

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
ESCUELA DE POSGRADO**



La Timba en Cuba y en Perú: Un análisis musical comparativo de los temas “No se puede tapar el sol” de NG la Banda y “Fururu Farara” de “Los Conquistadores de la Salsa”

**TESIS PARA OPTAR EL GRADO ACADÉMICO DE MAGÍSTER
EN MUSICOLOGÍA**

AUTOR

Abel Páez Díaz

ASESOR

Dr. Jesús Antonio Cosamalón Aguilar

Junio, 2021

RESUMEN

La timba es un fenómeno musical de gran impacto social, pues, facilitó la expresión de las emociones populares y elevó una voz de protesta en el contexto socioeconómico de Cuba. Así mismo, es comprendida como un nuevo sonido de la salsa cuyo origen se debe a la influencia de música estadounidense como el jazz, el funk y el rock mezclado con ritmos afrocubanos. En el Perú, la timba ha sufrido diversos cambios, a través de lo que llamamos “simplificación musical”, debido a que su interpretación requiere de un nivel técnico que no todos los músicos locales poseen y, para adaptarla al mercado peruano, haciéndola más sencilla y comercial. Todo ello motivó a investigar sobre el tema y plantearse las siguientes interrogantes: ¿En qué se diferencia la timba en Cuba y en Perú? ¿En qué consiste la simplificación de elementos musicales en la sección vientos del tema “Fururu Farara” de la agrupación “Los Conquistadores de la Salsa” del Perú? Siendo este el objetivo se analizó tanto el tema anterior como “No se Puede Tapar el Sol” de la agrupación NG la Banda, de Cuba. Asimismo, se realizaron entrevistas a seis músicos y productores para indagar acerca de su experiencia y así comparar y contrastar sus respuestas. En esta investigación cualitativa básica se llevó a cabo una estrategia de triangulación metodológica, tomando en cuenta las bases teóricas, el análisis musical y las entrevistas realizadas, para luego concluir en que la agrupación “Los Conquistadores de la Salsa” simplificó los elementos musicales en la sección vientos del tema “Fururu Farara”, haciendo los arreglos técnicamente más accesibles para los músicos locales y más atractivos para el público consumidor.

Palabras clave: Timba, salsa, Cuba, Perú, análisis musical, simplificación musical.

AGRADECIMIENTO

Agradezco a Dios, a mi esposa Marcela y a mis hijas, Lucía y Páula, quienes en todo momento me acompañan con su amor.

A mi familia cubana, peruana y española por su apoyo y amor incondicional.

A la Pontificia Universidad Católica del Perú, por haberme dado la oportunidad de realizar mi vocación como educador en la enseñanza musical.

También tengo especial agradecimiento a mi asesor, Dr. Jesús Antonio Cosamalón Aguilar por sus consejos y amplios conocimientos que me permitieron encontrar el camino para el desarrollo de la presente investigación.

ÍNDICE DE CONTENIDOS

RESUMEN	ii
AGRADECIMIENTO.....	iii
ÍNDICE DE CONTENIDOS	iv
ÍNDICE DE TABLAS	v
ÍNDICE DE FIGURAS	v
INTRODUCCIÓN	1
Capítulo 1: Marco teórico	9
1.1. Estudios previos	9
1.2. Historia de la timba en Cuba	¡Error! Marcador no definido.
1.2.1. Acercamiento a la definición de timba	22
1.2.2. Características de la timba	23
1.3. Historia de la timba en el Perú.....	28
1.4. NG La Banda y Los Conquistadores de la Salsa: una breve reseña ...	33
Capítulo 2: Resultados de la aplicación de los métodos e instrumentos	39
2.1. Análisis musical	39
2.1.1. Análisis Comparativo:	39
2.1.2. Análisis del tema No se puede tapar el sol - Ng La Banda	39
2.1.3. Análisis del tema Fururu Farara.....	48
2.1.4. Conclusiones:	54
2.2. Análisis de las entrevistas	79
2.3. Interpretación del análisis musical, de las entrevistas personales y del marco teórico	56
CONCLUSIONES.....	61
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	63
ANEXO 1: Partitura del tema “Fururu Farara”	68
ANEXO 2: Partitura del tema “No se puede tapar el sol”	72
ANEXO 3: Matriz de categorización apriorística.....	77
ANEXO 4: Entrevista personal	78
ANEXO 5: Entrevista a los 6 expertos.....	79

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1: <i>Estructura y recursos rítmicos</i>	39
Tabla 2: <i>Recursos armónicos</i>	39
Tabla 3: <i>Disposición y conducción de voces</i>	40
Tabla 4: <i>Entrevista a César Vega Zavaleta</i>	79
Tabla 5: <i>Entrevista a Pabel Fernández</i>	82
Tabla 6: <i>Entrevista a Robert Armas</i>	84
Tabla 7: <i>Entrevista a Rubeldys López Correa</i>	86
Tabla 8: <i>Entrevista a Hernán Johnny Hidalgo Novoa</i>	88
Tabla 9: <i>Entrevistado a Oscar Huaranga Huaranga</i>	91

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1	37
----------------	----

INTRODUCCIÓN

La timba es considerada un género musical cubano que nace aproximadamente en la década de los 80 y se desarrolla en la década de los 90, pero, no tiene un concepto estrictamente definido, pues nace de una fusión de géneros populares foráneos de la época con ritmos autóctonos de Cuba; es por ello, que diferentes musicólogos se han atrevido a dar distintas definiciones coincidiendo en características específicas.

López-Cano (citado en Vera y Vélez, 2018) refiere que la timba: “es un modo de ser de la música popularailable cubana que se caracteriza por mezclar elementos de la música afrocubana con música pop, en especial aquella de origen afronorteamericano” (p.19).

Asimismo, López-Cano considera que: “la timba es como un tipo de músicaailable cubana que, por medio de determinados mecanismos semióticos y cognitivos, gestiona, reorganiza, construye y semiotiza la agresividad que los jóvenes cubanos padecen a causa de sus precarias condiciones socioeconómicas” (2007, p.2).

A través de esta caracterización, se entiende que la timba es un fenómeno con gran impacto social, porque al interpretarla, cantarla o bailarla, ha permitido la inspiración, el manejo y la expresión de emociones de forma colectiva, precisamente donde los jóvenes elevaron su voz de protesta por el contexto social y económico que atravesaban en aquella época.

De manera similar, Reggiani, también concibe que la fusión de varios géneros musicales que dieron lugar a la timba, no solo se vio motivada por aspectos de disposición musical, sino también, por características de orden político y social, propios de la crisis económica que se atravesaba (citado en Navarro, 2017).

La timba, también es considerada como uno de los más recientes tributos de la cultura musical de Cuba ofrecida a la músicaailable del Caribe y es, indudablemente, denominada inicialmente como salsa cubana para luego convertirse en la timba (Acosta, citado en López-Cano, 2007). De igual forma,

Reggiani refiere que la timba puede ser comprendida como un nuevo sonido de la salsa que cuyo origen se debe a la influencia de la música estadounidense por encima de la tradicional música de Cuba (citado en Navarro, 2017).

Es así que González y Casanella (citadas en CIDMUCMUSICACUBANA, 2020) en su artículo “La timba cubana, un intergénero contemporáneo” consideran que: “los primeros acercamientos especializados al fenómeno musical consideraban a la timba como una tendencia, un estilo musical o una actitud asumida por los compositores y arreglistas hacia la orquestación” (par.11).

Para ambas autoras el concepto más preciso y cercano al tema, ya que posee características concretas y a la vez flexibles, es la que plantea Danilo Orozco en el año 2002: “la timba responde a la caracterización de un intergénero, es decir, una mezcla genérica o estilística que ha dado lugar a las tradicionales combinaciones detectadas en toda música popular” (González y Casanella, citadas en CIDMUCMUSICACUBANA, 2020, par.12).

Haciendo un recorrido por la historia musical de Cuba, la timba se ha consolidado como uno de los intergéneros más simbólicos de la isla y con gran repercusión y popularidad en otras partes del mundo. La caracterización más importante se halla en la fusión de elementos musicales de géneros como el bebop del jazz, el funk y el rock mezclado con ritmos afrocubanos.

Igualmente, la opulencia de la timba rescata con gran notoriedad un espacio para vientos como son las trompetas, los trombones y los saxofones y, la convivencia de ritmo y percusión, a través de la batería y los timbales.

La mezcla de vientos y percusión según Castanellas:

Desarrollan gestos rítmicos melódicos de gran sensualidad, donde la timba se torna cada vez más “negra”, es decir, más influenciada por las raíces afroamericanas; así también, más “moderna” y rumbera, más brios y energética y, finalmente, genera un efecto de agresividad. (citado en López-Cano, 2007, p.4)

La timba, durante la década de los 90, era parte indispensable en los

repertorios de canciones bailables de agrupaciones y orquestas cubanas, constituyéndose en un ritmo requerido por los amantes de las fiestas tradicionales y de los establecimientos nocturnos donde las pistas de baile eran testigos de cómo se disfrutaba la timba, convirtiéndose en la máxima expresión para rumbear (Udance, 2017).

Durante su proceso de desarrollo se fueron definiendo ciertas características musicales que respondieron a las necesidades de expresión de músicos, compositores y arreglistas que, utilizando cierto patrón de orquestación, reafirmaron su capacidad de integración y experimentación fusionando elementos de la música norteamericana con géneros cubanos como la rumba, el songo, el son, etc. dando origen a una nueva forma de interpretar, escuchar, bailar y disfrutar de la músicaailable cubana.

Estas transformaciones lograron enlazar las complejidades rítmicas y tímbricas con una gran aceptación, generando atracción en músicos de distintos países por ser novedosa y original y, a la vez se promovió un estrecho vínculo con el pueblo cubano que en su mayoría es bailador, pues la músicaailable viene de la herencia de una histórica tradición, donde los diversos géneros bailables se muestran como iniciadores de socialización entre grupos de personas cuya relación constituye con significado profundo y colectivo (Colli, 2017).

En esta época las agrupaciones estuvieron caracterizadas por el predominio de ejes tímbricos derivados del jazz band con una sección de vientos compuesta, generalmente, por trompetas, trombones y saxofones, en la cual se emplearon tratamientos armónicos y melódicos contemporáneos que combinado con complejas estructuras rítmicas y un alto nivel técnico-interpretativo por parte de los instrumentistas, originaron grandes cambios sonoros dentro de la música popularailable cubana.

