

Luis Díaz Herodier

**La música
afro-latinoamericana
en 1994-95 en Londres:
antecedentes y dinámicas**

Introducción

En el mundo occidental anglosajón las músicas de baile que predominan son el llamado pop, los varios sub-géneros de rock y en menor medida el reggae.

Pese a no existir difusión por los medios masivos de comunicación y a que la población latinoamericana sólo representaba el 0.07% de la población del Reino Unido¹, las músicas afro-latinoamericanas, particularmente la afro-cubana, experimentaron un importante auge en Londres desde mediados de la década de los ochenta. Si en 1990 las tiendas de discos apenas tenían un pequeño stand dedicado a las músicas de América Latina en general, en 1994, Tower Records le dedicaba un stand solamente a la música afro-latina, particularmente la afro-cubana.

En 1985 había solamente dos clubes de jazz, con una noche mensual de música afro-latina: The Bass Clef y The Wag. En 1990 surge el Club Bahía, el único orientado

¹ Inglaterra, Escocia, Gales, Irlanda del Norte e Irlanda.



hacia el jazz latino y la música afro-cubana en Londres. De programaciones ocasionales de noches de música afro-latina, muchos clubes pasan a programaciones estables semanales e incluso cambian o toman nombres relacionados con estas músicas². En 1995 existían ya más de veinte clubes ofreciendo música afro-latina.

La mayoría de las bandas que funcionaban en Londres en 1994-95 fueron organizadas entre 1987 y 1995. Además, en este período se organizaron bandas en varias ciudades del Reino Unido como Leeds, Manchester, Brighton, Birmingham lo que es un claro indicador del aumento del interés por la salsa. Las bandas londinenses hacían constantes giras en las que, aparte de tocar, ofrecían talleres a músicos ingleses locales. Es decir, estas bandas no sólo promovían la salsa entre las audiencias británicas si no que se constituían en escuelas móviles.

Asimismo, surgen muchas escuelas de baile en Londres en respuesta a la creciente demanda de la audiencia británica³.

Más del 60% de los músicos involucrados eran ingleses y/o europeos. En cuanto a la audiencia, era igualmente mayoritaria la británica.

La popularización de las músicas y bailes afro-latinos en Londres va acompañada de otros componentes de la cultura latinoamericana tales como el idioma, comportamiento, bebidas, comidas, vestimenta etc.

El término música afro-latina, que abarca una enorme variedad de géneros, es utilizado aquí en su acepción de géneros de música popularailable, particularmente la generada y/o influenciada por ritmos afro-cubanos. En este sentido se incluye la bien o mal llamada salsa. En Londres de 1994-95, la mayoría de bandas de música afro-latina se consideraban y eran consideradas por la audiencia como bandas de salsa, aunque los músicos sabían diferenciar los diversos géneros que interpretaban (merengue, cumbia, son, mambo, chachachá etc.). Para la audiencia no latina, era casi imposible distinguirlos.

² Club Salsa, Bar Cuba, El Barco Latino, Bar Rumba, Mambo Inn, entre otros clubes.

³ En 1995 logré contabilizar más de 20 profesores de baile.

Además, como ocurre con las orquestas sinfónicas que no sólo hacen sinfonías, una banda de salsa también incluye cumbia, merengue, mambo, rumba etc. en su repertorio, confundiendo aún más el ya de por sí nebuloso término. Por ello, estos géneros son conocidos por la audiencia inglesa -y probablemente por otras audiencias no latinas- como salsa. Quiero anotar que casi todos los músicos británicos y latinoamericanos entrevistados manifestaron no tener conflicto con el término salsa, aunque para muchos no era más que un término comercial para una vieja música de origen cubano.

Me tomo entonces la libertad de usar indiscriminadamente ambos términos para referirme a los mismos géneros. El término salsa, al igual que la palabra *ngere* para los Suyá en Brasil (Seeger, 1987) significa para nosotros (y los ingleses) a su vez música y baile. Es más, para los ingleses también significa un comportamiento específico, diferente al propio como veremos más adelante.

