

El sonido salsero del Grupo Niche: un proyecto musical translocal

The salsa sound of Grupo Niche: a translocal musical project

por

Juan Sebastián Ochoa
Universidad de Antioquia, Colombia
juan.ochoa5@udea.edu.co

Carlos Andrés Zapata
Universidad de Antioquia, Colombia
carlos.zapatag@udea.edu.co

Carolina Santamaría-Delgado
Universidad de Antioquia, Colombia
carolina.santamariad@udea.edu.co

El Grupo Niche es sin duda la agrupación de salsa colombiana con mayor reconocimiento a nivel nacional e internacional. Fue fundado en Bogotá en 1979 por el compositor chocoano Jairo Varela (1949-2012), quien durante toda su vida fue su director y el compositor de casi toda su obra. En 1982 la orquesta se trasladó a Cali, y en el entorno del movimiento salsero caleño la agrupación creció y se consolidó, generando una asociación entre la orquesta y la ciudad. A pesar de la relevancia de las poblaciones afro y de sus prácticas musicales en la sociedad caleña, hasta ahora se ha hecho poco por analizar en profundidad la propuesta musical de agrupaciones como el Grupo Niche. El presente texto busca subsanar este vacío mediante la descripción y el análisis riguroso de los elementos musicales que componen la obra y realizando preguntas en torno a los procesos y contextos de su creación. La cuestión que orienta el análisis se refiere a la relación entre la propuesta musical del Grupo Niche y las músicas tradicionales del Pacífico colombiano, y lo que nos dice acerca de la apuesta estética y política de la agrupación.

Palabras clave: Salsa, Grupo Niche, música del Pacífico, afrocolombianos.

Grupo Niche is undoubtedly the Colombian salsa band with greater national and international recognition. It was founded in Bogotá in 1979 by chocean composer Jairo Varela (1949-2012), who throughout his life was its director and the composer of almost all their work. In 1982 the band moved to Cali, and in the surroundings of the Cali salsa movement the band grew and consolidated, generating an association between them and the city. Despite the relevance of Afro populations and their musical practices in the Cali society, until now little has been done to analyze in depth the musical proposal of groups such as Grupo Niche. The present text seeks to fill this gap through the description and rigorous analysis of the musical elements that are present in their work and making questions about the processes and contexts of its creation. The question that guides the analysis refers to the relationship between the musical proposal of the Niche Group and the traditional music of the Colombian Pacific, and what this tells us about the aesthetic and politics of the group.

Keywords: Salsa, Grupo Niche, music of the Pacific, Afro-Colombians.

Revista Musical Chilena, Año LXXIV, julio-diciembre, 2020, N° 234, pp. 175-197
Fecha de recepción: 29-01-2020. Fecha de aceptación: 09-07-2020

INTRODUCCIÓN¹

El Grupo Niche es sin duda la agrupación de salsa colombiana con mayor reconocimiento a nivel nacional e internacional. Fue fundado en Bogotá en 1979 por el compositor choicano Jairo Varela (1949-2012), quien durante toda su vida fue su director y el compositor de casi toda su obra. En 1982 la orquesta se trasladó a Cali, y en el entorno del movimiento salsero caleño la agrupación creció y se consolidó, generando una asociación entre la orquesta y la ciudad.

Las raíces de la cultura salsera de Cali pueden rastrearse desde la década de 1960, o incluso antes. La cercanía con el puerto marítimo de Buenaventura, desde 1916 la principal salida de Colombia hacia el océano Pacífico, conectó la ciudad con las rutas de comercio internacional y, sin proponérselo, abrió una ruta para la entrada de la música afrocubana en la región (Waxer 2002a). Como capital del departamento del Valle del Cauca, la ciudad se benefició durante décadas de la producción de la caña de azúcar y de la fuerza de trabajo de poblaciones afrocolombianas. En la actualidad se reconoce a Cali como una urbe con una gran concentración de población afrodescendiente, que corresponde al 26,2% de la composición demográfica de la ciudad (Alcaldía 2016), si bien se considera que esto es el resultado de un fenómeno migratorio relativamente reciente². Varios investigadores que han estudiado la salsa en Cali, como Alejandro Ulloa (1992) y Lise Waxer (2000, 2002b), han observado la notable influencia que ha tenido la migración de músicos, particularmente de aquellos provenientes del departamento del Chocó, en la creación de orquestas como el Grupo Niche y Guayacán Orquesta. Estudios acerca de la salsa en Cali como los de Ulloa y Waxer se han centrado en aspectos históricos de la llegada de la música antillana a la ciudad, el desarrollo de prácticas sociales propias de la cultura caleña alrededor del baile, y la escucha social de discos de acetato³.

A pesar de la relevancia antes de los noventa de las poblaciones afro y de sus prácticas musicales en la sociedad caleña, hasta ahora se ha hecho poco por analizar en profundidad la propuesta musical de agrupaciones como el Grupo Niche⁴. En contraste con la televisión, ampliamente estudiada, las músicas populares de ese momento crucial de la historia colombiana, y específicamente la obra del Grupo Niche, han recibido escasa atención por parte de la academia a pesar de su innegable relevancia tanto mediática como por su relación con la configuración de una identidad local, ya sea caleña o Pacífica. A casi cuatro décadas de su surgimiento, existen apenas algunos textos que abordan de forma tangencial el trabajo de Jairo Varela y el Grupo Niche. El presente texto busca subsanar este vacío mediante la

¹ Este artículo es resultado de un proyecto de investigación financiado por la Universidad de Antioquia (Medellín, Colombia) y sus autores pertenecen al grupo de investigación Músicas Regionales, adscrito a la Facultad de Artes.

² En efecto, hay estudios que indican que para la década de 1980, la población caleña proveniente de la región Pacífica adyacente constituía alrededor del 13% del total de migraciones durante el período de expansión urbana, flujo que se incrementó notoriamente a partir de 1993 cuando el movimiento migratorio subió 30% (Barbary y Hoffman 2004: 119).

³ La identificación de los caleños con la salsa a partir del baile es algo que no tocamos en esta investigación no porque no sea importante (de hecho, es muy importante), sino por el énfasis que pusimos en analizar la producción musical del Grupo Niche en particular, y no los procesos de recepción.

⁴ El libro de Waxer (2002b) se centra más en aspectos sociológicos de la salsa en Cali que en un análisis musical. Además, indagar por la relación entre la música del Grupo Niche y las músicas del Pacífico no era una tarea tan viable de hacer en un momento en el que aún las músicas tradicionales del Pacífico colombiano se conocían muy poco.

descripción y el análisis riguroso de los elementos musicales que componen la obra y de preguntas en torno a los procesos y contextos de su creación y recepción⁵.

Por la procedencia chochoana de Jairo Varela, con frecuencia la propuesta musical del Grupo Niche ha sido descrita como un tipo de salsa con influencias de las músicas tradicionales del Pacífico colombiano (Valverde 2013). Si bien en este texto presentamos una descripción de las características más relevantes del estilo de la agrupación, nuestro interés principal está en preguntarnos qué tanto y de qué manera se encuentran presentes las músicas tradicionales del Pacífico en la salsa del Grupo Niche y, por esta vía, cómo pudo contribuir o no a la configuración de una identidad afropacífica en general y, de manera más específica, a una identidad afro en la ciudad de Cali.

El estudio del repertorio de Niche lo realizamos a partir del análisis de las producciones discográficas grabadas entre 1979 –el año de fundación y del lanzamiento de *Al pasito*, el primer álbum– y 2013 –año de la salida al mercado de *Tocando el cielo con las manos*, álbum póstumo con las últimas composiciones de Varela. El tamaño mismo del corpus (28 álbumes y más de 200 canciones) hizo que los resultados se presentaran divididos en dos textos: en este artículo presentamos el análisis musical, mientras que el análisis de las letras de la agrupación será presentado en otro artículo⁶. Además de tomar la discografía como fuente principal, realizamos entrevistas extensas con algunos de los músicos que resultaron clave a lo largo de la trayectoria del Grupo Niche por su participación no solo como intérpretes, sino también apoyando a Jairo Varela en los arreglos, dirección y producción musical.

El texto lo organizamos en cinco partes. En la primera planteamos el contexto histórico en el que surgió y se consolidó el Grupo Niche en dos aspectos: el panorama local en el que comenzó a funcionar la agrupación en Colombia, y lo que estaba sucediendo en la industria musical transnacional de la salsa. Esto nos servirá de marco para comprender algunos aspectos de la propuesta estética. En la segunda sección presentamos una caracterización musical del Grupo Niche resaltando los aspectos macro más llamativos. En la tercera, abordamos una de las características más relevantes de la obra, el manejo de la clave y los desplazamientos rítmicos. En la cuarta, analizamos específicamente la presencia de las músicas tradicionales del Pacífico colombiano en las composiciones y arreglos de la agrupación. En la última sección, y a la luz de los análisis previos, realizamos una interpretación de esa relación de la música del Pacífico y la obra del Grupo Niche en términos de cómo se inserta la propuesta musical de la agrupación en la construcción de un imaginario afropacífico. La hipótesis que sostenemos es que el proyecto musical de Jairo Varela con el Grupo Niche no buscó construirse como una propuesta de visibilización o reivindicación de una cultura local –sea esta de Cali o del Pacífico en general–, sino como un proyecto musical que encajara dentro de los circuitos musicales salseros de una industria musical translocal.

SURGIMIENTO DEL GRUPO NICHE

Desde las primeras décadas del siglo XX, el Pacífico colombiano ha sido consumidor y seguidor de las músicas afroantillanas que se han difundido por la industria discográfica,

⁵ Este texto surge como uno de los productos de la investigación “Etnicidad y experiencia urbana en la música del Grupo Niche”, proyecto financiado por la Universidad de Antioquia durante 2018-2019, cuyo objetivo general fue: “Realizar un estudio transdisciplinar (musicología, antropología y comunicación) de la obra musical del Grupo Niche que permita analizar su proceso de creación, sus elementos constitutivos y su influencia en la configuración de un imaginario afrocaño”.