En uno de los extractos acerca de la timba, Cultura Cubana publicó que:

“Entre las características del tratamiento musical que dio lugar a la timba con el paso de los años, se encuentran las nuevas formas de manipular los planos sonoros y los contrastes rítmicos, la colérica tensión y el empleo

de sonoridades más vigorosas a cargo de la sección de vientos y de percusión, inciden en el resultado de una música notablemente dinámica y agresiva”. (Cultura Cubana, 2020, p.4)

Así mismo, Vera y Vélez (2018) plantean que el formato instrumental para la interpretación de este intergénero requiere la integración de un conjunto de instrumentos de viento, como son la trompeta, el trombón y el saxofón, cuya característica principal es: “la ejecución de frases melódicas distorsionadas y por lo general son desarrolladas en los registros más agudos de los mismos” (p.20); y respecto a la percusión está claramente conformada por la interpretación de instrumentos de percusión mayor y menor cubana como timbales, batería, congas, etc., en la que se lleva a cabo un valioso trabajo musical con ritmo y agresividad. A esto se le suma el piano en donde se ejecutan los famosos tumbaos, así como el bajo y los cantantes.

Esta gran virtuosidad, como refiere Zenet (2019) se debe a la formación musical en Cuba, lo cual hace que los músicos desarrollen una reconocida capacidad técnica y por ende la capacidad interpretativa es de gran virtuosismo y alto nivel. También, está esa capacidad para poder entender la música popular bailable cubana, como la mezcla de dos fuentes musicales de América arraigadas a lo afroamericano de manera profunda. Por un lado, las tradiciones de los ritmos afrocubanos, como la rumba y por el otro, las sonoridades modernas y sofisticadas del más reciente pop afronorteamericano (López-Cano, 2007).

NG La Banda, dirigida por José Luis Cortés, “El Tosco”, fue una de las primeras agrupaciones en ejecutar timba, cerca de 1988, considerándosela entre los pioneros del nuevo ritmo (Fiesta del Tambor, 2020, pág.3). Así mismo, entre otras bandas sonoras se puede mencionar a la orquesta cubano-peruana, mezcla de músicos cubanos y peruanos “Los Conquistadores de la Salsa”, dirigidos por el cubano Robert Armas, la cual se formó en agosto de 1996 en La Habana durante el apogeo del furor de la timba. Como se describe en su página oficial, posteriormente, la banda se fue a Lima en Perú, con el fin de realizar una gira promocional con un tiempo aproximado de 6 meses, sin embargo, fueron tan bien recibidos que la agrupación decidió instalarse en Lima.

Robert Armas director de Los Conquistadores de la Salsa, ha afirmado que al instalarse en Perú no encontró suficientes músicos peruanos en la sección de vientos con la capacidad de llevar a cabo con solvencia la ejecución de frases melódicas distorsionadas y con registros muy agudos; por ende, recurrió a la simplificación de elementos musicales, con el fin de lograr reclutar personal y así poder adaptar su música en la escena peruana. Cabe señalar que existen músicos peruanos destacados capaces de interpretar la timba cubana, sin embargo, se desempeñan en la música clásica, el jazz y otros géneros alejados de la timba y su nivel musical internacional denota honorarios elevados (R. Armas, comunicación personal, 2019).

Es relevante mencionar que se han encontrado escasas investigaciones acerca de la simplificación musical. Una de ellas es la Propuesta de simplificación de la notación musical de dos taquígrafos del Senado de la nación argentina, realizado por Diana Fernández en el año 2012, cuyo trabajo estuvo dirigido a plasmar el uso del taquígrafo de la escritura musical para mayor precisión y facilidad de lectura. Por otro lado, Sierra y Casado (2012) en su Guía didáctica para el profesor Poesía en Música, refieren que, a los compositores del clasicismo vienés Haydn, Mozart o Gluck, en oposición al barroco, buscaron una simplificación musical: “líneas melódicas sencillas, una estructura básica de frases antecedentes y consecuentes de 8 compases, regularidad y equilibrio entre bloques temáticos y un menor uso del contrapunto” (p.17). Y, en consecuencia, surgieron géneros como la sinfonía, las sonatas para piano, el cuarteto para cuerdas.

Para mayor comprensión, la simplificación musical se entiende como una reducción en música, es decir, es un proceso que consiste en volver a escribir una composición, inicialmente creada para un conjunto amplio de instrumentos o voces, y cuyo resultado es para un grupo más abreviado o también para un solo instrumento. En este caso, la sección de vientos interviene en la creación de los arreglos a distintos niveles debido a que el arreglista en su labor debe tener en cuenta el dominio técnico de cada integrante.

Esta situación me llevó a desarrollar una investigación que, luego de plantear los antecedentes históricos, conceptos y características de la timba, se estableció como objetivo analizar los conceptos armónicos, melódicos y rítmicos en la sección vientos de los temas “No se Puede Tapar el Sol” de la agrupación NG la Banda y “Fururu Farara” de la agrupación “Los Conquistadores de la Salsa”, y así poder comparar las diferencias musicales. Así mismo, se amplían los estudios que hay sobre el género timba entendiéndolo en uno de los aspectos que no han sido abordados con detalle aún: la sección vientos.

Es así, que la presente investigación responde a las siguientes preguntas: ¿En qué se diferencia la timba en Cuba y en Perú? ¿En qué consiste la simplificación de elementos musicales en la sección vientos del tema “Fururu Farara” de la agrupación “Los Conquistadores de la Salsa” del Perú?

El estudio y análisis de estos temas musicales pertenecientes tanto a la timba en Cuba como en Perú, es de gran importancia porque permite identificar los mecanismos por lo que la música puede adaptarse a distintos contextos y capacidades individuales, sin perder las características intrínsecas de su forma y estilo primigenio. En este caso, las complejas líneas melódicas de los vientos atraviesan un proceso de simplificación formal, pero que no traiciona el significado de su mensaje original.

La metodología aplicada en la tesis fue de enfoque cualitativo. Esto significa que se buscó hacer una exploración en la complejidad de los elementos que giran en torno a un fenómeno y la diversidad de perspectivas y significados que los involucrados tienen (Hernández, Fernández y Baptista, citados en Cárdenas, 2018). Así mismo, el investigador desarrolla conceptos, entendimientos e intelecciones extraídos de la obtención de los datos (Taylor y Bogdan, 2000). En este caso, mi investigación buscó analizar acerca de la simplificación de un tema musical del género timba, explorando la historia de la timba, sus características y su adaptación al mercado peruano, datos que se obtuvieron no solo a través de bibliografía sino mediante entrevistas a diferentes expertos en el tema.

Igualmente, fue una investigación de tipo básica porque plantea

informaciones nuevas y teorías, por ende, los conocimientos se incrementan (Hernández, Fernández y Baptista, 2014). Por lo tanto, la presente tesis al analizar y comparar dos temas musicales de la timba, enriqueció los conocimientos acerca de la timba en Cuba y en el Perú, así como se obtuvo una aproximación respecto a la simplificación musical y las diferencias musicales de la timba en el mercado peruano.

El diseño de investigación fue del tipo de un estudio de caso, el cual se utiliza para hallar mayor información por medio de un análisis minucioso de ciertos casos. A través de él, se investiga un problema en su mismo contexto, en la vida real de donde se sacan conclusiones con respecto al tema (Hernández, Fernández y Baptista, 2014). En esta línea, se analizó la timba en Cuba y en el Perú, así como a la simplificación de elementos musicales por medio del análisis de dos temas musicales de la timba.

Sumado a esto, para poder realizar la presente investigación, se llevó a cabo la categorización apriorística, por medio de la construcción de una matriz, siendo diseñada bajo los modelos de Cisterna (2005) y Cárdenas (2018), tomando en cuenta dos categorías: la simplificación de los conceptos armónicos, melódicos y rítmicos y las diferencias musicales y de formato en la sección vientos de la timba en el Perú.

Asimismo, las técnicas utilizadas fueron el análisis de documentos, porque reúne, selecciona y analiza los datos con el fin de estudiar un fenómeno determinado (Dulzaides y Molina, 2004). También, se aplicó como técnica la entrevista, la cual permite la recopilación de información detallada brindada por la persona que informa y comparte oralmente con el investigador aquello concerniente a un tema específico (Rodríguez y Mesa, 2012). El instrumento aplicado fue una guía de entrevista semiestructurada y grabaciones, en la cual el informante expresa sus ideas y opiniones, puede matizar sus respuestas, siendo una de sus ventajas la oportunidad de acomodarse a los entrevistados con grandes posibilidades para esclarecer términos, hacer una identificación de ambigüedades y usar menos formalismos (Vargas, 2012).

Es necesario mencionar que cuando se aborda metodológicamente un

caso particular, es necesario conocerlo de manera detallada, con la finalidad de comprenderlo (Stake, citado en Grieco, 2012). Es decir, una investigación de carácter cualitativo, que parte de un enfoque de estudio de caso, tiene una orientación interpretativa, debido a que su objetivo es analizar los fenómenos, con el fin de aclarar las significaciones en torno a estos fenómenos.

Tomando en cuenta los conceptos anteriores, el procedimiento que se llevó a cabo se organizó siguiendo seis pasos. En el primer paso, se reunió información teórica sobre el fenómeno de estudio, es decir, sobre la historia de la timba y la simplificación musical; en el segundo paso, se realizaron entrevistas con preguntas que ayudaron a responder las preguntas de investigación. Como tercer paso, las respuestas de los expertos fueron transcritas tal cual sus palabras, pensamientos y reflexiones, y luego fueron reducidas manteniendo su esencia. Cada una de estas respuestas aportaron elementos significativos acerca de la problemática estudiada. En cuarto lugar, se realizó un análisis de los principales elementos musicales (melodía, armonía y ritmo) dentro de la sección de viento en el tema “Fururu Farara” de la agrupación “Los Conquistadores de la Salsa” y un análisis musical del tema “No se Puede Tapar el Sol” de la agrupación “NG la Banda”, y así poder comparar las diferencias musicales. En el quinto paso, se combinaron los datos surgidos de las entrevistas, del análisis musical de los temas de ambas agrupaciones de timba y los fundamentos teóricos respecto a las características de la timba y simplificación musical. Para ello se llevó a cabo la estrategia de triangulación metodológica, la cual implica la combinación de distintos métodos o fuentes de datos (Taylor y Bogdan, citados en Grieco, 2012, p.105). Y finalmente como sexto paso, se redactaron los resultados surgidos de la triangulación, con el fin de lograr un análisis del fenómeno de estudio.

Capítulo 1

Marco teórico

1.1. Estudios previos

A través de una búsqueda de diferentes trabajos de investigación, se han encontrado tesis y artículos respecto a la historia de la timba, sin embargo, no se han hallado estudios sobre simplificación musical; o una relación entre ambos fenómenos, llevándome a considerar que el presente trabajo de investigación se caracteriza por su originalidad respecto al contexto en que se plantea.

A pesar de que, desde mediados de los 90 hasta la fecha, Lima ha sido escenario de numerosas orquestas cubanas de timba, unas de paso y otras establecidas en la escena local, no existen antecedentes de estudios académicos relacionados con la existencia del género que aborden el tema de manera explícita en cuanto a su vigencia y desarrollo en el Perú. Los principales trabajos están realizados en Cuba y Estados Unidos por investigadores que la abordan desde diferentes puntos de vista y se encuentran relacionados principalmente al estudio del contexto social y cultural en el que se ha desarrollado y al análisis de la música como medio de comunicación y sus principales exponentes.