Breve reseña de la presencia de las músicas afro-latinas en Londres 1934-1995

El percusionista venezolano Edmundo Ros, quien había llegado en gira a Londres en 1934, es la primera figura importante de la música Latina en Gran Bretaña. Al tiempo de estudiar en la Royal Academy of Music tocó con varias orquestas y en 1941 organizó la banda Rumba with Ros convirtiéndose en la favorita en la época, particularmente entre las clases altas londinenses, en el Coconut Grove Club en Picadilly. Durante los '30 y '40 la llamada *latin dance music* tuvo un gran impacto no sólo en EEUU sino también en Europa. La música de Ros, como mucha de la música de películas de Hollywood, era una estilización de salón de la música afro-latina. Aunque se conoció como *rhumba*, era más cercana al son que a la rumba cubana, de la que en realidad no tenía nada. Según Robin Jones, percusionista vivo que tocó con Ros, éste aunque no era auténtico al menos fue el



primero en incluir bongós y congas en las orquestas en Inglaterra⁴. Muchos londinenses recuerdan a Ros quien estuvo activo hasta mediados de los '70.

En 1950 el saxofonista Kenny Graham creó su banda The Afro-Cubists que fusionó exitosamente el *bebop* con ritmos afro-latinos y trabajó con mundialmente reconocidos jazzistas. Pero la banda duró pocos años y en 1960 la única orquesta era la de Ros. En 1969 Robin Jones formó el Robin Jones Sextet cuando nadie sabía qué era el *latin jazz* y el único referente era la música que hacía Ros. De acuerdo a Jones "la gente tenía la impresión de que lo único que existía de música latina era la que hacía Ros"⁵.

Hacia 1972, los venezolanos Charlie y Jorge Spiteri crearon una orquesta con músicos todos venezolanos y repertorio original de rock latino que tuvo mucho éxito e incluso llegó a grabar para la GM Records. Al deshacerse en 1976, organizaron la Spiteri Band, esta vez con músicos británicos, percusión latina y un repertorio de jazz latino. Tuvieron mucho éxito presentándose en el circuito de pubs, colegios, universidades, bodas etc. y varias veces en el Ronnie Scott, el club de jazz más importante del país. Esta orquesta fue determinante porque introdujo a los músicos jazzistas británicos a la música afro-latina e implementó las descargas o sesiones basadas en la improvisación. Prácticamente todos los ahora importantes jazzistas británicos tocaron en esa banda. Jorge Spiteri afirma que "los mejores músicos de la ciudad estaban esperando turno para tocar con su banda. Y era porque hacíamos *jam* (improvisación), por eso les gustaba tanto a los músicos, porque no era ir y tocar siempre lo mismo..."⁶.

Pese al éxito, no podían vivir de la orquesta y los verdaderos ingresos provenían de sesiones de grabación para otros músicos. La motivación por lo tanto no era económica sino musical. Spiteri se disolvió en 1980 en el más exitoso de su carrera y cuando ya habían aparecido dos bandas más: Cayenne y González. Ese año aparece otra orquesta seminal llamada Tres (en español) dirigida por el bajista uruguayo Andy Lafone y orientada a la música instrumental afro-cubana. Entre los músicos de Tres estaba Roberto Plá, percusionista colombiano y el conguero británico Dowson Miller.

⁴ Entrevista personal con Robin Jones, 15.05.95

⁵ Entrevista personal con Robin Jones, 15.05.95

⁶ Entrevista personal con Charlie Spiteri, 21.11.94



En 1982 surge Valdez dirigida por el flautista británico Stan Dwelf y el percusionista colombiano Roberto Plá quien venía de tocar con Lucho Bermúdez por muchos años. Mientras las orquestas anteriores hacían híbridos de música afro-latina con pop, rock y jazz, cantaban en inglés y estaban orientadas a la audiencia británica, Valdez tuvo el mérito de haber sido la primera banda de salsa, cantar en castellano y tener 13 músicos, aunque duró apenas 18 meses. Esta banda tuvo un enorme éxito entre las audiencias latina y británica. Paralelo a Valdez, el ya legendario Robin Jones regresa a escena con su Robin Jones' King Salsa, ahora con un repertorio más auténtico.

