leonardo Ortiz y Carlos Hernández el *Malafacha*.

alternó con los Sembradores del Son –del puerto de Veracruz– y presentó el recién *montado* espectáculo *Fantasia cubana*, como producto de su relación con el ballet Quetzalli.⁵³

Mayo, por su parte, resultó un mes decisivo no sólo para el desarrollo del *boom* de la salsa en Xalapa sino para el de toda la historia del quehacer musical popular xalapeño. En él, Combo Kazabe continuó sus actuaciones en el restaurante Los Jardines igual que Combo Ninguno, aunque el segundo también lo hizo en La Ballena Azul por el día, en el bar Chipi Chipi, en las discotecas Laffitte y La 7^a Estación por la noche; además, repitió la presentación de *Fantasia cubana* una vez que alternara con los Sembradores del Son y con Punto Siete en el baile del estudiante normalista llevado a cabo en la explanada de esa institución.⁵⁴

⁵³ D.a.c. anuncio publicado el viernes 28 de abril de 1989, en la p. 3-C de la sección de Sociales, de la edición núm. 16300 del año XLVI del *Diario de Xalapa*.

⁵⁴ D.a.c. anuncio publicado el viernes 26 de mayo de 1989, en la p. 4-C de la sección de Sociales, de la edición núm. 16327 del año XLVI del *Diario de Xalapa*.

Pero ese mayo de 1989 no sólo resultó significativo por haber registrado un incremento considerable en el número de espacios que empezaron a ofrecer salsa como una alternativa real para la diversión xalapeña, sino también porque en él, un nuevo grupo se incorporó a la lista salsera local marcando otro parteaguas en el devenir de esta historia, el Rico Melao.

Rico Melao se formó de la iniciativa del flautista Javier Flores Mávil cuando, una vez que sale de Combo Ninguno, decide iniciar su propio proyecto sonoro. Desde el principio la agrupación se planteó como una alternativa salsera distinta, no sólo por el número de los integrantes que la conformaron, mayor al que se había manejado antes en Xalapa dentro de los grupos salseros, sino también por moverse con una propuesta musical de tendencias más cargadas al sonido netamente salsero. Incluso, una de las líneas de un *dossier* publicitario que promovía al grupo durante sus primeros meses de vida decía: “Rico Melao, un túnel entre Xalapa y Nueva York”. Y ello se debió a que, según recuerda el propio Javier Flores Mávil:

...lo que influyó mucho al hacer este grupo fueron las orquestas de Eddie Palmieri –como La Perfecta y todas esas de los años sesenta y setenta– que tenían dos o tres trombones y un sonido muy neoyorican; eso fue lo que a mí me llamó la atención y hacia donde quise enfocar el proyecto de Rico Melao. El Combo, por su parte, siempre había manejado un sonido muy enfocado hacia la charanga y cuando yo me propuse hacer este grupo, lo que quise, precisamente, fue hacer algo con un sonido distinto, de ahí lo de aquella influencia.

Por otro lado, cuando yo me salgo del Combo y empieza el proyecto de Rico Melao –entre fines de 88 y principios de 89– la salsa ya estaba como que en su apogeo. El auge de la salsa en Xalapa ya estaba creciendo bastante y eso se notaba porque ya había salsa en muchos lugares. Antes de eso el Combo había tenido algunas intervenciones así como que explosivas tocando en algunos eventos o en algunas de las cosas que pasaban en esa época y habían sido

así como que ¡un suceso!, por lo mismo de que no había otro grupo de ese género aquí; en Veracruz quizá ya lo había pero en Xalapa no, entonces por eso al principio Combo Ninguno fue así como un *boom* en Xalapa, que después se consolidó cuando grabamos el disco de TUMBA VERDE. A partir de eso de repente la salsa ya era como la moda, todas las discotecas querían tener salsa y eso a nosotros nos dio mucho trabajo. Además la moda no sólo estaba en Xalapa, sino también en otros lugares y por eso nos salían bastantes tocadas en otras ciudades.⁵⁵

Para entonces Rico Melao se integraba por Sergio Martínez al piano, Hugo Artigas al bajo, Javier Cabrera, Jaime León –*El Marro*– y Antonio Flores Mávil en las percusiones, Bernardo Villagómez en el trombón, Lennin Zurita en la voz, Javier Flores Mávil en la flauta y en la dirección general, comenzando sus presentaciones durante la primera quincena de mayo en la discoteca de Federico Rodríguez, O’belis Club. De ello, una nota publicitaria reseñó: “un verdadero *hit* resultó el debut mundial del mejor grupo de salsa que tengamos memoria en Xalapa, [...] Rico Melao, que se viene a sumar a la gran competencia salsera existente en [esta ciudad]”;⁵⁶ pero apenas dos días después, la periodista Gaby Martorell escribía una nota en la que señalaba: “el hecho de que la música salsa sea un género [...] que actualmente se encuentra en apogeo es un factor que ayuda al grupo [Rico Melao] a no pasar desapercibido”, mientras que Javier Flores Mávil comentaba en el mismo lugar: “[la salsa] ha pegado tanto porque todo el mundo necesita alegría y esta música ofrece la oportunidad de poder bailar, de gozar la vida y hasta cierto punto de relajarse”.⁵⁷

⁵⁵ Javier Flores Mávil, en entrevista personal, sostenida el 27 de abril de 2004 en Xalapa, Veracruz.

⁵⁶ D.a.c. nota publicada el viernes 12 de mayo de 1989, en la p. 1-C de la sección de Sociales, de la edición núm. 16313 del año XLVI del *Diario de Xalapa*.

⁵⁷ D.a.c. nota publicada el martes 16 de mayo de 1989, en la p. 2-C de la sección de Sociales, de la edición núm. 16317 del año XLVI del *Diario de Xalapa*,

De esta manera, para el mes de junio de 1989, Xalapa había parido ya por lo menos a una media docena de grupos relacionados con el quehacer musical salsoso. Combo Ninguno, Combo Caché, el Cuarteto Siboney, el Combo Kazabe, los grupos Conganá, Saoco, Monasterio, Rico Melao y la Orquesta de Salsa de la uv –que continuaba cumpliendo “las necesidades de la institución”– son sólo algunos ejemplos. Por lo que para entonces, el recién nacido fenómeno del *boom* de la salsa en Xalapa no sólo empezaba a marcar sus primeros pasos, sino que ahora, también se dejaba ver promisorio, fuerte y creciente mientras contagiaba de alegría, ritmo y *sabor* a una ciudad que tan sólo diez años antes mal veía a la salsa y a la música “tropical”.

Durante ese junio el grupo Saoco se presentaba en La Hostería del Zorro. El Combo Kazabe compartía las tablas del restaurante Los Jardines con el Combo Ninguno mientras que éste, a su vez, actuaba en La Ballena Azul y en La 7ª Estación. Por su parte Rico Melao trabajaba tanto en el bar Carabela del Club Britania como en la discoteca que lo había presentado en sociedad: O’belis Club.

Para julio las cosas se desarrollaron casi de la misma manera que en junio, pero con la salvedad de que ahora Combo Ninguno actuaba en la Main Street, cuando regresaba de su primer viaje al extranjero, que realizaría al asistir como invitado al Carnaval de La Habana, Cuba. Mientras, las referencias constantes que “hablaban” del fenómeno salsero en Xalapa continuaban apareciendo en la prensa local y el reportero Raúl Alberto Criollo advertía en una de sus notas: “la salsa está pegando fuertemente en Xalapa [y] son varios los lugares en los que se dan cita los amantes del baile para disfrutar de la música afroantillana interpretada por varios grupos [de esta entidad]”.⁵⁸

bajo el encabezado “La música salsa un medio para disfrutar la vida: Javier Flores”.

⁵⁸ D.a.c. nota publicada el viernes 12 de julio de 1989, en la p. 3-C de la sección de Sociales, de la edición núm. 16374 del año XLVI del *Diario de Xalapa*.

En agosto Combo Ninguno se presentaba en los mismos espacios y volvía al foro de El Ágora de la Ciudad para efectuar una audición en la que presentó a algunos de los nuevos integrantes del grupo, entre los cuales destacaría Salomé Gómez.

Por su parte, Rico Melao asistía al Festival del Caribe en la ciudad de Cancún y regresaba a Xalapa para continuar sus presentaciones en O'belis Club. En septiembre repartía su trabajo entre O'belis Club y Main Street, mientras el Combo lo hacía en el bar Chipi-Chipi, en el restaurante Gambrinus y en el auditorio de la Escuela Normal cuando compartiera escenario y programa con el cantautor mexicano Óscar Chávez.⁵⁹



Combo Ninguno en La Habana, Cuba, 1989. De izquierda a derecha, Roberto Oropeza, Fernando Nataren, Helio García, Emilio Palacios, Efrén Beltrán, Jesús Hernández y Leonardo Ortiz. Fotografía de Enrique D'Flon, octavo integrante del grupo en esa gira.

⁵⁹ D.a.c. anuncio publicado el viernes 29 de septiembre de 1989, en la p. 4-C de la sección de Sociales, de la edición núm. 16452 del año XLVI del *Diario de Xalapa*.

Octubre de 1989 de por sí no marcó diferencia respecto a los meses anteriores y noviembre únicamente lo hizo cuando en él sucedieron dos eventos históricos y un pequeño detalle anecdótico. Por un lado, buscando trabajo, ese mes los grupos salseros comenzaron a anunciarse para contrataciones privadas,



Combo Ninguno en El Ágora de la Ciudad, Xalapa, Veracruz, agosto de 1989. De izquierda a derecha, Jesús *Chucho* Hernández, Fernando Azuara, Efrén *Frankie* Beltrán, Vicente Uscanga, Rubén Flores, Marcelo Dufrane y Leonardo Ortiz.



Combo Ninguno en El Ágora de la Ciudad, Xalapa, Veracruz, agosto de 1989. De izquierda a derecha, Jesús *Chucho* Hernández, Vicente Uscanga, Fernando Azuara, Salomé Gómez y Efrén *Frankie* Beltrán.

aprovechando la moda y la creciente demanda de salsa en esta ciudad. Por otro, ese mismo mes dos importantes cantautores inmersos en la corriente sonora de la nueva canción visitaron esta ciudad: Amparo Ochoa y Pablo Milanés. Amparo para presentarse en las instalaciones de la discoteca La 7ª Estación acompañada por el Rico Melao, mientras que Pablo lo hacía en el legendario Parque Deportivo Colón. De manera que la suma de estos eventos con la del foro académico Veracruz también es Caribe, llevado a cabo en la ciudad y puerto de Veracruz durante ese mismo mes, exhibía ahora ante nuestros ojos por lo menos dos cosas: 1) que la fuerza con la que la corriente del canto nuevo se había hecho presente en Xalapa desde hacía varios años, continuaba vigente y haciendo sus cruces con la corriente salsera casi al final de la década, tal como sucedió al iniciarse la misma y 2) la simultánea aparición de un interesante fenómeno desatado a partir de la concientización de lo que en esos mismos foros ha sido llamado “nuestra tercera raíz”, así como de las propias implicaciones que ésta conlleva en diferentes aspectos de la cultura nacional, regional y local.

Por su parte, el último mes de 1989 fue el segundo más significativo de todo ese año. En mayo había debutado Rico Melao para consolidarse desde aquel día como una opción verdadera dentro del quehacer salsero de la localidad xalapeña y ahora, en diciembre, el siguiente evento importante era la aparición del segundo material discográfico de Combo Ninguno, TRAIGO ESTE SON.

—*Traigo este son* fue un tema hecho para otro intento coreográfico que hicimos con Estela Lucio [recuerda en este sentido, Leonardo Ortiz].⁶⁰ Ella tal vez no se acuerde de eso pero en esa ocasión se trataba de hacer un espectáculo como de revista en el que la idea era tener a un narrador que entrara en escena como si fuera un fantasma que había vivido en todas las épocas y que mientras él narraba los hechos, el espectáculo comenzaba con un

⁶⁰ Leonardo Ortiz, en entrevista antes citada.

danzón en el Salón México de los años treinta, para después hacer un recorrido que iba del mambo y el chachachá de los cuarenta y cincuenta, a la salsa de fines de los ochenta y principios de los noventa, cerrando con *Traigo este son*.

“Por otro lado, lo que pasó fue que después de firmar con Discos Pentagrama, Modesto López nos impulsó mucho para ir a varios festivales como el Cervantino, el Tercer Son por Nicaragua y otros foros así. Además, en esa época Hugo Betancourt había ido a Cuba como director del ballet Quetzalli, el cual se hizo acompañar de música folclórica mexicana, y estando allá, él y sus alumnos tomaron talleres de bailes cubanos y regresaron muy metidos en toda la onda cubana. Entonces ellos regresan, me buscan y me dicen: “oye ¿por qué no *montamos* algo juntos?” y yo les digo: sí, cómo no. Entonces nos juntamos y *montamos* un espectáculo que se llamó Fantasía cubana, que por cierto le pusimos así porque en efecto era una fantasía de algo que no era realmente cubano, sino una mezcla de muchas cosas que protegimos poniéndole ese nombre al espectáculo. Eso fue entre 1988 y 1989 y fue algo muy importante para nosotros como grupo porque a partir de eso hicimos nuestro primer viaje al extranjero cuando nos invitaron al Carnaval de La Habana, en julio de 1989.

“Luego, lo de ese viaje también fue curioso porque nosotros estábamos en Veracruz grabando el segundo disco –TRAIGO ESTE SON– y aparece de nuevo Hugo Betancourt para invitarnos al carnaval de La Habana y pues nosotros dejamos la grabación, el trabajo y nos fuimos a La Habana con ellos. Ya estando allá eso fue impresionante porque íbamos al Carnaval pero también actuamos en el Teatro Nacional de Cuba –que es así como el equivalente de Bellas Artes en México– y eso es una experiencia increíble porque imagínate lo que es dedicarte a este tipo de música, ir a su cuna o su mera mata, presentarse en su salón magno lleno de gente y que te aplaudan... ¡no ‘mbre eso fue algo increíble!

Traigo este son se grabó casi de la misma manera que *Tumba verde* en la ciudad y puerto de Veracruz durante mediados de

1989. Se presentó en Xalapa el 17 de diciembre del mismo año, en el auditorio de El Ágora de la Ciudad,⁶¹ y para entonces Combo Ninguno estaba formado por Fernando Azuara en el bajo, Jesús *Chucho* Hernández en el timbal y la voz, Marcelo Dufrane al violín, Roberto Oropeza al segundo violín, Emilio Palacios en la flauta, Efrén Sandoval en las congas, Vicente Uscanga al bongó, Salomé Gómez en los coros y Leonardo Ortiz en el tres, en la voz y en la dirección general. De manera que así, con la presentación de este disco y con la creciente ola del *boom* de la salsa en Xalapa, terminaba un año y una década donde la corriente salsera no sólo se había hecho presente y tomado cauce en esta ciudad, sino que también había experimentado cambios y evoluciones profundas que la había llevado del pequeño brote salsoso a la conformación de toda una corriente salsera propia.

⁶¹ D.a.c. nota publicada el domingo 17 de diciembre de 1989, en la p. 4-C de la sección de Sociales, de la edición núm. 16530 del año XLVI del *Diario de Xalapa*.

IV. LOS NOVENTA, LA MADUREZ DEL FENÓMENO LOCAL

se alegra mi corazón
en tus calles empinadas
tu lluvia es flora encantada
tu madrugada canción*

*Into the 90's*¹

UNA VEZ iniciada la década de los años noventa, justo en el “día de reyes” de 1990, aparece una nota periodística anunciando las presentaciones de Rico Melao en la ciudad y puerto de Veracruz durante el mes de enero y agradeciendo al público xalapeño el apoyo que éste brindara al grupo durante 1989.² Por otro lado, casi a mediados de mes, Combo Kazabe se presenta en el restaurante Los Jardines mientras la destacada cantante peruana Tania Libertad lo hacía en el auditorio de la Escuela Normal Veracruzana Enrique C. Rébsamen.³

* Coro del tema *Noche de luna en Xalapa*, de Juan S. Garrido, interpretado por Combo Ninguno en el Primer Festival Cómo Suena la Clave. Homenaje a Luis Martínez, y contenido en el cd homónimo puesto en el mercado por Discos Pentagrama en 1998.

¹ INTO THE 90's, o ENTRANDO A LOS 90 como podría traducirse, es el título del disco de la Sonora Ponceña puesto en el mercado por el sello Inca Records en 1990, bajo la producción de Enrique *Papo* Luca y Jerry Masucci. Pero he querido retomar aquí el título de este álbum no sólo por resultar idóneo para enmarcar la temporalidad y la acción en las que nos encontramos justo en este momento dentro del presente trabajo, sino porque a su vez, la Sonora Ponceña es una de las figuras más importantes dentro del ambiente salsero de Xalapa. Quizá por ello, como se verá, fue una de las primeras agrupaciones salseras de talla internacional que se presentaron en esta ciudad.

² D.a.c. nota publicada el sábado 6 de enero de 1990, en la p. 3-C de la sección de Sociales, de la edición núm. 16548 del año XLVII del *Diario de Xalapa*.

³ D.a.c. anuncios publicados el viernes 19 de enero de 1990, en la p. 4-C de la sección de Sociales, de la edición núm. 16561 del año XLVII del *Diario de Xalapa*.

Entretanto, Combo Ninguno y un nuevo grupo que fuera el primero de varios que aparecieron como producto del *boom* de la salsa en Xalapa aprovechando el momento y las circunstancias sin ser netamente salseros –Jamaica Latino– desplegaría su labor a lo largo de todo ese mes, amenizando el ambiente discotequero de los “miércoles de salsa” de La 7ª Estación.⁴

Para el siguiente mes, febrero, los eventos relacionados con la corriente salsera local continuaban sucediendo y anunciando brillos novedosos. Por un lado el programa radial *La Revista*, que se venía transmitiendo por las mañanas –de lunes a viernes– desde 1988 a través de “la frecuencia universitaria” y usando como rúbrica el tema *El jarocho* interpretado por Combo Ninguno, cobraba otra vez importancia en la historia que nos ocupa al iniciar las transmisiones de un espacio dedicado a la música del Caribe hispano los martes de cada semana. Éste, se bautizó sin mayores complicaciones como *Martes de son* y se emitió con la intención de aumentar la programación, difusión, goce y disfrute de la música afroantillana en Xalapa, gracias a la iniciativa del comunicador Germán Martínez Aceves, quien en compañía de Leonardo Ortiz y respaldado por Carlos Romano –conductor y productor de *La Revista*– dedicó varios minutos de su tiempo a la propagación de estas sonoridades en los *Martes de son*. Simultáneamente, pero por otro lado, ese mes se anunció también la presentación del cantautor panameño Rubén Blades en la ciudad y puerto de Veracruz, en una actuación que, según las fuentes, habría de efectuarse en la explanada del auditorio Benito Juárez cuando el artista decidiera atender a la invitación del IVEC para presentarse en esta entidad.⁵

⁴ D.a.c. anuncios publicados en la sección de Sociales del *Diario de Xalapa* durante enero de 1990.

⁵ D.a.c. nota publicada el viernes 16 de febrero de 1990, en las pp. 2 y 11-C de la sección de Sociales, de la edición núm. 16589 del año XLVII del *Diario de Xalapa*. El IVEC es el Instituto Veracruzano de la Cultura, perteneciente al Gobierno del Estado de Veracruz.

En paralelo, Combo Ninguno actuaba por su parte durante ese febrero en los “jueves de salsa” de Main Street, en el restaurante Los Jardines y en “la confrontación salsera esperada en Xalapa”: el “sensacional ‘mano a mano’ [entre] Combo Ninguno y Rico Melao”.⁶ Pero irónicamente, dicha “confrontación” habría de llevarse a cabo justo la noche del “día del amor y la amistad” en un evento que, hasta donde se sabe, antes que servir para festejar los lazos que implican las amistades reales se usaría para “conciliar” algunas que ya se habían desgastado un par de años atrás.⁷ Y es que “de hecho, parte de ese conflicto fue un rollo laboral que nunca quedó bien claro [recuerda el bajista Fernando Azuara].⁸ El caso es que me parece que para evitar más broncas se organizaron dos o tres bailes –entre ellos éste– en los que la idea era que el dinero recaudado se entregaría a uno de los dos grupos y ahí moriría la bronca”. Sin embargo, pese a las discrepancias entre ambas agrupaciones que ya para entonces se erguían como el par de pilares más fuertes y sólidos del movimiento salsero en esta ciudad, todo invitaba a pensar que para bien de la música y de la parte que nos interesa a nosotros, después de aquel significativo encuentro tanto el *boom* de la salsa en Xalapa como la corriente salsera local, no sólo lograrían afianzarse demostrando que estaban más vivos y fuertes que nunca, sino también que de ahí en adelante, al menos estos dos grupos lograrían proyectarse hacia el exterior, rebasando las fronteras locales salpicando de ritmo y *sabor* a otros espacios

⁶ Ambos encabezados corresponden a las notas que anunciaron dicha presentación el día martes 13 de febrero de 1990, en las pp. 1-C y 3-C de la sección de Sociales, de la edición núm. 16586 del año XLVII del *Diario de Xalapa*.