Por su parte, la importancia otorgada a las secciones de vientos como parte del desarrollo del género es relativamente limitada. Pese a ello, la mención que he encontrado en diversos textos me ha ayudado a establecer los márgenes de análisis sobre la cual desarrollaré la presente investigación. Dentro de este contexto he encontrado una colección de trabajos desarrollados especialmente para la revista TRANS donde se reúnen diferentes registros generacionales, geográficos y académicos que le dan amplitud al fenómeno estudiado.

Uno de los trabajos que ha abordado la timba como fenómeno de estudio es "Asómate por debajo de la pista": timba cubana, estrategias músico-sociales y construcción de géneros en la música popular, realizado por López Cano (2006). En él, toma como ejemplo a la timba para desarrollar diferentes puntos de vista en cuanto a la pertenencia de un objeto musical a uno o varios géneros. En este sentido nos muestra la flexibilidad que asume el término por parte de los

críticos, músicos, productores y público en general, al proporcionarle diferentes nombres como Timba, Música Popular Bailable Cubana, Salsa Cubana, Hipersalsa, Salsa Pop etc.; lo cual va a depender de las circunstancias específicas en que se encuentren los músicos o difusores, quienes la utilizan como estrategia para insertarse en determinados mercados, así como autenticarse como representantes de la tradición y colaborar en los procesos de afirmación identitaria.

A través de este artículo, se puede afirmar que la timba tiene un público seleccionado y determinado al cual le transmite “una moda, un look”, es decir, un estilo y una forma de conductas singulares que establecen una identidad diferente a otros géneros musicales propios de la isla; además la timba se particulariza porque es una categoría musical con flexibilidad, la cual se reactiva de forma continua.

Otra de sus publicaciones es “Del barrio a la academia” Introducción al dossier sobre timba cubana (2005), donde al autor describe musicalmente a la timba con características y complejidades que transitan por un sinfín de momentos caóticos como: rupturas de cadencias rítmicas complejas en contrapunto con las cadencias armónicas. La refiere con movimientos abigarrados, multidireccionales y fragmentados en cuanto a los tumbaos del piano, asociándolos con recortes arbitrarios de diferentes ideas musicales; de igual forma, los acompañamientos del bajo y su relación con ritmos como el funk o el rock lo vincula con fórmulas de toques de tambores rituales o de la rumba. Asimismo, describe la utilización de los metales con inflexiones del soul o el funk comparándolos con estilos como el de James Brown, Earth, Wind & Fire, War, Temptations, etc. y, hace mención a las letras, coros y guías de las canciones, así como el baile destacando, en ambos casos, su relación con los conflictos sociales existentes en Cuba en la década de los noventa.

Al analizar las diferentes afirmaciones de López-Cano en su artículo, se puede concluir que la timba es un proceso de hibridación de la música popular bailable de Cuba con diferentes estilos o géneros afroamericanos, y eso da lugar a que su música sea interpretada como compleja, por sus constantes desfases en el ritmo y armonía, los cuales descargan sonoridades agresivas, donde se

hace gala del gran virtuosismo musical respecto a arreglos y a técnica de los músicos cubanos, los cuales, por lo general, poseen una formación profesional en la música de alto nivel, característico en el sistema académico cubano.

Posteriormente, López-Cano en el año 2007 publicó un artículo denominado “El chico duro de La Habana. Agresividad, desafío y cinismo en la timba cubana”, en el cual tuvo como objetivo: “describir las operaciones semióticas que hacen que la timba sea considerada como un género musical agresivo” (p.2), llegando a la conclusión después de un recorrido por la historia de la timba, que es un género bailable que funciona como agente de resistencia cultural frente al discurso oficial, es decir que, a través de la timba, se expone la frustración y el descontento de ciertas colectividades cubanas, específicamente de la Cuba contemporánea, donde, de acuerdo al discurso oficial, no hay clasismo ni prejuicios.

Es claro entonces, que la timba es un medio de comunicación, es un intergénero que posibilita la expresión de sentimientos como la frustración, el desengaño, la impotencia y la agresividad hacia el contexto social de aquella época, y a la vez, la timba sirve como un intermediario para confrontar la resistencia cultural y los discursos dominantes, por decirlo de otra forma, es un medio para verbalizar la realidad social.

En el artículo “Timba, rumba y la apropiación desde adentro” (2005) Sánchez Fuarros, nos adentra en los espacios imaginarios que, desde la propia música, se construyen dentro de la timba. La relación de continuidad de la tradición y el uso particular que los músicos hacen de ella, se centra en la apropiación que los timberos hacen del universo sociocultural de la rumba, desde donde reclaman su espacio, su sonido y sus relaciones interpersonales y, como a través de ella se posicionan en el solar, es decir, de los hogares de barrio, donde te puedes contactar con los cubanos más humildes; todo esto como fuente de inspiración emocional y cultural para expandir sus límites hacia el barrio y así conectar con determinadas tradiciones, fundamentalmente las afrocubanas que viven en la ciudad. Musicalmente nos muestra similitudes en cuanto a la importancia que, tanto la rumba como la timba, le conceden al coro o estribillo, importancia dada en la rumba por la interacción entre el cantante, el coro y el

requinto en el momento cumbre de la performance, con la complicidad del bailarín y el público, cosa que también ocurre en la timba donde el coro o estribillo conforma una parte elemental en la concepción del arreglo y en muchos casos determina el éxito del tema. Por otro lado, señala como la timba va adaptando como referencia la clave de la rumba, la cual le otorga mayor flexibilidad a la hora de concebir y desarrollar los temas.

A la timba se la entiende como una forma compleja de relaciones entre ella y la música tradicional cubana, específicamente la rumba, donde se adueña de las raíces de protesta, de denuncia del grupo de cubanos de solares que viven en condiciones de hacinamiento y pobreza, pero que representa una identidad de una sociedad que se derrumbaba. Este antecedente sirve como estímulo y motivación para crear un intergénero donde todos son protagonistas como el cantante, el coro, el tumbao del piano, los vientos, la percusión y los bailarines muestran un incremento progresivo por partes de la intensidad musical que posee la timba.

Al igual que Sánchez, García (2005) respecto al artículo de Vincenzo, "Timba: the sound of the Cuban crisis" hace una reseña de su estudio donde pone de manifiesto la vinculación de la timba con las expresiones musicales, artísticas y religiosas de la diáspora negra cubana, aduciendo que en ella se encuentran elementos como la clave de rumba y los cantos, temas y ritmos relacionados con la religión afrocubana y a su vez proyecta una imagen de modernidad, cosmopolitismo y sofisticación al incorporar elementos estilísticos, por un lado de la música latina como la salsa y por otro con estilos provenientes de Estados Unidos como el jazz, el funk o el hip hop.

Como se observa en otras publicaciones la timba es considerada como la fusión de diversas expresiones musicales propias de la isla como de raíces afroamericanas, convirtiéndose en una forma "no-política" de expresión política, como refiere Vincenzo (citado en García, 2005): "la política está en los tambores". La timba surge de una continua interacción entre la música, la danza, las letras y la vestimenta, vínculo que propicia una gran significación de resistencia a los ya mencionados discursos dominantes.

Otro artículo publicado en la Revista Trans, fue el de Froelicher (2005) denominado "Somos Cubanos!", timba cubana and the construction of national identity in Cuban popular music". El autor nos aporta un amplio panorama sobre los procesos que llevaron a la aparición de la salsa relacionada con la identidad latina en Nueva York, así como a los diferentes géneros y protagonistas que influyeron en su desarrollo. Nos adentra en el discurso anti-salsa de los músicos cubanos en los años 80 para los cuales la salsa era considerada como etiqueta comercial impuesta a la música cubana, sin embargo, nos muestra a la timba como un intento de los músicos cubanos por sobresalir y distinguirse en el escenario internacional de la salsa.

A través de este artículo se puede concluir que la timba se inserta dentro de un panorama socialista de la música y su auge y desarrollo, está relacionado con los cambios en la sociedad cubana posterior a la desaparición de la Unión Soviética.

En la búsqueda de antecedentes sobre el tema se han encontrado otros artículos de investigación, así como tesis y libros que a continuación se exponen:

González y Casanella (citadas en CIDMUC, 2020) en su artículo "La timba cubana, un intergénero contemporáneo" plantean que: "en los 90 marcó lo medular de la músicaailable en Cuba, y aunque su protagonismo es variable, tiene gran incidencia en el entorno como portadora de elementos musicales y extra-musicales concretos, que posibilita un acercamiento a su definición" (par.4). Así mismo, refieren que la timba es un fenómeno que aún permanece activo en el repertorio musical de grandes orquestas dedicadas a la músicaailable de la isla, agrupaciones que han establecido a la timba como estilo propio de su interpretación, sedimentando su particularidad de intergénero.

La timba es un ritmo cubano que a pesar del tiempo sigue disfrutándose en la misma isla y en otros países del mundo. Teorizarla significa hacer un recorrido por toda su historia, en donde se puede destacar que este fenómeno musical se estableció en los años 90, cuando sus antecedentes y rasgos ya se hacían sentir en el repertorio de diferentes bandas, cuyas creaciones se consideraban más como salsa. En esta década se observa con mayor claridad

la diferencia de la timba con géneros de músicaailable de épocas anteriores.

Por su parte, Acosta (2004) en su libro “Otra Visión de la música popular cubana”, dedica un pequeño capítulo titulado “La timba y sus antecedentes en la músicaailable cubana” donde se refiere a ella como: “El fenómeno más importante en la música popular cubana durante la década de los años noventa. El término timba designa una fiesta rumba; es, prácticamente, un sinónimo de rumba en su acepción de fiesta” (Acosta, 2014, p.140). En el capítulo hace mención a Los Van Van (1969), Irakere, (1973) y Son 14 (1978) orquestas de gran trayectoria nacional e internacional que, a pesar de tener formatos, sonoridades y conceptos diferentes, fueron creando las bases para que en los años noventa surgiera el nuevo boom nacional e internacional de la músicaailable cubana. Así como al surgimiento de agrupaciones como NG la Banda, La Charanga Habanera, Paulito Fernández (y su Élite) Isaac Delgado entre otras, que siguiendo el modelo Irakere compartieron sonidos tersos y un virtuosismo de metrófono en la sección de metales, conformadas por trompetas, saxos y trombones, incluyendo en ella a algunos excelentes solistas de jazz latino.

La timba no pierde su identidad por ser resultado de una fusión de géneros musicales de diferentes culturas. Así, la música popular cubana contiene un repertorio de patrones rítmicos virtuosos que se distinguen de cualquier otra músicaailable, los cuales ha definido los géneros musicales posteriores. Pero no todo es ritmo en la música popular cubana, también se resalta el protagonismo la melodía y armonía de sus diseños, la letra y los cantos, las estructuras y combinaciones tímbricas, los conceptos del fraseo y del tempo entre otras características que permiten observar y reafirmar la gran fusión de elementos musicales y extramusicales.