De Valdez surge la más compacta El Sonido de Londres (en español) en 1984, con Dwelf y Plá, tocando en eventos importantes junto a orquestas de renombre de Europa y Cuba y sirviendo como orquesta acompañante de Héctor Lavoe, Rubén Blades, Celia Cruz y Tito Puente. El Sonido de Londres continuó con repertorio salsa. En 1986 participan como plato fuerte en el Festival Latino organizado por el Concejo del Gran Londres al que asistieron unas 20 mil personas, muchas de las cuales escucharon allí música salsa por primera vez. Hicieron muchas giras por el Reino Unido, una de ellas con Annie Lennox, The Pretenders y otras figuras de la música pop.

Ese mismo año llega en gira la orquesta colombiana Barrio Latino, dirigida por el bajista y pianista Fernando (Kinacho) Suárez quien se queda uniéndose a El Sonido de Londres. También se organiza la orquesta Bolívar, con 7 músicos.

Hacia 1987 se organizan tres orquestas más: Víctor Hugo's Picante (Víctor Hugo, cantante venezolano), Palenke (Kinacho, colombiano) y La Clave (Jim Lemesurier, percusionista británico) y en 1988, luego de disolverse El Sonido de Londres surge Roberto Pla's Latin Jazz Ensemble. También ese año el guitarrista británico Paul Healey organiza Viramundo, banda con repertorio de músicas brasileñas y salsa.

Candela, la orquesta femenina de salsa en Gran Bretaña fue organizada por la colombiana Marta Salgado en 1990 siendo ella la única latina de la banda. Otras orquestas de este período son Salsa y Aché con cantante y timbalero colombianos; Snowboy, banda de jazz ácido del conguero británico Snowboy; Tumbaíto, 1992 dirigida por el conguero venezolano William Cumberbath; Sabroso, liderada por la cantante colombiana Sandra y el pianista y bajista británico Conal; Quinteto Son, 1995 cuyo líder



era el cantante hondureño Ramón Vallejo y hacían repertorio exclusivamente de son cubano tradicional; Los Soneros, 1995 con el pianista chileno Felipe como líder. En 1995 Víctor Hugo forma MerengueManía, banda dedicada al merengue y la salsa.

De la breve reseña histórica anterior vemos cómo en el período 1986-95 (9 años) se forman 17 bandas, más de las que funcionaron entre 1934 y 1984 (50 años). Esto, unido al antes mencionado surgimiento de muchas escuelas y clubes de baile salsa en Londres no deja ninguna duda acerca del incremento del interés británico por la música afro-latina, particularmente la salsa. Podemos distinguir al menos tres factores que han posibilitado este interés:

Primero, el crecimiento de la migración de latinoamericanos que generó dos cosas: a. un incremento en la demanda de la música afro-latina, principalmente afrocubana y b. la directa participación de algunos inmigrantes latinos en las agrupaciones musicales. De acuerdo con los censos, la migración legal de América Latina al Reino Unido ha crecido a razón de mil por año en los últimos treinta años, siendo la mayoría de Colombia. Una diferencia importante con Nueva York es que en Londres no existen barrios latinos, más bien la tendencia es vivir dispersos en la ciudad de manera que la salsa no ha sido un fenómeno del barrio. Si tomamos en cuenta que en Londres no había ninguna estación de radio en castellano⁷ ni difusión de la salsa por la radio o TV, a diferencia de Nueva York donde hay docenas de estaciones de radio en castellano, podemos sugerir que es la dispersión de los latinos lo que ha contribuido a una amplia difusión de la salsa a través de sus relaciones personales con los británicos.

Un segundo factor lo constituye los movimientos de solidaridad con Cuba, Nicaragua y El Salvador durante la década de los 80. Si en los 60 y 70 los estilos predominantes de la canción social y política en América Latina provenían del sur (Chile, Argentina, Uruguay: Violeta Parra e hijos, Víctor Jara, Daniel Viglietti, Quinteto Tiempo, Quilapayún, Inti Illimani) en la década de los 80 prevalecieron estilos caribeños (Nueva Trova, Willie Colón, R.Blades, Carlos y Luis Enrique Mejía Godoy entre otros). Muchas de las actividades de solidaridad organizadas en Londres incluyeron música en vivo y fue en

⁷ En 1994-95, Radio Espectro era una estación que transmitía dos horas diarias en castellano. Una parte de su programa se dedicaba a la música de América Latina.



estos años cuando llegaron las primeras figuras importantes de música afro-cubana como Héctor Lavoe, Rubén Blades, Celia Cruz y Tito Puente. Si la solidaridad con el pueblo chileno promovió las peñas musicales, la solidaridad con los pueblos de Centro América hizo lo propio con la salsa.