⁷ D.a.c. nota aparecida el miércoles 14 de febrero de 1990 en la p. 1-C de la sección de Sociales, de la edición núm. 16587 del año XLVII del *Diario de Xalapa*, este baile se llevó a cabo en las instalaciones del salón del Sindicato de Trabajadores de la Escuela Normal Veracruzana (STENV) ubicado en la avenida Xalapa esquina con la calle Tantoyuca, a un costado de la primera estación de bomberos.

⁸ En entrevista personal, sostenida el 24 de mayo de 2004 en Xalapa Veracruz.

con un sonido distinto, propio y particular. Veamos pues cómo se dieron los hechos.

Quince días después de aquel primer “mano a mano” entre Combo Ninguno y Rico Melao, el reconocido músico y empresario mexicano *Pepe* Arévalo invita al Combo Ninguno a trabajar una temporada en su centro nocturno de la Ciudad de México, El Gran León. La agrupación xalapeña de inmediato acepta la invitación

**Sensacional mano a mano
Combo Ninguno y Rico Melao**



Combo Ninguno y Rico Melao tendrán un espectacular mano a mano este 14 de febrero para festejar a los enamorados. El Gran Baile será en el salón del Sindicato de los Normalistas a partir de las 21 horas. Los dos grandes de la salsa: Rico Melao y Combo Ninguno te esperan. Venta de boletos en “Video Zafra”, “La Estrella” y “Los Quelites”.

Anuncio publicitario aparecido en un periódico local para promover el mano a mano entre Combo Ninguno y Rico Melao, la noche del 14 de febrero de 1990, en Xalapa, Veracruz.

y comienza una breve temporada laboral en la capital mexicana cuando apenas corrían los primeros días de marzo de 1990.⁹

Ya en el D. F., el grupo no sólo aprovechó la oportunidad, el lugar y las condiciones generales del contexto para promocionar su más reciente producción discográfica en diferentes espacios radiofónicos y televisivos, como fueron los del Sistema Informativo Eco de Televisa y algunos más, sino que además comparte las tablas con destacados salseros internacionales como Roberto Roena y Domingo Quiñónez, interpretando en toda ocasión el repertorio propio que lo había puesto en esa tarima que tanto ha significado



Combo Ninguno en el centro nocturno El Gran León, Ciudad de México, 1990. De izquierda a derecha, arriba, Marcelo Dufrane, Leonardo Ortiz, Domingo Quiñónez, el bajista de Roberto Roena y Roberto Roena, Efrén Frankie Beltrán y Fernando Azuara. Abajo, Axayacatl Castañeda, Jesús Chucho Hernández y Rubén Flores.

⁹ D.a.c. la nota que anunciara el suceso a través de una publicidad de los “jueves de salsa” de Main Street publicada el jueves 1º de marzo de 1990, en la p. 6-C de la sección de Sociales, de la edición núm. 16602 del año XLVII del *Diario de Xalapa*.

—y significa— para el quehacer de la música afroantillana hecha en México de las dos últimas décadas, la de El Gran León.

No obstante, para el grupo, esa pequeña temporada laboral en el D. F. duró poco tiempo, terminando a mediados de abril, no sin antes haber repasado el mayor número de espacios posibles, tanto físicos como mediáticos, de aquella ciudad y culminando con una memorable actuación en el Estadio Azteca, ante una audiencia de más de setenta mil espectadores.¹⁰

Lo que pasó fue que mientras estuvimos trabajando en el D. F. con *Pepe* Arévalo, a principios de los noventa, hicimos infinidad de programas y salimos en la tele casi cada tercer día, [recuerda Leonardo Ortiz]. Después fuimos a ese partido de fut en el Azteca y eso fue algo curioso porque como habíamos hecho programas para el Sistema Eco de Televisa y estábamos ahí muy seguido, pues ahí mismo nos contrataron para tocar en el espectáculo de medio tiempo porque uno de los equipos que jugaban era el América, que como ahora, era el equipo oficial de la empresa. Nosotros aceptamos y fuimos, pero el detalle que nadie contó fue que el equipo contrario eran los Tiburones Rojos de Veracruz, y cuando ya estábamos tocando, como nosotros teníamos canciones que hablaban de Veracruz o incluso el tema de *El jarocho*, parecía que tocábamos para el equipo contrario y pues claro que ese contrato ya no se repitió...

Por su parte, Rico Melao que había continuado sus presentaciones durante todo marzo en los “jueves de salsa” de Main Street ahora se presentaba en los “viernes de salsa” de Yax’s Discotheque, anunciando un variado programa de música afroantillana preparado para la complacencia y disfrute del ani-

¹⁰ D.a.c. nota publicada el viernes 13 de abril de 1990, en la p. 3-C de la sección d Sociales, de la edición núm. 16645 del año XLVII del *Diario de Xalapa* y con el texto de Rafael Figueroa Hernández que acompaña a la tercera producción discográfica de Combo Ninguno, SON DE AMOR, de la que hablaremos más adelante.

COMBO NINGUNO se presentará este sábado en el Estadio Azteca



El día de ayer **COMBO NINGUNO** confirmó una vez más su calidad, con una destacada actuación en el programa *Música sin Fronteras* del Canal 2 de Televisa; la madrugada de este sábado repetirá su presentación en la *Revista de la Semana* y al mediodía actuará en el intermedio del partido de fútbol *América-Veracruz*, y a las 00:01 del domingo se presentará en el espacio *ECO* que conduce Crispin Barrera.

Publicidad aparecida en un periódico local anunciando la presentación de Combo Ninguno en el Estadio Azteca, de la Ciudad de México.

mado ambiente salsero local de aquellos momentos. Mientras, Combo Ninguno regresaba a Xalapa para presentarse en la xx Feria del Café Coatepec '90 hacia finales de abril, en los "jueves de salsa" de Main Street y en su segunda "confrontación salsera" con Rico Melao, a mediados del mes de mayo.¹¹ Pero ese mayo no sólo sería un mes significativo por registrar en sí mismo el segundo encuentro entre los dos barcos más importantes de la corriente salsera local, sino también porque en él se estrenaba en los cines xalapeños la película *Lambada*, desatando con ello un extraño fervor por el ritmo carioca recién popularizado a través del cine y los medios de comunicación, casi de

¹¹ D.a.c. notas y anuncios publicados durante esos días entre las páginas del *Diario de Xalapa*.

manera colateral a los para entonces ya decadentes sonidos de esa particular tendencia llamada salsa romántica. Y es que esto se vería reflejado con todas sus dimensiones en esta ciudad una vez que iniciarán los cursos y concursos de baile “de salsa y lambada”, planteados desde el principio como una dicotomía, producto de las modas mediáticas que arrastraban los dejos de los años ochenta. De manera que si para entonces se tenía una edad oscilante entre los veinticinco y los treinta y cinco y se quería convivir pasándola bien dentro del ambiente nocturno discotequero en la Xalapa de aquellos momentos, había que atender el llamado masivo que hacían los medios, aprendiendo a bailar “los ritmos de moda” para “estar en la onda” aunque ésta, como la mayoría de las veces, se reflejara y se hiciera presente por estos rumbos varios años después de haber dado sus primeros destellos.¹²

Por su parte, el segundo “mano a mano” entre Combo Ninguno y Rico Melao habría de llevarse a cabo en el salón del SUTERM la noche del 17 de mayo, de acuerdo con una nota que anunciara el evento ese mismo día y con los testimonios de algunos personajes que estuvieron presentes en él.¹³ De igual modo, ese día también se anunció la gira de Rico Melao por la isla de Cuba programada para fechas cercanas a ésta, y que pronto comenzaría la grabación de lo que sería su primera pro-

¹² Ejemplo de lo aquí mencionado son los cursos y concursos de baile de salsa y lambada que se llevaron a cabo durante ese mayo en el parque Los Berros, dentro de un programa universitarios denominado El Parque y la Cultura, donde los encargados de sonorizar el ambiente fueron la Orquesta de Salsa de la UV y –la también universitaria, pero del puerto de Veracruz– Moscovita y sus guajiros. [D.a.c. nota publicada el viernes 4 de mayo de 1990, en la p. 3-B de la *Gaceta Universitaria* que apareciera en la edición núm. 16665 del año XLVII del *Diario de Xalapa*].

¹³ Por ejemplo, con la nota publicada el jueves 17 de mayo de 1990, en la p. 1 y 3-C de la sección de Sociales, de la edición núm. 16678 del año XLVII del *Diario de Xalapa* y con el testimonio, antes citado, del bajista Fernando Azuara. El salón del SUTERM es el espacio para eventos especiales del Sindicato Único de Trabajadores Electricistas de la República Mexicana.

ducción discográfica; pero mientras esto se concretaba, el grupo seguía sus presentaciones en Yax's Discotheque bajo invitaciones publicitarias que a cualquiera llamarían la atención como la de: "ven a disfrutar de una velada al estilo New York con la música de Rico Melao".¹⁴

Entretanto, los grupos recién formados por las olas del *boom* de la salsa en Xalapa continuaban expandiendo su graduación tanto en número como en espacios. Por ejemplo, para esos días Jamaica Latino seguía sus presentaciones en La 7ª Estación al igual que el grupo Saoco, Combo Kazabe en el restaurante Los Jardines y, a veces, en un bar para "caballeros" mejor conocido como El Camachín,¹⁵ con lo que, pese a lo que se piense de este tipo de lugares, no sólo se ampliaba el espectro del sonido salsero local, sino la audiencia a la que el mismo llegaba y se dirigía.

Ya a mediados de 1990, junio transcurrió casi de la misma manera que los meses precedentes, pero con la salvedad de que ahora Combo Ninguno se presentaba en el restaurante Los Jardines¹⁶ y realizaría su segundo viaje al extranjero para asistir a un festival internacional con distintas sedes en Canadá, lo que se convirtió en un evento trascendental en la historia de la agrupación, según lo recuerda Leonardo Ortiz:

El evento era el XII Festival Internacional de Música Folclórica de Vancouver. Un festival muy importante que se jactaba de no llevar "estrellas" sino sólo música de todo el planeta, a la que allá ellos mismos llamaban genuina. Luego, como los organizadores eran puros grupos ecologistas de todo el mundo, el *slogan* del foro era algo así como "una flor en un mar de mierda" o una cosa de esas,

¹⁴ D.a.c. anuncio publicitario publicado el viernes 25 de mayo de 1990, en la p. 2-C de la sección de Sociales, de la edición núm. 16686 del año XLVII del *Diario de Xalapa*.

¹⁵ D.a.c. notas y anuncios publicados entre las páginas del *Diario de Xalapa* durante mayo de 1990.

¹⁶ D.a.c. notas y anuncios publicados entre las páginas del *Diario de Xalapa* durante junio de 1990.

en referencia a toda la basura que producen los medios. Ahí todo el dinero que se reunía era para ayudar a esos grupos ecologistas y las personas que trabajan en el festival eran puros voluntarios; llegaba gente del Tíbet, de la India y de países así. Tal vez por eso, para mí ese festival es el más importante que me ha tocado vivir, porque como ellos decían, no era un festival de “estrellas”, sino de otro tipo de gente y un evento al que uno iba y tocaba con músicos del norte de Italia –que tocaban instrumentos bien raros–, o andaba en los foros principales o en otras actividades porque siempre había varias cosas al mismo tiempo. Por ejemplo, se hacían sesiones y talleres de intercambio con todos los participantes y en una de esas a mí me tocó estar con marroquíes y con gente de otros países que no hablaban el mismo idioma que yo y eso fue una gran experiencia, porque ahí es donde uno se da cuenta de que las fronteras las hacemos nosotros y no los diferentes tipos de gente. En fin, es un festival muy rico y, por lo menos musicalmente, para mí es así como de lo mejor que he vivido. Esa vez, además de nosotros, también fueron grupos de son jarocho y de son huasteco. Fue la primera vez que yo vi al son de Veracruz fuera del país y eso fue algo chingón porque además la gente de allá se quedó fascinada con la música y con el baile. Total que había música y gente de lo que era el “folclor” de todo el planeta...¹⁷

Mientras tanto, en Xalapa Rico Melao se presentaba en La 7ª Estación durante el mes de junio de 1990. En julio lo remplazaría Jamaica Latino y el primero regresaba a los “viernes de salsa” de Yax’s Discotheque, promoviendo así el ir y venir de los grupos inmersos en la corriente salsera local. Y es que este “peregrinar” de las agrupaciones no sólo servía para mantener vivo, activo, creciente y dinámico al ambiente salsero de Xalapa, sino también para asegurar la permanencia de aquellos “barcos” que sólo podían mantenerse a flote buscando el trabajo frecuente en diferentes espacios.

¹⁷ Leonardo Ortiz, en entrevista antes citada.



Combo Ninguno en Canadá, verano de 1990. De izquierda a derecha, Leonardo Ortiz, Fernando Azuara, Rubén Flores, Vicente Uscanga, Axayacatl Castañeda, Jesús *Chucho* Hernández y Roberto Oropeza.



Combo Ninguno en Canadá, verano de 1990. De izquierda a derecha, Vicente Uscanga, Axayacatl Castañeda, Rubén Flores, Leonardo Ortiz y Fernando Azuara. De pie, Jesús *Chucho* Hernández y recostado, al frente, Roberto Oropeza.

Pero aquellos grupos que habían emergido desde las profundidades del anonimato hasta la superficie de la corriente salsera local no serían los únicos que intentarían aprovechar el *boom* de la salsa en Xalapa; pues también lo hicieron varios centros nocturnos de diversión que, atendiendo a su sentido empresarial nato, pretendían “promover” “lo que le gusta a la gente” o “lo que la gente pedía” aunque esto se hiciera, como la mayoría de las veces, con pleno desconocimiento de causa. Por ejemplo, algunos de los espacios vigentes de aquellos momentos comenzaron a realizar ciertos eventos que, repetimos: aprovechando el auge local de la salsa, anunciaban, promovían y vendían como puramente salseros, aunque en realidad se tratara de veladas sonorizadas con base en reinterpretaciones austeras y poco confeccionadas con las nuevas formas de hacer la música “tropical” y no de presentaciones salseras; porque no hay que olvidar que “la salsa, sin abandonar la importancia de la espontaneidad popular, es una expresión sonora musicalmente muy elaborada”.¹⁸ Quizá por ello Rico Melao señalaba con bastante razón en una publicidad que aparecía por esos días: “la chunchaca en otros lugares, salsa sólo en Yax’s Discotheque”. Y es que esta probable alusión a los imprecisos sucesos que se estaban gestando no era para menos cuando se invitaba al público xalapeño a eventos como aquel “espectacular maratón salsero” que se realizara el 19 de julio en la discoteca Main Street, donde antes que la programación de un evento integrado por agrupaciones salseras se daba un espectáculo con grupos que poco tenían que ver con la expresión netamente salsera.¹⁹

Más adelante, durante agosto y septiembre, pocos cambios se registraron en el desarrollo de la corriente salsera local y en

¹⁸ Ángel Quintero Rivera, *op. cit.*, p. 23.

¹⁹ Tales como Los Aldeanos, La Morralla y el Grupo Caliente que, de acuerdo con los anuncios publicados el jueves 19 de julio de 1990 en la p. 1 y 5-C de la sección de Sociales de la edición núm. 16741 del año XLVII del *Diario de Xalapa*, serían los que se presentarían en el “maratón salsero” aquí referido.

ese fenómeno que hemos conocido como el *boom* de la salsa en Xalapa. Si acaso resultaría relevante la reincorporación a la escena del grupo Saoco cuando se presentó en La 7ª Estación y el regreso de Rico Melao a los “jueves de salsa” de Main Street;²⁰ en octubre del mismo año la agrupación comandada por el flautista Javier Flores Mávil regresaba al espacio que la había visto nacer año y medio antes: O’belis Club. Mientras, Combo Ninguno asistía al Festival Internacional Cervantino de Guanajuato.²¹

Para noviembre Rico Melao seguía en O’belis Club y en el bar La Burbuja –del hotel Xalapa– en lo que Combo Ninguno lo hacía en Yax’s Discotheque, poco antes de que ambos volvieran a encontrarse en su tercer “mano a mano” salsero. Y es que dicha “confrontación” entre ambas agrupaciones habría de llevarse a cabo la noche del 29 de noviembre de 1990, en las instalaciones de Main Street,²² en una de las veladas más significativas de todo el contexto del *boom* de la salsa en Xalapa; pues con ella, no sólo se daba por terminado un ciclo de encuentros y desencuentros salseros entre estos dos grupos, sino el de toda una contienda en la que, tras un largo año y tres reñidos “combates”, los únicos ganadores reales habían sido el ambiente salsero local y el recién conformado público bailarín xalapeño.²³

Por otro lado, cierto es que ya para entonces “había varios grupos pequeños que se habían formado gracias al auge de la salsa en Xalapa y que pretendían tocar esta música; pero aun así, los que realmente movíamos la *plaza* éramos Combo Ninguno y

²⁰ D.a.c. anuncios publicados durante agosto y septiembre de 1990, entre las páginas de la sección de Sociales del *Diario de Xalapa*.

²¹ D.a.c. notas y anuncios publicados durante octubre de 1990, entre las páginas de la sección de Sociales del *Diario de Xalapa*.

²² D.a.c. notas y anuncios publicados durante noviembre de 1990, entre las páginas de la sección de Sociales del *Diario de Xalapa*.

²³ Puesto que, como se recordará apenas cinco años atrás el propio Combo Ninguno había tenido que dejar la ciudad en busca de mejores opciones laborales, precisamente por la falta de un público bailarín y consumidor que gozara de la salsa o de la música afroantillana en esta localidad.



Combo Ninguno: de izquierda a derecha, atrás, Emilio Palacios, Jesús *Chucho* Hernández, Vicente Uscanga, Roberto Oropeza y Efrén *Frankie* Beltrán. Al frente, Fernando Azuara, Leonardo Ortiz y Marcelo Dufrane.

Rico Melao [recuerda el músico Javier Flores Mávil]”.²⁴ Situación que con toda seguridad no se debía a otra cosa sino al hecho de que según reflexiona el bajista Fernando Azuara:²⁵

...los dos grupos sonaban muy bien por que los dos tenían muy buenos músicos. Incluso yo creo que Rico Melao era tan bueno que tal vez eso influyó en que después ya no siguiera, por lo mismo de que ahí había muy buenos músicos. Porque es sabido que para que un grupo sobreviva no tiene que tener tantas estrellas sino un poco de todo y ahí todos eran muy buenos, entonces yo creo que eso influyó en que después ya no siguieran con ese proyecto.

Pero del camino que habría de tomar cada grupo algunos años más tarde no hablaré ahora sino más adelante; por lo pronto veamos cómo los eslabones salseros se siguieron sumando a la cadena de eventos relacionados con el desarrollo de esta co-

²⁴ Javier Flores Mavil, en entrevista antes citada.

²⁵ Fernando Azuara, en entrevista antes citada.

rriente en Xalapa y cómo, en lo sucesivo, caminaría ese extraño fenómeno mejor conocido como el *boom*.

Haciendo un poco de memoria recordaremos que para diciembre de 1989 Combo Ninguno había sacado ya su segunda producción discográfica bajo el título de TRAIGO ESTE SON. Pues ahora, justo un año después, el grupo volvía a presentar en Xalapa un nuevo disco que aunque salía con el mismo nombre portaba dos diferencias considerables: 1) el hecho de que no contenía temas nuevos sino una compilación de canciones que ya se habían presentado tanto en el disco de TUMBA VERDE como en el de TRAIGO ESTE SON y 2) que la forma de presentar el material musical ya no era la de un LP o de una cinta magnética, sino a través de una versión digital que mediante un disco compacto convertía a Combo Ninguno en el primer grupo de todo el país que producía un CD dentro de esta corriente sonora.

Mientras tanto, Rico Melao cerraría el mismo año con varias presentaciones en los “viernes de *salsa*” del O’belis Club en lo que un nuevo grupo Son del Batey se sumaba a la lista salsera de la ciudad debutando en el bar La Naranja.²⁶ Agrupación que “curiosamente” habría de formarse –igual que Rico Melao– cuando un integrante de Combo Ninguno, el flautista Emilio Palacios, saliera del mismo y decidiera llevar a cabo su propio proyecto de grupo.