Vera y Vélez (2018) en su tesis “Arreglos musicales para dos pasillos ecuatorianos aplicando recursos melódicos, rítmicos y orquestales de la timba cubana”, planteó como objetivo elaborar arreglos musicales para los pasillos ecuatorianos “El Aguacate” y “Tú y yo” aplicando recursos rítmicos, melódicos y orquestales de la timba cubana. En este estudio se elaboraron los arreglos para estos dos pasillos, aunque ambos estilos se caracterizan por tener diferentes diseños rítmicos y melódicos. Así mismo, buscando preservar la esencia de cada

estilo, se logró crear un contraste, donde ambas partes sean sobresalientes. Haciendo un análisis de esta investigación, se considera que los arreglos planteados se llevaron a cabo teniendo como base la experimentación de nuevas sonoridades. De igual forma, propone un proyecto musical innovador que incluye a géneros autóctonos del Ecuador, como es el pasillo usando recursos rítmicos, melódicos y orquestales de la timba cubana.

Ruíz (2013) en su trabajo de espacialidad “Orquestación y creatividad en la música popularailable cubana: el arreglista orquestador en los 90”, buscó determinar las formas en que se manifiesta el proceso de creación del arreglista-orquestador en la música popularailable cubana de la década de 1990. A través de la presente investigación ha sido posible corroborar que los altos índices de creatividad y relevancia estudiados en los procesos de creación musical que muestran los arreglistas-orquestadores cubanos de la música popularailable cubana en los 90 se han desarrollado sobre una capacidad de creación sustentada en una especial inteligencia histórica para realizar las síntesis musicales, rasgo inherente de la identidad cultural cubana. El arreglista-orquestador en los casos estudiados manifiesta en una creatividad asociada a la aprehensión, dominio y proyección de los conocimientos, habilidades y capacidades adquiridas a través de su etapa formativa, su trayectoria artística y sus experiencias de vida; todo lo cual tiene lugar sobre la base de sus principales motivaciones, intereses y oportunidades de desarrollo como creadores; desempeñaron un importante rol en ese proceso.

La labor del arreglista-orquestador en la música popular cubana, tiene una elevada trascendencia, debido a que actúa como eje de todo el entramado de las orquestas, los músicos y la música en Cuba. Se debe entender la creación musical cubana como resultado de la identidad como nación y como cultura, donde interactúa un complejo grupo creativo como son: autor-compositor; arreglista-orquestador-director musical; intérpretes, lo que permite su proyección en la performance.

1.2. Historia de la timba en Cuba

En esta sección se plasma el surgimiento de la timba, se plantea un acercamiento a su definición, a través de las apreciaciones de diversos musicólogos y de sus características principales con el fin de diferenciarla de otros ritmos o géneros musicales.

Proveniente de una extensa tradición y generadora de reconocidos compositores e intérpretes, la música popular cubana, sobre todo bailable, se hizo escuchar a través del mundo ubicándose en una de las áreas más resaltantes de producción en América hacia la década del 1950 junto a Estados Unidos, Brasil y Argentina. En el campo de la industria musical las grabaciones producidas, tanto en la isla como en territorio estadounidense, se vendieron en otros países caribeños de habla hispana como Puerto Rico, República Dominicana e incluso en el sur de Colombia (Froelicher, 2005).

Interpretados por solistas, dúos, tríos, charangas, conjuntos, jazz band, entre otros formatos, los géneros como el danzón, la guaracha, la rumba, el son, el mambo, etc., llegaron a ocupar los primeros puestos en los medios de difusión y el mercado internacional, al estilo de Níco Saquito (1902-82), Arsenio Rodríguez (1911-72), Luis Marquetti (1901-91), Benny Moré (1919-63), Enrique Jorrín (1924-87), Dámaso Pérez Prado (1916-89), entre muchos otros; engrosaban los catálogos de las grandes compañías discográficas que, respaldadas por los recursos del comercio y la industria musical, se encargaban de la grabación y difusión radiofónica y televisiva, así como de las giras internacionales, presentaciones en clubes nocturnos, salas de conciertos, auditorios y salones de baile (Rodríguez, 2005).

Tras el triunfo de la revolución cubana en 1959 se implementaron una serie de medidas económicas y políticas que junto con el embargo económico impuesto por Estados Unidos a la isla en 1961 trajeron consigo contradicciones y conflictos comerciales que influyeron negativamente en las grandes compañías. La relación con empresarios que se dedicaban a la música se interrumpió bruscamente afectando la circulación y promoción de los músicos cubanos en escenarios norteamericanos, algunas plazas europeas y el resto de

América, así como la contratación y presentación de artistas extranjeros en la isla, por lo que algunas de las empresas discográficas de Cuba que poseían sus catálogos, tanto fuera como dentro de la isla, se vieron obligadas a venderlos a otras compañías que tenían una economía más poderosa. Durante esta época las decisiones relacionadas con las políticas culturales internas sufrieron cambios drásticos: se clausuraron gran cantidad de bares, restaurantes y discotecas, fueron terminantemente prohibidas las salas de juego (casinos) y se impidió la transmisión de manifestaciones artísticas afines a modelos extranjeros como el jazz y el rock, que más adelante fueron consideradas como expresiones del imperialismo norteamericano. Con estas medidas el gobierno trataba de obstaculizar la permeabilidad de la sociedad cubana con influencias “nocivas” que provenían de los capitales exteriores (Rodríguez, 2005).

En la década de 1970 se inicia el primer reordenamiento nacional de las artes escénicas, estableciendo en el país nuevos planes y programas de estudio con el fin de constituir el primer proyecto sobre la red de centros que conforman hoy en día el Sistema Nacional de Enseñanza Artística. Instituciones como la Escuela Nacional de Artes (ENA), La Escuela Nacional de Instructores de Arte (ENIA), el Instituto Superior de Artes (ISA) conocido actualmente como la Universidad de las Artes (ISA), así como el Conservatorio Amadeo Roldán, son algunas de las más representativas dentro de muchas otras que se fueron creando a nivel nacional, trayendo como resultado un indiscutible y notable desarrollo en el ámbito cultural que se acentuó durante las tres primeras décadas del triunfo revolucionario. En el caso específico de la carrera musical, la malla curricular estuvo dedicada exclusivamente al estudio de la música académica, basada en una excelente preparación técnica y dominio de la interpretación obtenida de pedagogos de países del campo socialista contratados por el gobierno cubano a partir de la década de 1960, caracterizados por una férrea disciplina de estudio y perfeccionamiento técnico (González, 2020).

Si bien el estudio estaba dedicado solo a la música clásica, un gran porcentaje de los alumnos, perfilaron su interés por expresiones populares foráneas y de forma paralela se las arreglaban para escuchar y transcribir grabaciones de grandes maestros del jazz como: Charlie Parker, Thelonious

Monk, Dizzy Gillespie, entre otros. Del mismo modo dedicaban tiempo extra para el estudio de cursos particulares de armonía y orquestación como el realizado por el maestro Armando Romeu Gonzales, por el cual han pasado gran cantidad de arreglistas, compositores y músicos que hoy en día integran las orquestas de música popular cubana, tanto en la isla como fuera de ella. El estudio paralelo de lo clásico y lo popular influyó de manera relevante en el desarrollo musical de los estudiantes que adquirieron, de lo académico, un gran nivel técnico-interpretativo en sus respectivos instrumentos y de lo popular, un amplio conocimiento de las herramientas compositivas contemporáneas que fueron vertidas en las nuevas creaciones (González, 2020).

A finales de la década de los 80, el desarrollo obtenido por las nuevas generaciones de músicos cubanos se vio reflejado en el virtuosismo y agresividad de la sección de vientos, uno de los elementos más socorridos por los arreglistas y que tomó mayor preponderancia dentro del formato orquestal de la músicaailable en los años 90. Su uso se exacerbó notablemente por estos años, donde los arreglistas y compositores como: José Luis Cortés González (El Tosco), Germán Velazco Urdeliz y Juan Manuel Ceruto, por solo mencionar algunos, la tomaron como vehículo expresivo para verter sus conocimientos. Uno de los primeros trabajos donde se evidencian los tratamientos, armónicos, melódicos y rítmicos utilizados en los vientos se da a finales de la década de los 80 cuando José Luis Cortez junto a figuras de la escena del jazz y la músicaailable cubana como: Juan Manguía y José Miguel Crego (Trompetas), Carlos Averhoff (Saxo Tenor), entre otros, fueron convocados para la grabación de cuatro discos de vinilo en los estudios EGREM de La Habana (Rodríguez, 2005).

Con la llegada de nuevas propuestas y el ambiente de creación a finales de la década de los ochenta, irrumpe en el panorama cubano José Luis Cortés (El Tosco) creando a NG la Banda (1988) bajo el eslogan (La Que Manda) en ella confluyeron diversas influencias musicales evidenciadas en la voz de Tony Calá (Compositor y violinista) proveniente de la Orquesta Ritmo Oriental, fundada en 1958 por el músico Elio Revé Matos (1930); Issac Delgado (Cantante) y "Wickli" Noguerras (Congas) venían de tocar con Pachito Alonso y sus Kini Kini, orquesta de larga trayectoria fundada por Pacho Alonso (Padre) en

1952; Feliciano Arango (Bajista) exintegrante del grupo de música afrocubana y jazz latino del pianista y compositor Emiliano Salvador (1951-1992); Rodolfo Algodín Jústiz "Peruchin" (Pianista) y Miguel Ángel de Armas (Tecladista) egresados del Conservatorio Amadeo Roldán; Giraldo Piloto Barreto (Baterista) perteneciente a la Orquesta del Cabaret Tropicana; Elpidio Chapotín Delgado (Trompetista) formó parte de la Orquesta del Gran Teatro de la Habana, Teatro Musical Orquesta y Orquesta del Cabaret Tropicana; Germán Velazco, Juan Munguía, José Miguel Crego, Carlos Averhoff, formaban parte de la sección de vientos de Irakere, al igual que José Luis Cortés quien también fue integrante de Los Van Van. Como se puede apreciar, en ella se operaron hibridaciones e interinfluencias de géneros y estilos de décadas precedentes que, sumado al virtuosismo de cada músico y el talento compositivo de "El Tosco" dieron paso a la cristalización de la timba (Rodríguez, 2005).

Entre las nuevas orquestas que se sumaron al movimiento podemos encontrar a La Charanga Habanera (1988) con arreglo y dirección musical de David Calzado; Paulo FG y su Élite (1992) bajo la dirección y arreglos de Juan Manuel Ceruto; El Trabuco (1993) bajo la dirección y arreglos de Manolito Simonet; Klimax (1995) bajo la dirección y arreglos de Giraldo Piloto; Issac Delgado y su orquesta, bajo la dirección de Joaquín Betancourt, entre otras, dirigidas por nuevas generaciones de músicos, la gran mayoría egresados de las instituciones antes mencionadas, que introdujeron un nuevo concepto estético, sonoro y vanguardista dentro de la escena musicalailable cubana y que bajo el nominativo comercial de salsa cubana o hipersalsa en sus inicios, lograron reinsertar la música cubana de la isla en el mercado internacional (Rodríguez, 2005).