⁶ El título del segundo artículo es “Rasgos afropacíficos en las letras del Grupo Niche: género discursivo y estilo en la salsa”, en proceso de edición.

como el son, el bolero, el danzón, la guaracha y la pachanga, y posteriormente la salsa. Esta región, caracterizada por una población mayoritariamente afrodescendiente, ha encontrado una identificación con estos ritmos caribeños, especialmente en sus principales ciudades, Buenaventura (Valle del Cauca) y Quibdó (Chocó). Poco a poco, Cali comenzó a recibir esa influencia musical por la cercanía con el Pacífico, así como por los migrantes que arribaron a la ciudad. Sin embargo, la recepción de esta música se desarrolló predominantemente desde la escucha y el baile, mientras que la interpretación misma tuvo que esperar varias décadas.

Según Lise Waxer (2002b: 156), el ejemplo más temprano de salsa colombiana que pudo rastrear corresponde a la canción “Pachanga de año nuevo”, de la agrupación Julián y su Combo, en 1969. Podemos agregar que de ese mismo año datan las primeras grabaciones del conjunto salsero Michi y su Combo Bravo en el Caribe colombiano, así como la canción “Mondongo” de los Corraleros de Majagual, una clara descarga salsera. Sin embargo, no podemos obviar que desde comienzos de los años sesenta, algunas agrupaciones de música tropical, las que grababan principalmente en Medellín para la disquera Discos Fuentes, habían introducido ya algunos temas en este estilo, como Los Teen Agers y Los Falcons. Pero fue sin duda la agrupación Fruko y sus Tesos, formada en 1971 en Medellín por Julio Ernesto Estrada “Fruko”, la primera en lograr éxito tanto a nivel nacional como internacional. Fruko es una figura relevante para el comienzo de la salsa comercial en Colombia no solo por esta agrupación, sino porque en ella comenzó su carrera el reconocido cantante Joe Arroyo (quien luego se independizó y tuvo éxito con su propia orquesta “La verdad”) y también porque en 1974 creó en Medellín otra de las orquestas importantes de la época, los Latin Brothers.

Sin embargo, mientras esto ocurría en Medellín –ciudad epicentro de la industria discográfica colombiana–, en el occidente colombiano, siendo una de las regiones en las que la salsa y la música afroantillana en general tenían bastante arraigo, aún no existía una escena local de orquestas ni de lugares en donde escuchar salsa en vivo⁷. Particularmente, ya en la década de los setenta era tan importante la escucha y baile de la salsa en Cali, que hacia finales de la década los caleños la comenzaron a denominar como “la capital mundial de la salsa”. Al respecto, dice Waxer (2000: 235): “El significado de esta afirmación recae no tanto en que sea verdad, sino más bien en la convicción que tienen los caleños de ser las personas más apasionadas por la salsa en el mundo”. Cali y el Pacífico colombiano eran lugar de fuerte consumo salsero, pero con escasa producción local.

Fue en este momento en el que surgió el Grupo Niche, pero curiosamente no se formó en Cali sino en Bogotá. Jairo Varela se encontró en la capital del país con su amigo y colega Alexis Lozano (quien pocos años después se retiraría para formar su propia agrupación, Guayacán Orquesta) y allí decidieron comenzar el proyecto. Si bien se dice que la idea comenzó en 1978, el primer disco de la agrupación titulado *Al pasito* salió al mercado en 1979 (Waxer 2002b, Valverde 2013, Valencia 2014). El disco tuvo poco impacto, y apenas contó con buena acogida en Quibdó, precisamente por el orgullo que generaba en la ciudad que dos músicos chocoanos lograran editar comercialmente un disco. La agrupación como tal no existía, había disco pero no ensayos ni presentaciones, así que se trató de un proyecto que fue pensado para impactar en el mercado discográfico antes que en las tarimas. Luego, en 1981 lograron grabar un segundo disco bajo el nombre *Querer es poder*.

⁷ Aunque la escena no fue importante hasta los años ochenta, Roberto Carlos Luján (2012, 61-70) presenta un recuento de las orquestas de música afroantillana en Cali desde las primeras décadas del siglo XX. Según comenta Waxer (2002b), en la década de los setenta la música tropical dominaba los pocos escenarios disponibles para ejecutar músicaailable en vivo en Cali.

Allí incluyeron la canción “Buenaventura y Caney”, la que se convirtió en el primer gran éxito de la agrupación (Valverde 2013). Al respecto, recuerda Jairo Varela:

Ahí fue cuando hicimos “Buenaventura y Caney” y prácticamente eso nos obligó a armar la orquesta; ahí fue la primera oferta de Estados Unidos que nosotros ni lo creíamos y en 1981 un 20 de julio viajamos por primera vez a ese país. Yo creo que ahí profesionalmente se construyó el Grupo Niche (Valverde 2013: 32).

Tras este éxito, Jairo y Alexis se trasladaron a Cali en 1982. Si bien en Cali no había aún un movimiento de orquestas salseras locales, sí estaban sucediendo cosas importantes que hacían pensar en la ciudad como el lugar ideal para establecer la orquesta y comenzar a promover las presentaciones en vivo. Además del gran público con el que contaba, desde mediados de los setenta comenzaban a llevarse a cabo en la ciudad grandes conciertos con destacados representantes neoyorquinos del género. Estos eventos se debían a la iniciativa del empresario Larry Landa, personaje asociado a los carteles del narcotráfico, lo que le garantizaba un buen flujo de dinero. Entre 1975 y 1980, Landa organizó conciertos en Cali con orquestas como “Orquesta Yambú (1975), the Orquesta Típica Novel (1976), Eddie Palmieri (1976), Héctor Lavoe (1977), Willie Colón y Rubén Blades (1979) y Junior González (1980)” (Waxer 2002b: 163). Pero el concierto que resultó emblemático como punto de quiebre para la movida salsera de la ciudad fue el que el mismo Landa organizó el 9 de agosto de 1980 con la Fania All-Stars –la orquesta conformada por las principales figuras del sello Fania, quizás la orquesta de mayor prestigio en el momento–, al que se dice acudieron más de cuarenta mil personas (Waxer 2002b). Todo este panorama llevaba a pensar que Cali era la ciudad ideal para que se estableciera allí Varela con su Grupo Niche.

En este punto vale la pena detenernos para pensar cómo era el contexto local en los comienzos del Grupo Niche en comparación con el contexto en el que surgió la salsa en Nueva York en los años sesenta. Como bien lo han mostrado autores como Rondón (2007 [1979]) y Santos (1997), la salsa surgió en los barrios latinos de Nueva York como una música de participación colectiva, donde músicos aficionados se encontraban en las calles o en las casas para compartir y hacer música. Rápidamente se generó una escena de músicos que se reunían regularmente en estos espacios de creación musical comunal y fueron generando allí una nueva manifestación cultural. Luego, fueron llevados a los estudios de grabación y, liderados inicialmente por el sello Fania (bajo la dirección de Johnny Pacheco y Jerry Masucci), con el tiempo se creó toda una industria discográfica alrededor de esta práctica. Lo que nos interesa resaltar aquí es que se trató de un movimiento de abajo hacia arriba: de una práctica barrial, comunal y colectiva, pasó a ser un proyecto empresarial que tenía adeptos e intérpretes en múltiples ciudades y varios países. Lo que comenzó como una práctica local en los sesenta, a finales de los setenta era un gran negocio transnacional de la música, generando así una separación entre intérpretes y audiencia y alterando así el carácter comunitario inicial del género (Santos 1997).

Pero cuando surgió el Grupo Niche, la situación en Cali era diferente: no había una escena salsera de músicos, no había movimientos de músicos tocando en los barrios y en las calles, ni lugares donde grupos de salsa se pudieran presentar con regularidad⁸. Al

⁸ Entendemos aquí el concepto de “escena” siguiendo a Micael Herschmann (2013: 44) quien plantea los siguientes aspectos como constitutivos de las escenas: *a) espaços significativos para os gêneros musicais e os atores envolvidos na mídia tradicional; b) existência de blogosfera e redes sociais dando visibilidade as iniciativas da cena; c) realização de concertos na rua e/ou em casas de espetáculo; d) para além dos concertos, a existência de espaços para trocas interpessoais onde manifestam sociabilidades e afetos; e) presença*

comenzar, el Grupo Niche no intentó ingresar a una escena o circuito local porque este no existía; más bien, buscó encajar en las cadenas de producción internacional, en los circuitos de circulación de los grupos de salsa transnacionales. La escena salsera local apenas estaba por comenzar y es así como entre 1980 y 1990 (según Waxer 2002a) el número de orquestas de salsa en Cali creció de solo diez a casi setenta⁹.

Sin embargo, el Grupo Niche comenzó su carrera en un momento de transición para el negocio de la salsa. La salsa dura, representada principalmente por el sello Fania, había tenido sus mejores años hacia finales de los setenta, pero a comienzos de los ochenta tuvo un decrecimiento importante en sus ventas, lo que propició la aparición y auge del nuevo estilo de la salsa romántica (Negus 2005). Esta nueva salsa, representada inicialmente por cantantes como Frankie Ruiz, se caracterizó por un sonido más brillante, con mayor uso de la reverberación, con timbres de voz dulces, por usar unas técnicas de grabación más controladas y pulidas (estética proveniente de las grabaciones de pop de la época), así como por el frecuente uso de *pads* de teclados, entre otros aspectos (Washburne 2002). Por esto, Niche presenta en sus primeras producciones un sonido más clásico, cercano a la salsa dura, pero a partir de su décimo disco, *Tapando el hueco* (1988), comenzó a incluir canciones al estilo de la salsa romántica. Este disco lo abre precisamente la canción “Nuestro Sueño”, que toma los principales elementos de esta nueva manifestación. Si bien el Grupo Niche no tuvo ningún disco dedicado totalmente a la salsa romántica, a partir de *Tapando el hueco* todas sus producciones incluyen al menos dos o tres canciones en este estilo.

Esta contextualización del surgimiento del Grupo Niche, más la decisión de Varela de insertarse también dentro del estilo de salsa romántica, nos sirve para entender la característica más relevante que destacaron todos los músicos entrevistados acerca de él y su proyecto musical: su manejo empresarial de la agrupación. Varela veía su grupo como una empresa antes que como un proyecto artístico o propuesta estética, y para esto debía ser rentable y organizada. Al respecto, veamos algunos comentarios de los entrevistados:

Guillermo Varela: “Por lo general un músico, que sea músico y empresario es muy difícil encontrarlo. Jairo dominaba esas dos etapas. Músico y empresario”¹⁰.