También durante la década de los '80 diversos géneros de músicas africanas ganaron popularidad entre los londinenses. La mayoría de los percusionistas ingleses que posteriormente se dedicaron a las músicas afro-latinas se iniciaron estudiando y tocando músicas africanas. El *boom* de la música de África Subsahara en Inglaterra en la década del '80 facilitó a la audiencia británica la asimilación de los ritmos afro-latinos. Sin embargo, el factor inmediato más importante en la popularidad de la salsa en Londres está más relacionado a elementos culturales que a socio-políticos o a la música misma como veremos más adelante.

La presencia de estos géneros en el Reino Unido no es entonces casual, ni derivada de una estrategia de mercado ni mucho menos producto de la globalización. Obviamente en los últimos años ha existido un creciente interés económico de la industria discográfica pero más en el sentido de aprovechar económicamente la situación que de apoyar a las bandas locales. En el período de mi investigación (1994-95) solamente una banda logró un acuerdo para grabar. La queja generalizada entre los músicos era precisamente la casi imposibilidad de hacer grabaciones. Así sea en desnaturalizadas versiones para el baile de salón, la música afro-latinoamericana ha estado presente en el Reino Unido desde la década de 1930. No es de extrañar que incluso los Beatles hayan estado influenciados por el bolero en algunas de sus canciones.



Dinámicas de la salsa en Londres: 1994-95

Los músicos

El número de músicos de bandas afro-latinas era menor que el que se pueda suponer. Si tomamos diez como promedio por banda nos daría ciento cuarenta para las catorce bandas. Sin embargo, sólo había unos ochenta músicos. Esto era porque la mayoría tocaba con varias bandas. Ninguna de las orquestas tenía miembros permanentes y exclusivos, eran organizadas alrededor de un núcleo. La razón es económica: al tener la posibilidad de tocar solamente una ó dos veces por semana, ningún líder puede esperar exclusividad de sus músicos. El núcleo era el alma de las orquestas. Ellos decidían el repertorio, hacían transcripciones, los arreglos y las composiciones. Al núcleo lo unía su afinidad por un estilo particular. Los líderes actuaban más como administradores y promotores de sus bandas que como directores musicales, sobre todo en el caso de aquellos latinoamericanos que no tenían una educación musical formal. Estos últimos sin embargo tenían una enorme importancia en la formación de sus músicos en la música afro-latina.

En Londres de 1994-95, más del 60 % de los músicos de las catorce bandas de música afro-latina existentes eran británicos y europeos. De estos, la inmensa mayoría tuvo una educación musical formal y muchos estaban también vinculados al jazz. Casi todos tenían un profundo conocimiento de las tradiciones musicales afro-latinoamericanas, las que adoptaron, convirtiéndose así en bi-musicales (Mantle Hood, 1960).

Según el instrumento tocado, la mayoría de músicos Europeos eran de la sección de vientos metales y percusión, seguidos por piano y bajo.

Entre los latinos la mayoría eran cantantes, seguidos de percusión, bajo, teclado y finalmente vientos metales. Patria Román-Velázquez sugiere que en Londres existe una tendencia a etnizar ciertos ritmos e instrumentos alrededor de ciertos mitos sobre características musicales y culturales que llevan a ideas fijas con relación a que los latinos tienen el ritmo (instrumentos de percusión) y los europeos la melodía



(instrumentos de viento metal). Afirma además que el bagaje étnico de los músicos es usualmente tomado en consideración por los mismos músicos en términos de los instrumentos que tocan. (Román-Velázquez, 1999). Sin embargo, las cifras demuestran que tal cosa no existe. Además, tomando en cuenta que la sección rítmica en estos géneros está compuesta por la percusión, el teclado y el bajo (Europeos: 29; Latinos: 14) la afirmación de Román-Velázquez queda sin sustento. Igual resultado se obtiene examinando los músicos de cada banda según su nacionalidad (con la excepción de Palenke). La realidad es que instrumentos como el piano y los metales requieren de un estudio más prolongado que los de percusión, generalmente en escuelas formales. Los latinos que hacen salsa son mayoritariamente inmigrantes económicos, sin una formación musical previa que vieron en la música una forma menos dura de ganarse la vida.