Enero de 1991 sería un mes poco relevante para el desarrollo de la corriente salsera local pero no para el de las políticas internacionales del orbe una vez que estallara la Guerra del Golfo Pérsico durante la primera quincena del año, cuando Irak atacara Kuwait y los Estados Unidos intervinieran en el conflicto –una vez más y para no perder la costumbre– bajo el pretexto de “combatir ‘al mal’ y restablecer la paz y el ‘orden’ mundial”.

²⁶ D.a.c. nota publicada el viernes 7 de diciembre de 1990, en la p. 1 de la sección de Sociales, de la edición núm. 16860, y anuncio publicado el jueves 20 de diciembre del mismo año en la p. 13-C de la sección de Sociales, de la edición núm. 16873 del año XLVII del *Diario de Xalapa*.

Mientras tanto, en Xalapa, el ambiente festivo continuaba sonando en lo que Combo Ninguno y Combo Kazabe se encargaban de actuar en los “viernes de salsa” del O’belis Club durante aquellos primeros dos meses del año.²⁷ No obstante, pese a que dicho centro nocturno de diversión se ocupaba de retener la corriente salsera local fungiendo cual esclusa durante aquel par de meses, éste cerraría sus puertas la última semana de febrero “por causas de fuerza mayor”; provocando con ello el derrame de la corriente hacia otros espacios y su reflejo en la programación de la salsa en varios lugares, por lo menos tres días de cada semana. Prueba de ello serían, por ejemplo, los “miércoles de salsa” de La 7ª Estación, los “jueves de *salsa*” de Main Street y los “viernes de salsa” de Yax’s Discotheque o del propio O’belis Club.²⁸

En marzo, por otro lado, un grupo nuevo se sumaba a la lista salsera local alternando con Combo Ninguno en el bar La Burbuja a lo largo de todo ese mes, el grupo Macao. Mientras, Combo Ninguno actuaba también en el parque Los Berros alternando con la orquesta porteña de la uv, Moscovita y sus guajiros, en el marco de las actividades del programa universitario El Parque y la Cultura.²⁹

Para abrir el grupo formaría parte del programa de los Juegos Centroamericanos y del Caribe cuando se presentara en el Estadio Xalapeño, mientras que Macao, continuaba con sus ocho integrantes en el bar La Burbuja, el Combo Kazabe en el bar Camachín y el Rico Melao en un nuevo espacio llamado Oky Bye, donde también se presentaría por aquellas fechas el grupo mexicano de “reggae” Splash.³⁰

Mayo, a diferencia de los meses precedentes de 1991 y en similitud con los de años anteriores, sería nuevamente un mes

²⁷ D.a.c. notas y anuncios publicados durante enero y febrero de 1991 entre las páginas de la sección de Sociales del *Diario de Xalapa*.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ D.a.c. nota que publicada el sábado 9 de marzo 1991, en la p. 2-C de la sección de Sociales, de la edición núm. 16950 del año XLVIII del *Diario de Xalapa*, bajo el encabezado: “Mañana habrá una confrontación de música salsa”.

³⁰ D.a.c. anuncios publicados durante abril de 1991 entre las páginas de la sección de Sociales del año XLVII del *Diario de Xalapa*. Y en especial con los que

importante para el desarrollo de la corriente salsera local, pues se integraba con una sorpresa que marcaba un nuevo parteaguas en la historia que me ocupa: la inauguración del primer sitio dedicado a la programación, difusión, recreación, goce y disfrute de la salsa en la ciudad de Xalapa, Barlovento.

Barlovento, un espacio de música viva

SE LEÍA del encabezado que anunciaba la apertura de este centro nocturno el viernes 10 de mayo de 1991.³¹ El sitio, ubicado en un pequeño salón de la calle Antonio Chedraui Caram, justo en la parte lateral del centro comercial Plaza Crystal, desde el principio se ofreció como “un espacio de música *viva*” que igual funcionaba como la casa o recinto permanente del grupo Combo Ninguno. Y es que en efecto, a decir de su propietario –Leonardo Ortiz– y de algunas personas que con el tiempo se convirtieron en clientes frecuentes de dicho lugar, “la intención del espacio era sí la programación de la salsa pero también la de otras corrientes sonoras”, como el jazz, la nueva trova cubana o incluso de son jarocho. Prueba de ello sería la actuación “espontánea [que hiciera] el cuarteto de *jazz* formado por [los músicos] Sergio Martínez, Lucio Sánchez, Javier Cabrera y Leonel Díaz” la noche de la inauguración del lugar.³²

aparecieran el jueves 4 de abril –en la edición núm.16976–, el miércoles 24 del mismo mes –en la edición núm. 16996– y el siguiente viernes 26 –en la edición núm. 16998.

He escrito la palabra reggae entrecomillada porque, en nuestra opinión, la música hecha por aquella agrupación mexicana poco tenía que ver con la cadenciosa corriente sonora gestada en Jamaica –“casualmente”– de manera simultánea a la corriente salsosa, pero con la salvedad de que una se daría en el contexto del Caribe anglófono y la otra en el del Caribe hispano.

³¹ D.a.c. anuncio aparecido el viernes 10 de mayo de 1991, en la p. 1 de la sección de Sociales, de la edición núm. 17011 del año XLVIII del *Diario de Xalapa*.

³² D.a.c. nota aparecida el sábado 18 de mayo de 1991, en la p. 1 de la sección de Sociales, de la edición núm. 17019 del año XLVIII del *Diario de Xalapa*, y fotografías que captaron la ceremonia de inauguración del lugar.

Barlovento abrió sus puertas en un espacio pequeño un tanto alejado del centro de la ciudad y por ejemplo, Evelia Botana, quien fue una de las varias personas asiduas al lugar y bailadora constante, recuerda:

—Ese primer Barlovento era un lugar que a mí me encantaba porque era chiquito, muy íntimo, tenía el techo bajo y para ser un lugar de baile era un lugar con bastante luz. Además ahí cuidaban mucho el sonido y también se podía platicar; uno podía estar en las mesas tomando cerveza o tequila y platicando o saludando a la gente que uno se encontraba y, como la pista de baile era bien chiquita, siempre había que estar abusado para poder agarrar un lugar. En general como que era cómodo y seguramente habrá quien diga que no porque estaba muy apretado, pero al final el lugar era cómodo y acogedor; más o menos así era el primer Barlovento.

“Me acuerdo que en esa época los clientes frecuentes éramos una franja de personas que rodeaban los treinta; digamos que íbamos de los veintitantos a los treintalargos y de repente también había alguna que otra persona de los cuarenta pa’ rriba o mayor, pero en general la mayoría éramos gente que ya rebasaba la primera juventud pero todavía no muy madura que digamos... [risas]. Además casi todos nos conocíamos –si no en persona, por lo menos de vista– porque en primera, Xalapa era una ciudad mucho más pequeña que ahora, y en segunda, porque en ese ambiente había mucha gente de la uv y de instituciones así.³³

Pero la maestra Evelia Botana no es la única que recuerda bien el tipo de gente que frecuentaba Barlovento a principios de los noventa, por ejemplo Rafael Figueroa Hernández también se acuerda y coincide con ella al comentar:

La clientela de ese primer Barlovento la teníamos muy clara porque como arriba de ese local estaba Xcape –otro bar donde tocaban

³³ Evelia Botana, en entrevista personal, sostenida el 6 de abril de 2004 en Xalapa, Veracruz.

música “moderna”– incluso hasta se hacían bromas y la gente decía: “si tienes menos de treinta vas pa’rriba y si tienes más de treinta te quedas abajo”. Entonces en general la gente que iba a ese lugar era gente mayor de treinta y como que la clientela fuerte era masculina que llevaba a sus “acompañantes”. Pero así como que los conocedores o los salseros de corazón eran hombres de treinta o de treinta y cinco años pa’lante y en general yo diría que era un público de profesionistas. O sea, yo creo que la clientela de corazón eran hombres profesionistas de clase media, mayores de treinta años. Y claro, también había algunos que se veían sólo de vez en cuando, de entre los que recuerdo a un chavo que era de Juan Díaz Covarrubias y que siempre llegaba gritando: “¡que viva Cuba, pero Cubarrubias!”, y se reía... [risas].³⁴

Sin embargo, la inauguración de aquel Barlovento inscrito en lo que para entonces era la periferia de la ciudad no sería el único evento memorable de mayo de 1991. Pues, simultáneamente, el grupo anfitrión anunciaba y presentaba lo que desde entonces y hacia el futuro sería su nuevo formato grupal, dejando atrás la presentación charangosa y compacta que lo había caracterizado durante los últimos cinco años, remplazándola por la de un combo salsero del todo, compuesto por diez elementos que se traducían en la sustitución del violín por una pequeña sección de metales. Por lo que ahora, con dos trompetas y un trombón que servirían de acompañamiento a la flauta, el grupo lograba armonías y sonidos que se conjugaban con la sección completa de percusiones –conga, bongó y timbal– y con las cuerdas del tres, bajo y piano dando nuevos bríos en conjunto y marcando una nueva etapa en la historia del Combo Ninguno.

Pero si la forma y el sonido del grupo de los años precedentes a este habían sido exitosos y le habían dado al mismo un sello propio, distintivo y particular frente al resto de las agrupaciones salsosas de la región ¿por qué hacer estos cambios y con ello

³⁴ Rafael Figueroa Hernández, en entrevista antes citada.

modificar los procedimientos de la receta para la elaboración de esta *salsa con sabor a xalapeños*...? Al respecto comenta el bajista Fernando Azuara:

—Lo que pasa es que nosotros hacemos música porque esto es lo que nos gusta, pero desgraciadamente hacemos una música que es muy difícil de vender y nosotros vivimos de esto. Entonces hay un dicho que dice: “renovarse o morir” y por desgracia en el arte eso también sucede, por eso uno no puede quedarse hasta atrás porque se arriesga a morir. Cuando uno está joven y no tiene mayores responsabilidades no hay tanto problema, pero cuando, como en este caso del grupo, ya dependen varias familias las cosas son muy distintas: ya nada es tan sencillo y ya le piensas a todo. Por eso cuando se abrió Barlovento decidimos probar el formato de los metales y en ese momento obviamente hubo gente que vio con nostalgia al Combo de antes y que incluso nos dijo: “es que a mí me gustaba más como estaba antes”, pero también hubo gente —del público nuevo— a la que no le gustaba el formato de antes y prefirió el sonido actual del grupo. Entonces yo creo que ese cambio a la sección de metales de alguna manera se dio por sobrevivir, porque también justo en esos momentos de repente se vino un *boom* de la salsa a nivel de radio y televisión y todo lo que salía en el mercado salía con metales, incluso dentro de todo lo de la onda de la salsa romántica, que a mí no me gustaba pero que era lo que más se escuchaba; entonces como queríamos entrar al mercado para lograr subsistir había que entrar con metales y yo creo que por eso se dio ese cambio en el grupo, aunque nunca dejamos de tocar temas y arreglos propios...

“Por otro lado, cuando se abrió Barlovento eso también fue una opción para que la gente conociera más a la salsa en Xalapa, porque en eso empezó a ir la gente que iba a la Hosteria del Zorro en los años ochenta, pero también gente nueva que venía de diferentes lugares. Empezó a llegar gente que era de Veracruz pero que vivía aquí y que todo el tiempo bailaba, empezaron a organizarse los cursos de baile —que daban algunos bailarines

del ballet Quetzalli– y al mismo tiempo la salsa empezó a salir mucho en televisión y en los medios masivos de comunicación. Entonces a mí me parece que todo ese conjunto de cosas hizo que la gente de aquí empezara a bailar y a conocer más de la salsa, a través de algo que fue creciendo y creciendo como una bola de nieve a favor de la salsa en Xalapa. Por eso yo creo que al final, dentro de todo ese cuento en mucho Xalapa aprendió a bailar y a escuchar salsa por Combo Ninguno y por Barlovento; porque yo me acuerdo que antes de eso si alguien nos contrataba en Xalapa para ir a tocar a una fiesta particular nosotros tocábamos y la gente se quedaba sentada, porque aquí la gente no bailaba la salsa, y si de repente se subía un grupo y tocaba temas como *El pipiripao* o *La sabrosita* –que son más chunchaqueros– entonces sí se paraba la gente a bailar, y todo eso cambió más o menos a partir de que se abrió Barlovento.

De esta manera, a partir de mayo de 1991 y durante los meses siguientes Combo Ninguno se presentó permanentemente en su nueva casa alternando con Son del Batey, mientras el grupo Macao continuaba con lo propio en el bar La Burbuja. Rico Melao por su parte, que había trabajado entre las ciudades de México y Veracruz durante los últimos meses grabando lo que sería su primer material discográfico, ve la consolidación de ese deseo al presentar su primer LP la noche del 3 de octubre de 1991 en la discoteca La 7^a Estación.³⁵

Dicho disco se puso en circulación con el mismo nombre del grupo, bajo la producción de Javier Flores Mávil. La dirección musical corrió por parte del pianista Sergio Martínez y la grabación estuvo a cargo de Renato Navarrete, en la ciudad y puerto de Veracruz. Lo que en suma, arrojó un producto que a través de seis temas de autores tanto extranjeros como mexicanos arreglados por Leonardo Corona, Sergio Martínez y Hugo Artigas, lograba

³⁵ D.a.c. anuncio aparecido el jueves 3 de octubre de 1991, en la p. 1 de la sección de Sociales, de la edición núm. 17156 del año XLVIII del *Diario de Xalapa*.

un sonido distintivo y particular cumpliendo a toda cabalidad el objeto central del proyecto: hacer una salsa con un *sabor* propio.

Para entonces Rico Melao estaba conformado por Sergio Martínez en los teclados, Hugo Artigas al bajo, Xavier Oren al bongó, la campana, el güiro y la clave, Jaime León –*El Marro*– en las congas, Javier Cabrera al timbal, Bernardo Villagómez en el trombón, Javier Flores Mávil en la flauta, Óscar Ewan en la voz, Marco Flores Mávil en los coros y justo ellos serían quienes integrarían el equipo que grabó este disco.

Para el mes de diciembre de aquel significativo año, Barlovento alojaba a un trío xalapeño, Mar Abierto, inserto en la corriente sonora del canto nuevo, integrado por Miguel Flores en la guitarra, Claude Pineda en la flauta y voz y Tomás Célis en las percusiones. Entretanto, en el contexto internacional Mijail Gorbachov dejaba el poder de la URSS y el entonces presidente de los Estados Unidos –George Bush– “reconocía” a las nuevas repúblicas europeas marcando con ello el fin de la Guerra Fría.

De esta forma, para enero de 1992 las cosas no cambiarían demasiado toda vez que Combo Ninguno continuaba sus presentaciones en Barlovento, alternando esporádicamente con Mar Abierto. Rico Melao trabajaba en un nuevo espacio que había abierto sus puertas desde principios del año como “*trattoria*, disco y video”: Mamma mía. Y en febrero, Combo Ninguno se presenta en el Carnaval del puerto de Veracruz mientras que Rico Melao lo hacía en el espacio que durante varios años había sido Main Street y que ahora se convertía en el Salón Jalapeños. Pero la relevancia del cambio de nombre y quizá de administración de aquel gran espacio ubicado en la parte céntrica de la avenida Manuel Ávila Camacho no sería el factor más significativo para el devenir de la corriente salsera en Xalapa, sino las posibilidades que dicho espacio daría en un futuro cercano para las actuaciones de diferentes agrupaciones que para sorpresa de muchos lograrían presentarse en esta ciudad. Ejemplo de ello fue la legendaria orquesta cubana Son 14, que para entonces se encontraba comandada por el destacado pianista, arreglista y

compositor Adalberto Álvarez. Quien, por cierto y dicho sea de paso, sería uno de los pocos artistas cubanos que reconocería a todas luces no sólo una fuerte influencia del fenómeno internacional de la salsa en su propio trabajo, sino una retroalimentación sana, constante y productiva respecto a todo el quehacer musical del Caribe hispano.³⁶

Son 14 se presentó en las instalaciones del Salón Jalapeños la noche del viernes 21 de febrero de 1992, alternando con Rico Melao que fungía como grupo anfitrión.³⁷ Para marzo y abril las cosas se desarrollaban de la misma manera que los dos meses precedentes, pero no así durante el sorpresivo mes de mayo. Pues él, una vez más y para no perder la ya conformada costumbre, cobraría relevancia cuando Rico Melao festejara su tercer aniversario alternando con otra de las agrupaciones cubanas más importantes de la década en curso –también en el Salón Jalapeños–: NG La Banda.³⁸ Por su parte, Barlovento celebraba también en mayo su primer aniversario con la actuación del grupo de casa –Combo Ninguno– mientras que La 7ª Estación como Mamma mía continuaban con los “miércoles y jueves de salsa” con otros grupos o sólo con música grabada.

Ya en junio, justo a mediados de año, se publica un anuncio que promocionaba a Barlovento como “el único lugar consagrado a rendir culto a la salsa [en Xalapa]”.³⁹ Y es que en efecto, desde mayo de 1991 hasta las fechas corrientes, Barlovento se había

³⁶ Como lo muestran sus propias palabras en Padura Fuentes, *op. cit.*, pp. 159-172.

³⁷ D.a.c. notas y anuncios publicados durante enero y febrero de 1992, entre las páginas de la sección de Sociales del *Diario de Xalapa* y en especial con los que aparecieron el viernes 21 de febrero de 1992, en la p. 4-C de la sección de Sociales de la edición núm. 17294 del año XLIX del rotativo citado.

³⁸ D.a.c. notas y anuncios publicados durante marzo, abril y mayo de 1992, entre las páginas de la sección de Sociales del *Diario de Xalapa* y en especial con los que aparecieron el día sábado 2 de mayo de 1992, en la p. 2-C de la sección de Sociales de la edición núm. 17364 del año XLIX del rotativo citado.

³⁹ D.a.c. anuncio publicado el día jueves 18 de junio de 1992, en la p. 2-C de la sección de Sociales de la edición núm. 17364 del año XLIX del rotativo citado.

convertido no sólo en el único espacio dedicado a la programación, creación y recreación permanente de dicha corriente sonora en esta ciudad, sino también en la residencia oficial de Combo Ninguno y en un foro abierto que además lo mismo ofrecía músicaailable que eventuales audiciones de jazz o de otros estilos musicales. Y ello no obedecía a ninguna otra razón sino a que el resto de los espacios nocturnos no dejaban de ser discotecas o los para entonces novedosos videobares que muy pocas veces se arriesgaban a tener música *viva* con un grupo que rebasara los cinco integrantes.

Después, en el siguiente mes de julio un nuevo local abre sus puertas, Olé, disco & video-show y en él se presenta el grupo Combo Kazabe. Mientras tanto, La 7ª Estación como el Salón Jalapeños seguían dedicando un día a la semana a la programación de la salsa, aunque para ese verano la fuerza y empuje del *boom* de ésta en Xalapa empezaban a tomar un descanso que si bien no lo disipaba, por lo menos sí le causaba un efecto estabilizador traducible en el proceso de arraigo –de una vez y quizá para siempre– de dicha corriente sonora en esta localidad.

Pero aquel extraño cambio dado en el fenómeno de la salsa en Xalapa no fue lo único que pasó durante ese verano, puesto que por esas fechas, se llevó a cabo también el Primer Festival de Músicas Caribeñas, contando con una de las principales agrupaciones salseras de talla internacional, la Sonora Ponceña. Misma que, procedente de Puerto Rico, vino para presentarse en el Teatro del Estado –en Xalapa– y en el Teatro Reforma –en la ciudad de Veracruz– alternando en ambas actuaciones con Rico Melao.⁴⁰

Por su parte, en agosto continuaron los “miércoles de salsa” de La 7ª Estación y las presentaciones de Combo Ninguno en el Barlovento; pero ahora, la novedad relevante se daba al anunciarse el primer concurso de baile de salsa en parejas, dis-

⁴⁰ D.a.c. el flautista Javier Flores Mávil, en comunicación personal llevada a cabo durante el año 2005.

puesto para llevarse a cabo en las instalaciones de Barlovento, Baila mi rey '92.⁴¹

Entretanto, Rico Melao emprendía por su parte la tarea de concretar su segunda producción discográfica a través del camino que muchas veces había que seguir yendo al Distrito Federal, al respecto recuerda el flautista Javier Flores Mavil:⁴²

Estando allá, quien nos apoyó mucho fue *Pepe Arévalo*, porque llegamos a trabajar a su lugar, El Gran León, y ahí nos tuvo por varios meses. De hecho eso también fue un buen trampolín para el grupo porque nos permitió entrar a otros espacios y empezamos a hacer bastante televisión participando en programas musicales donde sólo se hacían dos o tres temas, pero que aun así eran muy buenos como imagen y como publicidad para el grupo; así que de esa manera nos dimos a conocer bastante cuando trabajamos allá. Después como que se contrajo otra vez el mercado y las cosas ya no fueron iguales, ni allá en el D. F., ni acá en Xalapa.