Diego Galé: “Jairo antes era de multas. El que no fuera a un ensayo, el que no tuviera los zapatos limpios, el que no se pusiera el uniforme”. “Se guiaba mucho por el mercado que estaba sonando”¹¹.

Alberto Barros: “De alguna manera fue el primer líder empresario y organizado en la música salsa. Que empezó a trabajar estos grupos como empresa”¹².

de uma produção fonográfica regular; f) interesse da crítica e do jornalismo cultural na sua divulgação; g) e a estruturação de circuitos de festivais e eventos. Este es, en términos generales, el uso del concepto de escena como se ha desarrollado en los estudios musicales más recientes (Mendivil y Spencer 2016). En este sentido, podemos decir que en Nueva York se creó una escena salsera, mas no así en Cali en el momento del surgimiento del Grupo Niche. Vale la pena comentar que Lise Waxer (2002b) ha utilizado el término “escena” para referirse a los importantes fenómenos de recepción que se daban en Cali con la salsa, principalmente a partir del baile y la escucha de acetatos, pero lo usa sin desarrollarlo teóricamente.

⁹ Al respecto, los músicos entrevistados coinciden en afirmar que la música que hacían en el Grupo Niche no estaba pensada específicamente para llegarle a los públicos caleños, sino más bien para poder ingresar al mercado transnacional de la salsa. Igualmente, la buena aceptación de la obra de la agrupación en países como Perú, Venezuela, República Dominicana y Estados Unidos es otro buen indicador de la audiencia a la que apelaba.

¹⁰ Varela, Guillermo. Entrevista de los autores (23 de octubre de 2018).

¹¹ Galé, Diego. Entrevista de los autores (15 de noviembre de 2018).

¹² Barros, Alberto. Entrevista de los autores (20 de noviembre de 2018).

Para Varela, el Grupo Niche era primero un proyecto empresarial comercial antes que cualquier otra cosa, era el patrimonio que podía dejarle a la familia. Es relevante un comentario de Oscar Iván Lozano, pianista que trabajó con él a comienzos de la década del 2000:

Una vez, por ejemplo, va llegando un *man* a contar unos chistes, y él le dijo:

–No, no, no. *Esperate* que estamos en una cosa más importante.

Y era un *parcero*¹³ de él de infancia que llegaba.

Y me decía:

–Oscar, yo no puedo permitir que un *man* que no sabe nada de esto me venga a sacar de lo que es, este es el patrimonio mío y de mis hijos. Estamos en algo más importante¹⁴.

Lo llamativo de este comentario es que Varela no se incomodó porque lo interrumpieran en medio del acto creativo, sino porque sentía que le afectaban su patrimonio y el de su familia.

Como parte del manejo empresarial que le daba a la agrupación, Varela buscaba siempre comprar los mejores equipos¹⁵, así como tener a los mejores músicos, independientemente de la región a la que pertenecieran. Es por esto que, tras una discrepancia económica con la mayoría de los músicos de la agrupación a finales de 1987, en 1988 contrató nuevos músicos para su grupo (por este motivo el disco de 1988 se titula precisamente *Tapando el hueco*). En ese momento permanecieron los últimos músicos en ingresar a la agrupación meses antes, el trombonista venezolano César Monge, el pianista barranquillero Álvaro Cabarcas y el cantante puertorriqueño Tito Gómez, e ingresaron músicos como el percusionista antioqueño Diego Galé y el trombonista barranquillero Alberto Barros. La procedencia de ellos, así como de muchos otros que han hecho parte de la agrupación, muestra que el proyecto musical no se construía sobre una noción de caleñidad ni tenía una búsqueda por un sonido regional local –fuera este específicamente caleño o Pacífico en general–. No obstante, aunque buena parte de estos músicos –como Diego Galé, Álvaro Cabarcas y Alberto Barros– tenían un importante recorrido haciendo grabaciones en Medellín y participando en orquestas como Fruko y sus Tesos y Latin Brothers, así como haciendo arreglos para conjuntos de música tropical antioqueña, esto no alteraba de manera radical la sonoridad del Grupo Niche. El principal responsable de pensar y concebir el sonido siempre fue Jairo Varela: no solo creaba las melodías y las letras, sino que supervisaba el concepto completo de las producciones, desde los arreglos hasta la grabación y la mezcla. Tanto así que es usual que, en los créditos de los discos, el nombre de Jairo Varela aparezca no solo como compositor, sino también como arreglista, productor e, incluso, ingeniero de mezcla (lo que es a todas luces exagerado, porque no contaba con los conocimientos técnicos necesarios para ello). Esto lo hacía no porque asumiera estas labores en solitario, sino porque participaba en todos los procesos y prefería mantener la imagen de que él era quien tomaba las decisiones, en lugar de ceder responsabilidades y poder a otros¹⁶.

¹³ Palabra de uso habitual en algunas ciudades colombianas para referirse a un amigo de confianza. N. del E.

¹⁴ Lozano, Óscar Iván. Entrevista de los autores (22 de octubre de 2018).

¹⁵ Al respecto, Oscar Iván Lozano menciona que Jairo “buscaba una sonoridad diferente, una sonoridad superior; se compraba consolas de 300 000 dólares y eso ahí ya le está generando un sonido diferente, a diferencia de Alexis Lozano que se compraba consolas muy sencillas”. Lozano, Óscar Iván. Entrevista de los autores (22 de octubre de 2018).

¹⁶ Este es el aspecto que las personas entrevistadas más suelen cuestionar, pues muchos de ellos le reclamaron con frecuencia a Jairo sus créditos respectivos, especialmente en arreglos y producción. Al parecer él se mostró siempre reticente a esto.

Recapitulando, vemos que el Grupo Niche se concibió como un proyecto musical empresarial pensado para impactar en el mercado transnacional de la salsa, lo que es un factor primordial para comprender la configuración de su particular estética y estilo musical. En el siguiente apartado presentaremos las características más generales que identifican y definen la sonoridad del Grupo Niche.

CARACTERIZACIÓN GENERAL DE LA MÚSICA DEL GRUPO NICHE

Más que hablar aquí de una única sonoridad, la propuesta musical del Grupo Niche ha ido cambiando con el tiempo (como decía Diego Galé, siguiendo las modas). Por tanto, presentaremos algunas características macro del estilo de la agrupación, pero haciendo referencia también a los cambios que ha tenido a lo largo del tiempo.

1. En el repertorio de la agrupación, se destaca la poca presencia de descargas salseras¹⁷, así como de solos o improvisaciones instrumentales, recursos muy relevantes en las agrupaciones de salsa dura de las décadas del sesenta y setenta, pero que en los años ochenta perdió vigencia. Esto se explica también, en parte, porque Jairo era compositor, no instrumentista, y porque las descargas funcionan en grupos que son constituidos como tal y tienen un impacto en vivo, mientras que el Grupo Niche se creó como un proyecto discográfico.
2. La mayoría de las canciones tienen un tempo moderado. Es escasa la presencia de piezas en tempos rápidos, lo que sí era frecuente en la salsa dura de las décadas anteriores.
3. Mientras el güiro ha sido el instrumento de fricción predominante en la salsa, el Grupo Niche se caracteriza tímbricamente por preferir el uso de las maracas en casi toda su producción discográfica.
4. Las lógicas de producción y la sonoridad de estudio fueron cambiando con el paso del tiempo. En los primeros discos grabaron por secciones instrumentales sin el uso de metrónomo. A partir de 1990, cuando Varela compró equipos y creó su propio estudio de grabación, comenzaron a grabar con metrónomo e instrumento por instrumento. Luego, hacia comienzos del siglo XXI, comenzaron a utilizar herramientas de edición digital. En parte por esto, la estética cambió de un sonido muy crudo y lleno de imperfecciones en la interpretación (especialmente en los primeros dos discos, *Al pasito* y *Querer es poder*, donde son bastante notorios los problemas de afinación y acople) a uno cada vez más preciso en afinación y ajuste rítmico. Incluso, en producciones como *Control absoluto* (2002) la precisión es tan alta que recibió críticas por parecer realizado por un secuenciador.
5. Así como fue cambiando de sonoridad en la producción de estudio, también tuvo varios cambios en la conformación instrumental en la línea de vientos. En los primeros años utilizó dos trompetas, dos trombones, un saxofón y, en ocasiones, una flauta. En *Tapando el hueco* (1988) cambió por una trompeta y tres trombones. Al año siguiente grabó *Me sabe a Perú* con 2 trompetas y 2 trombones y *Sutil y contundente* con solo 3 trombones. Los demás discos fueron grabados solamente con sección de trompetas y trombones, excepto por la canción "Cali ajj" (*Cielo de tambores*, 1990), que utiliza solo 2 trompetas, al estilo de la Sonora Matancera.

¹⁷ "Fragmentos de música a tempo frenético, interpretados de una forma más o menos estructurada o improvisada por una banda durante una canción", <https://relatossalseros.com/cultura/que-es-la-salsa/salsa-descarga> [acceso: 28 de noviembre de 2020]. N. del E.