Musicalmente hablando, la timba nació en Cuba, aproximadamente, a partir de los años 70, en donde:

La incorporación gradual de nuevas maneras de tratar los planos y contrastes rítmicos, la exacerbada tensión, y sonoridades agresivas, la dislocación de elementos, etc., son algunos de los rasgos fundamentales que irían marcando el estilo compositivo e interpretativo de las jóvenes generaciones de entonces, y dio lugar a una resultante sonora-expresiva

bailable bien diferenciada de la de épocas anteriores. (González y Casanella, citadas en CIDMUCMUSICACUBANA, 2020, par.10)

Cultura Cubana (2020) en una de sus publicaciones sobre la música en el siglo XX refiere que:

La Timba constituye un término que surgió, dentro del ámbito musical cubano, en la década de los años 90 del pasado siglo XX de la música cubana, cuya función no es más que denominar la forma de trabajo, original y más contemporánea de la música popularailable, llevada a cabo por los creadores e intérpretes cubanos. Es el fenómeno más importante en la música popular cubana de ese período. En décadas anteriores, es que encontramos las primeras referencias y raíces del término Timba en Cuba; el cual ha sido muy utilizado para tratar señalados aspectos. Musicalmente, se hallan en determinados componentes que fueron aportados por la legendaria banda Irakere, así como también por la Rumba, debido a que era muy frecuente y habitual el empleo de la frase: la timba está buena. (par.1)

Por otro lado, el virtuosismo que derrochan los músicos cubanos proviene de un sistema educativo artístico que ha contribuido a la adquisición de una excelente formación musical y ha propiciado en los músicos gran dominio técnico tanto en los arreglos como en su interpretación. Pero, fue entre finales de los 80 e inicios de los 90 que se consolidó.

El discurso de la timba surge en un momento en que situación económica de la isla eran desfavorables. A comienzo de los noventa Cuba entra en una profunda crisis debido a la desaparición oficial del campo socialista y el endurecimiento del bloqueo estadounidense y se declara un “Periodo especial en tiempo de paz” que se extendió por varios años, obligando al gobierno a tomar nuevas medidas para cubrir las necesidades económicas y sociales de la población.

Se permitió la inversión extranjera en áreas estratégicas como el turismo, así como, a cierta escala, el trabajo como actividad independiente y se legalizó la tenencia del dólar, actividades prohibidas años atrás por el gobierno. Llegaron

épocas difíciles, los alimentos escaseaban incluso en las tiendas creadas exclusivamente para los extranjeros. Desempleo, prostitución, discriminación racial y económica “Miles de estrambóticas y barrocas historias de supervivencias, de amor, estafa, revueltas, picardía, engaños, iras, estallidos de violencia, sexo y dólares, retumbaban en los sordos muros del malecón de La Habana” (López-Cano, 2005).

Según Reggiani, baterista profesional del Ecuador, refiere que la timba se debe entender como una nueva sonoridad de la salsa y que se estableció producto de la influencia de la música proveniente de Estados Unidos sobre la música tradicional cubana. Pero, su nacimiento no se debe solo a la interpretación musical, sino también fue motivado por el contexto sociopolítico denominado “periodo especial”, etapa que se caracterizó por la crisis económica, desatada a partir de la disolución de la Unión Soviética y el aumento del embargo de Estados Unidos a Cuba. Debido a eso, aquello que provenía de la isla cubana se censuraba o prohibía. Este es uno de los factores que influye en las expresiones de rebeldía del pueblo cubano (Reggiani, citado en Navarro, 2017).

Cuando el reguetón se instaló en el mundo musical, en los primeros años del siglo XXI, no disminuyó la influencia y convocatoria en su amplio público, pues la timba se resalta por sus características estilísticas, las cuales delimitan las diferencias entre ella y otros géneros de músicaailable de origen caribeño, incluyendo la salsa (López-Cano, 2005).

López-Cano (2005) afirma que la timba tiene un público determinado dentro y fuera de la isla al cual transmite una moda, un look y un modo de comportamiento característico proporcionando una significancia singular de identidad grandemente diferenciada al que promueven otras músicas populares cubanas y que es perteneciente a categorías musicales flexibles que se reactiva en forma continua.

Como afirma el autor: “La timba ha sabido responder, de manera muy particular, a las necesidades de construcción simbólica de las generaciones más afectadas por la grave crisis económica que padece Cuba desde el desmoronamiento del campo socialista durante los años noventa” (2005, p.3).

Aun así, el nombre “timba”, no es manejado o aplicado por todos los actores de este intergénero, pues tanto músicos, como productores, críticos o el mismo público, pueden denominarla de diferentes formas como: salsa cubana, hipersalsa, rumba, etc. Inclusive, los mismos bailadores, conocedores del compás que exige este ritmo, no sabe discriminar correctamente la timba de otros géneros bailables.

Añadido a esto, López-Cano (2005) en conversaciones con algunos músicos que han formado parte de agrupaciones timberas, refiere que: “no es fácil saber qué tipos de música, agrupaciones y/o cantantes incluirían dentro de la categoría y quienes no. Por lo que la timba pertenece a una categoría musical flexible que se reactiva constantemente de acuerdo a situaciones específicas” (p.3). Esto reafirma, también, que es difícil establecer de manera clara a qué se denomina timba exactamente.

1.2.1. Acercamiento a la definición de timba

En el intento por definir la timba, se hizo un recorrido por diferentes investigaciones en los cuales los autores encuentran coincidencias respecto a las características de este ritmo musical.

Para López-Cano la timba es:

Modo de ser de la música popularailable cubana que se caracteriza por mezclar elementos de la música afrocubana con música pop, en especial aquella de origen afronorteamericano. La timba es un ejercicio de exploración, apropiación y fusión de elementos tradicionales provenientes del son clásico, de géneros derivados de la rumba, así como de la música afroreligiosa con cantos yoruba. (citado en Vera y Vélez, 2018, p.19)

Acosta (citado en López-Cano, 2007) expresa que la timba es:

El fenómeno más importante de la música popular cubana durante la década de los 90, fue lo que primero se llamó salsa cubana y luego se convirtió en la timba. Tan es así, que podemos afirmar que se trata del primer movimiento original de nuestra músicaailable, desde los años 50, capaz de ganarse la atención internacional. (p.3)

Por otro lado, González y Casanella (citadas en CIDMUCMUSICACUBANA, 2020) se apoyan en la definición del Dr. Danilo Orozco quien afirma que la timba es:

Un híbrido concreto que se nutre de diferentes géneros (o sus rasgos estilísticos derivados) con una mezcla específica y muy dinámica de elementos yuxtapuestos que se muestran en permanente pugna interna o tensiones, que no permiten precisar, de manera estable, los componentes, lo cual no descarta que sea posible una relativa coherencia a través de uno o más comportamientos musicales. (p.13)

Las investigadoras González y Casanella (citadas en CIDMUCMUSICACUBANA, 2020) consideran a este enfoque conceptual el de mayor precisión y actualidad sobre el tema pues presenta características concretas y flexibles.

Otra definición o delimitación es la de López-Cano (2007) quien plantea que: “la timba es un tipo de músicaailable cubana que, por medio de determinados mecanismos semióticos y cognitivos, gestiona, reorganiza, construye y semiotiza la agresividad que los jóvenes cubanos padecen a causa de sus precarias condiciones socioeconómicas” (p.2).

Al unir los diferentes conceptos o intentos de conceptualizar a la timba se puede concluir que la timba es un intergénero, porque es un híbrido de diversos géneros musicales. Es considerada como el fenómeno con mayor relevancia de la música popularailable de Cuba en la década de los 90. La timba es un ritmo que semiotiza la agresividad y protesta del pueblo cubano por el contexto sociopolítico que atravesaban, expresado en precarias condiciones económicas.

1.2.2. Características de la timba

Para conocer a mayor profundidad acerca de la timba se redactaron sus características principales basadas en López-Cano (2007), las cuales complementaron el análisis comparativo que se realizó posteriormente.

- Las canciones de la timba son piezas sumamente seccionadas, donde cada sección posee una unidad estilística propia y a veces muy

diferenciada de las otras. Comienza casi siempre con formas o estilos más cercanos a la salsa o son tradicional y conduce, hacia el final, a sonoridades más vigorosas con un anclaje mayor en músicas cercanas al funk, rock y hip-hop norteamericanos, combinados con ritmos de raíz afrocaribeña. Por decirlo de algún modo, a medida que una canción de timba avanza, se torna cada vez más rumbera, más briosa y energética y más adelante, más agresiva. (p.4)

Estas características se pueden apreciar en el tema “Un Tipo Como Yo” de NG la Banda (<https://youtu.be/wwirkT1S5u8>):

2:07 al 2:19 influencias del funk y rock norteamericanos en la batería y los teclados, mientras el bongó repiquetea sobre motivos de rumba.

2:51 al 3:08 vientos al estilo funk,

3:30 al 4:13 bomba o mazacote donde los vientos hacen una “champola” mezclada con un solo de trompeta, el bajo hace slap al estilo del Funk, al igual que la batería, mientras que las congas mantienen la base rítmica de la “salsa” cubana,

4:58 al 5:18 vuelven los vientos estilo Funk.

- Las canciones de timba no suelen comenzar con una introducción fantasiosa protagonizada por el virtuosismo de los metales. Entra de súbito en uno de los estribillos que se cantarán en forma de montuno más adelante. A este procedimiento se le conoce como ataque por el estribillo. Este inicio puede prolongarse por muchos compases. Estas características son más evidentes en los conciertos en vivo. Después del “falso inicio” aparece la introducción propiamente dicha: un trozo de música instrumental en la que una breve progresión armónica bien definida y cerrada sostiene los impulsos rítmico-melódicos de los metales. Se aprecia una fuerte presencia de las armonías del jazz así como de una base rítmica rica, variada y peculiar de la “salsa” cubana. (p.4)

Por ejemplo, en el tema “La 5.ª Avenida” de NG la Banda, invitado Paulito FG se puede apreciar (<https://youtu.be/myCJ6VYwVmA>):

0:00 al 0:31 ataque por el estribillo,
0:32 al 0:42 Introducción de los vientos,
3:05 al 4:15 se repite el comienzo en forma de montuno.