Entre ambos grupos existía una relación de dependencia-competencia. Los británicos necesitaban: a) la presencia de los latinoamericanos en escena para lograr la credibilidad de un público mayoritariamente inglés y b) el conocimiento de los latinos de sus tradiciones musicales. Los latinoamericanos necesitaban a los británicos por a) su dominio de la técnica musical b) sus relaciones con los clubes y lugares de música. La competencia entre ambos grupos se daba sobre todo en el ámbito del swing o feeling (sabor) al ejecutar la música. ¿Pero, qué es eso? ¿Cómo entenderlo? ¿Cómo se logra?

Algunos estudios recientes relacionados con este tópico apuntan hacia factores rítmicos como generadores del swing, o groove o sabor. Aparentemente mucho radica en la improvisación de la sección rítmica acompañante, que aunque sujeta a patrones rítmicos fijos pueden ser ligeramente variados por los músicos. Charles Keil llama a esto "discrepancias participativas" (1995) y Paul Berliner "flexibilidad controlada" (1994). En Londres, no pocos músicos y audiencia salsa me manifestaron que aunque una de las bandas (todos ingleses excepto el cantante) tocaba muy bien, lo mejor era no mirarlos mientras se bailaba porque transmitían muy poca "energía", "alegría". Ello me llevó a pensar en la importancia de la percepción visual que tiene la audiencia de los músicos en el escenario. Dado el carácter bailable de estos géneros y la mencionada estrecha interrelación músicos-audiencia, el movimiento corporal de los músicos parece ser un factor importante en la formación del criterio "sabor" (obviamente solo cuando hay



presentaciones en vivo). Aunque aún hace falta un estudio más completo, pruebas preliminares realizadas en Colombia (interculturales) corroboran que la percepción visual que la audiencia tiene de los músicos altera su percepción auditiva.

Procesos de aprendizaje

Merriam nos dice que la música es el resultado final de un proceso dinámico donde los conceptos a su base llevan al comportamiento y este a su vez da forma a la estructura y presentación de la música (1964). Es entonces necesario indagar sobre cómo los músicos aprendieron a hacer música afro-latina. Con aprendizaje me refiero al dominio tanto de los aspectos formales y estilísticos generales como a las técnicas de ejecución de los instrumentos musicales.

Al comparar los procesos de aprendizaje de ambos grupos se pueden distinguir algunas similitudes y diferencias. El punto en común es que la mayoría aprendió fundamentalmente por imitación (clases individuales, talleres) y sobre todo escuchando grabaciones. Obviamente para los latinoamericanos la música afro-latina fue un contenido permanente en su proceso de enculturación, no así para los británicos. Los primeros escucharon esta música desde muy temprana edad de una manera que llamaremos involuntaria y no-orientada al aprendizaje. Ya se mencionó antes que la mayoría de ellos no eran músicos profesionales en sus países. Su escucha se transforma sólo a partir de su decisión de involucrarse profesionalmente con la salsa: si en sus países era inconscientemente formativa, en Londres inician un proceso de concientización de su acervo musical como un necesario mecanismo para el dominio de los aspectos formales y estilísticos de la música afro-latina. Su escucha se vuelve voluntaria y orientada. Además de ser un asunto de construcción de identidad de los latinoamericanos, como lo sugiere Patria Román-Velázquez (1999), la participación de estos en la música afro-latina refleja dos cosas: a. la necesidad, que los lleva a la toma de conciencia de la importancia que estos géneros tienen en su enculturación y b. la utilización de sus conocimientos de estas músicas como generadores de ingresos económicos y de un mejor estatus social. Es decir, su proceso de profesionalización los lleva a des-empirizar y profundizar sus conocimientos de la música afro-latina.