6. Las producciones discográficas se caracterizan por un marcado eclecticismo, en el que se conjugan canciones cercanas al estilo de la salsa clásica (“Buenaventura y Caney” o “Cali pachanguero”), otras que toman elementos del son cubano (“Al pasito”, “Va pregonando” o “Lamento guajiro”), otras que responden al estilo de la salsa romántica (“Nuestro sueño”, “Una Aventura” o “La magia de tus besos”) y otras más que se nutren de las músicas tradicionales del Pacífico colombiano (“Mi mamá me ha dicho”, “El coco” o “Ruperto Mena”). Quizás, una de las canciones que mejor representa ese sonido ecléctico de la agrupación es “Mi pueblo natal”, porque combina en una misma pieza bolero, son, danzón y vallenato (el acompañamiento de la guitarra es típico del paseo vallenato, lo que lo refuerza un grito del cantante que dice: “Ay hombre”, aludiendo claramente al género), y además utiliza un redoblante típico de la música de chirimía chochoana.
7. El manejo de la percusión es cerrado, es decir, con pocos adornos. Esto lo distingue del estilo cubano (mucho más virtuoso y lleno de cambios e innovaciones) y del puertorriqueño y neoyorquino (mucho más adornado).
8. En cuanto a la parte armónica, la gran mayoría de las canciones de la agrupación están en modo mayor. Este es un aspecto relevante, ya que lo usual en salsa es que la mayoría del repertorio se encuentra en modo menor. Quizás esto sea una influencia de la música tradicional chochoana, mayoritariamente en modo mayor¹⁸. Además, al usar el modo menor, no suelen aparecer dos progresiones típicas del género salsa: VIIb-i y la progresión del círculo de quintas¹⁹. Este rasgo tan característico de la salsa clásica no se encuentra, llamativamente, en el Grupo Niche, lo que es parte de su identidad sonora. Por el contrario, en lugar de estas progresiones, es preponderante el uso de solo tónica y dominante en muchas de las canciones, incluso a veces durante toda la canción. Ese es el caso, por ejemplo, de “Cali aji”. Quizás, como veremos más adelante, este sea otro aspecto en donde se manifiesta la influencia que las músicas del Pacífico ejercieron en Jairo Varela, pues casi todas se caracterizan por usar únicamente estas dos funciones armónicas.
9. La construcción de las líneas melódicas es tal vez uno de los aspectos más particulares y comentados del estilo Niche (Waxer 2000, Barros 2018²⁰). Por lo general, se trata de melodías sencillas, fáciles de aprender. Es de particular relevancia que no suelen presentar dos elementos rítmicos que son muy predominantes en la salsa: los rubatos y las síncopas continuas. Los rubatos²¹ son característicos de la manera de frasear de los cantantes de salsa, no solo en las estrofas, sino principalmente en los pregones o soneos (las frases de carácter improvisatorio que el solista alterna entre los coros). Cantantes destacados en este manejo del ritmo son, por ejemplo, Ismael Rivera, Cheo Feliciano y Rubén Blades. Asimismo, las síncopas continuas son muy comunes tanto en las melodías cantadas como en las instrumentales. Con este término nos referimos a figuras rítmicas de este tipo (ver Figura 1):

¹⁸ En el libro *Repertorio musical tradicional chochoano* (Valencia 2010) hay noventa y nueve piezas en modo mayor y cuarenta y cuatro en menor. Esto muestra la prevalencia del mayor por sobre el menor en las músicas chochoanas.

¹⁹ El primer giro armónico sería, en tonalidad de do m, sib-dom. En la salsa dura este giro es bastante común, como por ejemplo en canciones como en el coro de “El gran varón” de Willie Colón. La segunda progresión sería, en tonalidad de fa m: fa7-sib m7-mib 7-lab-reb-sol 7b5-do7-fa m. Un gran porcentaje de canciones de salsa clásica utilizan esta progresión, como por ejemplo “Las caras lindas”, “Triste y vacía” o “Plástico”.

²⁰ Barros, Alberto. Entrevista de los autores (20 de noviembre de 2018).

²¹ Rubato se refiere a un manejo libre y expresivo del ritmo al realizar un fraseo melódico.



Figura 1. Síncopa continua (transcripción propia).

Uno de los mejores exponentes de esta forma de frasear era Héctor Lavoe²². Por el contrario, en el Grupo Niche por lo general las melodías marcan una división del ritmo precisa, incluso en los pregones, y no suelen presentar ese uso de la síncopa, sino que enfatizan más los tiempos fuertes. Un ejemplo de esto lo podemos encontrar en los pregones de “Sin Sentimiento” (*Cielo de tambores*, 1990), una forma de *sonear* muy diferente a lo convencional del género. Esto hace que las líneas melódicas del Grupo Niche sean fácilmente identificables, independientemente de la producción discográfica en que se encuentren.

10. Aunque la mayor parte de la salsa se encuentra en clave 2x3 (especialmente la salsa clásica y la cubana), la mayoría del repertorio del Grupo Niche está en clave 3x2.

Hasta aquí presentamos unos aspectos macro que identifican a la agrupación. Pero hay un aspecto más que, por su relevancia, merece una explicación más extensa. Es el manejo de la clave y los desplazamientos rítmicos.

DESPLAZAMIENTOS RÍTMICOS Y EL MANEJO DE LA CLAVE

Uno de los recursos más llamativos del estilo del Grupo Niche tiene que ver con el uso frecuente de desplazamientos rítmicos en las líneas melódicas de los instrumentos de viento. Este recurso es casi omnipresente desde el segundo disco, *Querer es poder* (1981), hasta la producción número 14, *Llegando al 100%* (1991). Posteriormente aparece solo de forma esporádica²³. El desplazamiento rítmico consiste en repetir varias veces un motivo rítmico (usualmente se repite no solo el motivo rítmico sino también el melódico), pero cambiando todas las veces su lugar de ubicación en el compás. Una manera de producirlo es creando un motivo rítmico cuya duración sea menor o mayor que la de un compás (o medio compás, o dos compases) de tal manera que, al repetir varias veces el motivo, este comience siempre en una parte diferente del compás. Para el caso de la salsa, que se encuentra en compás binario de división binaria (su escritura más habitual es 2/2), si el compás dura 4 negras, el desplazamiento se generará al repetir un motivo rítmico cuya extensión sea de 3 o 5 negras, por ejemplo.

El desplazamiento rítmico más común en el Grupo Niche es el que se conoce también como “cuatrillo”, o variaciones de él. Lo encontramos, por ejemplo, en la respuesta del trombón a las trompetas y el saxofón en la introducción de “Cali pachanguero” (ver Figura 2).



Figura 2. Cuatrillo del trombón en “Cali pachanguero” (transcripción propia).

²² Al respecto, escuchar su interpretación de canciones como “Triste y vacía” y “Periódico de ayer”.

²³ Estos desplazamientos se intensifican en los discos *Me huele a matrimonio* (1986), *Cielo de tambores* (1990) y *Llegando al 100%* (1991).

Este desplazamiento consiste en repetir una nota cuya duración es negra con punto (tres corcheas), de tal manera que al repetirse cuatro veces altera los acentos métricos. La misma figura la encontramos en otros temas como en “Hagamos lo que diga el corazón”, “Una aventura” y muchos más²⁴.

La primera vez que aparecen los desplazamientos es en la canción “Homenaje de corazón” (*Querer es poder*, 1981), la que utiliza una figura semejante al cuatrillo, pero extiende mucho más su repetición. En este caso repite siete veces seguidas la figura rítmica de dos corcheas y silencio de corchea (nuevamente suman tres corcheas, por lo que esto es una variación del cuatrillo) (ver Figura 3).



Figura 3. Mambo “Homenaje de corazón” (1:59-2:41) (transcripción propia).

Como mencionamos antes, estos desplazamientos no son usuales en la salsa, lo que los convierte en una marca distintiva de los arreglos del Grupo Niche²⁵. Aunque la agrupación contó con varios arreglistas durante estos primeros años (Alexis Lozano, César Monge, Alberto Barros, Nicolás Cristancho, entre otros), en las entrevistas realizadas no pudimos obtener información acerca de por qué aparece con tanta frecuencia este recurso o de dónde surgió la idea²⁶. Pero, más allá de ser un dato curioso, los desplazamientos rítmicos nos conducen a uno de los aspectos más comentados acerca del estilo del Grupo Niche y es el relacionado con el manejo de la clave.

En la salsa, la clave es un patrón de acentuación rítmica que abarca dos compases, uno de estos presenta dos acentuaciones y el otro tres. Por esto, se habla de clave 2x3 o 3x2, dependiendo de cuál compás va primero, lo que es determinado por los acentos que propone una melodía dada. Es decir, la melodía de la composición presenta unas acentuaciones y, a partir de ellas, los demás instrumentos deben realizar sus patrones rítmicos y melódicos de acompañamiento con base en si los acentos coinciden mejor con una clave 2x3 o 3x2. Este es el patrón rítmico de la clave 3x2 (ver Figura 4).

²⁴ Encontramos desplazamientos en canciones como “Consejo de madre”, “Suruco”, “Mi negra y la calentura”, “Me huele a matrimonio”, “Digo yo”, “Tapando el hueco”, “Busca por dentro”, “No tuve a quién decirle amor”, “La gallinita de los huevos de oro” y “Mi machete”, entre muchas otras.

²⁵ De las pocas referencias previas que hemos encontrado del uso reiterado de esta figura rítmica está la versión de Arsenio Rodríguez de “Fuego en el 23”, en la que presenta numerosos desplazamientos. Sin embargo, parece ser una excepción en su obra y no un recurso habitual.

²⁶ Aunque hasta 1991 estos desplazamientos eran muy recurrentes en los arreglos de vientos, es interesante que no los suelen usar en las melodías de la voz. Solo los encontramos presentes en tres casos. En “Cali pachanguero” (cuando dice: “que todo que todo que todo que todo que”), en “La negra no quiere” (en los coros que van de 4: 16 a 4:35, “con la punta, con el medio, con el palo, con el palo entero”), y en “Duele más” (en el coro final que dice: “y es que duele más, y mucho más, y duele más, y mucho más, y duele más y un poco más”).

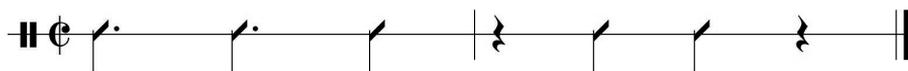


Figura 4. Clave 3x2 (transcripción propia).

Por lo general, la parte 3 de la clave presenta más síncopas que la parte 2. Cuando se dice que algo está cruzado de clave, se refiere a que las acentuaciones de la melodía no corresponden con el tipo de clave en el que están tocando los demás instrumentos. En otras palabras, significa que se presenta una melodía construida sobre la clave 3x2 mientras que los instrumentos acompañantes interpretan los patrones de acompañamiento de la clave 2x3 (o viceversa). Estos cruces de clave se encuentran con bastante frecuencia en las primeras producciones del Grupo Niche, pero, a partir del disco *Tapando el hueco* (1988) –con el ingreso de músicos como el trombonista César Monge y el percusionista Diego Galé–, se redujo de manera considerable.

Ya Waxer (2000, 2002b) y Washburne (2008) han comentado en algún detalle los problemas con el manejo de la clave en las primeras producciones del Grupo Niche, incluso en canciones tan icónicas como “Buenaventura y Caney” y “Cali pachanguero”. Estas dos canciones en particular son casos interesantes, porque, aunque las versiones originales se convirtieron en grandes éxitos de la agrupación, el desprestigio que significó entre el gremio de músicos salseros de la época estos problemas de clave, especialmente entre músicos de Nueva York y Puerto Rico, llevó a Jairo Varela a regrabar ambas canciones en el disco *Historia Musical* (1987) cambiando un poco los arreglos para “solucionar” estos problemas.