- Su apariencia es más cercana a la salsa o son tradicional. En otras ocasiones se aproxima a los estilos de baladas románticas. Otras veces adquiere la forma de tipos musicales clásicos como el bolero o el son. Después de unas estrofas cantadas por el cantante principal comienzan los interludios instrumentales llamados mambos. Su instrumentación está dominada por los metales (trompetas, trombones y saxofones) que desarrollan gestos rítmico melódicos de gran sensualidad, donde se evidencia la influencia del jazz y el funk. Después de los mambos se suceden más estribillos en forma de montuno, es decir, que se canta y se baila. (pp.4-5)

En el tema “La 5.^a Avenida” de NG la Banda invitado Paulito FG se aprecia lo siguiente (<https://youtu.be/myCJ6VYwVmA>):

0:42 al 0:58 La voz se aproxima a los estilos de baladas románticas,
0:59 al 1:09 Coro con ritmo charanga típico de la música tradicional cubana,
2:44 al 3:04 Mambo donde se evidencia la influencia del jazz y el funk.

- La timba se distingue de la salsa porque en una misma canción puede aparecer una cantidad ingente de diferentes estribillos o coros. Por lo regular, la letra de un nuevo coro agrega o sustrae información de la letra del anterior. (p.5)

Por ejemplo, en el tema “La 5.^a Avenida” de NG la Banda invitado Paulito FG se aprecia con claridad los diferentes coros (<https://youtu.be/myCJ6VYwVmA>):

2:04 al 2:30 primer coro,
3:15 al 4:04 segundo coro, utilizado como comienzo en el tema,

4:56 al 5:36 improvisación sonera del cantante influencias del son,
5:36 al 5:45 tercer coro utilizando información de la letra del coro anterior,
6:16 al 6:40 cuarto coro,
6:51 al 7:25 mismo coro fragmentado,
7:30 al 8:05 quinto coro.

- El bajo sostiene el desarrollo rítmico-armónico que acusa desde el principio una fuerte influencia del jazz y el funk, así como de otros estilos de música negra norteamericana. Su escritura es sumamente percusiva. Su percusividad extrema, así como su tendencia a asumir modelos de riffs del funk o de la percusión afrocubana ritual o profana, propicia que la línea melódica resultante suene en extremo fragmentado. Al ostinato del bajo se le llama tumbao. Recibe el mismo nombre el ostinato rítmico-armónico que desarrolla el piano y que se instala como base armónica de toda la canción. A diferencia de la salsa, en la timba el tumbao del piano puede alcanzar niveles de gran complejidad: cada mano del pianista ejecuta ritmos con acentos contrapuestos que tienen como resultado una polirritmia intrincada y la difuminación de las fronteras armónicas. (pp.5-6)

Así se puede apreciar en el mismo tema de NG la Banda invitado Paulito FG (<https://youtu.be/myCJ6VYwVmA>)

6:46 al 7:26 El coro se combina con el mambo de los metales y se crea el “mazacote” donde el bajo asume líneas fragmentadas y percusivas, en esta parte también el tumbao del piano alcanza niveles de gran complejidad.

- En efecto, en la timba la sincronía armónica suele ser laxa. La armonía se desgrana y cada instrumento cambia de acorde de forma irregular: la línea del bajo, la marcha sonora del tumbao del piano y las melodías del cantante y los metales suelen entrar a tiempos distintos a determinado acorde y abandonarlo con el mismo tipo de desfase. Como muchos otros

procesos y elementos de la timba, este desfase armónico es una hiperbolización de algún elemento de la música tradicional de Cuba. En este caso se trata de la extrapolación a otros instrumentos del “bajo anticipado”. (p.6)

Esta característica se aprecia en el minuto 1:19 al 2:03 de la “5.ª Avenida” también (<https://youtu.be/myCJ6VYwVmA>).

- En ocasiones, más que una armonía dominada por la organización de acordes, lo que se percibe en la timba es una superposición de planos tímbricos, de gestos melódico-rítmicos aun de estilos musicales distintos. Tanto armónica como rítmicamente, las secciones de estas canciones entran y salen de la organización tonal para tomar momentáneamente apariencias “caóticas”, siendo un caos organizado. (Perna, citado en López-Cano, 2007, p.6)

Por ejemplo, en el minuto 2:14 al 3:07 del tema “La bruja” de NG la Banda (<https://youtu.be/d3sbcT7Qa2w>) se puede plasmar este caos organizado, es decir, que a pesar de que se plasman armonías y ritmos distintos, existe una organización en sus acordes.

- Suele haber algún momento de ruptura donde los tumbao del bajo y piano transforman sus arreglos jazeados para tornarse más hacia el funk, el rock o el hip hop. Los timberos suelen llamar moña a estos elementos de música negra americana. (Minuto 3:38 al 4:33 del tema “La bruja” de NG la Banda). Existen algunas secciones llamadas mazacote, bomba o despedote donde el fluir rítmico-armónico dominante de la canción se detiene para dar lugar a vigorosas improvisaciones percusivas. Por lo general, este efecto se logra cuando el bajo suspende el tipo de ejecución que desarrollaba hasta ese momento para integrarse a la improvisación de las percusiones. El bajista golpea las cuerdas con la palma de la mano derecha, mientras que la izquierda realiza glissando descendentes. Las improvisaciones de los percusionistas en esta sección son sumamente libres. También son característicos de estas secciones la aparición de baterías electrónicas y ritmos secuenciados. En ocasiones, en estos y

otros momentos emerge una línea melódica o gesto rítmico-melódico en los sintetizadores llamado contratumbao. Este recurso suele imitar el guajeo de los violines de las orquestas tradicionales llamadas charangas. En otras ocasiones imita gestos de música electrónica, disco, tecno o dance. (pp.6-7). Esto se puede apreciar en el minuto 4:47 al 5:12 del mismo tema (<https://youtu.be/d3sbcT7Qa2w>).

- El despelote o mazacote suele terminar en una cadencia rítmica vigorosa llamada bloque. Al terminar el bloque la música experimenta unos instantes de silencio absoluto. Inmediatamente después reinicia con el movimiento y ritmo anteriores. Algunas veces se articulan series de bloques interrumpidos o la cadencia rítmica se desfasa de la cadencia armónica de tal suerte que él escucha o bailaror no sabe exactamente si se encuentra en el final de una sección o en el comienzo de la siguiente. Otras veces el bloque se semiotiza y busca referentes y similitudes con música de seriales de aventuras de la TV o gestos rítmico-melódicos de músicas tradicionales. (p.7)

Frente a estas características se cita como ejemplo el mismo tema “La bruja” en el minuto 5:36 a 6:20 (<https://youtu.be/d3sbcT7Qa2w>)

1.3. Historia de la timba en Perú

En los siguientes párrafos se plasmará una breve reseña sobre la llegada de la timba al Perú, haciendo un recorrido por algunos de los principales géneros, artistas y agrupaciones que durante la primera mitad del siglo XX contribuyeron en el mundo de la música cubana en el Perú y que influenciaron a gran escala en la escena musical limeña, propiciando el éxito de la timba a finales de la década de 1990.

La presencia de la música cubana en el Perú se remonta a la llegada, desarrollo y expansión del género habanera por toda Latinoamérica desde el siglo XIX alcanzando, en las primeras décadas del siglo XX, su gran esplendor, donde fueron conocidas también como danza-canción o simplemente canción. En este proceso fue relevante su inclusión en el repertorio de diferentes formatos

como los dúos, entre los que destaca los hermanos Eduardo Montes y César Augusto Manrique, quienes a partir de 1911 lograron una gran popularidad por sus grabaciones con la compañía norteamericana Columbia Records, contribuyendo así a que la habanera, a la par con los valeses, las marineras, los tonderos, los yaravíes etc. ocuparán un lugar importante en el consumo y gusto de los limeños. Otros formatos como las bandas militares también contribuyeron a su popularidad incluyéndolas en las grabaciones de discos y presentaciones en retretas (Cosamalón y Rojas, 2020)

El avance tecnológico en la industria discográfica, así como en la radio y el cine, se desarrollaron con gran rapidez a partir de 1920 beneficiándose mutuamente en el intercambio cultural tanto nacional como internacional, expandiéndose por todo el continente americano y favoreciendo la consolidación de la imagen e identidad de la cultura popular de masas. En este sentido, Cuba es considerada como uno de los primeros países en incorporar a la industria musical internacional, las danzas y los ritmos de raíces afro, resaltando el estereotipo de lo negro y lo mulato que se vio respaldado durante la década de 1929 por un creciente nacionalismo que estuvo representado por el movimiento afrocubano, encabezado por las élites intelectuales y artísticas cubanas (Moore, 1997). Una gran variedad de formatos cubanos de son y rumba, como los tríos, los sextetos, los septetos y más adelante las orquestas con formato de jazz bands se dieron a conocer en numerosos países de Latinoamérica, sobre todo, a partir de la década de 1925 considerada por los historiadores como “La Era Dorada del Son”. Agrupaciones como el Sexteto Habanero y el Septeto Nacional de Ignacio Piñeiro contribuyeron activamente al desarrollo interno y su posterior internacionalización, logrando firmar contratos para compañías norteamericanas como la RCA Víctor o la Columbia Records, empresas encargadas de extender el mercado musical hacia países de la periferia (Gonzales, 2010).

En el caso de Perú, el proceso político conocido como el Oncenio o la Patria Nueva, liderado por la llegada al poder del presidente Augusto B. Leguía en 1919 traería nuevos aires de modernidad y desarrollo para la capital. Un creciente nacionalismo en el ámbito cultural, fomentado por el estado, se vio reflejado en el apoyo a representaciones culturales peruanas, creando nuevos

circuitos de difusión comercial desde donde se planificaron actividades públicas relacionadas con las expresiones andinas y criollas. Un ejemplo de ello fue, el renacer de la tradicional fiesta San Juan Bautista en Amancaes. Sin embargo, la internacionalización de estilos norteamericanos como el one step, charlestón, fox trot, el tango argentino y posteriormente la música cubana a finales de la década del 1920 dominaron la escena limeña extendiéndose a otras ciudades del Perú. La música cubana se vio representada en esta época por agrupaciones como la del destacado músico Eliseo Grenet, pianista, compositor y director, encargado de dirigir grandes espectáculos de exportación en teatros reconocidos de Lima. Otras orquestas que se sumaron a la lista durante los años 30 fueron la, Jazz Band del maestro Armando Romeu Jr., el Trío Matamoros, así como, el elenco dirigido por Ernesto Lecuona (Cosamalón y Rojas, 2020).

La participación de artistas y músicos cubanos en las películas de la creciente industria cinematográfica mexicana fue determinante en el proceso de expansión de la cultura cubana por todo el continente, sumado a ello las giras que continuaron durante los años 40 y 50 contribuyeron a que otros ritmos, instrumentos y bailes se conocieran e introdujeran en la cultura de varios países latinoamericanos. En este sentido, un caso relevante en el Perú, fue la llegada en 1947 de la orquesta Habana Cuban's, en la cual se encontraba el percusionista, coreógrafo y bailarín Guillermo Nicasio Regueira "El Niño". Este destacado músico radicó en el país desde su llegada a Lima, contribuyendo en la enseñanza a sus colegas músicos de los conceptos rítmico-sonoros, bailes y cantos de la cultura afrocubana y en la introducción de instrumentos como el bongó y las congas en la música peruana (Cosamalón y Rojas, 2020).