Hacia finales de septiembre, Combo Ninguno sorprende nuevamente al público xalapeño al viajar a España para presentarse en la Expo Sevilla '92 y cuando a su regreso inicia una de varias temporadas de trabajo con el legendario sonero mexicano Luis Ángel Silva *Melón*, en el mes de noviembre. Además, en ese mes, el grupo también viaja a Cancún para presentarse por segunda ocasión en el IV Festival Internacional de la Cultura del Caribe y estos acontecimientos lo acercarían al siguiente suceso: la entrega de la Lira de Oro, que le hiciera la sección 108 del Sindicato Nacional de la Música de la República Mexicana por "su destacada trayectoria en el ambiente musical del país".⁴³

⁴¹ D.a.c. anuncio aparecido el miércoles 26 de agosto de 1992, en la p. 5-C de la sección de Sociales, de la edición núm. 17480 del año XLIX del *Diario de Xalapa*.

⁴² Javier Flores Mavil, en entrevista antes citada.

⁴³ D.a.c. nota publicada el viernes 4 de diciembre de 1992, en la p. 1 de la sección de Sociales, de la edición núm. 17578 del año XLIX del *Diario de Xalapa*.

Mientras en el contexto político internacional México firmaba por ese entonces el Tratado de Libre Comercio con Estados Unidos y Canadá, bajo la iniciativa del entonces presidente Carlos Salinas de Gortari, en una especie de “convenio” que, de acuerdo con las cifras de la importación-exportación mexicana y con los resultados obtenidos a partir de dicho suceso, poco beneficiaría al campo, a la población y a la economía nacional. Sin embargo esto no era lo único ni lo más importante de las políticas internacionales de aquellos momentos, dado que por otro lado, ese mismo año se notaba ya la aplicación de otra de las iniciativas que brotaron del mismo presidente cuando se pusiera en marcha algo que, como veremos más adelante, tendría importantes repercusiones en el quehacer musical de Xalapa y de todo el país. Hablo de la importación inmediata de capital humano profesional cubano a tierras mexicanas, en un intento por promover el desarrollo de la nación en tres sectores focalizados: la medicina, la educación y el deporte.

Ya en 1993, aquel salón que había pasado de ser Main Street al Salón Jalapeños durante 1992 cambiaba nuevamente de nombre –y seguramente también de administración– para convertirse en la discoteca B42. Misma que una vez abierta, se encargaría de mantener el ambiente salsero discotequero de manera permanente con los memorables “jueves de salsa”, amenizados por Rico Melao. Mientras tanto, durante todo enero y febrero los “miércoles de salsa” en La 7ª Estación y los “jueves de salsa” en el resto-bar Mamma mía se seguían suscitando; pero la importancia de 1993 está no sólo en la apertura de nuevos espacios que continuaban albergando las olas de la corriente salsera en Xalapa sino en el hecho de que entre sus días, tres grupos nuevos vendrían a la ciudad provenientes del puerto de Veracruz, para incorporarse al curso de esta tendencia local presentándose en Barlovento: Son y Pregón, Descarga 90 y Rumbachá.⁴⁴

⁴⁴ D.a.c. notas y anuncios publicados durante febrero y marzo de 1993, entre las páginas de las secciones de Sociales y Oportunidades del *Diario de Xalapa*.

Hacia mediados de abril Combo Kazabe seguía en el bar Camachín y aparte de ese dato “curioso” pocos sucesos resultarían memorables de lo ocurrido en ese periodo. Pero para no perder la costumbre, mayo sería otra vez un mes importante para la historia salsosa local cuando Combo Ninguno regresa a Barlovento, después de participar en el XXII Festival de Houston, Texas, con el ánimo de celebrar el segundo aniversario del bar alternando con los porteños Pregoneros del Recuerdo.⁴⁵

Mientras tanto, el flautista Javier Flores Mávil, que por entonces no sólo se encargaba de la promoción de Rico Melao sino de la administración de B42, comenzaba a desplegar un concepto festivo salsero, pensado y planeado exclusivamente para las instalaciones de esa discoteca, “la noche para gente grande”. Al respecto, recuerda lo siguiente:

Con ese concepto –el de “la noche para gente grande”– usamos una estrategia como de mercado en la que nos íbamos al Departamento de Recursos Humanos de todas las dependencias de gobierno o de todas las instituciones y obsequiábamos pases para mujeres. Con ello yo creo que de pronto el público salsero fue bien diferente porque se volvió más como de oficina. Incluso cada vez que íbamos a dejar los pases ya todos estaban así como que esperando las cortesías y sí, ahí estaban los jueves en B42 ¡firmes! Incluso yo creo que en ese momento empezó a haber una diferencia muy clara en el público salsero de Xalapa, porque uno se daba cuenta, uno veía cómo llegaba la gente adulta y se sentaba en su mesa con sus cuates, con sus amigos y con sus amigas y se tomaban dos o tres pomos; y en cambio, el estudiante –que nunca falta– se la pasaba por ahí con su *chela*, bailando un rato por aquí y otro por allá. Por eso yo creo que realmente el público que consolidó los “jueves de salsa”

⁴⁵ D.a.c. anuncio publicado el jueves 6 de mayo de 1993, en la p. 1 de la sección de Sociales, de la edición núm. 17728 del año L del *Diario de Xalapa*. Y con el anuncio publicado el jueves 13 de mayo de 1993, en la p. 2-C de la sección de Sociales, de la edición núm. 17735 del año XLIX del mismo periódico.

de B42 fue un publico adulto en su mayoría. Además la intención de nosotros era esa precisamente: ofrecer un lugar para la gente “grande”, o “adulta”, que ya no iba a los otros lugares. Y funcionó, funcionó muy bien; entonces de alguna manera eso provocó que ahí ya fuera otro tipo de gente, la que también bailaba la salsa en Xalapa. Porque antes, cuando empezamos en los ochenta, el público era bien definido y era lo que ahorita se podría definir como “alternativo”: entre pseudo intelectuales, artistas, *snoobs* y todo ese tipo de gente que eran los que iban al Búho's y a la Hostería del Zorro, que era donde se reventaba todo mundo. Y te digo, ya en los noventa con todo lo de las discotecas y lo de “la noche para gente grande” todo cambió. Además en esa época también empezamos con los concursos de baile, trayendo bailarinas y bailarines de Veracruz y con eso se armaban reventones muy buenos ahí; claro que esos jueves eran unos llenos ¡tremendos! Imagínate, B42 tenía una capacidad como de ochocientas personas y se llenaba hasta el tope, ¡pero hasta el tope! Y eso duró varios años de la primera mitad de los años noventa.⁴⁶

En el mes de julio, justo a mitad del verano de 1993, se presenta en Xalapa el libro de Rafael Figueroa Hernández, *Ismael Rivera, el sonero mayor*, en un evento a cargo de Germán Martínez Aceves, Leonardo Ortiz y del propio Rafael Figueroa.⁴⁷ Pero este suceso no sería el único en el que se vería involucrado este trío de constantes promotores salseros cuando comenzaran a transmitir justo por esos días un nuevo programa radial, consecuencia de aquel matutino llamado *Martes de son*. El programa, igualmente difundido por “la frecuencia universitaria”, ahora se llamaba *Encendiendo la noche* y en esta ocasión recibía nuevo nombre, un nuevo horario y además la voz y el humor de un nuevo elemento, Elisa Blanchet, quien recuerda:

⁴⁶ Javier Flores Mávila, *ibid.*

⁴⁷ D.a.c. nota publicada el jueves 22 de julio de 1993, en la p. 2-C de la sección de Sociales, de la edición núm. 17805 del año L del *Diario de Xalapa*.



Presentación del libro *Ismael Rivera, el sonero mayor*. De izquierda a derecha, Leonardo Ortiz, Rafael Figueroa Hernández, autor de la obra presentada y Germán Martínez Aceves. Xalapa, Veracruz, julio de 1993.

—Lo del programa se dio porque Rafa y yo estábamos trabajando en un proyecto en el departamento de Enseñanza Media de la SEP o algo así, y un día, platicando, me cuenta de su gran pasión por la salsa y por la música del Caribe y yo le digo que también me gustaba mucho. Hablando de eso se nos ocurre la idea de hacer un programa en Radio uv —porque yo también trabajaba ahí— y empezamos con el proyecto.

“Luego, cuando ya lo comentamos en serio, a Rafa o a mí se nos ocurrió el nombre de *Encendiendo la noche*, porque como el programa era de noche y de salsa, pues *Encendiendo la noche*; porque finalmente la salsa eso es lo que hace, enciende la noche. Ya ahí Rafa me presentó a Germán y a Leonardo y empezamos a hacer el programa. Pero lo interesante de todo esto fue que el programa tuvo muchísimo éxito. Nos oía mucha gente y me acuerdo que dentro del público que nos escuchaba y llamaba hasta niños había... Había unos a los que incluso hasta les decíamos *cerillitos*, porque como el programa era *Encendiendo*,

pues cerillitos; ellos siempre llamaban y nosotros hacíamos bromas porque ya hasta desvelábamos niños con el programa. Llamaba mucha gente. Luego, con el tiempo, cuando ya empezó a escucharse más el programa, apenas estábamos comenzando la transmisión y las llamadas ya estaban entrando y los teléfonos no se daban abasto. Y es que en ese tiempo Radio uv tenía mucha audiencia, entonces nos oía mucha gente.

“Me acuerdo que cuando cumplimos un año de estar al aire con el programa hicimos una transmisión en *vivo* que duró no sé cuantas horas y para esto sacamos los aparatos al patio de Radio uv e hicimos un baile al que llegaron como cuatrocientas personas. A mí todo mundo me sacaba a bailar y yo bailando y hablando con el micrófono en mano. Fue graciosísimo porque bailaba como podía... ¡No ‘mbre y es que eso fue un fiestón! Nosotros nunca nos esperamos que llegara tanta gente y menos que eso se pusiera tan bueno. Había de todo: maestros, estudiantes, investigadores, taxistas, choferes de ruta, gente de Coatepec, de Teocelo y cubanos recién llegados... En fin, había de todo porque afortunadamente teníamos un público que tenía de todo...”⁴⁸

Por su parte, Combo Ninguno se presentó durante agosto en Barlovento con el ballet Quetzalli con un nuevo espectáculo –Fantasía caribeña–,⁴⁹ y hacia septiembre en la que sería su cuarta “confrontación” salsera con Rico Melao, dentro del marco de actividades de un evento llamado Los Reyes del Son. Mismo que se llevó a cabo en el salón Caracol contando con las participaciones de la Danzonera de Actopan y de los dos pilares salseros de Xalapa.

Al cerrar los últimos meses del año, Son y Pregón vuelve a Barlovento en octubre, mientras que el grupo anfitrión –Combo Ninguno– realiza su cuarta producción discográfica entre octubre, noviembre y diciembre del mismo periodo, SON DE AMOR.

⁴⁸ Elisa Blanchet, en entrevista personal, sostenida el 7 de abril de 2004 en Xalapa, Veracruz.

⁴⁹ D.a.c. nota publicada el jueves 12 de agosto de 1993, en la p. 2-C de la sección de Sociales, de la edición núm. 17826 del año L del *Diario de Xalapa*.

Son de amor; Oiga usted, Cómo suena la clave...

HACIENDO un poco de memoria recordemos que las producciones discográficas anteriores de Combo Ninguno habían sido auspiciadas y puestas en el mercado por el sello Discos Pentagrama, de Modesto López. Pero en esta ocasión las cosas serían distintas a las anteriores cuando, las condiciones generales del ambiente salsero en Xalapa, la apertura de Barlovento como empresa-negocio y la consolidación de un proyecto sonoro grupal, ya se mostraban en conjunto propicias como para intentar producir de manera independiente el nuevo disco de la agrupación. De manera que así, en un empeño por hacer realidad las ideas propias y de seguir abriendo caminos para el grupo, Leonardo Ortiz decide producir la cuarta grabación de Combo Ninguno, a través de un sello que él mismo crea y pone a circular con el nombre de la casa: Discos Barlovento.

He mencionado que Combo Ninguno había dejado atrás aquel formato compacto de siete, ocho o nueve elementos que mantuvo durante el último lustro de los años ochenta y ahora se plantaba como un combo netamente salsero. Con lo que dejaba claro que el grupo había logrado crecer no sólo en el número de sus integrantes sino en varios y diferentes sentidos. Y es que esto se hacía cada vez más evidente cuando el grupo tocaba y emanaba un sonido fresco, propio y lleno de novedosos matices que, través de su nueva sección de metales y de nuevos arreglos, mostraba también que la mayoría de sus músicos habían logrado aprender la receta y el toque necesarios para hacer *salsa con sabor a xalapeños*; aunque ello, les hubiese significado atravesar un largo proceso de aprendizaje –casi siempre autodidacta– que les había permitido evolucionar en entendimiento y ejecución para llegar a conocer esta manera de hacer la música del Caribe hispano.

Para entonces el grupo estaba compuesto por Fernando Azuara en el bajo, Axayacatl Castañeda en las congas, Jesús *Chucho* Hernández en la voz, el timbal y otras percusiones, Rubén Flores en la flauta, Aurelio Parra y Abraham Jorge en el

par de trompetas, Rubén Valdivia al trombón, *Cubo* Hernández en la voz y coros, Sergio Martínez al piano y Leonardo Ortiz en el tres y en la dirección general.

El disco, por su parte, contenía un total de ocho temas, de los cuales cinco serían de autores veracruzanos, dos de compositores cubanos y un último que vendría del cantar popular del estado veracruzano para ser arreglado, como todos los demás, por músicos mexicanos residentes en esta entidad. Por ello, a decir del propio Leonardo, “al principio el disco se iba a llamar CON SABOR A VERACRUZ, precisamente porque esa era la intención del proyecto y eso era lo que se esperaba: reflejar una forma veracruzana de hacer la música del Caribe [hispano]”.⁵⁰ Y es que en efecto, esta grabación había podido recibir este nombre en honor a sus señas particulares. Pues en él, no sólo estaban presentes las referencias constantes al estado de Veracruz como había sucedido en los discos anteriores; sino también, las notas y acordes de destacados músicos invitados que habían dado vida a la música veracruzana de los últimos tiempos y que ahora, se incorporaban al estudio para consolidar esta grabación, tal como lo hiciera el experimentado sonero mexicano Luis Ángel Silva, *Melón*.

Cuando el grupo graba SON DE AMOR, ya con metales, con la colaboración de Melón en el tema *Veracruz* –de Agustín Lara– y con las de otros músicos invitados a lo largo del disco, consigue hacer un producto que para mí es como el más maduro de todos [señala Rafael Figueroa Hernández].⁵¹ Porque en los primeros discos, cuando uno los escuchaba decía: aquí hay posibilidades, hay algo que se está buscando y puede haber algo más, pero en SON DE AMOR ya se escucha un producto maduro, bien hecho y

⁵⁰ Leonardo Ortiz, en entrevista antes citada y en la entrevista que le hiciera Rafael Figueroa Hernández, publicada en el número 1 de la revista que él mismo dirigiera. Ver Rafael Figueroa Hernández, *Con Clave*, pp. 11-14.

⁵¹ Rafael Figueroa Hernández, en entrevista antes citada.

con una concepción clara de lo que se quiere hacer, acompañado de composiciones originales o que si no lo son, por lo menos sí tienen arreglos propios y no *fusiles*. Y todo esto se nota por ejemplo en *Mozambique* –el tema de David Haro– con el uso del arpa de Alberto de la Rosa y en otros detalles como éste a lo largo del disco. Entonces, musicalmente hablando, como que ese proyecto es el más maduro de todos. Que además, fue un proyecto que se dio por varias razones pero también porque el otro –Barlovento– ya caminaba tanto en lo organizacional como en lo administrativo, de otra manera quién sabe si se hubiera podido dar...

De esta forma, para el siguiente año, en enero de 1994 Combo Ninguno continúa en Barlovento alternando con Son y Pregón en lo que Rico Melao lo hacía en B24 con el concepto de “las noches para gente grande”. Mientras, y en paralelo, desde el primer día de ese año se da uno de los movimientos sociales más significativos de la historia mexicana reciente, el levantamiento armado del Ejército Zapatista de Liberación Nacional en el estado de Chiapas.

Poco después, ya en febrero “Combo Ninguno presenta [en Xalapa] su más reciente grabación” e inicia con ello un proceso consciente para promocionar la misma, a través de una campaña publicitaria que sintetizaba el trabajo del grupo en una sola oración: “salsa mexicana con sabor a xalapeños”.⁵²

Los siguientes acontecimientos memorables de ese primer semestre de 1994 se darían en abril con la aparición simultánea de la revista *Con Clave* y de un programa televisivo que se grababa desde Barlovento, *Cómo suena la clave...*; ambos, un par de proyectos destinados a la difusión de la información relativa a la música del Caribe hispano que brotarían de la iniciativa de Rafael Figueroa Hernández y que, una vez que estuvieran en

⁵² D.a.c. nota publicada el jueves 3 de febrero de 1994, en la p. 1 de la sección de Sociales, de la edición núm. 17997 del año LI del *Diario de Xalapa*.

Salsa mexicana con chiles xalapeños

Combo Ninguno presenta su nuevo disco: **Son de Amor**

* Hoy inicia el ambiente salsero en Barlovento

Algo se respiraba en la atmósfera. Algo que no era sólo el ambiente festivo propio de Barlovento sino algo más. Todos los asistentes sabían que aquella fría noche xalapeña se celebraba algo importante: la presentación del tercer disco de Combo Ninguno titulado **Son de Amor**.

Llegada la hora, los integrantes del Combo subieron a la tarima, uno por uno, para tomar su lugar habitual. De izquierda a derecha y en la parte de atrás se encontraban Fernando Azuara, en el bajo; Chucho Hernández, en los timbales, Axa Castañeda, en las tumbadoras; Rubén Valdivia, en el trombón; Aarón Alemán y Otilio Araujo, en las trompetas, y Rubén Flores, en la flauta. Al frente, Hugo Vallejo, en el bongó, la campana y el güiro, y Cubo Hernández, en la voz, flanqueaban a Leonardo Ortiz, tresista, vo-

calista y director musical del grupo.

Los presentadores, Germán Martínez y Rafael Figueroa, dijeron lo que tenía que decirse: que Combo Ninguno se ha labrado, en un trabajo que tiene más de 10 años, un lugar importante en la historia de la Música Afroantillana en México, no sólo por su permanencia sino por haber mantenido un sonido que lo caracteriza como un grupo con raíces fundamentalmente mexicanas. Su slogan lo di-

(Pasa a la página 3-C)

SOCIALES

DIARIO XALAPA
VICERO DE LA PROVINCIA República por 17 años el 18 de noviembre de 1931

Xalapa, Ver., jueves 17 de febrero de 1994.



Los presentadores, Germán Martínez y Rafael Figueroa, quienes condujeron excepcionalmente el programa de la noche.



Pareja del Ballet Quetzalli que bailó animadamente las piezas del tercer disco de Combo Ninguno.

Publicidad del disco SON DE AMOR.

marcha, él mismo dirigiría en esa incansable labor en pro de la música caribeña que le ha caracterizado todos estos años.⁵³

Por otro lado, a este par de sucesos les seguiría el festejo del tercer aniversario de Barlovento en el mes de mayo, teniendo como

⁵³ D.a.c. nota publicada el martes 12 de abril de 1994, en la p. 2-C de la sección de Sociales, de la edición núm. 18065 del año LI del *Diario de Xalapa* y con el número 1 de la propia revista [*op. cit.*].

invitados especiales al sonero Luis Ángel Silva *Melón* y al destacado pianista y arreglista veracruzano Luis Martínez. Además, la presentación de Combo Ninguno hacia los últimos días de ese mes en curso en el programa *Un Nuevo Día*, de Televisa, entonces conducido por César Costa y Rebeca de Alba.⁵⁴

Durante mayo, junio y julio de ese año “la noche para gente grande” siguió desarrollándose en B42 mientras Son y Pregón continuaba alternando con Combo Ninguno en las instalaciones de Barlovento. Pero en agosto las cosas nuevamente tomarían otros bríos y colores al celebrarse el primer Festival Internacional Afrocaribeño del estado de Veracruz. Veamos pues algunos detalles de lo ocurrido.



Combo Ninguno, Televisa, D. F., 1995. De izquierda a derecha, Fernando Azuara, Otilio Araujo, Ruperto Mendoza, Hugo Vallejo, Leonardo Ortiz, Axayacatl Castañeda, César Costa, *Cubo* Hernández, Jesús Hernández, Óscar Bolaños, Rebeca de Alba y Darío Valdivia.

⁵⁴ D.a.c. anuncios publicados los días 19, 20, 21 y 23 de mayo de 1994, entre las páginas de la sección de Sociales, del año LI del *Diario de Xalapa*.