Más allá de reiterar las críticas a la agrupación por el manejo de la clave, nos interesa mostrar la relación entre la clave y los desplazamientos rítmicos característicos de la primera etapa de la agrupación. Por su lógica de construcción, los desplazamientos rítmicos no siguen los acentos de una u otra clave, sino que van desplazando los acentos de manera regular entre los compases. Estos desplazamientos entonces, por definición, rompen la acentuación de la clave, sin importar si esta es 2x3 o 3x2. A manera de ejemplo, veamos el cruce de clave que se genera al final del mambo en la canción “Sin sentimiento”. En la parte superior de la partitura se marca la clave correspondiente, en este caso 2x3 según se desprende del patrón de la campana del timbal, y se puede observar la poca correlación que hay con los acentos que marca el desplazamiento rítmico que realizan las trompetas y trombones (solo un golpe de la clave coincide con la rítmica de los instrumentos de viento, marcado aquí con un acento) (ver Figura 5).

Figura 5. Mambo y clave en “Sin sentimiento” (transcripción propia).

Como vemos, estos desplazamientos rítmicos son problemáticos frente a un manejo ortodoxo de la clave. La pregunta ahora es qué tan relevante es respetar la clave dentro del mundo salsero.

Como bien han observado investigadores como Washburne (1995, 2008), Waxer (2000) y Moore (2011), muchas de las canciones más famosas de la historia de la salsa presentan algunas inconsistencias en el manejo de la clave. Por ejemplo, en Colombia es reconocido entre los músicos el cambio abrupto de clave en la canción “La rebelión”, de Joe Arroyo. En otros contextos, resulta paradigmático el manejo poco ortodoxo de la clave en la que es quizás la canción más famosa de Los Van Van, “Sandunguera” (Moore 2011: 52). Así que el asunto es más complicado que simplemente indicar quién maneja “bien” la clave.

En términos generales, el manejo de la clave no ha sido una preocupación importante para la gran mayoría de músicos cubanos. En el estilo cubano, desde el son viejo hasta la timba más actual, el manejo de la clave es laxo, y las decisiones se toman principalmente a partir del gusto y el sabor que cada músico y arreglista considere adecuados en cierto momento. Y así se manejó el tema de la clave en los comienzos de la salsa en Estados Unidos. Sin embargo, desde los años setenta, y especialmente en los ochenta en adelante, los músicos en Nueva York y Puerto Rico, principalmente, comenzaron a considerar el manejo estricto de la clave como un asunto crucial, de vital importancia para demarcar quiénes sí son “buenos salseros”. Para esta nueva concepción estricta y ortodoxa del manejo de la clave, no respetar la clave, cruzarse o cambiarla abruptamente se convierte en un factor de distinción para los músicos, al punto que podría llegar a determinar qué arreglistas son contratables y cuáles otros no en los contextos profesionales (Washburne 2008)²⁷.

Es en ese contexto en el que comenzó su obra el Grupo Niche, uno en donde el manejo estricto de la clave se había convertido en una especie de norma para los músicos dentro de la industria transnacional de la salsa. El intenso período de experimentación sonora que existió en la escena salsera en los años sesenta, con las innovaciones rítmicas y fusiones de Richie Ray y Bobby Cruz, el *boogaloo* que mezclaba el rock con la salsa, las experimentaciones armónicas de Eddie Palmieri o la mezcla con ritmos puertorriqueños en Cortijo y su Combo, dio paso a un período de mayor estandarización en la interpretación, donde los patrones del bajo, piano y la percusión se convirtieron casi en fórmulas a repetir canción tras canción. Al Grupo Niche, entonces, los músicos extranjeros comenzaron a juzgarlo bajo estas nuevas lógicas estrictas y estandarizadas, e inicialmente no vieron con buenos ojos que una agrupación que no tuviera un manejo estricto de la clave contara con amplia aceptación del público²⁸. Al respecto, al preguntarle por este asunto a Alberto Barros, quien fuera trombonista y arreglista de la agrupación, contestó: “Imagínese, Niche estaba pegado por todos lados, entonces ellos qué dirían: Estos *manes* nos están quitando la papita con la clave atravesada”²⁹.

La pregunta ahora es, ¿qué tanto afectó esto a la producción del Grupo Niche? Como se percibe en diferentes declaraciones de Varela (Waxer 2000), así como en las entrevistas que realizamos a algunos de los músicos de la agrupación, la relación de ellos con este asunto de la clave era ambivalente. Por un lado, afirman que no es un tema relevante si las

²⁷ El detallado libro de Moore (2011) respecto de la clave es sin duda la mejor referencia para comprender a profundidad este tema. Esta sección le debe mucho a sus aportes.

²⁸ Christopher Washburne (2008) y Marisol Berríos-Miranda (2002) presentan unos detallados análisis acerca de la importancia que tomó el manejo de la clave en los años ochenta y noventa como un criterio de valoración y de prestigio en la escena salsera. Particularmente relevantes son los apartados del libro de Washburne titulados Clave como concepto (*Clave as concept*), Clave como identidad (*Clave as identity*) y Clave como arma cultural (*Clave as cultural weapon*) (Washburne 2008: 187-97).

²⁹ Barros, Alberto. Entrevista de los autores (20 de noviembre de 2018).

canciones logran buena aceptación por parte del público, pero al mismo tiempo mencionan los problemas de clave como un error a corregir y como algo que ponía en entredicho sus propias capacidades musicales.

Por ejemplo, esto nos comentó el pianista Nicolás Cristancho “Macabí”:

–Es que nosotros éramos muy jóvenes. Y como no éramos de Puerto Rico, que era una escuela de la salsa desde siempre, en cambio nosotros estábamos ahí como viendo cómo hacíamos la salsa. A “Buenaventura y Caney” nunca pudimos cogerle la clave. Alexis nunca pudo. Y sin embargo pegó. Pero tenía problemas de clave porque nos faltaba averiguar más, hasta que uno se va dando cuenta con el tiempo. Hasta “Cali pachanguero” quedó mal de clave porque empezamos a escribir así, como locos, pero ya fuimos madurando.

–¿De dónde provinieron principalmente las críticas?

–De músicos de Puerto Rico.

–¿Y eso fue duro para Jairo o no?

–No, a Jairo no le importó nada³⁰.

Sin embargo, recordemos que para el disco *Historia musical* (1987) grabaron nuevas versiones de “Buenaventura y Caney” y “Cali pachanguero”, con el objetivo de “arreglar” los problemas de clave, lo que muestra que sí se trató de una preocupación general. El trombonista venezolano César Monge fue el encargado de revisar estos arreglos. Al respecto, comenta Monge:

–Jairo me pide opiniones y vino la idea de que si quería ir a Colombia, más que todo a dirigir al Grupo Niche y poner en clave los temas que tenían problemas de clave.

–¿Y cómo fue esa discusión de la clave cruzada?

–En verdad no fue una discusión, sino una conversación que tenía cualquier grupo. Todos hemos pasado por esa etapa. Eran unos temas muy buenos pero que estaban fuera de clave. Una de las cosas que yo le decía a Varela es que si el tema pegó, ya está. La clave es una cosa que se respeta, es una cosa que rige, tanto en los arreglos como en la percusión porque eso tiene que ver con la música³¹.

También es reveladora la respuesta del percusionista Diego Galé, quien ingresó a la agrupación en 1988, y que evidencia la relación entre el manejo de la clave y el prestigio como músico de salsa:

–Claro, yo fui al Grupo Niche precisamente a cuadrar la clave. Niche se volvió una orquesta muy respetada en el mundo, y sonar “Cali pachanguero” al lado de todos estos salseros que decían “Los colombianos tocan mal”, pues eso me hacía sentir mal. Yo me fui para Puerto Rico a especializarme en esas cosas y le decía a Jairo: –“Para el nombre que tenía Niche, no podíamos tocar mal”. Yo trabajé mucho en esa parte de la clave³².

Para Niche, no comprender el uso de la clave podía significar no pertenecer “realmente” al mundo salsero, no ser parte de esa cultura afrocaribeña. Como detalladamente muestra Washburne (2008), el manejo de la clave se convirtió en una especie de “arma cultural” con la que se determinaba si un músico pertenecía o no a la cultura salsera, una cultura que estaba asociada a lo afrocaribeño. Así, no dominar la clave, sobre todo para una agrupación no solo colombiana, sino que provenía no del Caribe sino de Cali y el Pacífico, podía simbolizar ser un otro, un foráneo. Por eso, más allá del tema estético, el manejo de

³⁰ Cristancho, Nicolás. Entrevista de los autores (28 de septiembre de 2018).

³¹ Monge, César. Entrevista de los autores (5 de febrero de 2019).

³² Galé, Diego. Entrevista de los autores (15 de noviembre de 2018).

la clave constituía un aspecto simbólico importante para poder ser reconocido, al menos en el gremio de los músicos, como parte de esa cultura musical.

Ahora, retomando el tema de la relación entre los desplazamientos rítmicos y el cruce de clave, y teniendo en cuenta el desprestigio que producían los problemas de clave en el gremio de músicos, probablemente fue esto lo que llevó a que a partir del disco *12 Años* (1993) el Grupo Niche casi no volviera a utilizar los desplazamientos en las líneas de vientos. A partir de entonces, las líneas de trompetas comenzaron a caracterizarse por usar notas rápidas y repetidas, tocar en registros altos y usar con frecuencia cromatismos, como lo podemos encontrar en canciones como “La pandereta” (*A golpe de folclor*, 1999) y “Calla” (*Etnia*, 1996). Esto constituye un cambio importante en el estilo de la agrupación.

LA PRESENCIA DE LAS MÚSICAS DEL PACÍFICO EN LA OBRA DEL GRUPO NICHE

Como mencionamos al comienzo del texto, uno de los lugares comunes a la hora de caracterizar la música del Grupo Niche suele ser mencionar la influencia de las músicas del Pacífico colombiano en el estilo de la agrupación (Waxer 2000, 2002b). Sin embargo, hasta ahora no existe un análisis que muestre qué tanto había de la presencia de músicas del Pacífico en la salsa de Niche y cómo se daba esa relación. A continuación presentaremos unos elementos clave que nos den luces al respecto.