Por su parte, los músicos británicos sustituyen con la lectura el aspecto social de la enculturación de los latinoamericanos. Indudablemente su dominio previo de la técnica de la música occidental fue una herramienta valiosa para su aprendizaje, aunque con limitaciones. El aspecto interpretativo fue aprendido solamente con la ayuda de los latinoamericanos y por la escucha de grabaciones. Los músicos locales de ambos grupos aprovechaban cada visita de bandas venidas del exterior para recibir talleres y a su vez, ofrecían talleres y clases individuales al viajar a otras ciudades del Reino Unido. Así, se comenzó a constituir una red que no solamente ayudó a la difusión si no que, más importante, fue creando una escuela de aprendizaje de la música afro-latina.

Una última consideración se refiere a los instrumentos musicales. Con excepción de algunos percusionistas, la formación musical previa de los músicos británicos sugeriría que su aprendizaje fue más fácil y ágil que el de los primeros. Sin embargo, por los aspectos interpretativos y por la importancia de la improvisación en esta música, tuvieron que re-aprender a tocar sus instrumentos sobre la base de un marco conceptual diferente al que manejaban.

La flexibilidad rígida de esta música hace que la sola técnica no sea suficiente para dominar un instrumento, siendo necesario todo un cuerpo de conocimientos que se adquieren con el estudio permanente y la experiencia de la praxis. Esto es más evidente en los percusionistas porque iniciaron su aprendizaje de los instrumentos afro-latinos a la par y por medio de los conceptos de esta música. Aunque algunos usaron la notación musical occidental en algún momento de su aprendizaje, el método principal fue la imitación.

Puede afirmarse entonces que los británicos logran el dominio de la salsa por medio de un aprendizaje consciente mientras los latinoamericanos por un proceso de concientización de lo aprendido.



Las bandas: generalidades y su clasificación

Las bandas varían en términos de repertorio, arreglos, instrumentación, formato, uso de improvisación e interacción con la audiencia. Aunque musicalmente no se puede decir que había una salsa británica, diferente a la producida en Latinoamérica ó Nueva York, algunos elementos del funcionamiento de las bandas eran característicos de esta música en Londres.

La improvisación es uno de los elementos centrales en estos géneros musicales, indiscutiblemente vinculada a su componente africano. Como Peter Manuel (1988) señala, la improvisación en la músicaailable afro-latina juega un rol diferente a la del jazz o del jazz latino: está diseñada para acompañar, animar, estimular el baile más que, como un fin en sí misma en el jazz, para escuchar. Y es la improvisación lo que determina que en Londres no haya cantantes solistas no latinos. Mucho del éxito y popularidad de una banda depende de la capacidad de improvisar del cantante (soneo, inspiración) y los músicos. Es en estas secciones donde se nota una mayor interacción de la banda con la audiencia, donde pueden levantarse los ánimos y donde se acentúa el proceso de mutua estimulación músicos-audiencia. Aunque con fines diferentes a la música sufi, en la "salsa" en Londres se pudo observar una estrecha interacción audiencia-músicos. Estos se ven estimulados o desestimulados por:

- a. La cantidad de personas que sale a bailar
- b. Por la forma del baile en general ó de una pareja en particular.
- c. Por las expresiones de aceptación de los bailarines.

Así, los músicos pueden alargar una sección de una pieza mediante improvisación o variar el programa previamente establecido. Por su parte, la audiencia reacciona con euforia o pasividad a la música. En esta interacción músicos-audiencia los determinantes



son los músicos. El fin mutuo es lograr una atmósfera de gozo expresada en la cantidad de bailarines en la pista y la calidad del baile. Para los músicos, este es el principal criterio de escogencia ó rechazo de repertorio. Su éxito se mide por la cantidad de bailarines que logran movilizar. Esto ha sido expresado por todos mis entrevistados.

Entre las bandas de Londres e pueden distinguir cuatro grupos:

Salsa standard: con amplio repertorio de salsa tradicional, cantan en español, formato típico de orquesta salsa, músicaailable solamente. Hacen un uso un tanto limitado de la improvisación aunque tienen un alto nivel de interacción con la audiencia. (La Clave, Candela, Víctor Hugo Picante, Salsa y Aché).