*El Festival Internacional Afrocaribeño,
la cubanidad y el afinque del movimiento salsero en Xalapa*

EL FESTIVAL Internacional Afrocaribeño es un evento que organiza cada año el Gobierno del Estado de Veracruz, a través del Instituto Veracruzano de Cultura, en un intento de conocer y reconocer la influencia cultural de “nuestra tercera raíz” y de la región caribeña, toda en la conformación de la sociedad mexicana y en especial de la veracruzana.

Dicha festividad tiene sus antecedentes en los foros académicos que se llevaron a cabo en esta entidad desde las primeras fechas de los años noventa, denominados Veracruz también es Caribe. Mismos que como vemos pocos años después desembocarían en la planeación y organización del primer Festival Internacional Afrocaribeño en 1994.

Se sabe que los intercambios culturales desarrollados a través de estos foros y de su versión más amplia y completa –del Festival Afro, como también se conoce– obedecerían a varios factores claramente identificables. Por un lado a la labor de varios investigadores que incursionaron en los temas referentes a las convergencias históricas, sociales y culturales tanto de México como de Veracruz con el resto de la región caribeña, y por otro, a la productiva relación diplomática dada entre México y Cuba a través de el ex presidente Salinas con su homólogo cubano, y de la que sostuvieron con esta república del Caribe tanto el secretario general de gobierno –Fernando Gutiérrez Barrios– como su suplente en el gobierno del estado de Veracruz, Dante Delgado Rannauro.

Pero ¿qué relación guardarían estos eventos con el quehacer de la música afroantillana en México y con el desarrollo de la corriente salsera en Xalapa? La respuesta no es complicada: por un lado el hecho de que Combo Ninguno fue la primera agrupación xalapeña que se presentaría no sólo en la edición inaugural del Festival Internacional del Caribe, en la ciudad de Cancún en 1988; sino que ahora, lo haría nuevamente en

la primera versión del Festival Internacional Afrocaribeño en agosto de 1994. Por otro lado, también se sumaba el hecho de que, para entonces, la presencia de aquellas olas migratorias en tierras mexicanas de profesionistas cubanos que habían venido desarrollándose desde los primeros años del sexenio de Carlos Salinas comenzaban a notarse en la escena salsera local, sobre todo cuando apareciera la primera agrupación salsosa cubano-xalapeña encabezada por Pedrito y su *tumbao*: Son Mangüé. Misma que comenzaría sus presentaciones en un nuevo espacio que apenas abría sus puertas en pleno centro de la ciudad, después de haber albergado una incesante vida nocturna y de cambiar varias veces de giro, el bar El Callejón.⁵⁵

Mientras esto pasaba, poco antes de terminar el año, Combo Ninguno continuaba sus presentaciones en Barlovento con eventos como la “noche de zapateado”, en la que alternaría con el grupo de son jarocho Chuchumbé, y en otros programas como el del Festival de la Cultura Xalapa ‘94 y el de la “noche de salsa y danzón”, que por cierto, habría de llevarse a cabo en el salón para fiestas Los Ángeles, dentro de un “mano a mano” entre la agrupación de Xalapa, Veracruz y la danzonera La Playa, de Paso de Ovejas, Veracruz.⁵⁶

De este modo, para finales de 1994 el *boom* de la salsa en Xalapa ya se veía agonizante, pero no el desarrollo de la corriente salsera local. Se había llegado pues a un periodo en el que la fiebre del *boom* se había disipado y el cauce de dicha corriente en esta ciudad más que vivo se antojaba estancado. Sin embargo, lo que en realidad pasaba ante nuestros ojos no era otra cosa sino

⁵⁵ D.a.c. anuncio publicitario publicado el miércoles 28 de septiembre de 1994, en la p. 5-C de la sección de Sociales, de la edición núm. 18232 del año LI del *Diario de Xalapa*.

⁵⁶ D.a.c. nota publicada el sábado 29 de octubre de abril de 1994, en la p. 2-C de la sección de Sociales, de la edición núm. 18263 del año LI del *Diario de Xalapa* y con su igual publicada el viernes 30 de septiembre de 1994, en la p. 2-C de la sección de Sociales, de la edición núm. 18234 del año LI del mismo diario.

el adiós de una moda comercial pasajera que una vez superada dejaba el terreno abonado y los residuos necesarios para el desarrollo de un sano, maduro y esperado proceso: el afinque de la salsa en Xalapa.⁵⁷ Quizá por esta razón, para entonces los sonidos de la corriente salsera en esta ciudad comenzaban a ser más claros, precisos y definidos, aunque ahora, lo único que restaba era ver qué pasaría con los matices cubanos recién llegados y con el cúmulo de todos estos nuevos sucesos.

Durante el mes de noviembre de 1994 un nuevo grupo, Son del Barrio, se incorpora a la lista salsera local para presentarse en un pequeño lugar del centro de la ciudad llamado La Buhardilla. Makao, por su parte, regresa a la escena para trabajar en El Callejón mientras Rico Melao lo hace en el bar Collage, del hotel Xalapa, ya en el mes de diciembre.⁵⁸

En enero y febrero de 1995 Rico Melao ofrece en B42 un espectáculo carnavalesco, mientras que en abril Combo Ninguno lo hace en el evento municipal de la Expo Xalapa '95, alternando con la danzonería La Playa y con el grupo porteño Pregoneros del Recuerdo, en una "noche de danzón, rumba, salsa y son".⁵⁹ Por ello, para mayo del mismo año, al menos tres acontecimientos

⁵⁷ Afinque es un término popular puertorriqueño de uso básico y común dentro del lenguaje salsero que, pese a la dificultad de su explicación, el colombiano Enrique Romero define como la "acción de tocar un instrumento musical, cantar o bailar con *sabor* y sentimiento, con gran estilo y elegancia, con caché" (Romero, *op. cit.* p. 131). En México, por su parte, la revista de información afroamericana *Bembé* describe la expresión, en su sección de Glosario de términos y expresiones del Caribe -Salpicón-, como: "afincar: asegurar, afianzar" (*Bembé*, p. 48).

⁵⁸ D.a.c. anuncios publicitarios aparecidos el 4 de noviembre de 1994 en la p. 5-C de la sección de Sociales, de la edición núm. 18269 del año LI del *Diario de Xalapa*, el 19 de noviembre del mismo año en la p. 5-C de la misma sección pero en la edición núm. 18284 del mismo rotativo y el siguiente 9 de diciembre en la p. 9-C de la misma sección, pero de la edición núm. 18303 del mismo matutino.

⁵⁹ D.a.c. anuncios publicitarios aparecidos durante enero, febrero y marzo de 1995, entre las páginas de la sección de Sociales del año LII del *Diario de Xalapa*. Y en especial con los aparecidos en las ediciones núm. 18384 y 18441 del mismo rotativo.

resultarían más que interesantes dentro del panorama salsero local: 1) que los “miércoles de salsa” de La 7ª Estación que habían comenzado casi siete años atrás disparando el *boom* de la salsa en Xalapa continuaban vigentes, 2) que la cubanidad seguía haciéndose cada vez más presente al brotar el segundo grupo cubano-xalapeño Verhabana para presentarse en El Callejón, y 3) que para entonces el número uno del panteón salsero local sería el cantautor panameño Rubén Blades, de acuerdo con las constantes referencias que la prensa regional había hecho a lo largo de todos estos años a su carrera artístico-musical, y con la influencia que su propio trabajo había tenido en la forma local de hacer la música del Caribe hispano. Con lo que quedaba claro que, para entonces, en Xalapa la salsa ya no sólo tenía una manera particular de desarrollarse que atendía a influencias específicas claramente identificables, sino que además, adquiriría nuevos espacios para desarrollarse, nuevos grupos salsosos que le seguirían dando vida y, sobre todo, las caras de nuevos actores sociales.

Entretanto, para bien o para mal, aquel pequeño espacio que había albergado las noches de Barlovento, terminaba con la primera etapa de ese lugar cuando se venciera el contrato del inmueble, justo a tres años de haber comenzado con dicho proyecto. Pero ante el panorama de la vida salsera local y de las intenciones del grupo anfitrión –Combo Ninguno– lo último que podía suceder era abandonar el propósito del lugar dejando que el barco se hundiera o se fuera hacia sotavento. Había pues que mantenerlo a flote, navegando con viento en popa y procurar que tanto el espacio como el grupo siguieran su curso. Por ello, como consecuencia, se da uno de los acontecimientos más significativos en el devenir salsoso de los años noventa en Xalapa, la apertura de un Barlovento con nuevo domicilio en un espacio cinco veces más grande que el primero y desde donde habría de escribirse el futuro de la mayor parte de la historia salsera local del segundo lustro de la década en curso. Veamos pues cómo se dieron las cosas...

*Barlovento, donde se vive la salsa, los festivales
Cómo Suena la Clave... y otras cosas*

EL SEGUNDO lugar que albergó el proyecto Barlovento abrió sus puertas la noche del primero de junio de 1995, en aquel amplio local que años atrás había sido O'belis Club. La ceremonia inaugural estuvo a cargo del antropólogo Antonio Zedillo y del director de la Secretaría de Turismo del Estado de Veracruz, Luis Eduardo Ross Martínez –en calidad de invitados– y de los anfitriones: Leonardo Ortiz y Estela Aguilar. Por su parte, la musicalización de la noche corrió por cuenta del grupo de la casa que se hizo acompañar del sonero Luis Ángel Silva *Melón* y de dos grupos más, los Pregoneros del Recuerdo –del puerto de Veracruz– y Verhabana –de la ciudad de Xalapa.⁶⁰

Pero al abrir este nuevo espacio no sólo se erguía lo que la prensa local llamaría “la catedral del ritmo [en Xalapa]”,⁶¹ sino también un foro que sería diferente al primero, de varias y particulares maneras. Por ejemplo, al ampliarse el proyecto de Barlovento el espacio tendría que captar por razones de subsistencia a un número mayor de clientela. Y ello, sólo se lograría modificando el concepto inicial del espacio y retomando el de *salsoteca*. Por lo que este cambio, en principio y a todas luces, implicaría por lo menos un par de cosas: 1) que la programación de la música grabada dispuesta para que se ambientara el sitio iría de la salsa a otros tipos de música, y 2) que ello conllevaría un cambio notable en el grueso de la clientela que habría de asistir al nuevo lugar.

Pero quién mejor que Leonardo Ortiz, que viviera de lleno el proceso, para explicarlo con sus propias palabras:

—Lo que pasó fue que cuando abrimos el primer Barlovento las cosas eran distintas: el lugar era mucho más pequeño, le

⁶⁰ D.a.c. nota publicada el día jueves 8 de junio de 1995, en la p. 1 de la sección de *Sociales*, de la edición núm. 18475 del año LII del *Diario de Xalapa*.

⁶¹ *Ibidem*.

cabían como ciento veinte personas y siempre estaba lleno. Los fines de semana incluso hasta teníamos que cerrar la puerta porque si no la gente ya ni cabía y fue cuando pensamos en un lugar un poco más grande. Buscamos un tiempo y el único que encontramos fue éste, el espacio de ahora. Luego, cuando ya nos cambiamos al actual que tiene una capacidad cinco veces mayor que el primero y que, aunque sea muy grande para el tipo de música que manejamos, es un excelente lugar, como que el público sí cambió. Se volvió más plural y yo creo que la gente que nos acompañó en los tiempos de *Tumba verde* se hizo más grande de edad, más recatada o le comenzaron a hacer estragos los años o los excesos de la vida y se fue separando. Y bueno, eso es comprensible porque la vida está llena de ciclos y etapas, entonces quizá ellos terminaron la suya con Combo Ninguno o con Barlovento y por eso se alejaron del grupo...

“Por otro lado, el primer Barlovento todo el tiempo tenía estrictamente salsa, incluso con dos grupos en *vivo*, pero cuando nos pasamos a este local más grande, las condiciones económicas del lugar y las características del mercado xalapeño nos orillaron a poner música grabada de todos los géneros para poder ser competitivos dentro de las empresas de entretenimiento y diversión de esta ciudad. Y en ese intento por ampliar el mercado, yo creo que si no hemos podido renovar nuestro público, ha sido también porque en la radio se cerraron los espacios dedicados a la música afroantillana; empezaron con la música norteña, con las quebraditas y con todo eso diciendo que es parte de nuestra cultura –aunque no sea cierto– y se olvidaron de la música caribeña; por eso para nosotros ha sido muy difícil crear un gusto por la salsa o el son entre los jóvenes. Incluso ha habido fenómenos como el de Juan Luis Guerra –a principios de los noventa–, como el de Gloria Estefan con el disco *MI TIERRA* o después con toda la onda del Buena Vista Social Club y cosas así, que sí han acercado a la gente joven a la música del Caribe [hispano], pero porque han tenido cabida en todos los medios. Fuera de eso las cosas han sido muy limitadas en cuanto a la

programación y difusión de esta música a través de la radio y televisión y eso a nosotros no nos ha favorecido en nada. Por eso yo creo que si a Barlovento viene gente a la que no le gusta la salsa para nosotros eso es un éxito, porque en ese momento estamos logrando que esas personas se acerquen a esta música y eso es justo lo que nosotros buscamos.⁶²

Mientras tanto, en ese verano de 1995, el grupo Makao se presentaba en La Buhardilla en lo que se preparaban los eventos del siguiente Festival Internacional Afrocaribeño. Y es que dicha festividad se celebraría al poco tiempo –del 23 de junio al 2 de julio del mismo año– y en él, tan sólo en Xalapa se llevaría a cabo



Combo Ninguno hacia mediados de los años noventa. De izquierda a derecha, en la fila de atrás, Otilio Araujo, Jorge *Tito* Rodríguez y Sergio Martínez. En la fila del medio, Axayacatl Castañeda, Hugo Vallejo, Fernando Azuara y Luis Rodríguez. En la fila del frente, Jesús *Chucho* Hernández, Leonardo Ortiz, Cutberto *El Cubo* Hernández y Rubén Flores.

⁶² Leonardo Ortiz, en entrevista antes citada.

un baile memorable en el que actuarían Combo Ninguno –por la ciudad de Xalapa–, Luis Ángel Silva *Melón* –por la Ciudad de México–, la cantante Fabby y la orquesta de Moscovita y sus guajiros –por el puerto de Veracruz–, además de Merenglas y Habana Salsa por la parte internacional.⁶³

Para septiembre, el grupo Saoco, que había aparecido por primera vez en la escena salsosa local a principios de 1988, regresaba a las tablas en El Callejón, alternando con Verhabana; mientras Rico Melao se presentaba en una de las que quizá fueran sus últimas actuaciones en el Festival de la Cultura Xalapa '95 –en octubre–, después de su participación en el Festival Afro tres meses atrás.

Ya en noviembre Barlovento retoma los concursos de baile y organiza el evento Baila mi rey '95 mientras presentaba, esporádicamente, al grupo Verhabana. La Orquesta de Salsa de la uv actuaba por su parte en un evento privado, continuando con su tarea institucional, mientras que en El Callejón lo hacía un grupo recién nacido de la pareja Barlovento-Combo Ninguno: Salsa Picante. Pero éste, no sería el único grupo que emergería por aquellas fechas, sino también el grupo Sarao que debutaría en un espacio conceptual apenas abierto llamado El Juanote. De manera que hacia finales de 1995 al menos una decena de grupos se enlistaban en la escena salsera local. Son Mangué, Son del Barrio, Verhabana, Salsa Picante, Saoco, Sarao y los “veteranos” Rico Melao, Combo Ninguno y la Orquesta de Salsa de la uv, son algunos de ellos. Y es que con este panorama no sólo se comprobaba el tipo de cauce que la corriente salsera tenía para entonces en la ciudad de Xalapa; sino también que el proceso de afinque al fin había echados raíces, alimentándose de nuevos matices sonoros, culturales y generacionales.

Poco después, en enero de 1996, Combo Ninguno hace una nueva gira por la unión americana, asistiendo como invitado

⁶³ D.a.c. anuncio aparecido el sábado 1 de julio de 1995, en la p. 4-C de la sección de Sociales, de la edición núm. 18504 del año LII del *Diario de Xalapa*.

de la Secretaría de Turismo del Estado de Veracruz a un festival cultural diplomático en la sureña ciudad de Bronwnsville, Texas. Mientras, Verhabana se presentaba en El Callejón y el grupo Saoco en La Buhardilla.⁶⁴

Más tarde, ya en el mes de febrero, Salsa Picante alternaba con Combo Ninguno en las noches de Barlovento, en lo que Rico Melao veía sus últimos días y un nuevo grupo se sumaba a la lista salsera local, Los Hijos del Santos. Una novedosa agrupación se había formado en 1995 cuando algunos de los integrantes de Combo Ninguno aprovecharon una oportunidad de trabajo en Malasia y para ello decidieron unir esfuerzos en un solo grupo. Pero ahora, tras una estancia de siete meses en aquel país del sudeste asiático, regresaban a esta ciudad para actuar en un pequeño sitio que en su nombre decía también su intención: El Rincón Cubano.⁶⁵ Y es que en efecto, el propósito de dicho lugar no era otro sino ofrecer un espacio donde se pudiera reunir la comunidad cubana, recién avecindada en esta localidad y animosa de recrear su cultura natal.

Sarao, por su parte, continuó en La Buhardilla durante marzo, lo mismo que Combo Ninguno en el Barlovento. Verhabana en El Rincón Cubano y Los Hijos del Santos en un restaurante de comida regional que ahora incursionaba en la música *viva*, La Fonda.⁶⁶ Ese mes, además, Combo Ninguno participa también en el Festival Internacional Quimera '96 en Metepec, Estado de México.

Ya en abril las cosas marcharían muy parecidas a las anteriores pero con la salvedad de que a mediados de mes se daría un evento que habría de marcar un antes y un después tanto en la

⁶⁴ D.a.c. anuncios publicados el viernes 19 de enero de 1996, en la p. 1 y 2-C de la sección de Sociales, de la edición núm. 18702 del año LIII del *Diario de Xalapa*.

⁶⁵ D.a.c. anuncio publicado el sábado 17 de febrero de 1996, en la p. 2-C de la sección de Sociales, de la edición núm. 18731 del año LIII del *Diario de Xalapa*.

⁶⁶ D.a.c. notas y anuncios publicados a lo largo del mes de marzo de 1996, entre las páginas de la sección de Sociales del año LIII del *Diario de Xalapa*.

década en curso como en el devenir de la historia salsera local, el Festival de la Salsa Primavera '96. Y es que esto sucedería cuando dicha festividad, llevada a cabo en las instalaciones de Barlovento contando con la participación de los grupos anfitriones –Combo Ninguno y Salsa Picante– y de los porteños Sembradores del Son,⁶⁷ no sólo resultara relevante por haber sido el primer “festival” de salsa realizado en Xalapa como tal, sino porque con él abriríanse las puertas a una serie de eventos que hacia el futuro servirían tanto para promover el desarrollo de la corriente salsera en Xalapa como la subsistencia de casi todas las nuevas agrupaciones.

Para el mes siguiente y en el mismo sentido, Combo Ninguno se presentaba en otro de los eventos más importantes de todo este decenio y en una celebración en la que además de la agrupación xalapeña actuarían salseros de fama internacional como Celia Cruz, Oscar D' León, Willie Colón, Rey Ruiz, Marc Anthony, la Sonora Ponceña y los nacionales Luis Ángel Silva Melón, Montalvo, Fabby y la Orquesta Algo Nuevo: el Festival Internacional de la Salsa, Boca del Río '96.

Hacia junio del mismo año, de acuerdo con una nota de la prensa local, la herencia africana en México ya era algo que parecía incuestionable. El proceso de concientización sobre las influencias de “nuestra tercera raíz” como producto de la labor que iniciara el doctor Gonzalo Aguirre Beltrán con sus investigaciones y reflexiones en los años cuarenta, y en sucesivo de la de toda la gente que después de él se sumara al tratado del tema, para entonces ya era más que evidente. Ahora se hablaba con toda regularidad de las cosas “afro” en pláticas de café y de ese interesante fenómeno de la autoproclamación mexicana como parte de la región caribeña, iniciado entre 1988 y 1989.⁶⁸ Y es que

⁶⁷ D.a.c. con anuncio publicado el jueves 18 de abril de 1996, en la p. 1 de la sección de Sociales, de la edición núm. 18792 del año LIII del *Diario de Xalapa*.

⁶⁸ D.a.c. nota publicada el lunes 3 de junio de 1996, en la p. 2-C de la sección de Sociales, de la edición núm. 18837 del año LIII del *Diario de Xalapa*.



Volante de mano del Segundo Festival Internacional de Salsa, Boca del Río, Veracruz, mayo de 1996.