Las músicas del Pacífico colombiano se dividen, al menos, en tres grandes regiones: Pacífico sur (representada por la música del conjunto de marimba principalmente), valles interandinos (con el conjunto de violines caucanos) y Pacífico norte (con el conjunto de chirimía) (Ochoa, Santamaría y Sevilla 2010). Por la procedencia chocoana de Jairo Varela, cuando se habla de las influencias recibidas de la música del Pacífico, la alusión refiere específicamente a las músicas del Pacífico norte, las del conjunto de chirimía, cuya conformación básica consiste en clarinetes, bombardino, bombo, redoblante y platillos.

Uno de los aspectos más llamativos en la obra de Niche es que nunca utilizó esta instrumentación tradicional. Ni siquiera en las canciones que pueden tener una sonoridad más cercana a la chirimía (como “Ruperto Mena” o “La canoa ranchá”) utilizó nunca clarinete, bombardino, bombo ni platillos. Solo encontramos el uso del redoblante al estilo de la chirimía en la canción “Mi pueblo natal”, pero constituye apenas un caso excepcional dentro de un arreglo más bien ecléctico (como mencionamos en la sección anterior).

En cuanto al manejo del tempo, ya señalamos que la mayoría de las canciones de Niche están en tempo moderado. Esto también llama la atención, ya que buena parte de la música de chirimía, como los abozos y los levantapolvos, es acelerada y muy alegre, con poco espacio para la tranquilidad y la sobriedad. Quizás esto puede entenderse como una forma de mesurarse o incluso como una expresión de blanqueamiento estético.

Respecto del manejo de la armonía, ya mencionamos en Niche la preponderancia de las canciones en modo mayor y un énfasis en el ciclo armónico de solo acordes de tónica y dominante. Esta es una de las relaciones más claras entre la música del Pacífico norte y la obra del Grupo Niche, y sin duda constituye uno de los elementos que la caracteriza y hace que para algunos se perciba como “salsa del Pacífico”³³.

³³ Algunas de las canciones en las que predomina esta armonía sencilla son: “Mi mamá me ha dicho”, “Suruco”, “Mi negra y la calentura”, “Cali ají”, “La gallinita de los huevos de oro”, “Etnia”, “La biselada”, “Mi machete” y “Ruperto Mena”.

Las posibles influencias rítmicas es uno de los aspectos más interesantes. Una de las características más relevantes de las músicas tradicionales del Pacífico (tanto norte como sur y valles interandinos) es la marcada presencia de géneros en compás de 6/8. Tanto así que en el Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez que se celebra desde 1997 en la ciudad de Cali, es obligatorio que todas las agrupaciones participantes interpreten al menos una pieza en esta métrica. Sin embargo, el Grupo Niche nunca incluyó algo en 6/8, ni una canción ni tampoco un fragmento o sección³⁴. En este mismo sentido, cuando el Grupo Niche grabó versiones o presentó citas de unas canciones tradicionales chocoanas que originalmente estaban en compás de 6/8, las binarizó, es decir, las pasó a métrica binaria simple (compás de 2/2), lo que afecta de manera notable la sensación musical. Este es el caso de las canciones “Mi mamá me ha dicho” y “El Coco”, cuyas versiones originales están en ritmo de abozao (ritmo semejante al currulao del Pacífico sur). El mismo tratamiento lo encontramos en varias citas de otros abozaos y currulaos. Por ejemplo, como bien analiza Waxer (2000: 168), esto sucede en “Buenaventura y Caney” al citar la composición de Petronio Álvarez “Mi Buenaventura” (específicamente en el coro que dice “Golpe de currulao”, así como en una frase de los vientos), y lo mismo sucede en la versión de esta canción del disco *Historia musical*, en la que los vientos citan una frase típica de los abozaos de chirimía (de 5: 7 a 5: 27), adaptada a la métrica binaria.

Además de esta binarización, llama la atención uno de los casos emblemáticos de influencias de música del Pacífico en la obra de Niche y es su versión de la canción tradicional chocoana “La canoa ranchá” (*Etnia* 1996). Autoría del compositor chocono Rubén Castro Torrijos, la canción presenta unas melodías, armonías y letras típicas de las músicas tradicionales chocoanas, y su rítmica binaria corresponde al género aguabajo. Sin embargo, el Grupo Niche la interpretó sobre una base de cumbia al estilo de las orquestas de música tropical (semejante a agrupaciones como el Combo de las Estrellas). Siendo una de las canciones que más podría remitir al Pacífico colombiano, no solo la interpretan como cumbia de orquesta, sino que, incluso, en l: 54 el cantante grita: Cuuuumbia, incorporando así uno de los clichés del género.

Esto nos lleva a deducir que la mayor influencia de las músicas del Pacífico en la obra del Grupo Niche se encuentra en las melodías, y es por las melodías que algunas canciones tienen cierta sonoridad chocoana, aunque la tímbrica y el acompañamiento rítmico sean diferentes. Canciones con esta influencia chocoana son “Ruperto Mena”, “Suruco”, “Más duro me da”, “Mi negra y la calentura”, “La gallinita de los huevos de oro”, “Etnia” y “Qué ironía”, entre otras. Esta influencia no solo se encuentra en las melodías vocales sino también en algunas melodías interpretadas por los instrumentos de viento. Por ejemplo, en la introducción de la canción “Primero y qué”, los trombones presentan una melodía típica chocoana, que se caracterizan por no resolver la sensible hacia la tónica, sino resolverla de forma descendente hacia el tercer grado de la tonalidad (ver Figura 6).

³⁴ En el repertorio salsero existen algunos pocos ejemplos de canciones en 6/8 o que pasan en algún momento a esa métrica, como por ejemplo “Burundanga” (Sonora Matancera), lo que muestra que sí había antecedentes de su uso. Grupos colombianos que han hecho fusión de músicas del Pacífico con salsa sí usan mucho esta métrica, como Peregoyo y su Combo Vacaná, Grupo Bahía o, más recientemente, Herencia de Timbiquí. En ese sentido, el Grupo Niche no se puede considerar un grupo de fusión sino únicamente de salsa.

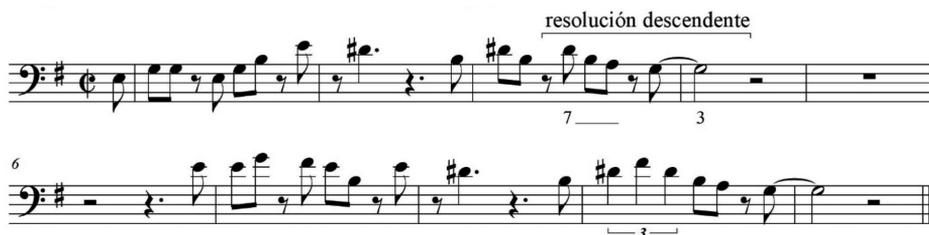


Figura 6. Frase tradicional chochoana en “Primero y qué” (transcripción propia).

Sin embargo, es importante notar que el Grupo Niche también presenta frecuentes citas y referencias a músicas tradicionales y populares del Caribe colombiano. Ya mencionamos el ritmo de cumbia de orquesta presente en “La canoa ranchá”, pero este mismo aparece en canciones como “Romeo y Julieta”, “Un caso social” y “A golpe de folclor”. Igualmente, encontramos varias referencias a canciones populares del Caribe, como una cita de “Colombia tierra querida” (Lucho Bermúdez) en “Un caso social” (3: 20), o una de La Múcura (Crescencio Salcedo) en “A golpe de folclor”. Incluso, una de las primeras versiones de músicas tradicionales que hizo la agrupación fue del paseo vallenato “La gota fría” (Emiliano Zuleta), y ya mencionamos también el acompañamiento de paseo vallenato en la guitarra de “Mi pueblo natal”. Las músicas del Caribe colombiano han tenido un proceso de masificación mucho mayor y de más vieja data que las del Pacífico, por lo que referenciarlas podía resultar más relevante para posicionarse en una escena musical internacional.

Si bien estos análisis muestran una influencia no muy explícita de las músicas del Pacífico norte en la obra del Grupo Niche, vale la pena preguntarse cómo lo veían los músicos de la agrupación y qué decía Varela al respecto. Los músicos entrevistados coinciden en señalar que se trataba ante todo de un grupo de salsa, que Jairo nunca les mencionó tener una intención por darle una identidad sonora colombiana, Pacífica o quizás caleña y que, por el contrario, con frecuencia Varela insistía en tomar como referencia agrupaciones como El Gran Combo de Puerto Rico y La Sonora Matancera³⁵.

Pero más reveladora aún fue la respuesta del pianista Oscar Iván Lozano, quien acompañó a Varela en la producción y dirección musical durante los primeros años del siglo XXI:

Si al final de toda la canción él veía que se podía meter algo del Pacífico, pues se metía, y si no pues lo dejaba así, y cuando no, pues no lo merecía porque a veces cuando sabe mucho a Pacífico pues esa canción se regionaliza y solo te la van a poner en un Petronio Álvarez o en algo que tenga que ver con el Pacífico. Entonces a veces uno se cuida de no meterlo mucho³⁶.

Como vemos, el Grupo Niche, si bien tuvo algunos guiños hacia las músicas locales colombianas (tanto del Pacífico norte como del Caribe), fue ante todo una agrupación de

³⁵ Por ejemplo, al preguntarle al pianista Nicolás Cristancho, uno de los músicos que más aportó en los primeros años de la agrupación, si alguna vez Jairo comentó la necesidad de darle un sonido Pacífico, contestó: “No. Jairo hizo salsa, porque quería hacer salsa, pero no tenía nada que ver con el Chocó”. Cristancho, Nicolás. Entrevista de los autores (28 de septiembre de 2018). En el mismo sentido obtuvimos respuestas de César Monge, Álvaro Cabarcas, Diego Galé, Alberto Barros, Guillermo Varela, Oscar Iván Lozano y Julio Cortés.