Para los años 50 al concepto de música tropical se le incluirían otros ritmos y géneros cubanos como el chachachá, la guaracha y el mambo, ritmos que gozarían de gran popularidad en América Latina. Orquestas como la de Pérez Prado, "El Rey del Mambo", La Sonora Matancera con Celia Cruz, "La guarachera de Cuba" así como Benny Moré, El Bárbaro del Ritmo, por solo mencionar algunas, tuvieron gran repercusión en el Perú durante esta década. Por otro lado, la escena local se vio representada por agrupaciones como la del destacado músico Luis Young Macedo, quién, adquiriendo el formato de la

Sonora Matancera de Cuba, crea a mediados de los años 50 la Sonora Lucho Macedo de la cual se desprenderían años más tarde La Sonora Casino de Hugo Macedo y La Sonora del Ñico Estrada. Dichas orquestas incluyeron en su repertorio y grabaciones géneros como el bolero, el chachachá, la guaracha, la rumba etc. contribuyendo a gran escala en el desarrollo de la escena musical limeña sirviendo como escuelas a gran cantidad de cantantes e instrumentistas nacionales; además de acompañar en la radio y la televisión peruana a grandes figuras internacionales durante las siguientes décadas (Gonzales, 2010).

En este sentido Cosamalón y Rojas concluyen que:

La llegada presencial y discográfica al Perú de la música tropical cubana durante la primera mitad del siglo XX motivó una afición masiva por lo tropical, así como la constitución de numerosas orquestas y conjuntos peruanos de ritmos caribeños que conformaron una oferta variada en la capital y las provincias. Así se fue formando en los barrios tradicionales y populares de Lima una identidad de raigambre caribeña a la par de la criolla. Distritos como El Callao, La Victoria, El Rímac, Surquillo o Breña se identificaron como barrios tropicales y, a su vez, fueron las canteras de músicos, conjuntos y orquestas de estos ritmos calientes del Caribe. (2020, p. 79)

La popularidad de dichas sonoras sumada a las grandes orquestas, combos y conjuntos tropicales, sostendrían la popularidad la música tropical durante los años 60 y parte de los 70. La salsa entra con fuerza en la década de 1970 expandiéndose en Lima a través de los coleccionistas, los bares y la radio, en consecuencia, muchas de las orquestas que mantenían formatos tradicionales de sonora, sufrieron cambios instrumentales como la incorporación del trombón en la sección de vientos e incluyeron en su repertorio temas de agrupaciones de moda en Nueva York y Puerto Rico. Nuevos locales surgirían con el seudónimo de salsódromos. Por último, la televisión se sumó al nuevo fenómeno que invadió al resto del Perú. A pesar de estos cambios, los vínculos con la música tropical cubana se mantuvieron a través de grandes exponentes que radicaban fuera de la isla y que continuaron llegando a la capital limeña. Entre ellos están Olga Guillot, Rolando La Serie, Celia Cruz, Miguelito Valdez

por solo mencionar algunos. Cabe destacar la llegada desde Cuba en 1972 del conjunto Los Compadres, fiel exponente de la música tradicional cubana. Si bien la salsa continuó en la preferencia de los peruanos durante los años 80, otros artistas como Óscar D'León, mantuvieron en su repertorio legendarios temas cubanos. Celia Cruz por su parte nunca dejó de representar al son, la guaracha, el bolero, el chachachá, la rumba. Fiel defensora junto a Tito Puente de las raíces de la música cubana. Estas tres figuras reunieron a grandes multitudes en La Feria del Hogar, evento de gran trascendencia a nivel nacional, en el que se presentaron durante los años 80 y parte de los 90 (Cosamalón y Rojas, 2020).

El coleccionista, músico y difusor Paul Valiente comenta que la música cubana se encontraba gracias a los LP's y casetes traídos por músicos y melómanos después de sus viajes a la isla o por grabaciones que se podían encontrar en el Callejón del Buque en La Victoria o en los, ya conocidos para la época, huecos de Quilca o Colmena, donde sus sonoridades pueden dar fe del nexo musical entre Cuba y Perú durante esta década (Valiente, 2017).

Con la llegada de su internacionalización durante la década de 1990 la timba recorre los más diversos escenarios mundiales representados por orquestas como NG la Banda, Paulito FG, Issac Delgado, La Charanga Habanera, Manolito Simonet y su Trabuco, Juan Formell y los Van Van entre muchas otras que, unido a una audiencia entusiasta de bailarines, melómanos, productores de espectáculos y disc jockey, contribuyeron a su diversificación, codificación y progresiva expansión a través de Estados Unidos, Europa y Latinoamérica, captando la atención de una parte importante de seguidores y amantes del latin jazz, la salsa y la música cubana.

El manager y productor de espectáculos Johnny Hidalgo manifiesta que a finales de los años 90 irrumpen en la escena musical limeña orquestas como La Charanga Habanera y Manolito Simonet y su Trabuco, las cuales lograron popularizar la nueva cadencia de la música cubana y lograrían consolidarse en distritos como San Juan de Lurigancho, La Victoria, Los Olivos, incluso en el Callao que, a pesar de tener una fuerte influencia salsera, caló muy fuerte sobre todo en los jóvenes (J. Hidalgo, comunicación personal, 2018).

La progresiva llegada de grupos de timba a finales de los noventa a la capital limeña y la gran acogida que tuvo, especialmente en los más jóvenes de la población, aceleró el auge y protagonismo de este nuevo ritmo que pronto se pondría de moda en las discotecas de los barrios con mayor popularidad en la capital, impulsado por una fuerte campaña de difusión tanto en radio como la televisión peruana.

La timba arribó a la capital a mediados de la década de los noventa impactando, sobre todo, en un público juvenil que hasta el día de hoy ha seguido cultivando su escucha y estableciendo múltiples vínculos que van desde su baile espontáneo hasta la adquisición de gestos, hábitos, vocabulario y costumbres que forman parte de su puesta en escena. Jhonny Hidalgo afirma que La Charanga Habanera con los temas “El Temba” y “Lola, Lola” y Manolito Simonet y su Trabuco con “Y Todavía No” y “El Águila” fueron las primeras orquestas que lograron romper con las fórmulas establecidas por la salsa y consolidarse en el gusto popular a finales de la década de los noventa. Con una fuerte presencia en las radios salseras, en la prensa escrita y los programas de televisión, tanto Manolito Simonet y su Trabuco, como La Charanga Habanera, mostraron al Perú la fuerza y vitalidad de la timba (Acosta, 2014).

Más adelante se sumarían Juan Formel y los Van Van, Adalberto Albares y su Son, Giraldo Piloto & Klimax, Elio Revé y su Charangon, La Caro Band, Habana de Primera entre otras, contratadas para eventos como el gran festival Chim Pum Callao, donde también participan El gran Combo, Gilberto Santa Rosa, Marc Anthony, José Alberto el Canario, así como agrupaciones de salsa y timba de la escena local (Acosta, 2014).

1.4. NG La Banda y Los Conquistadores de la Salsa: una breve reseña

Armando Rodríguez (2015) en su artículo “Los sonidos de la música cubana: Evolución de los formatos instrumentales en Cuba” hace una breve descripción de NG La Banda, grupo musical cubano fundado por el flautista José Luis Cortés, "El Tosco". NG significa nueva generación. Rodríguez (2015) plantea: “Esta agrupación es considerada por muchos la inventora y promotora del estilo musical denominado Timba, el cual es motivo de controversias y

críticas por parte de algunos sectores de la sociedad e intelectualidad cubana” (p.67).

Delirio Habanero Rumba Bar (2019) se expresa de la siguiente manera:

Esta agrupación fue fundada por el flautista José Luis Cortés quien formó parte de dos de las agrupaciones definitorias para la música cubana del siglo veinte: Los Van Van e Irakere. Con NG, Cortés se propuso fundir la sencillez y atractivo de la música de los Van Van y la complejidad y elaboración de la música de Irakere; es decir, lo jazzístico con los ritmos cubanos, con una concepción moderna de la músicaailable. (par.1)

Es por esta razón que se impone algo propio, como refiere Delirio Habanero Rumba Bar (2019): “Un timbre, un estilo, una manera de hacer la músicaailable cubana de una gran riqueza rítmica y armónica con fuerza en los metales, cuyo nombre es toda una declaración de principios” (par.2).

Su primer disco titulado "No se puede tapar el sol" (1988) incluyó varios éxitos de la agrupación, de los primeros temas como "La expresiva" y "Los sitios enteros". La banda se fue imponiendo en un público bailador y vocalistas a Issac Delgado y Tony Calá, entre otros, han sido sus integrantes. Esta imposición se fue dando pese a que había detractores.

Según Moore (1997), NG La Banda combinó las innovaciones de los grupos que la precedieron con muchas otras de su autoría para crear un tipo de música que no era songo, ni rumba, ni rock, jazz o funk. Contenía grandes cantidades de cada una de estas mezcladas entre sí, pero su más potente componente era algo completamente nuevo – algo que había nacido en las calles y barrios de La Habana a fines de los ochenta mientras caía el Muro de Berlín. Cortés le llamó timba a ese nuevo estilo.

La agrupación influyó significativamente en la mayor parte de las bandas de timba que la sucedieron. Por ejemplo, el famoso cantante Isaac Delgado creó posteriormente su propia agrupación; Giraldo Piloto dirigió el grupo Klímax y fue arreglista de la Charanga Habanera y del propio Isaac Delgado; y Paulito FG y Manolín formaron parte también de NG. Paulito cantó en coros para las primeras

grabaciones de la banda y Manolín fue descubierto por El Tosco, quien lo bautizó como “El médico de la salsa” y produjo su primer álbum.

Por otro lado, Robert Armas narra acerca de los inicios de la agrupación Los Conquistadores de la Salsa la cual fue fundada en agosto de 1996 en la ciudad de La Habana durante el esplendor de la timba. Después de esporádicas presentaciones en la isla viajan a Lima el 26 de enero de 1997 contratados por el dueño del salsódromo Eco Latino, más adelante llamado Son Café, nombre que también adquirió la orquesta para cumplir con el contrato y representarlo en sus actuaciones los fines de semana. Para Pabel Fernández, trompetista y fundador de la orquesta, uno de los objetivos por el cual fueron contratados era el de competir con la orquesta salsera “Camaguey” que por aquel entonces gozaba de gran popularidad y se presentaba en locales de la competencia como el “Kimbara” por lo que tuvieron que montar un repertorio basado en canciones de la Sonora Ponceña, DLG, El Gran Combo, Salserín entre otros, renunciando así a su repertorio original de timba (R. Armas, comunicación personal, 2019).