PROGRAMA GENERAL DEL EVENTO

JUEVES 2

HORA: 20:30
LUGAR: PARQUE DEPORTIVO VERACRUZANO
EVENTO: APERTURA DEL FESTIVAL

ACTUACIONES DE:

- MARC ANTHONY
- WILLIE COLÓN
- LUIS ÁNGEL SILVA "MELÓN"
- COMBO NINCLINO
- MONTALVO

VIERNES 3

HORA: 20:30
LUGAR: PARQUE DEPORTIVO VERACRUZANO
EVENTO: FESTIVAL DE SALSA

ACTUACIONES DE:

- CELIA CRUZ
- OSCAR DE LEÓN
- ORQUESTA ALGO NUEVO
- FABBY

FABBY

SABADO 4

HORA: 21:00
LUGAR: EXPOVER
EVENTO: BAILE ESPECTACULAR

ACTUACIONES DE:

- REY RUIZ
- MONTALVO
- ALGO NUEVO
- SONORA PONCENA
- FABBY

REY RUIZ

SONORA PONCENA

EVENTOS

- Grandes Conciertos
- Baile Espectacular
- Maravillosos Shows de luz y sonido

*Si visita Veracruz...
Visite La Fuente de Mariscos*

Volante de mano del Segundo Festival Internacional de Salsa, Boca del Río, Veracruz, mayo de 1996.

lo que llama la atención de toda esta cuestión no es otra cosa sino esa gama de eventos, hechos y acontecimientos que tendrían que pasar para que después de tres siglos –o más– México “se diera cuenta” de que Veracruz también es Caribe.

Mientras tanto, por su parte Combo Ninguno celebraría el primer aniversario de su nuevo domicilio con las presentaciones de los –ahora– dos grupos anfitriones: Salsa Picante y Combo Ninguno. En julio aparentemente no habría demasiados cambios y para agosto se daba el Primer Festival de Salsa Xalapeña: Descarga ‘96 en el que participarían tanto las dos agrupaciones de Barlovento como dos invitados más, Verhabana y Sarao.⁶⁹

Después, de acuerdo con la revisión hemerográfica que hice, durante septiembre y octubre de ese año de lo sucedido, ningún hecho destacaría. Sin embargo en noviembre, tres meses después del primero, se daba el “Segundo Festival de Salsa Xalapeña: Otoño ‘96”,⁷⁰ contando con la participación de los mismos grupos que el anterior pero con la salvedad de que ahora, en lugar de Sarao entrarían Los Hijos del Santos.

Por otro lado, ese mismo noviembre, este último grupo actuaría en un par de lugares pequeños como La Buhardilla y el “antro de arte” El Juanote. Al mes siguiente se mantendría en el primero mientras Combo Ninguno y Salsa Picante preparaban lo que sería la Gran Posada Salsera de Barlovento en la que alternarían con los Sembradores del Son.⁷¹

Ya para enero de 1997 Los Hijos del Santos regresarían al “antro de arte” El Juanote y Combo Ninguno se mantendría alternando con Salsa Picante en el Barlovento. Pero durante ese mes dos cosas destacarían de lo acontecido en ese pequeño periodo:

⁶⁹ D.a.c. anuncio publicado el sábado 3 de agosto de 1996, en la p. 2-C de la sección de Sociales, de la edición núm. 18898 del año LIII del *Diario de Xalapa*.

⁷⁰ D.a.c. anuncio publicado el viernes 15 de noviembre de 1996, en la p. 2-C de la sección de Sociales, de la edición núm. 19001 del año LIII del *Diario de Xalapa*.

⁷¹ D.a.c. anuncio publicado el viernes 13 de diciembre de 1996, en la p. 2-C de la sección de Sociales, de la edición núm. 19028 del año LIII del *Diario de Xalapa*.

el desarrollo del Primer Festival de Salsa '97 y la aparición de un nuevo grupo de "música afro" en esta ciudad, Son de Cuero. Lo primero se llevaría a cabo en las instalaciones de Barlovento, contando con la participación de los tres grupos mencionados y de Verhabana, mientras que lo segundo ocurriría en el foro del nuevo espacio El Juanote.⁷²

De manera que como se aprecia, para inicios de 1997 algunas cosas ya habían cambiado no sólo dentro de la corriente salsera local sino dentro de toda la vida nocturna xalapeña. Y es que esto, aunque se había dado a lo largo de los años anteriores, ahora ya era más que evidente cuando, por ejemplo, los centros nocturnos de diversión escasamente continuaran llamándose discotecas y reemplazaban nombre y concepto por el de antros. Lo que reflejaba no sólo la incursión de las nuevas generaciones en el ambiente festivo de Xalapa, sino la de toda una ola de nacientes tendencias que en conjunto permeaban y modificaban de modo considerable las formas de diversión de la sociedad xalapeña.

En febrero, las agrupaciones recién mencionadas continuarían sus presentaciones en los mismos foros y ahora lo que resultaría relevante sería la presentación del nuevo trabajo conjunto de Combo Ninguno con el ballet Quetzalli en la gran noche de Carnaval –de Barlovento–⁷³ y en el Carnaval de New Orleans, en los Estados Unidos, mejor conocido como Mardi Grass.

Para marzo, Barlovento nuevamente abría sus puertas a otras corrientes sonoras al darse el "Festival de tríos de jazz y jam session".⁷⁴ Mientras, Salsa Picante y Combo Ninguno continuaban alternando en el mismo lugar. Los Hijos del Santos en el restaurante Massiosare y hacia finales de abril debuta en

⁷² D.a.c. anuncios publicados en enero de 1997, en la sección de Sociales, del año LIV del *Diario de Xalapa*. Y en especial con los del sábado 11 de enero (en la edición núm. 19055, p. 2-C) y viernes 17 de enero (en la edición núm. 19061, p. 2-C).

⁷³ D.a.c. anuncio publicado el viernes 21 de febrero de 1997, en la p. 2-C de la sección de Sociales, de la edición núm. 19096 del año LIV del *Diario de Xalapa*.

⁷⁴ D.a.c. anuncio publicado el miércoles 19 de marzo de 1997, en la p. 2-C de la sección de Sociales de la edición núm. 19122 del año LIV del *Diario de Xalapa*.

Barlovento la Orquesta Algo Nuevo, proveniente del puerto de Veracruz.⁷⁵

Por otra parte, durante los primeros días de mayo la Orquesta de Salsa de la uv haría público su primer disco compacto en el Teatro del Estado y tanto Combo Ninguno como Salsa Picante y Los Hijos del Santos seguían alternando en la tarima de Barlovento, en espera de la segunda visita de la Orquesta Algo Nuevo, del puerto de Veracruz, programada para mediados del mes de julio.⁷⁶

Ese verano, además, Combo Ninguno viaja a Denver, Colorado, para presentarse en el Festival of Arts y a su regreso en el Festival Cultural Coyoacán '97, cuando pasaba por la capital de la república mexicana. Después, Barlovento retoma la idea de los "festivales" y organiza el Festival Descarga '97 en el mes de septiembre, contando con la participación de los dos grupos anfitriones y de La Otra Banda como invitado especial.⁷⁷ Posteriormente la misma invitación se turna a los Sembradores del Son, del puerto de Veracruz, y ellos vendrían a mediados de octubre, una semana antes de que se diera en el mismo lugar la presentación de otro libro de Rafael Figueroa Hernández, *Pepe Arévalo. El Gran León*.⁷⁸

No obstante, tanto la celebración mencionada como las visitas de las agrupaciones fuereñas a Barlovento no serían

⁷⁵ D.a.c. anuncio publicado el viernes 25 de abril de 1997, en la p. 2-C de la sección de Sociales, de la edición núm. 19159 del año LIV del *Diario de Xalapa*.

⁷⁶ D.a.c. anuncios publicados durante mayo de 1997 en la sección de Sociales del año LIV del *Diario de Xalapa*, y con el que apareciera el sábado 12 de julio del mismo año, en las páginas de la misma sección, de la edición núm. 19236 del mismo periódico.

⁷⁷ D.a.c. anuncio publicado el jueves 4 de septiembre de 1997, en la p. 2-C de la sección de Sociales, de la edición núm. 19290 del año LIV del *Diario de Xalapa*.

⁷⁸ D.a.c. anuncio publicado el jueves 16 de octubre de abril de 1997, en la p. 2-C de la sección de Sociales, de la edición núm. 19331 del año LIV del *Diario de Xalapa*. Y con el que apareciera el sábado 25 de octubre del mismo año, en la p. 1 y 3-C de la sección de Sociales, de la edición núm. 19340 del año LIV del *Diario de Xalapa*.

sino la plataforma preparativa desde la cual habría de lanzarse el siguiente evento más importante del año y, quizá, uno de los más relevantes de toda la década, el Primer Festival Cómo Suenan la Clave..., mismo del que por su nombre, sede y demás características, no resultaba difícil adivinar que quienes estuvieran detrás fueran Rafael Figueroa Hernández, Leonardo Ortiz y varias personas más, relacionadas con el quehacer de la música afroantillana en el estado de Veracruz. Y en efecto, dicha celebración partiría de la iniciativa que tuvieran estos personajes, en un intento de grabar, alentar y promover la creación sonora veracruzana a través de un homenaje a ese gran músico y arreglista que es el señor Luis Martínez.⁷⁹

El Primer Festival Cómo Suenan la Clave... se llevó a cabo los días 13, 14 y 15 de noviembre de 1997 y contó con las participaciones de Combo Ninguno, Nova Orquesta, Sembradores del Son, La Otra Banda, Pregoneros del Recuerdo y Pablo Martí. Pero lo que llamaría más la atención de esta celebración que rindiera culto a la corriente sonerosalsosa veracruzana no sería sólo el hecho de haber logrado reunir a todas estas agrupaciones, sino que, para bien de la historia y para el goce y disfrute de todos, las mejores interpretaciones del acontecimiento quedarían registradas en la grabación que saliera al mercado con el mismo nombre del festival, bajo el sello de Discos Pentagrama y la coproducción de Modesto López y Leonardo Ortiz.

De modo que así, con estos eventos y estas referencias, terminaba el año de 1997 y comenzaba también a cerrarse una década que había estado plagada de cambios reales en la escena salsera local y de hechos que situaban a nuestro fenómeno como a la mayoría de sus propios protagonistas: en la total madurez.

⁷⁹ Luis Martínez, de origen veracruzano, es uno de los personajes más destacados dentro de la música afroantillana hecha en México. Fue integrante de la legendaria Sonora Veracruz y fundador del grupo salsero La Justicia. Ha sido arreglista y músico acompañante de memorables figuras y actualmente dirige a la Orquesta de Salsa de la uv.

En enero de 1998, una nueva agrupación se sumaba a la lista salsosa de Xalapa cuando se presentaba en el “antro de arte” El Juanote con un repertorio hecho a base de son, boleros y salsa, el grupo Yaraví.⁸⁰ En febrero, Combo Ninguno repetía el espectáculo de la temporada que había *montado* con el ballet Quetzalli en torno al tema carnavalesco, y para marzo, aquel integrante que se había incorporado a esta agrupación xalapeña en 1986 se despedía de sus filas tras doce años de trabajo ininterrumpido, el timbalero Jesús *Chucho* Hernández.⁸¹

Para agosto del mismo año la corriente salsera de la ciudad conservaba cierta fuerza y la mayoría de los grupos que aparecieron entre 1995 y 1996 todavía continuaban sonando. Barlovento seguía ofreciendo eventos como las “noches de jazz y jam session” con el trío Con-fusión, o bien de “salsa y fandango” con la presentación de sus grupos anfitriones acompañados de Chuchumbé.⁸²

Por su parte, el cubano Pedro Domínguez inicia en el mismo mes un exitoso proyecto para impartir clases de baile a diferentes sectores de la sociedad xalapeña, al que decide llamar Xalhabana, desatando con ello otro interesante fenómeno local en torno a las clases y talleres que ofrecen –cual mercancía– lecciones para aprender a bailar salsa de formas estilizadas, bastante cercanas a las de un buen bailarín pero bien alejadas de las del buen bailarador. Y digo esto porque, en mi opinión, bailarín y bailarador son dos cosas totalmente distintas. Disertar aquí sobre las enormes diferencias que existen entre uno y otro no es tarea mía ni el objeto de este trabajo. Por ello, y en aras de aclarar mi punto de vista al respecto, sólo diré que un bailarín es –creo– aquella persona que baila siguiendo formas, técnicas,

⁸⁰ D.a.c. anuncio publicado el sábado 17 de enero 1998, en la p. 2-C de la sección de Sociales, de la edición núm. 19421 del año LV del *Diario de Xalapa*.

⁸¹ D.a.c. anuncio publicado el viernes 6 de marzo de 1998, en la p. 3-C de la sección de Sociales, de la edición núm. 19469 del año LV del *Diario de Xalapa*.

⁸² D.a.c. anuncios publicados durante agosto de 1998, en la sección de Sociales del año LV del *Diario de Xalapa*.



Celebración del décimo quinto aniversario del grupo, con reencuentro de integrantes. De izquierda a derecha: Otilio Araujo, Luis Martínez (nieto), Jesús *Chucho* Hernández, Darío Valdivia, Sergio Martínez, Aurelio Parra Chitica, Salvador *Chava* Hernández, Rubén Flores, Juan Limón, Leonardo Ortiz, Cándido Hernández, Lucio Sánchez, Rafael Campos, Fernando Azuara, Hugo Vallejo y abajo Javier Cabrera.

normas y, a veces, estereotipos específicos o predeterminados, ya sea de manera profesional o como aficionado; mientras que bailar, en cambio, es aquel individuo que ha desarrollado la capacidad de bailar con la música, siguiendo el ritmo o compás de una pieza o de algún instrumento, la mayoría de las veces gozando, disfrutando y explotando la capacidad corporal de expresar su sentir musical.⁸³

Pero volviendo a nuestro tema, para el siguiente mes, en octubre, se da a conocer en Xalapa el disco que se había grabado en *vivo* un año antes en el marco del Primer Festival *Cómo Suena la Clave...*, contando para ello con la participación de Leonardo

⁸³ Al respecto, y en el mismo sentido, recomiendo el libro del antropólogo colombiano Alejandro Ulloa, *El baile. Un lenguaje del cuerpo*.

Ortiz, Rafael Figueroa Hernández, Modesto López, Joel Fuentes y los periodistas Ernesto Márquez y Víctor Roura. Del disco destacaron temas como *Sonero por gracia de Dios* –con los Sembradores del Son–, *Rumba en Cubanacan* –con los Pregoneros del Recuerdo– y *En el Bar León* –con Nova Orquesta– por mencionar algunos; ese mismo día se presentaba la orquesta Karachi, proveniente de Santiago de Cuba, en la discoteca B42.⁸⁴

Ya en noviembre, casi para cerrar el año, se desarrolla el Segundo Festival Cómo Suena La Clave... en las instalaciones de Barlovento en una celebración que, rindiendo esta vez homenaje al destacado sonero veracruzano Carlos Pitalúa, servía para que grupos como Combo Ninguno, Pregoneros del Recuerdo, La Otra Banda y la orquesta femenil Aroma Orquesta expusieran trabajo, sonido y esfuerzo.⁸⁵ Por ello, ese año como el anterior, los mejores momentos del evento quedarían registrados en otra grabación que se hiciera en *vivo* durante los tres días que duró este festejo. Y como resultado, aparecería un par de años después el disco correspondiente, poniéndose en el mercado otra vez bajo el sello de Discos Pentagrama y del que destacaron por lo menos tres cosas: 1) una estupenda versión del clásico tema *Bésame mucho* –de la compositora mexicana Consuelo Velásquez– en la interpretación de Combo Ninguno, bajo los arreglos del pianista Luis Martínez, 2) un par de atrayentes temas a cargo de la agrupación femenil Aroma Orquesta, y 3) los particulares e interesantes sonidos de dos temas interpretados por Nova Orquesta.

Hacia 1999 los sucesos relacionados con el desarrollo de la corriente salsera en Xalapa eran cada vez más escasos. Combo Ninguno continuaba su trabajo conjunto con el ballet Quetzalli en las noches de Barlovento,⁸⁶ y quizá de ese año destacarían

⁸⁴ D.a.c. nota publicada el jueves 8 de octubre de 1998, en la p. 3-C de la sección de Sociales de la edición núm. 19677, del año LV del *Diario de Xalapa*.

⁸⁵ D.a.c. anuncio publicado el jueves 12 de noviembre de 1998, en la p. 1-C de la sección de Sociales de la edición núm. 19718 del año LV del *Diario de Xalapa*.

⁸⁶ D.a.c. anuncios publicados a lo largo de febrero y diciembre de 1999, en la sección de Sociales del año LVI del *Diario de Xalapa*.

tres eventos significativos: 1) la realización del primer concurso de baile en el mismo lugar ofreciendo como premio un viaje todo pagado a la isla de Cuba para la pareja ganadora en el mes de junio,⁸⁷ 2) la presentación del reconocido vibrafonista mexicano Víctor Mendoza en Barlovento dentro del marco de actividades del festival Junio Musical,⁸⁸ y 3) las actuaciones de Wilfrido Vargas en el mismo sitio⁸⁹ y de la agrupación colombiana Guayacán en la agonizante B42 durante el mes de diciembre.⁹⁰ De manera que para entonces, el movimiento salsero de la ciudad ya se desenvolvía en una línea media –casi horizontal– sosteniendo una actividad constante y arraigada que ya se veía lejana a su desaparición. El posicionamiento de la salsa ya no era el mismo que el que ésta tuviera diez años antes y ahora, veinte años después de los primeros acordes salseros en la ciudad, nos hallábamos frente a un fenómeno que ya no sólo había aterrizado cual semilla caída en terreno fértil, sino ante el de aquella que había fincado raíces, germinado y cosechado sus propios frutos. Veamos pues los retoños.

Del Carnaval veracruzano al presente

UNA VEZ empezado el nuevo milenio, ya en el año 2000, inician las transmisiones casi simultáneas de dos espacios radiofónicos recientes destinados a la difusión de la música afroantillana, que se emitirían –desde entonces y hasta la fecha– desde la ciudad de Xalapa: *Noches de son en Xalapa* y *Cómo suena la clave*.

⁸⁷ D.a.c. anuncio publicado el jueves 1º de junio de 1999, en la p. 2-C de la sección de Sociales de la edición núm. 19919, del año LVI del *Diario de Xalapa*.

⁸⁸ D.a.c. anuncio publicado el sábado 5 de junio de 1999, en la p. 5-C de la sección de Sociales de la edición núm. 19924 del año LVI del *Diario de Xalapa*.

⁸⁹ D.a.c. anuncio publicado el jueves 12 de agosto de 1999, en la p. 2-C de la sección de Sociales de la edición núm. 19987 del año LVI del *Diario de Xalapa*.

⁹⁰ D.a.c. anuncio publicado el jueves 16 de diciembre de 1999, en la p. 15-B de la edición núm. 20111 del año LVI del *Diario de Xalapa*.

El primero surgido de la iniciativa del comunicador Germán Martínez Aceves en febrero del mismo año y, en un intento por continuar las experiencias de años atrás como las de *Martes de son* y *Encendiendo la noche*, para transmitirse a través de “la señal universitaria” de Radio uv. El segundo, por su parte, apareció bajo la producción y conducción de Rafael Figueroa Hernández, para difundirse por Radio Más, “la radio de los veracruzanos”.

Pero estas dos cosas no fueron las únicas novedades de la escena salsosa local de principios del nuevo milenio, pues también lo serían las apariciones de cuatro nuevos grupos que surgían para incorporarse de lleno a la corriente salsosa de esta ciudad y para permanecer navegantes en ella hasta nuestros días, a pesar de los costos que la vida independiente implica: Son Sur, Son Residentes, Salsabor y Melazza.

Son Sur empezó sus actividades a finales de los años noventa, bastante apegado al repertorio y sonidos del son cubano tradicional, como uno de los tantos efectos colaterales del fenómeno mediático Buena Vista Social Club. La agrupación, integrada por gente de distintas generaciones, entre las que lo mismo se hallaban estudiantes de la Facultad de Música de la uv que adultos mayores, en esencia, lo que intentaba era un acercamiento amoroso al acostumbrado sonido popular cubano.

Son Residentes, en cambio, comenzó sus presentaciones en esta localidad en enero de 2003, debiendo su nombre a la interesante combinación binacional cubanomexicana que conformaron sus integrantes. Por ello, dado que la intención del proyecto era destacar el sabor isleño a través de sus miembros, sería este y no otro el nombre que mejor definiría a dicho grupo. Al respecto nos comenta Juan Salvador Hernández, *Chava*, bongosero del grupo, en una entrevista personal sostenida el 13 de septiembre de 2007 en Xalapa, Veracruz:

Inicialmente Son Residentes se forma con la idea de hacer un sexteto tradicional. Comenzamos a integrar el grupo Leonel Sentmanat,

Rafael Peñalver y Laurentino *Tino* Galán, por la parte cubana y por la parte mexicana: Sergio Álvarez, otro chavo que se llama Luis, y yo.