³⁶ Lozano, Óscar Iván. Entrevista de los autores (22 de octubre de 2018).

salsa que buscó insertarse dentro de las lógicas de la industria internacional del género, cuyos referentes eran Nueva York y Puerto Rico. Para lograr este objetivo, incorporar con fuerza las músicas tradicionales choconas o generar una fusión entre la salsa y la música de chirimía resultaba contraproducente, en cuanto podía afectar el impacto internacional de la agrupación.

LA MÚSICA DEL GRUPO NICHE COMO UN PROYECTO TRANSLOCAL

Como bien han mostrado autores como Santos (1997), Quintero (1999), Waxer (2002a, 2002b) y Washburne (2008), si bien la salsa se cristalizó en Nueva York, no cuenta con una adscripción identitaria a un único país ni comunidad de origen. Surgida a partir de barrios de “latinos” en Estados Unidos (con la participación de puertorriqueños, dominicanos, venezolanos, cubanos exiliados y colombianos, principalmente) la salsa interpela a las comunidades de migrantes, a las clases populares y a los afrodescendientes en entornos urbanos y cosmopolitas. Es una música que se desarrolló en los márgenes económicos de las principales ciudades industrializadas de América y por eso es tanto de Nueva York como de San Juan, Caracas, Ciudad de Panamá o Cali. Por esto, como dice Santos (1997: 180), “la salsa es la quintaescencia de una producción cultural ‘translocal’”.

En los años sesenta, setenta y ochenta el rock también hizo su arribo a Latinoamérica. Sin embargo, se identificó principalmente con las clases medias y altas, con un ideal de blanqueamiento cultural y con el anhelo modernizante que representaba la cultura *mainstream* norteamericana. Por el contrario, la salsa se identificó con lo mulato, lo racialmente excluido y la experiencia migrante en los barrios populares de las ciudades (Quintero 1999). Tocar salsa no implicaba una adscripción a la clase alta, pero sí constituía un vehículo con el que migrantes negros (como Varela), más cercanos a las clases populares que a las clases altas, podían insertarse en una música translocal que, además, se cantaba en español. Recordemos que fueron las comunidades de migrantes del Pacífico colombiano las que difundieron con fuerza la salsa y las músicas afrocubanas en los barrios populares de Cali desde los años cincuenta (Gómez y Jaramillo 2015). Y este era precisamente el caso de Varela y su Grupo Niche: migrantes afrocolombianos que comenzaron un proyecto musical translocal primero en Bogotá y luego en Cali.

Durante casi todo el siglo XX, prácticamente hasta las décadas del ochenta y noventa, las comunidades afrodescendientes que daban al Pacífico suramericano no habían logrado construirse discursivamente ni visibilizarse en su particularidad cultural. En países como Perú, Ecuador y Colombia, lo afro se asociaba casi exclusivamente con lo afrocaribeño, cuyos principales referentes eran Brasil y Cuba. Esto hizo que las comunidades afropacíficas encontraran una primera identificación con esta noción más global de africanía, una conexión con África que hacía escala en el mar Caribe³⁷.

Además de esta relación implícita, el sello disquero Fania realizó a mediados de los años setenta una intensa estrategia de mercadeo para crear un imaginario africanista de la salsa, desmarcándola incluso de su asociación inicial con “el barrio” y las clases populares urbanas. Tomando imágenes del concierto que la Fania All Stars llevó a cabo en un festival musical en Zaire en 1974, Fania sacó un par de años después la revista *Latin NY* y la película *Salsa!*, y a partir de allí desarrolló “una estrategia comercial que enfatizaba discursivamente las raíces africanas de la salsa al punto de presentarla como un producto musical, no afrocaribeño, sino eminentemente afro” (Outes-León 2017: 14). Outes-León agrega:

³⁷ Acerca del caso peruano, ver el texto de Francisco Elías Llanos (2017).

La centralidad de África en la construcción semántica de la salsa desvela los esfuerzos de Fania Records por penetrar en el apetecible mercado discográfico de las naciones africanas recientemente independizadas y de la comunidad afroamericana de los EE.UU. Más allá de la lógica comercial que vertebra este proyecto discursivo, en el contexto geopolítico de la descolonización a nivel internacional y el movimiento del *black power* a nivel nacional, los contactos con la cultura contemporánea africana llevan a los músicos de la salsa neoyorquina a crear un espacio cultural transatlántico de la hibridez –en lo que Homi Bhabha llama un “tercer espacio”– en el que convergen los paisajes sónicos caribeños, latinoamericanos, norteamericanos y africanos para la articulación de una nueva geografía sónica del Sur Global (2017: 14-5).

Es allí donde se insertan el Grupo Niche y las comunidades afro en el Pacífico y en Cali: en un imaginario africano transatlántico³⁸. Y en este punto reconectamos con la pregunta inicial que motivó esta investigación acerca de la relación entre la música del Grupo Niche, las músicas del Pacífico colombiano y una identificación cultural afropacífica. ¿Por qué el Grupo Niche surgió como un grupo de salsa y no como un proyecto de músicas del Pacífico colombiano, o por qué fue tan tímido en incluir las músicas locales de su región? En términos más generales, ¿por qué en los años ochenta surgieron numerosas orquestas de salsa en Cali, pero no sucedió lo mismo con las músicas del Pacífico? Al respecto, Elías Sevilla plantea lo siguiente:

se me ocurre pensar que el fenómeno de la salsa en Cali puede leerse como una instancia de exclusión racista; sí, de exclusión de complejos musicales dancísticos de origen africano Pacífico, tales como el currulao, el aguabajo, la juga, el mapalé, pues se prefirió otro, también africano y distante pero “de más categoría” llamado salsa. (...) ¿Será que Cali se avergüenza de sus propios negros? (2001: 242).

Y agrega más adelante:

Creo que contamos con suficientes elementos para preguntarnos si todavía puede sostenerse de manera inocente, o cínica, la campaña de “Cali, capital de la salsa”, o si es tiempo ya de iniciar una campaña total a favor de “Cali, capital del Pacífico colombiano” (2001: 246).

Si bien el cuestionamiento resulta interesante, coincidimos con la réplica presentada por Alejandro Ulloa, quien comenta:

Decir que la salsa es una instancia de exclusión de la música del Pacífico es creer que la exclusión es un hecho reciente; es negar el carácter histórico de las distintas formas de dominación que han implicado el no reconocimiento, intencional, a la enorme contribución que la población negra del Pacífico ha hecho a la construcción de la nación colombiana, con todo lo que ella tiene de logros y de contradicciones³⁹.

La importancia de la salsa tanto en el Pacífico como en Cali, más que un factor de exclusión de las músicas tradicionales del Pacífico colombiano, constituye quizás un síntoma de esa exclusión histórica. Para los años ochenta, Colombia aún era un país que se

³⁸ El son primero, y la salsa después, crearon un puente africanista transatlántico no solo para las comunidades en el Pacífico suramericano, sino también para la misma identificación cultural en África. En numerosas ciudades de África occidental, la salsa y la música cubana proporcionaron a los jóvenes una herramienta para construir una identidad cultural moderna que a su vez apelara a las raíces africanas (Outes-León 2017).

³⁹ Alejandro Ulloa, consultado en http://www.musicalafrolatino.com/pagina_nueva_94b.htm [acceso: 5 de diciembre de 2018].

pensaba mestizo y monocultural, y fue apenas con la Nueva Constitución de 1991 que se aceptó su carácter pluriétnico y multicultural. Es esta década en la que las poblaciones afrocolombianas lograron unos importantes procesos políticos y jurídicos de visibilización y reivindicación cultural. Especialmente, las comunidades afropacíficas en cierta medida “surgieron” discursivamente en este momento, a partir de importantes movimientos sociales⁴⁰. Con este panorama en mente, resulta lógico que cuando surgió el Grupo Niche, a finales de los setenta y comienzos de los ochenta, no había un ambiente propicio para que las comunidades afropacíficas mostraran sus propias manifestaciones locales, sino que más bien buscaran insertarse dentro de esa comunidad afro transnacional, esa plataforma que les ofrecía la salsa. Al respecto, vale la pena mencionar un comentario de Alexis Lozano, cofundador del Grupo Niche, acerca de la recepción que tuvo el primer disco de la agrupación, *Al pasito* (1979):

Ese disco no fue difundido o de gran aceptación a nivel nacional, ni en Cali ni en otras ciudades de Colombia, ni en Buenaventura. Ese disco fue fuerte en el Chocó. El pueblo chochoano en esa época se sintió muy orgulloso del trabajo que habíamos hecho con Grupo Niche, Jairo y yo. Con sus hijos queridos. Al ver ellos eso plasmado en un disco, eso era mucho honor, mucha dignidad que le dábamos a ese pueblo que no tenía nada que mostrar⁴¹.

Como podemos observar, no solo Cali no aceptaba la particularidad cultural de las comunidades afropacíficas, sino que las mismas comunidades aún no percibían sus propias expresiones como suficientemente valiosas para mostrarlas al mundo, y usaban la salsa como vehículo para hacerse parte del mundo, para ser reconocidas.

Aunque este es un tema que debe ser desarrollado más a profundidad en estudios que aborden específicamente las audiencias, esto nos lleva a pensar que la noción del Grupo Niche como un grupo de salsa caleña o salsa Pacífica (Waxer 2002b) parece ser más una construcción que se da desde la recepción que desde la producción. Los análisis musicales y las entrevistas realizadas permiten afirmar que desde los aspectos de composición, arreglos y grabación no había una apuesta por generar una identidad sonora del Pacífico, ni tampoco caleña. Niche surgió en Bogotá con músicos chochoanos, luego se trasladó a Cali con la participación de músicos de múltiples procedencias. En un comienzo grabaron en Medellín (Codiscos), luego entraron músicos antioqueños, costeños, venezolanos y puertorriqueños. Posteriormente Jairo se fue a vivir a Miami y comenzó a grabar también allá. En este sentido, Niche se ubica en un espacio imaginario de una escena salsera translocal. Su espacio de funcionamiento no son las calles ni barrios de Cali sino los estudios

⁴⁰ Si bien desde los años ochenta los antropólogos Jaime Arocha y Nina S. de Friedemann habían impulsado la visibilización de las poblaciones afrocolombianas, principalmente en espacios académicos (Arocha y Friedemann 1982), fue a partir de la Constitución de 1991 con su propuesta de país pluriétnico y multicultural, que las poblaciones afro lograron reconocimientos políticos. En este proceso, las comunidades afro del Pacífico, y no tanto las del Caribe, fueron las que más se organizaron y en las que se construyó teóricamente el concepto de afrocolombiano desde un punto de vista no racial sino étnico (Pardo, Mosquera y Ramírez 2004). Las poblaciones afropacíficas fueron el modelo de lo afro en Colombia debido a su menor grado de mestizaje, en comparación con las comunidades de la región Caribe. Esto impulsó el reconocimiento cultural de la región, factor clave para comprender, por ejemplo, la creación del Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez en 1997 en la ciudad de Cali.