Regionalistas / especialistas: orientados a un género en particular, de una región o período específico: Merenguemania (merengue); Quinteto Son (son tradicional); Sabroso (son contemporáneo); Originales del Vallenato (vallenato). Los arreglos son simples comparados con los de salsa y jazz latino. Usan una instrumentación particular de acuerdo al género (tres cubano, guitarra y trompeta para el son; tambora para merengue; acordeón para el vallenato).

Experimental, jazz latino: énfasis en fusión con rock, funk, jazz etc.: Snowboy; King Salsa; Roberto Plá; Tumbaíto. Con excepción de Snowboy, todos incluyen salsa, cumbia, merengue etc. en sus repertorios. Hacen un mayor uso de la improvisación que el resto de bandas. El nivel de interacción con la audiencia es marcadamente mas alto que el de otras bandas.

Tecno-dependientes, comerciales: fusión con amplia variedad de géneros y estilos (tecno merengue, rap, chucu-chucu, pop). La principal característica de su estilo radica en el uso de secuenciadores. Esto les da mayor flexibilidad en el formato y la posibilidad de actuar en lugares diferentes a los lugares de la salsa (restaurantes, bares). Igualmente,



cuando tocan con el formato mínimo (bajo, teclados y cantante) se modifica un tanto elementos importantes como la improvisación, limitándose lógicamente la interacción con la audiencia.

El número de músicos por banda varía entre 3 y 8. Son declaradamente comerciales: Palenke, Los Soneros, Chile Habanero.

Organización y funcionamiento

Debido sobre todo a factores económicos, las bandas en Londres funcionan de una manera diferente a las de Latinoamérica. Mucho del funcionamiento es más cercano al mundo del jazz. Existe un conjunto de reglas no escritas ni acordadas formalmente pero que controlan el funcionamiento de las orquestas y músicos. Algunas de estas reglas son:

La exclusividad del repertorio de cada banda es respetada. Era raro escuchar la misma pieza por dos bandas. Esta, como otras reglas, era controlada por una constante comunicación entre los músicos, fundamentalmente por su asistencia a las presentaciones.

El músico tocará con la primera banda que lo llame, independientemente si es su orquesta ó no. Acá lo determinante es el dinero, de manera que entre una presentación y una gira, se le da prioridad a la gira aunque la orquesta que solicitó la presentación haya llamado antes.

Todas las orquestas tienen músicos reemplazos, más o menos permanentes que consideran como de primera opción. Cuando no pueden tocar ellos están obligados a buscar un sustituto de común acuerdo con el líder. Dado que el número de músicos salsa es relativamente pequeño, todos se conocen, por lo que hay "sustitutos" regulares para cada músico de cada orquesta.

El constante intercambio de músicos entre las bandas generó una cantera de músicos que dominaban un amplio repertorio. La desventaja es que se hacía muy difícil



lograr estilos claramente definidos. Según los músicos, esta era una de las características propias de la salsa en Londres.

Si un recién llegado a la salsa quiere formar una nueva orquesta, debe antes tocar con las existentes durante algún tiempo (1-2 años). Aunque puede existir algo de celos profesionales en esto, la principal razón ofrecida es garantizar la seriedad y calidad de las bandas en su conjunto y mantener relaciones cordiales entre los músicos. La necesidad de un recién llegado de recurrir a los músicos salsa para formar una nueva orquesta actúa como mecanismo de presión. Es decir, hay una conciencia gremial que sugiere una identidad cultural de latinos y no-latinos en torno a la salsa.

El baile

La cultura británica junto a la nor-europea es considerada por estudios antropológicos como cultura de poco contacto físico (Synnott, 1993). Aparentemente los jóvenes británicos dejaron de bailar en pareja (pegado) unos treinta años atrás. Según recientes investigaciones⁸, el elemento característico del baile de los jóvenes contemporáneos es el factor "no tocarse". Se ha sugerido que el baile es una de las actividades que funcionan como atenuadores de la necesidad humana de contacto físico (Synnott, 1993). El contacto es tan importante para nuestra salud física y mental que, según estudios científicos, los bebés que tienen poco contacto corporal con sus padres sufren muchas más enfermedades que aquellos que tienen un contacto permanente.