Más adelante, con los años, hubo algunos cambios. Primero se salieron Luis y Tino y después se agregaron otros integrantes que fueron llegando. Llegó Francisco *Paco* García Cegarra en la percusión y en la voz, luego Esteban Rivera *Piolín* al timbal y Rubén Darío Valdivia al trombón. Después se sumó Sergio Lago con su tres, David Villafruela en la voz y Damián Granado en la percusión, hasta que se fue conformando el grupo que somos ahora.

Pero la historia de Son Residentes no sólo destaca por ser una parte significativa dentro de los acontecimientos recientes del devenir salsoso local, sino también porque desde las propias filas del grupo, el 14 de septiembre de 2006 se abriría en Xalapa un nuevo espacio destinado al goce y disfrute de la música afroantillana, que igual fungiría como la casa de la agrupación bajo el nombre El Bembé.

De igual modo, ese mismo año, simultáneo a la inauguración del lugar, Son Residentes empieza a grabar su primera producción discográfica, insertándose en un largo proceso que les obligaría a tener que esperar hasta el 13 de septiembre de 2007 para presentar el disco ante el público y comenzar así la comercialización del producto. Ello, como era de esperarse y de suponerse, ante las dificultades que casi siempre enfrentan las producciones independientes y aquellas que, como ésta, corren en gastos y costos por cuenta de algunos integrantes del grupo.

Por su parte Melazza fue el resultado de la inquietud e iniciativa de músicos xalapeños que, proviniendo de otras corrientes sonoras bien populares, decidieron incursionar en el ambiente salsero veracruzano con la propuesta de una agrupación juvenil que buscaba conquistar el mercado estatal con una oferta bautizada como salsa pop. Al respecto recuerda el ex timbalero del grupo, Esteban Rivera, en una entrevista sostenida el 24 de abril de 2008 en Xalapa, Veracruz:

Melazza se forma a finales de 2004 y principios de 2005. Los integrantes del grupo éramos Jonathan Vásquez en la guitarra, flautas y arreglos, Abraham Escamilla en el teclado, Benjamín *Benji* Jiménez al bajo, Alberto Montiel en la conga, Leonel Sentmanat en la voz y arreglos, Sergio Figuero también en la voz, y por último yo en la campana y timbal. También se agregaron cuatro músicos más para la sección de metales, dos trompetas y dos trombones, pero no sé por qué al final ellos se fueron saliendo del grupo y nos volvimos a quedar los siete que empezamos desde el principio.

Luego, lo que vino fue la grabación del disco. Eso debe haber sido en el año 2006 y fue una producción que hizo totalmente Juan Vásquez, *Canelo*, director del grupo Los Súper Lamas, proporcionando estudio de grabación, maquila y todo lo necesario para que despegara Melazza. Después no sé bien qué pasó porque fuimos a la radio y a varios eventos promocionando al grupo pero no arrancó como se esperaba. Incluso se hizo una noche de presentación del disco, pero algo faltó. El caso es que ya después me salí del grupo como a principios del 2007, poco antes de comenzar a trabajar con Son Residentes.

Así pues, de esta manera quedaban hechas las propuestas sonoras de estas nuevas agrupaciones, ofreciendo alternativas recientes a los incipientes bailadores xalapeños, en espera de que en el futuro y durante los años siguientes quedaran demostradas todas sus facultades artísticas.

Por lo tanto, como se ve, los primeros años del nuevo milenio despegaron con dos propuestas radiofónicas bajo el brazo, nacidas de la continua labor de esos dos personajes que han hecho notar su presencia en Xalapa a lo largo de todos estos años mediante su gusto y pasión por la música del Caribe hispano—Germán Martínez y Rafael Figueroa—y con aquel par de ofertas *sonoras* que hicieron mediante sus grabaciones los grupos recién nacidos.

Combo Ninguno, por su parte, participó durante el año 2000 en un par de eventos y en los años siguientes en otros varios

proyectos. Por ello, en la última plática que tuve con el tresista* y director general del grupo –Leonardo Ortiz– él mismo nos contó lo ocurrido en los últimos años y este es su recuento:

—En realidad este sexenio, el de Vicente Fox, ha sido bastante difícil. Desde el principio se hizo un recorte presupuestal a todas las cuestiones relacionadas con el arte y la cultura y eso nos afectó de manera directa no sólo a nosotros sino a todo el país. Entonces toda una serie de eventos, foros y festivales que durante años se venían haciendo en diferentes lugares desaparecieron o se quedaron sin presupuesto, exceptuando claro algunos como el Cervantino que son festivales muy grandes y otros que tienen recursos de la iniciativa privada y no del Estado. Por eso del año 2000 a la fecha hemos venido haciendo cosas más esporádicamente y con un poco más de reservas tanto en el grupo como en Barlovento...

“Aún así, en el 2000 por ejemplo, fuimos al primer Festival Cumbre Tajín en Papantla y a un evento que organizó en julio la revista *Bembé* en el Salón 21 de la Ciudad de México, que se llamó del Son al Danzón. Ahí estuvieron los Pregoneros del Recuerdo, la Danzonera la Playa, el Quinteto Mocambo, Tania Libertad, Aminta Ruiz Pazos, Memo Salamanca, Óscar Chávez y nosotros.

“Luego, en el 2001, hicimos CARNAVAL VERACRUZANO que fue nuestra cuarta producción discográfica y fuimos a una gira de costa a costa por Estados Unidos. Eso fue algo grandioso porque recorrimos trece estados de la unión americana y como grupo esa fue una gira muy provechosa.⁹¹ Después estuvimos en el festival de los 25 años de Discos Pentagrama en el D. F., y en el Festinarte –o Festivarte– de Toluca, en el Estado de México.

* Músico ejecutante del tres cubano, el cual es un instrumento musical de origen cubano muy parecido a la guitarra clásica, llamado así por tener tres pares de cuerdas. En Veracruz es conocido como tresillo.

⁹¹ Los estados serían: Arkansas, Wisconsin, Michigan, Illinois, Nuevo Hampshire, Pensilvania, Nueva York, Nueva Jersey, Georgia, Tennessee, Nuevo México, Arizona y California.

“En marzo del 2002 volvimos a estar en la Cumbre Tajín de ese año y en octubre en el Festival del Son, en Veracruz, con un espectáculo que *montamos* con Combo Ninguno, pero en el formato de orquesta para acompañar a los soneros Celio González, Tony Camargo, *Melón* y *Toñito* Jiménez, allá en el teatro Reforma del puerto de Veracruz.

“Al año siguiente repetimos el formato de orquesta con Combo Ninguno pero ahora para trabajar con los *mambos* de Memo Salamanca y en el Festival Afrocaribeño del 2003. En 2004 hicimos el Tercer Festival de Cómo Suena la Clave... en Barlovento pero con apoyo del Fonca, de Conaculta y del Cetrade, y éste se dedicó a Emilio Domínguez; vinieron los Pregoneros del Recuerdo, Son Caribe, la Orquesta de Salsa de la uv y, por supuesto, el homenajeado: Emilio Domínguez.⁹²

“Después, de ahí para acá ha habido muy pocas cosas porque estos años han sido como lentos y muy complicados; la economía ha sido muy difícil y la poca solvencia para organizar los eventos por parte del Estado o incluso por nuestra cuenta sí ha impedido que se hagan algunas cosas. Por ejemplo, nosotros no hemos podido aceptar algunas invitaciones para el extranjero como la del Festival Beny Moré, en Santiago de Cuba, porque tendríamos que haber pagado nuestro propio boleto. Algunas veces trajimos a orquestas de fuera como Niche, Guayacán, Oscar D’ León, Adolescent’s o Wilfrido Vargas –que vino varias veces a Barlovento– y eso ahora también se ve más difícil porque hay que pagarles en dólares, el público a veces responde y a veces no, entonces son riesgos que para como están las cosas uno difícilmente decide correr.⁹³

“Sin embargo, antes de terminar, hay algo que yo si quisiera decir: y es que desde ese mayo de 1987 en que empezamos

⁹² El Fonca es el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, Conaculta es el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y el Cetrade, es un organismo no gubernamental local que traduce sus siglas en Centro de Estudios para la Transición Democrática.

⁹³ Leonardo Ortiz, en entrevista personal, sostenida el 7 de junio de 2005 en Xalapa, Veracruz.

a trabajar de manera profesional hasta hoy, muy pocas veces hemos pasado dos o tres fines de semana seguidos sin tocar. En ese momento decidimos subirnos en este barco, a este viaje o empezar con este camino llamado Combo Ninguno y desde entonces no hemos parado y hemos estado en activo. Y aunque es un barco que tal vez avanza sin rumbo fijo, por lo menos en mí se volvió un proyecto de vida, al grado de que incluso ahora yo no me concibo sin estar en el Combo porque todo lo que hago es en función de este proyecto.

“Además, en ese trayecto le hemos entrado al estudio y a la ejecución de casi toda la música del Caribe [hispano] y yo creo que de eso sí nos podríamos jactar: de que en Combo Ninguno hemos podido aprender a lo largo de todos estos años y aprender casi a golpes, porque cuando empezamos no hubo una escuela, ni materiales ni nada de lo que hoy se ofrece para poder empezar, como materiales sistematizados, videos o recetas prefabricadas. Ahora hay gente que viene a dar cursos, talleres y otro tipo de cosas, pero en aquel tiempo no había nada de eso. Nosotros aprendíamos cuando íbamos a Veracruz, cuando alternábamos con otros grupos o cuando estábamos en otros lugares. Y así hemos podido crecer y tenido la suerte de estar al lado de grandes salseros y siempre tocando lo nuestro.

“De hecho por eso yo creo que Combo Ninguno pudo ir a tantos festivales, porque siempre trabajamos temas originales o arreglos originales. Entonces eso te hace diferente al resto de las agrupaciones y yo no digo que mejor ni peor, sino simplemente diferente y al final eso cuenta bastante. Así, hemos tenido la oportunidad de estar en festivales con Celia Cruz, Rubén Blades, Willie Colón, la Sonora Ponceña y todos ellos, y sería absurdo o ilógico que nosotros llegáramos a esos eventos para tocar los temas que son de ellos. O sea, yo no creo que haya alguien que sea tan buen intérprete que sea mejor que el original, por eso el que pegó un tema ese ya lo pegó, y eso a nosotros nos abrió las posibilidades de ir a muchos festivales internacionales. Por eso, en ese sentido, yo me siento muy a

gusto, muy orgulloso y le agradezco mucho al Combo el día que tomé la decisión de dejar la vida institucional y mi formación universitaria para dedicarme a algo que es incierto, porque en la música uno no sabe si va a comer la semana que entra o si va tener trabajo o no. Es como dedicarse a la nada, y eso no es nada fácil. Además, si mantener un matrimonio es difícil, imagínate lo que implica mantener un grupo como Combo Ninguno más de veinte años...⁹⁴

*Salsa en Xalapa,
¿que veinte años no son nada...?*

SEGURAMENTE coincido con mucha gente al pensar que toda historia digna de ser contada debe responder, por lo menos, a cinco preguntas clave: qué, dónde, cuándo, cómo y por qué. En ese sentido la de la salsa en Xalapa y en particular la del grupo Combo Ninguno no son la excepción a la regla cuando encuentran respuesta a estas interrogantes a lo largo de este trabajo. Por ello, revisando el total de la historia que aquí relato, no me resulta difícil contradecir a ese viejo dicho que asegura –con extraña firmeza– que “veinte años no son nada”.

Cierto es que alguien podría argumentar a las primeras de cambio que la producción salsera xalapeña no es mucha, que no se cuenta por kilos y que, tal vez, poco haya dado de qué hablar a nivel internacional. También lo es que quizá ésta no ha figurado dentro del ámbito empresarial o de los medios de comunicación por desconocimiento de causa o por simple desinterés. Pero igual es cierto que antes de minimizar sus logros vale la pena decir que, haciendo un balance general de los hechos acaecidos en esta ciudad en torno al particular devenir de la salsa en Xalapa, ésta se caracteriza frente a las de otras ciudades por varias e

⁹⁴ Leonardo Ortiz, en entrevista personal, sostenida el 10 de mayo de 2004 en Xalapa, Veracruz.

identificables razones. Veamos cuáles serían y cómo es que las mismas habrían de suscitarse en esta ciudad.

En primer lugar recordemos la palabras de Rafael Figueroa Hernández para subrayar que “a Xalapa la salsa entró por el *coco* y de ahí se pasó a los pies”,⁹⁵ sólo a través de un proceso consciente, producto de varios y diferentes factores, como son: 1) el hecho de que la población general contara con un *background* musical bastante interiorizado por la difusión de la música “tropical” a través de la radio durante los años cuarenta, cincuenta y sesenta, que en este caso hizo las veces de parcela o terreno fértil a la hora del aterrizaje de la semilla salsera en Xalapa; 2) la llegada de esta corriente sonora a tierras veracruzanas como una alternativa real, integral y palpable frente a la penetración masiva del rock y de los cambios paradigmáticos y las rupturas dadas en las nuevas generaciones durante los años sesenta y setenta; 3) la cada vez mayor condición “plural” y “cosmopolita” de la ciudad de Xalapa, impulsada y promovida en buena medida por la Universidad Veracruzana mediante el periodo rector del doctor Roberto Bravo Garzón y los sucesivos, que bien podría traducirse en una intensa llegada de artistas plásticos, músicos y académicos provenientes de distintos puntos del país o del extranjero; 4) la convergencia de varias corrientes sonoras como el jazz, el rock, el canto nuevo y las percusiones afroamericanas dadas en la Xalapa de los años ochenta, justo como consecuencia de esa pluralidad en las músicas –y en los músicos– y, finalmente 5) la cercanía de esta ciudad con la del puerto de Veracruz; que al final, *también es Caribe*.

En segundo término se puede decir que la llegada de la corriente salsera a Xalapa se dio a través de dos grandes olas y en dos diferentes momentos: el primero en el que la ola llegó por los ecos del *boom* internacional de la salsa durante el segundo lustro de los años setenta sólo a un reducido grupo de habitantes de la ciudad; y el segundo en el que dicha tendencia sonora expe-

⁹⁵ Rafael Figueroa, en entrevista antes citada.

rimentó un amplio despliegue comercial bajo la ola de la salsa romántica, impulsada a su vez por la mercadotecnia y los medios de comunicación, logrando expandir el sonido salsero a un público masificado que con gusto lo recibiría en esta localidad.

Como tercer argumento sostengo que en Xalapa el ambiente salsero reconoce, admira y respeta, en su gran mayoría, a figuras como la de Rubén Blades y Willie Colón –puestas a la cabeza y en ese orden– seguidas de nombres como los de Oscar D’ León, Roberto Torres, la Sonora Ponceña, Celia Cruz y el resto de Las Estrellas de Fania, dentro de la primera etapa de aterrizaje de la salsa en Xalapa. Más adelante, ya en el segundo periodo del baño salsero, las figuras que destacaron de la ola romántica que empapó a esta ciudad fueron: Eddie Santiago, el Grupo Niche, Joe Arroyo y Guayacán. Lo que, sumado y puesto en la balanza, me lleva a pensar que el repertorio salsoso básico de la localidad se compone de temas como: *Lágrimas negras*, *Son de la loma*, *Chan-Chan* y *Caballo viejo* –por la parte sonera– *Llorarás*, *Pedro Navaja*, *Falsaria* (oye Salomé), *Lluvia*, *Rebelión* (No le pegue a la negra), *Una aventura*, *El gran varón* (Simón) y *Talento de televisión* –por la parte salsera.

En cuarto lugar puedo señalar que a lo largo del desarrollo de la corriente salsera de la ciudad, durante el último par de décadas, ha habido dos pilares fundamentales del movimiento salsero local: la Orquesta de Salsa de la uv –por el lado institucional– y Combo Ninguno –por el lado independiente o “alternativo”–. Pues, como se vio aquí, sólo estos dos grupos han logrado permanecer vigentes desde su fundación hasta nuestros días, superando los veinte años de trabajo ininterrumpido. Por ello, finalmente y como quinto argumento, puedo decir que la presencia, la permanencia y el desarrollo de la corriente salsera en Xalapa se deben, por un lado, a la estabilidad de la Orquesta de Salsa de la uv como un referente permanente subsidiado por esa institución y, por otro, quizá el más significativo, a la entrega, persistencia y perseverancia de varios músicos más, que han apostado tiempo, dinero y esfuerzo a esta aventura sonora, a

través de un empeño constante en hacer *salsa con sabor a xalapeños*, teniendo que crear un mercado cultural propio antes inexistente, pasando así a fungir como promotores o empresarios culturales y como creadores simultáneos de un público o mercado consumidor. Por eso, para el caso específico de la salsa en esta ciudad, decir que “veinte años no son nada” no vale. Pues, como vimos, veinte años ¡son mucho más que nada...!

ANEXOS

Relación de entrevistas

(continúa)

<i>Personaje</i>	<i>Fecha</i>	<i>Descripción</i>
Azuara, Fernando	24 de mayo de 2004	Estudió arquitectura pero desistió del restirador para dedicarse a la música. Es bajista de Combo Ninguno desde 1988 hasta la fecha y dirige una banda infantil de jazz latino tratando de promover el desarrollo de esta corriente sonora en Xalapa.
Blanchet, Elisa	7 de abril de 2004	Trabaja desde hace varios años para Radio uv y, de manera independiente, en proyectos relacionados con el desarrollo sustentable y el apoyo a comunidades indígenas. Es aficionada a la salsa y como tal fue conductora del programa <i>Encendiendo la noche</i> que se transmitiera por Radio uv de 1993 a 1995.
Botana, Evelia	6 de abril de 2004	Estudió letras, es docente, redactora y aficionada a la salsa. Además, cliente frecuente de Barlovento en su primera dirección y así, testigo de la primera etapa de ese lugar.
Cabrera, Javier	22 y 23 de abril de 2004	Estudió arqueología y música. Es percusionista y como tal fue miembro fundador de los grupos Zafra, Combo Ninguno y Rico Melao, entre varios más. Hoy, pensar en tambores en Xalapa es pensar en Javier Cabrera, aunque él prefiere reconocerse como jazzista.
Figueroa Hernández, Rafael	29 de abril de 2004	Estudio en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM. Es investigador y autor de varios libros sobre la presencia de la música del Caribe hispano en México y productor-conductor de varios programas de radio relacionados con la música popular hispana. Trabaja para la SEP y aunque se le ve poco en los lugares de baile es buen bailaror.
Flores, Javier	27 de abril de 2004	Estudió música en la Facultad de Música de la uv y en otras escuelas del extranjero. Fue flautista de Combo Ninguno de 1986 a 1988 y creador de Rico Melao en 1989. Actualmente trabaja para la uv y desarrolla diferentes proyectos relacionados con la música popular y lo que ha sido su especialidad, el jazz.

(continúa)

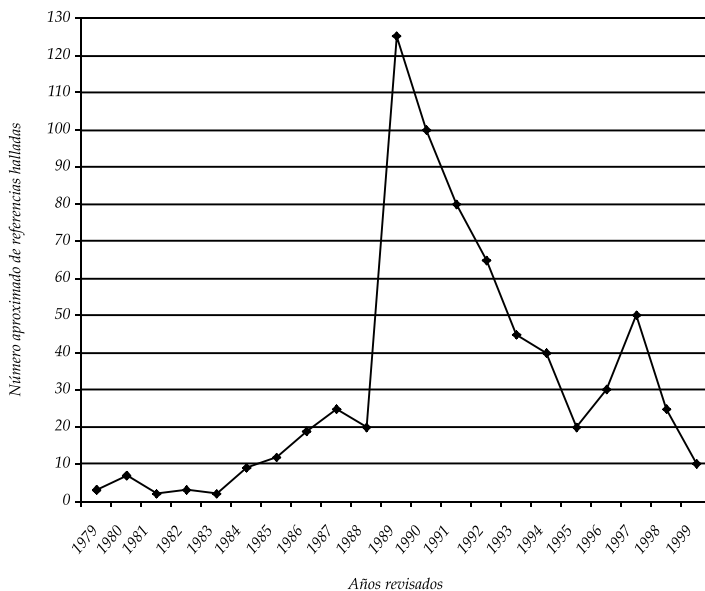
<i>Personaje</i>	<i>Fecha</i>	<i>Descripción</i>
García, Helio	10 de mayo de 2004	Estudió biología y se formó como músico en el ambiente local xalapeño. Fue percusionista de Combo Ninguno y de Rico Melao durante varios años y, desde que saliera de ellos, se desenvuelve en proyectos relacionados con la conservación del medio ambiente de la región. Mientras tanto, recuerda con calma el placer de pegarle al tambor.
Hernández, Jesús	20 de abril de 2004	Estudió lingüística en la Facultad de Antropología de la uv y se formó como músico en un ir y venir entre Xalapa y Teocelo. Fue la voz y el timbal de Combo Ninguno durante más de 12 años y actualmente trabaja en el INEA mientras se reincorpora al quehacer musical.
Hernández, Juan Salvador	13 de septiembre de 2007	Estudió arqueología pero desistió de la excavación para dedicarse a la música. Es percusionista y casi siempre toca bongó. Después de transitar por varias agrupaciones locales, fue integrante de Combo Ninguno por más de una década. Actualmente es integrante de Son Residentes.
Nataren, Fernando	8 de marzo de 2005	Estudió medicina en la uv pero prefirió dedicarse a la música. Fue bajista de los grupos Zafra, Combo Ninguno y de varios más. Ahora prefiere cumplir otro tipo de metas personales y pretende nunca dejar la música.
Ortiz, Leonardo	10 de mayo de 2004 y 7 de junio de 2005	Es músico desde joven y empresario desde que abrió Barlovento. Incurrió en la escuela de Economía de la uv y concluyó la de Psicología en la misma institución. Es miembro fundador de Combo Ninguno, director general del mismo casi desde los primeros años del grupo y algunos incluso hasta lo conocen como <i>el Don King de la salsa en Xalapa</i> .
Orquesta de Salsa de la uv	1° de junio de 2004	Cuatro músicos que ofrecieron diferentes perspectivas individuales y complementarias entre sí sobre la Orquesta de Salsa de la uv: Osvaldo Oliva (q.e.p.d.), Baldomero Escribano Nieves, Francisco García Cegarra y Baldomero Escribano Alcántara.