⁴¹ Lozano, Alexis. Entrevista de Santiago Varela (2013). Agradecemos a Santiago Varela por compartirnos abundante material de video referente al Grupo Niche.

de grabación; su público no son sus vecinos, amigos y familiares sino los oyentes de radio en todas partes, y los asistentes a conciertos en las principales ciudades. Es un grupo de la industria musical salsera, no de entornos comunitarios locales. Por esto, si el Grupo Niche ayudó a consolidar una identidad afro en Cali y en el Pacífico, nos aventuramos a pensar que lo hizo más por los procesos de recepción que por una intención propia, o bien por los pocos rasgos locales que se encuentran desde la producción misma.

Mientras en Colombia la región Caribe logró un posicionamiento en el imaginario nacional por múltiples motivos (por ser el balneario de las personas del interior, por ser el principal punto de conexión cultural y económica con el norte de América, y por los procesos de hibridación y masificación de músicas que lograron impacto nacional, como lo fue la música tropical desde mediados del siglo XX), la región Pacífica, su cultura y sus poblaciones, fueron prácticamente invisibles hasta finales del siglo XX. Ante esto, proponemos la interpretación de que la salsa fue un vehículo para que las negritudes del Pacífico se pudieran mostrar tanto hacia dentro como hacia fuera de la región. Las músicas tradicionales del Pacífico constituían un otro radical para el momento, mientras que la salsa contaba ya con una legitimación internacional que les permitía asumirla como parte de su identidad y sentirse orgullosa y reconocida a la vez. En este contexto surgió Niche, por lo que su propuesta salsera sirvió como vehículo de identificación de las comunidades afropacíficas simplemente por ser salsa, y no requería incluir con fuerza las músicas locales. Por el contrario, y así como lo manifestaron algunos de los entrevistados, incluir músicas locales hubiera ido en contra de la aceptación masiva de la agrupación, la hubiera dejado probablemente con una incidencia más local y restringida a Cali o específicamente al Pacífico. El punto es que, para servir como elemento identificador de las comunidades afropacíficas, el Grupo Niche solo debía tocar salsa: no era necesario que tocara salsa con tintes del Pacífico ni que hiciera fusión con músicas del Pacífico.

Como sugirió Elías Sevilla casi de manera profética en la cita antes mencionada, con el auge en los últimos años de las músicas tradicionales del Pacífico, Cali poco a poco dejó de pensarse exclusivamente como ciudad salsera y pasó a ser llamada “la capital del Pacífico colombiano”. Las negritudes de la región ya pueden mostrar sus músicas locales y sentirse orgullosas de ellas tanto fuera como dentro del territorio. En los ochenta y noventa había que pegarse al tren de la salsa para luego sí poner a andar su propio tren, el de las músicas del Pacífico, pero ese tren solo fue posible prenderlo a partir del Petronio Álvarez en 1997, y es por esto que, a partir de entonces, surgen y cobran relevancia agrupaciones como Bahía, Herencia de Timbiquí, ChocQuibTown y Canalón, visibilizando nacional e internacionalmente las músicas tradicionales del Pacífico colombiano.

La salsa como identificación de negritudes en Colombia fue la estructura sobre la que se creó el Grupo Niche. Por eso, su propuesta musical no necesitó estar anclada en las músicas locales para impactar de forma importante a los públicos afro en Cali y en el Pacífico. Quizás Niche fue un paso preliminar pero necesario para esa visibilización y aceptación de las culturas colombianas afropacíficas.

BIBLIOGRAFÍA

ALCALDÍA

2016 *Demografía de Cali*. http://www.cali.gov.co/publicaciones/demografia_de_cali_pub [acceso: 19 de octubre de 2016].

AROCHA, JAIME, Y NINA S. DE FRIEDEMANN

1982 *Herederos del jaguar y la anaconda*. Bogotá: Carlos Valencia Editores.

BARBARY, OLIVIER, Y ODILE HOFFMAN

2004 “La costa pacífica y Cali, sistemas de lugares”. *Gente negra en Colombia: dinámicas sociopolíticas en Cali y el Pacífico*, Fernando Urrea (editor). Medellín: Lealón, Cidse, IRD, Colciencias, pp. 113-156.

BERRÍOS-MIRANDA, MARISOL

2002 “Is salsa a musical genre?”. En *Situating salsa. Global markets and local meaning in Latin popular music*, Lise Waxer (editora). Nueva York: Routledge, pp. 23-50.

GÓMEZ, NELSON, Y JEFFERSON JARAMILLO

2015 “Salsa y cultura popular en Colombia”. *De norte a sur: música popular y ciudades en América Latina*, Herom Vargas y Tanius Karam (editores). México: Secretaría de la cultura y las artes de Yucatán, pp. 165-228.

HERSCHMANN, MICAEL

2013 “Cenas, Circuitos e Territorialidades Sônico-Musicais”. *Cenas musicais*, Simone Pereira de Sa y Jeder Janotti Junior (editores). São Paulo: Anadarco, pp. 41-62.

LLANOS, FRANCISCO ELÍAS

2017 “El Pacífico negro y el negro del Pacífico: un contrapunto a las tesis gilroyanas sobre la música negra peruana”. *El Oído Pensante*, V/1, pp. 31-49.

LUJÁN, ROBERTO CARLOS

2012 *Las audiciones de salsa en Cali*. Cali: Luján Editores.

MENDÍVIL, JULIO Y CHRISTIAN SPENCER (EDS.)

2016 *Made in Latin America. Studies in Popular Music*. Nueva York: Routledge.

MOORE, KEVIN

2011 *Understanding Clave and Clave Changes: Singing, Clapping and Dancing Exercises - A Supplement to the Beyond Salsa Series*. CreateSpace Independent Publishing Platform.

NEGUS, KEITH

2005 *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales*. Barcelona: Paidós.

OCHOA, JUAN SEBASTIÁN, CAROLINA SANTAMARÍA, Y MANUEL SEVILLA (EDS.)

2010 *Músicas y prácticas sonoras en el Pacífico afrocolombiano*. Bogotá: Editorial Javeriana.

OUTES-LEÓN, BRAIS

2017 “Kinshasa, 1974: Fania All Stars o el imaginario africanista en la salsa neoyorquina de la década de 1970”. *Revista Iberoamericana*, XVII/66, pp. 13-30, doi: <http://dx.doi.org/10.18441/ibam.17.2017.66.13-30>

PARDO, MAURICIO, CLAUDIA MOSQUERA, Y MARÍA CLEMENCIA RAMÍREZ

2004 *Panorámica afrocolombiana : estudios sociales en el Pacífico*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.

QUINTERO, ÁNGEL

1999 *Salsa, sabor y control: sociología de la música tropical*. México: Siglo XXI Editores.

RONDÓN, CÉSAR MIGUEL

2007 [1979] *El libro de la salsa*. Caracas: Ediciones B.

SANTOS, MAYRA

1997 “Salsa as Translocation”, *Everynight Life: culture and dance in Latin/o America*, Celeste Fraser Delgado y José Esteban Muños (editores). Durham: Duke University Press, pp. 175-188.

SEVILLA, ELÍAS

2001 “Rumba y creaciones culturales negras en las lógicas sociales de identidad y exclusión de la ciudad de Cali”, *Exclusión social y construcción de lo público en Colombia*, Alberto Valencia (editor). Cali: Universidad del Valle, pp. 221-254.

- ULLOA, ALEJANDRO
1992 *La salsa en Cali*. Cali: Universidad del Valle.
- VALENCIA, JUAN ANDRÉS
2014 “El (mal) pasito bogotano de Jairo Varela”. En *Fuera zapato viejo. Crónicas, retratos y entrevistas sobre la salsa en Bogotá*, Mario Jursich (editor), Bogotá: El Malpensante, pp. 94-105.
- VALENCIA, LEONIDAS
2010 *Repertorio musical tradicional choacoano*. Quibdó: ASINCH.
- VALVERDE, UMBERTO
2013 *Jairo Varela. Que todo el mundo te cante*. Cali: Ediciones B.
- WASHBURNE, CHRISTOPHER
1995 “Clave: the african roots of salsa”. *Kalinda! Newsletter for the Center for Black Music Research*, otoño, pp. 10-13.
- 2002 “Salsa Romántica: an Analysis of Style”. En *Situating Salsa*, Lise Waxer (editora), Nueva York: Routledge, pp. 101-121.
- 2008 *Sounding Salsa: Performing Latin Music in New York City*. Philadelphia: Temple University Press.
- WAXER, LISE
2000 “En Conga, Bongo y Campana: The Rise of Colombian Salsa”. *Latin American Music Review*, XXI/2, pp. 118-168.
- 2002a “Llegó la salsa: the rise of salsa in Venezuela and Colombia”. En *Situating Salsa: Global Markets and Local Meanings in Latin Popular Music*, Lise Waxer (editora), Nueva York: Routledge, pp. 219-246.
- 2002b *The City of Musical Memory: Salsa, Record Grooves and Popular Culture in Cali, Colombia*. Wesleyan: Wesleyan University Press.

Entrevistas realizadas

- Barros, Alberto. Entrevista de los autores (20 de noviembre de 2018).
- Cabarcas, Álvaro. Entrevista de los autores (10 de octubre de 2018).
- Cortés, Julio. Entrevista de los autores (5 de octubre de 2018).
- Cristancho, Nicolás. Entrevista de los autores (28 de septiembre de 2018).
- Galé, Diego. Entrevista de los autores (15 de noviembre de 2018).
- Lozano, Alexis. Entrevista de Santiago Varela (2013).
- Lozano, Óscar Iván. Entrevista de los autores (22 de octubre de 2018).
- Monge, César. Entrevista de los autores (5 de febrero de 2019).
- Varela, Guillermo. Entrevista de los autores (23 de octubre de 2018).