En este contexto, la salsa como baile es a mi juicio el elemento central en el crecimiento de la popularidad de esta música en Londres. Para los británicos el baile-salsa es sexy, sensual, erótico y la coreografía es todo un reto a sus habilidades. Como otros bailes, la salsa ofrece la posibilidad no sólo de hacer contacto físico sino también de establecer una relación humana, de conocer gente. Esto es claro en Londres donde a los clubes de salsa, aparte de parejas, van grupos del mismo sexo obviamente en busca del sexo opuesto. Si en cualquier discoteca londinense una mujer puede tranquilamente invitar a bailar a un hombre, en el ambiente salsa esto generalmente no sucede siendo el

⁸ Ruth Trueman, comunicación personal, 25.05.95



hombre el de la iniciativa. Es decir, la salsa no es solamente música nueva para los británicos, es también patrones culturales nuevos, la adaptación de una suave expresión machista.

Las escuelas de baile proliferaron como hongos desde 1992. La mayoría de profesores eran hombres latinos de Colombia, Venezuela y Cuba, no profesionales que también eran *disk jockeys* en varios sitios de salsa, además de promotores de eventos. Ellos han sabido explotar la situación mezclando algunos elementos coreográficos de lambada, convirtiendo la salsa que se baila en Londres en algo abiertamente erótico, un estilo diferente de la coreografía usual en América Latina. De acuerdo a la opinión de una coreógrafa británica⁹, se pueden reconocer dos estilos del baile en Londres relacionados con dos profesores, uno cubano y otro colombiano.

El estilo cubano: no siempre se baila pegado, no siempre se hacen giros; tienen la habilidad de reconocer y bailar con los diferentes ritmos presentes en una misma pieza (mambo, rumba, cha-cha-chá etc); hacen más movimientos hacia delante y hacia atrás; emplean más espacio.

El colombiano: generalmente bailan pegado; hacen muchos giros; tendencia a saltar; se concentran más en el trabajo de los pies; uso restringido del espacio; elementos de lambada (meter la pierna, pegar los vientres, echar la parte superior del cuerpo hacia atrás).

En conclusión podemos sugerir que los británicos le dan su propio sentido a este baile, adaptándolo a sus condiciones culturales y necesidades. Cumple pues una función diferente de la que tiene en nuestros países.

En resumen, la salsa es un género complejo, esencialmente música cubana con más elementos africanos que europeos, presente durante décadas en América Latina y el

⁹ Max González, comunicación personal, 11.11.95



mundo antes de la introducción del término comercial salsa. La popularidad de la salsa en Londres no se debe enteramente a la presencia de latinoamericanos. Los músicos británicos, ligados al jazz, han sido siempre la mayoría en las orquestas, relacionándose con esta música de manera profesional y con tal seriedad que muchos son ahora bi-musicales. El *boom* de la música africana en la década del 80 facilitó el tránsito hacia ritmos afro-latinos en los '90. Si antes de 1990 la música salsa era la principal atracción para los británicos, en los últimos años el baile salsa ha pasado a ser el factor central de esta atracción. El baile salsa es un punto de encuentro de personas de diferente sexo, edad y nacionalidad para establecer una identidad nueva y común, sin perder la propia.

Referencias

- Berliner, P. 1994.
Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation, University of Chicago Press, Chicago.
- Hood, M. 1960.
"The Challenge of 'bi-musicality' ".
- Keil, C. 1995.
"The Theory of Participatory Discrepancies: a Progress Report", en *Ethnomusicology*, 39 (1), pp. 1-19.
- Manuel, P. 1988.
"Improvisation in Latin Dance Music", en *The Course of Performance*, University of Chicago Press, pp.127-147.
- Merriam, A. 1964.
The Anthropology of Music, Northwestern University Press, pp.145,
- Román-Velázquez, P. 1999.
The Embodiment of Salsa: Musicians, Instruments and the Performance of a Latin Style and Identity", en *Popular Music*, 18 (1), pp. 115-131.
- Seeger, A. 1987.
Why Suyá Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People, Cambridge University Press, Cambridge.
- Synnott, A. 1993.
The Body Social, London, Ed. Routledge, pp. 171.