(concluye)

<i>Personaje</i>	<i>Fecha</i>	<i>Descripción</i>
Pérez, Hugo	25 de mayo de 2004	Estudió arquitectura en la uv pero prefirió dedicarse a la música. Fue miembro y director musical del primer grupo salsero del que se tenga memoria en Xalapa –Descarga 77– y, desde entonces, la música ha sido el camino de su vida.
Rivera, Esteban	24 de abril de 2008	Originario de Coatzacoalcos, despertó su interés por la música a la edad de 6 años y es músico percusionista profesional desde los 19 años. Fue parte importante del grupo Melazza y ahora toca el timbal en Son Resistentes.
Romano, Carlos	7 de junio de 2004	Es actor, director de teatro y productor-conductor del programa <i>La Revista</i> que se transmite de lunes a viernes por Radio uv desde marzo de 1988. Le gusta leer y, entre otras cosas, sabe que desde su programa ha sido testigo de buena parte de la historia reciente xalapeña. También le gusta el fútbol y hablar de política.
Sánchez Vega, Carmelina	4 de junio de 2004	Es educadora; fue vocalista del grupo Zafra y testigo de la metamorfosis del mismo en su transición hacia Combo Ninguno. Hoy prefiere dedicarse a la docencia y a otras actividades pero, para fortuna de todos, <i>la güera be-mol</i> –como le decían sus amigos– no pretende dejar de usar su voz para el canto.

Número aproximado de referencias al tema de la salsa localizadas por año*

1979: 3	1990: + de 100
1980: 7	1991: + de 80
1981: 2	1992: + de 65
1982: 3	1993: + de 45
1983: 2	1994: + de 40
1984: 9	1995: + de 20
1985: 12	1996: + de 30
1986: 13	1997: + de 50
1987: + de 25	1998: + de 25
1988: + de 20	1999: + de 10
1989: + de 125	



*Lectura cuantitativa de información obtenida en la revisión hemerográfica.

Relación de grupos y espacios referidos a lo largo del texto*

(continúa)

Grupos	Espacios
<ul style="list-style-type: none"> • Descarga 77 (1977) • Orquesta de Salsa de la uv (1978) • Los Yimbola Combo (agosto 1980) • Zafra (julio 1980) • Combo Ninguno (agosto 1983) • Jorge Kuri y su Caña Brava (abril 1985) • Son Bailongo (mayo 1985) • Son 3 (marzo 1987) • Conganá (julio 1987) • Combo Caché (septiembre 1987) • Saoco (enero 1988 por primera vez y septiembre 1995 por segunda ocasión) • Cuarteto Siboney (octubre 1988) • Monasterio (febrero 1989) • Combo Kazabe (abril 1989) • Rico Melao (mayo 1989) • Jamaica Latino (enero 1990) • Son del Batey (diciembre 1990) • Macao (marzo-diciembre 1991 por primera vez y noviembre 1994 por segunda ocasión) • Pedrito y su tumbao con Son Mangüé (septiembre 1994) • Son del Barrio (noviembre 1994) • Verhabana (mayo 1995) • Salsa Picante (junio 1995) • Sarao (noviembre 1995) • Los Hijos del Santos (febrero 1996) • Yaraví (enero 1998) • Son Sur (1999) • Melazza (2001) 	<ul style="list-style-type: none"> • El Ágora de la Ciudad (1979 en adelante) • Instituto Municipal de Arte y Cultura (IMAC, 1980) • Ferias de Xico y Teocelo • Auditorio de la Escuela Normal Veracruzana • Hostería El Sapo (diciembre 1982) • Búho's (hostería, mayo 1984) • El Caracol (salón de eventos, 1985) • La Naranja (ladies bar del restaurante Los Vitrales, 1987) • Los Vitrales (restaurante, 1987) • Caramba (bar del hotel Capezzio, Veracruz, Veracruz 1987) • Laffitte (piano-bar, 1987) • Hostería El Zorro (reapertura, marzo 1988) • La 7ª Estación (discoteca, septiembre 1988; inician los "miércoles de salsa") • La Burbuja (bar del hotel Xalapa, noviembre 1988) • Fontana (restaurante del hotel Continental, 1988) • Los Jardines (restaurante-bar, 1989) • Main Street (discoteca, febrero 1989; inician los "jueves de salsa") • Palladium Discoteque (marzo, 1989) • La Ballena Azul (restaurante familiar, mayo 1989) • O'belis Club (discoteca, mayo 1989)

* Entre paréntesis se anota la fecha de su aparición en el devenir salsoso local, de acuerdo con la información recabada en la hemeroteca del *Diario de Xalapa* y con los testimonios de los informantes. Resulta interesante tanto el número de grupos como el de espacios relacionados con el fenómeno aquí expuesto. Treinta agrupaciones y treinta y ocho espacios.

(concluye)

<i>Grupos</i>	<i>Espacios</i>
<ul style="list-style-type: none">• Son Residentes (2003)• Salsabor (2004)• Melazza (2005)	<ul style="list-style-type: none">• El Chipi Chipi (bar, mayo 1989)• Bar Carabela del Club Britania (mayo 1989)• Gambrinus (restaurante familiar campestre, septiembre 1989)• Yax's Discotec (abril 1990; con los "viernes de salsa")• Barlovento (bar, mayo 1991)• Mamma Mía (discoteca, enero 1992)• Salón Xalapeños (antes Main Street, febrero 1992)• Olé (disco y video show, julio 1992)• B42 (discoteca, enero 1993)• El Callejón (bar, septiembre 1994)• La Buhardilla (bar, noviembre 1994)• Collage (bar del hotel Xalapa, diciembre 1994)• Barlovento (salsoteca, junio 1995)• Los Molinos (bar, noviembre 1995)• El Juanote (antro de arte, noviembre 1995)• El Rincón Cubano (enero 1996)• La Fonda (restaurante, marzo 1996)• El Bembé (bar, septiembre 2006)

FUENTES

Bibliografía

- ACOSTA, Leonardo. *Otra visión de la música popular cubana*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2004.
- AGUIRRE BELTRÁN, Gonzalo. *La población negra de México: estudio etnohistórico*. FCE-UV-INI-Gobierno del Estado de Veracruz, México, 1989.
- . *Pobladores del Papaloapan. Biografía de una hoya*. CIESAS (Ediciones de la Casa Chata), México, 1992.
- BOGGS, Vernon (coord.). *Salsiology. Afro-Cuban music and the evolution of salsa in New York City*. Greenwood Press, Nueva York, 1992.
- CALZADILLA, Alejandro. *La salsa en Venezuela*. Fundación Bigott, Venezuela, 2003.
- CARPENTIER, Alejo. *La música en Cuba*. FCE, México, 1972.
- DELANNOY, Luc. *¡Caliente! Una historia del jazz latino*. FCE, México, 2001.
- FERNÁNDEZ, Raúl. *Latin Jazz. La perfecta combinación*. Chronicle Books, San Francisco, CA, 2002.
- FIGUEROA HERNÁNDEZ, Rafael. *Con salsa y sabor...* Universidad Pedagógica Nacional-SEP, México, 1992.
- . *Salsa mexicana. Transculturación e identidad*. Con Clave, Xalapa, Veracruz, 1996.
- . *Pepe Arévalo. El Gran León*. Dirección General de Culturas Populares-Conaculta, México, 1997.
- GARCÍA DE LEÓN, Antonio. *El mar de los deseos. El Caribe hispano musical. Historia y contrapunto*. Siglo Veintiuno Editores-Gobierno del Estado de Quintana Roo, México, 2002.
- HERNÁNDEZ, Erena. *La música en persona*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1986.
- LEÓN, Argeliers. *Del canto y el tiempo*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1984.

- LEYMARIE, Isabelle. *Cuban Fire. The story of salsa and latin jazz.* Continuum, Londres-Nueva York, 2002.
- MARTRÉ, Gonzalo. *Rumberos de ayer. Músicos cubanos en México 1930 a 1950.* Col. Ciencia y Sociedad, IVEC, México, 1997.
- MORENO RIVAS, Yolanda. *Historia de la música popular mexicana.* Patria-Conaculta-Alianza Editorial, México, 1989.
- OROVIO, Helio. *Música por el Caribe.* Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 1994.
- PADURA FUENTES, Leonardo. *Los rostros de la salsa.* Editorial Planeta Mexicana, México, 1999.
- QUINTERO RIVERA, Ángel. *Salsa, sabor y control. Sociología de la música tropical.* Siglo XXI Editores, México, 1999.
- REUTER, Jas. *La música popular de México.* Panorama Editorial, México, 1981.
- ROBERTS, John. *The Latin Tinge. The impact of Latin American Music on the United States.* Oxford University Press, Nueva York, 1999.
- ROMERO, Enrique. *Salsa, el orgullo del barrio.* Celeste Ediciones, Madrid, 2000.
- RONDÓN, César Miguel. *El libro de la salsa. Crónica del Caribe urbano.* Editorial Arte, Caracas, 1980.
- SANTANA, Sergio. *¿Qué es la salsa? Buscando la melodía...* Ediciones Salsa y Cultura, Medellín, 1992.
- STEWART, Sue. *¡Música! The Rhythm of Latin America. Salsa, rumba, merengue and more.* Chronicle Books, San Francisco, California, 1999.
- ULLOA, Alejandro. *El baile. Un lenguaje del cuerpo.* Secretaría de Cultura y Turismo del Valle del Cauca, Cali, 2005.
- WAXER, Lise. *Situating Salsa. Global markets and local meaning in latin popular music.* Routledge, Londres, 2002.

Hemerografía

- Bembé*. Año 2, núm. 18, México, D. F., 2000.
- CALZADILLA, Alejandro. "La salsa, una escritura que se baila", *Imagen*. Año 34, núm. 2, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Caracas, 2001. O bien en el *www* referido en el anexo Direcciones electrónicas.
- Con Clave*. Año 1, núm. 1, Xalapa, Veracruz, 1994.
- Diario de Xalapa*, de 1979 a 1999; o bien, del año de edición xxxvi al lvi del mismo.
- GARCÍA DE LEÓN, Antonio. "El Caribe afroandaluz: permanencia de una civilización popular", *La Jornada Semanal* (suplemento del periódico *La Jornada*), (12 de enero), pp. 27-33, México, 1992.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. "Bueno, hablemos de música", *Proceso*. Núm. 317 (29 de noviembre), pp. 40-41, México, 1982.
- GONZÁLEZ LEVET, Sergio. "En el Taller Independiente de Percusiones Taumbú gesta un nuevo ritmo en Xalapa", en *Entre Paréntesis* suplemento del periódico *Punto y Aparte*, jueves 28 de octubre de 1982.
- MÁRQUEZ, Ernesto. "Timba. La música cubana del nuevo siglo", *Bembé*. Año 2, núm. 14 (jul-ago), pp. 10-13, México, D. F., 1999.
- QUINTERO, Rafael. "Salsa y globalización", *Huellas*. Núms. 67 y 68, pp. 93-104, Uninorte Barranquilla.
- QUINTERO RIVERA, Ángel. "Salsa, identidad y globalización. Redefiniciones caribeñas a las geografías y el tiempo", *Transcultural Music Review [Revista Transcultural de Música]*. Núm. 6 (junio), 2002. O bien en el *www* referido en Direcciones electrónicas.
- SANTANA, Sergio. "Hacia dónde va la salsa: ¿salsamuffin? ¿salsadancehall? ¿salsarap?", *Huellas*. Núms. 67 y 68, pp. 86-92, Uninorte, Barranquilla.

Discografía, películas, documentales y multimedia

- Buena Vista Social Club. *Buena Vista Social Club*. Discos Corazón, México, 1996.
- COLÓN, Willie. *El Malo*. Fania Records, Nueva York, 1967.
- y Rubén Blades. *Metiendo mano*. Fania Records, Nueva York, 1977.
- . *Siembra*. Fania Records, Nueva York, 1978.
- Combo Ninguno. *Tumba verde*. Discos Pentagrama, México, 1987.
- . *Traigo este son*. Discos Pentagrama, México, 1989.
- . *Son de amor*. Discos Barlovento, México, 1993.
- . *Carnaval veracruzano*. Discos Pentagrama, México, 2001.
- ESTEFAN, Gloria. *Mi tierra*. Sony, Miami, 1993.
- Fania all stars. *Fania all stars live at the Cheetah*. Fania Records, Nueva York, 1971.
- . *Latin, Soul, Rock*. Fania Records, Nueva York, 1974.
- GUERRA, Juan Luis y su 4.40. *Bachata rosa*. BMG, México, 1990.
- Harlow, Orchestra. *Salsa*. Fania Records, Nueva York, 1974.
- RAMÍREZ, Louie. *Noche caliente*. Estados Unidos-Puerto Rico, 1982.
- Rico Melao. *Rico Melao*. México, 1991.
- SAMPER, Daniel. *Los grandes éxitos. Salsa*. (CD-ROM), Media Sat Group, Madrid, 1997.
- Sonora Ponceña. *Into the 90's*. Inca Records, Nueva York, 1990.
- Típica 73, La. *Intercambio cultural*. Fania Records, Nueva York, 1979.
- Varios. *La combinación perfecta*. RMM Records, 1993.
- . *Primer Festival Cómo Suena la Clave...* Discos Pentagrama, México, 1998.
- . *Salsa around the world*. Putumayo Records, EUA, 2003.
- . *Segundo Festival Cómo Suena la Clave...*, Discos Pentagrama, México, 2000.
- GAST, Leon (dir.) y Jerry Masucci (prod.). *Our latin thing*. Fania Productions, Nueva York, 1971, (documental).

Direcciones electrónicas

- CALZADILLA, Alejandro. "La salsa, una escritura que se baila", www.revistaimagenven.com/revista%202%2034/la%20salsa.htm
- . En entrevista publicada en www.comala.com/mode-lo/tertulia-comala.asp?toc=14
- ESCALONA, Saúl. En <http://perso.wanadoo.fr/mexiqueculture/nouvelles2-mherreries-es.htm>
- LINARES, María Teresa. "Sobre la salsa cubana (reflexión)", <http://musica.cult.cu/documen/salsa.htm>
- QUINTERO RIVERA, Ángel. "Salsa identidad y globalización. Redefiniciones caribeñas a las geografías y el tiempo", en *Transcultural Music Review* [*Revista Transcultural de Música*], núm. 6, junio de 2002, www.sibetrans.com/trans/trans6/quintero.htm
- SALAZAR, Max. "What is this thing called salsa?", www.salsa-roots.com/salsaorigins.htm

ÍNDICE

Prólogo	7
Preludio	9
Introducción	11
I. DE ÁFRICA AL CARIBE Y DEL CARIBE A NUEVA YORK:	
SALSA, UN NUEVO CONCEPTO MUSICAL	17
Primera parte	17
De África al Caribe	17
Del Caribe a Nueva York	20
Segunda parte	24
Los ingredientes, la cazuela y el fogón... ¡cocinando! ...	24
El hervor (o el <i>boom</i>) y el derrame de la cazuela	29
El fuego lento y el segundo hervor	32
Tercera parte	37
Salsa: un nuevo concepto, un nuevo debate	37
Hacia una definición	39
II. LLEGÓ EL SABOR... O DE CÓMO LLEGÓ LA SALSA A XALAPA	43
Salsa en México	43
El aterrizaje de la salsa en Xalapa: Descarga 77 y el Grupo de Salsa de la UV	47
Descarga 77: un sonido nuevo, eso es lo que nosotros quisimos tocar	49
El Grupo de Salsa de la UV: un grupo que cumple las necesidades de la institución	54
Arrancan los ochenta y en ellos, dos corrientes musicales distintas cobran fuerza encauzando a una tercera	58
Zafra y la convergencia de dos corrientes	65

III. SALSAS CON SABOR A XALAPEÑOS	73
De Zafra a Combo Ninguno, la metamorfosis	73
Combo Ninguno: ritmo y libertad conjugados	84
Del México 86 a la TUMBA VERDE	91
El <i>boom</i> de la salsa en Xalapa	105
IV. LOS NOVENTA, LA MADUREZ DEL FENÓMENO LOCAL	119
Into the 90's.....	119
Barlovento, un espacio de música viva.....	135
Son de amor; Oiga usted, Cómo suena la clave... ..	149
El Festival Internacional Afrocaribeño, la cubanidad y el afinque del movimiento salsero en Xalapa	154
Barlovento, donde se vive la salsa, los festivales	
Cómo Suena la Clave... y otras cosas	158
Del Carnaval veracruzano al presente	172
Salsa en Xalapa, ¿que veinte años no son nada...?	179
ANEXOS	183
Relación de entrevistas	185
Número aproximado de referencias al tema de la salsa localizadas por año	188
Relación de grupos y espacios referidos a lo largo del texto	189
FUENTES	191
Bibliografía	191
Hemerografía	193
Discografía, películas, documentales y multimedia	194
Direcciones electrónicas.....	195

Siendo rector de la Universidad Veracruzana
el doctor Raúl Arias Lovillo,
Salsa con sabor a xalapeños. Una historia social de la salsa en Xalapa,
de Ariel Montalvo Torres,
se terminó de imprimir el 6 de abril de 2009,
en Master Copy, S.A. de C.V., Avenida Coyoacán núm. 1450, Col. del Valle,
Del. Benito Juárez, CP 03220, México, D.F.; tel. 55 24 23 83.
La edición, impresa en papel cultural de 90 g,
consta de 300 ejemplares más sobrantes para reposición.
Se usaron tipos Palatino de 8:10, 9:12, 10:12 y 11:12 puntos.
Formación: Enriqueta del Rosario López Andrade.
Edición: Patricia Maldonado Rosales.

SALSA CON SABOR A XALAPEÑOS

Una historia social de la salsa
en Xalapa



SALSA CON SABOR A XALAPEÑOS. UNA HISTORIA SOCIAL DE LA SALSA EN XALAPA, como lo explica el autor al principio, no es un libro sobre el vastísimo tema de la salsa, o sólo sobre la salsa en sí. Es, más bien y como el subtítulo lo aclara, una historia social de la salsa en la ciudad de Xalapa. Por ello, este trabajo no conforma sino un gran asomo a la presencia, la permanencia y el desarrollo de dicha corriente sonora en la capital del estado de Veracruz.

Fechas, datos, anécdotas, personas, personajes, espacios, lugares y acotaciones personales dan cuerpo y sentido a esta historia. ¿Cuándo, cómo y con quiénes comienza a escucharse la salsa en Xalapa? ¿Cuáles fueron los primeros grupos salseros locales y quiénes los integraban? ¿Dónde y en qué espacios tocaban? Y ¿cómo ha sido el devenir *salsoso* de esta ciudad? Son sólo algunas de las preguntas que el lector podrá responderse al adentrarse en las páginas de esta obra, en la que Ariel Montalvo Torres nos ofrece un recorrido por el sonar de la salsa en Xalapa, en las tres últimas décadas del siglo veinte, mediante los testimonios de algunos de los principales actores sociales inmersos en este recuento, y de una agradable narrativa que expone los resultados de una acuciosa investigación transdisciplinaria.



Universidad Veracruzana
Dirección General Editorial

ISBN: 978-607-7605-16-4



9 786077 160516 4