Y es que los productores de timba en el Perú, como es el caso de Robert Armas, con el pasar del tiempo han ido adaptando la timba con el objetivo de que el público la consuma mucho más, es decir, se buscó que sea más comercial. Esta adaptación precisamente se logró realizando la simplificación de los elementos musicales.

En la misma comunicación, Robert Armas menciona que tiempo después, la agrupación se separa del empresario y decide retomar el nombre original del proyecto y salir a conquistar un espacio dentro de la escena musical limeña. Con una orquesta renovada e integrada por músicos cubanos y peruanos no desiste en la idea de mantener la timba como el género principal en su agrupación. Sin embargo, hay que tomar en cuenta que la unión de músicos cubanos y peruanos, significa también la mezcla de dos culturas diferentes, de maneras diversas de interpretar este intergénero, lo cual puede propiciar que el ritmo de la timba haya tomado otras características sonoras.

Robert Armas cuenta que en una de sus visitas a la casa de Héctor Ferreira pasan muy cerca al Callejón del Buque en La Victoria, donde escuchan

el tema de Manolito Simonet y su Trabuco “Y todavía No” el cual decide grabar y utilizar como estrategia de marketing, ya que contaba con cierta popularidad en la zona. Cabe resaltar que dicho barrio siempre tuvo mucha cercanía con la música cubana, la cual desde la década de los cuarenta había ganado adeptos en la sociedad peruana con géneros como el son y la guaracha (Romero, 2015).

Para su sorpresa la versión del tema tuvo una gran acogida en los medios de difusión, por lo que decide sumar a su repertorio otros covers como: “Saliditas Contigo” y “La Boda de Velen” de Manolito Simonet y su Trabuco, “Lola Lola” de la Charanga Habanera, “Tú no me Calculas” de Paulito FG, temas con los que fueron conquistando al público limeño en locales como “La Ley” en La Avenida Colonial, “El Kimbara” en la Victoria, “La Máquina del Sabor” en Chorrillos y “El Salonazo” en Surco (Romero, 2015). De forma general, las diferentes versiones que los músicos u orquestas pueden realizar a determinados temas, se deben a que los consumidores musicales siempre están buscando nuevos estilos y las mismas disqueras con el fin de adaptarse al mercado musical recurren a hacer las versiones más comerciales.

En 1998 decide grabar su primera producción discográfica titulada “Esto se Pega” lanzado al mercado el mismo año bajo el sello IEMPSA. Considerado el primer disco de timba producido, masterizado y difundido en el Perú, en el cual se puede apreciar la utilización de una serie de recursos y elementos musicales característicos de la timba, como: las intervenciones de las voces en idioma inglés con elementos de rap, la batería electrónica y los sintetizadores heredados de la fusión de la música cubana con la norteamericana. Una reiterada utilización de los “inicios en falso” donde a diferencia de la salsa convencional que suele comenzar con una introducción fantasiosa compuesta para la sección de metales, en la timba muchas veces lo hacen con una entrada súbita de uno de los estribillos cantado más adelante en forma de montuno (López-Cano, 2007). Uno de los elementos más relevantes de esta producción lo constituye sin lugar a duda el tumbao del piano el cual le aportó un sello propio y original a la orquesta y que perdura hasta la actualidad.

A diferencia de la salsa donde el tumbao toma la fórmula establecida por el tres en el son, básicamente como acompañante, en la timba va a tener un

papel protagónico aportando una forma más llamativa y creativa al ensamble el cual fue tomado como gancho comercial convirtiéndose en un elemento distintivo de la orquesta

En el siguiente ejemplo se puede apreciar la introducción del tema Fururu Farara, una secuencia de intervalos ascendentes y descendentes ejecutadas por ambas manos del pianista con un ritmo continuo de notas percutidas y acentos contrapuestos que le aportaron a la agrupación elementos de identificación y recordación tan influyentes como los coros o las letras de las canciones, convirtiéndose en una especie de sello de grupo.

Figura 1

Introducción del tema “Fururu Farara”

Introducción Tumbao en clave de rumba 2x3 Robert Armas

Piano

5

Pno.

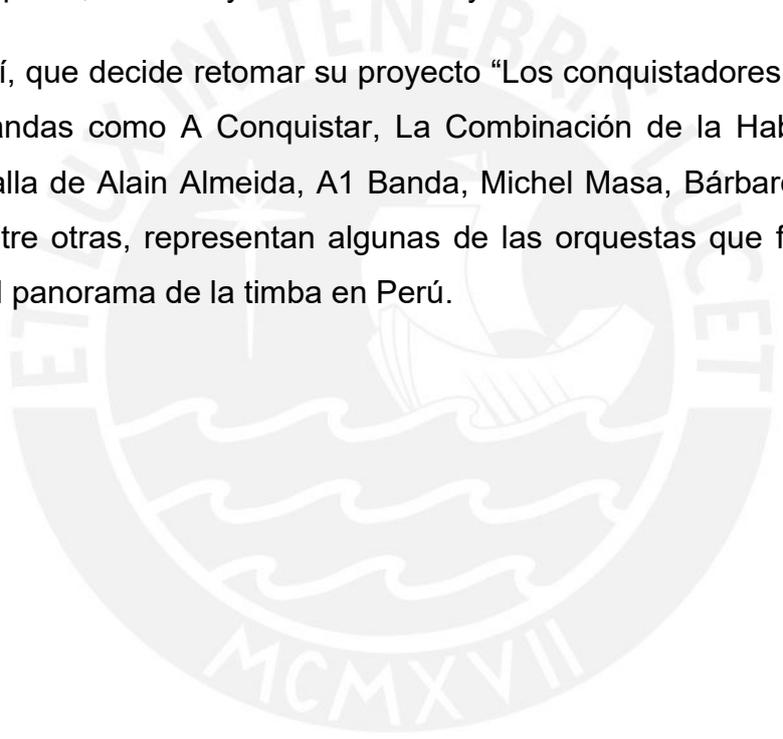
Etc

Tal y como nos comenta Robert (R. Armas, comunicación personal, 2019): “Todos los temas míos deben tener un tumbao que identifique la canción”. El éxito que tuvo el track #7 “Fururu Farara” en las emisoras Panamericana y Radiomar se vio reflejado rápidamente en los contratos y presentaciones en locales antes mencionados y la oportunidad de realizar su primera gira internacional en el 2001 presentándose para la comunidad peruana que radica en los Estados Unidos. Otro tema relevante de esta producción es el homenaje al dúo “Los Compadres” en el track #4 “Como Cambian los Tiempos” al mejor estilo timbero, el cual evidencia la búsqueda de fórmulas y estrategias para acercar el género al oído de los limeños, más aún, si se tiene en cuenta la gran

acogida que tuvieron los hermanos Hierrezuelo en la Lima de los setenta, donde llegaron a grabar siete discos bajo el sello MAG.

En dicha comunicación en Robert refiere que años más tarde se genera un conjunto de grandes cambios en la estructura de la orquesta y decide viajar a La Habana donde contrata a doce músicos cubanos con el objetivo de grabar su segundo disco titulado “Vengo Conquistando” lanzado en Lima en el 2002 bajo el sello IEMPSA. Con un concepto sonoro y visual mucho más apegado al estilo de “La Charanga Habanera” y un formato de cuatro cantantes, Piano, Teclado, Batería, Conga, percusión menor y una sección de vientos conformada por dos trompetas, trombón y saxofones alto y tenor.

Es así, que decide retomar su proyecto “Los conquistadores de la Salsa” y junto a bandas como A Conquistar, La Combinación de la Habana, Timba Criolla, N Talla de Alain Almeida, A1 Banda, Michel Masa, Bárbaro Fines y su Mayimbe entre otras, representan algunas de las orquestas que forman en la actualidad el panorama de la timba en Perú.



Capítulo 2

Resultados de la aplicación de los métodos e instrumentos

2.1. Análisis musical

2.1.1. Análisis Comparativo:

Los siguientes gráficos (Tablas 1-3) presentan un resumen de las diferencias rítmicas, armónicas y melódicas de los dos ejemplos analizados en esta tesis. Los detalles que serán explicados en las secciones que siguen, explicarán aspectos que saltan a la vista en estos cuadros comparativos, como son el uso diferenciados de la “clave” rítmica, el uso de las dominantes secundarias, de las escalas modales y de la modulación, y de la conducción de voces (“voicings”).

Tabla 1

Estructura y recursos rítmicos

No se puede tapar el sol	Te veo Fururu Farara
- Influencia rítmica afrocubana.	- Influencia rítmica afrocubana y pop. (balada)
- Uso de la clave son 2 - 3 , 3 - 2, rumba 3 - 2.	- Uso de la clave son 2 - 3 y rumba 2 - 3.
- Se estructura en 8 secciones: Introducción, soli de vientos 1, coro - estrofa, soli de vientos 2, coro 1 - mambo 1, coro 2, coro 3 - mambo 2, sección final.	- Se estructura en 8 secciones: Introducción, soli de vientos 1, estrofa 1 (balada), estrofa 2 (salsa), soli de vientos - pre coro, coro, coro 2, sección final - coro final.

Tabla 2

Recursos armónicos

No se puede tapar el sol	Te veo Fururu Farara
--------------------------	----------------------

-
- | | |
|--|--|
| <ul style="list-style-type: none"> - Uso de progresiones diatónicas:
Cadencias perfectas,
II - V - I, dominantes secundarias. - Progresiones modales. - Modulaciones por nota en común y movimiento paralelo. | <ul style="list-style-type: none"> - Uso de progresiones diatónicas:
Cadencias perfectas,
II - V - I, dominantes secundarias y dominantes sustitutas. |
|--|--|
-

Tabla 3

Disposición y conducción de voces

No se puede tapar el sol	Te veo Fururu Farara
<ul style="list-style-type: none"> - Super estructuras: Cuatriadas, conducción oblicua. - Super estructuras: Terceras, conducción paralela. 	<ul style="list-style-type: none"> - Conducción de voces por terceras.

2.1.2. Análisis del tema No se puede tapar el sol - Ng La Banda

A. Estructura y recursos rítmicos:

El siguiente estudio se enfoca en el análisis de la forma del arreglo y de los diversos recursos rítmicos utilizados por el arreglista.

- **Introducción**

a) El piano ejecuta el “tumbao” representativo del arreglo.

El arreglo inicia con el piano ejecutando como único instrumento el patrón rítmico-melódico que servirá de acompañamiento en secciones posteriores.



Un segundo paso a tomar es identificar el recurso rítmico que caracteriza a esta sección del arreglo. En este caso en particular, encontramos que el inicio y final de frase coinciden con las acentuaciones marcadas por la clave de son 2-3.



- b) Sección de vientos y de percusión se integran con un nuevo “riff”
 Un nuevo patrón rítmico aparece, esta vez ejecutada por la sección de vientos acompañada por el resto de la banda.



A diferencia del patrón de piano inicial, este invierte la frase a una clave 3-2. Usualmente este tipo de tratamiento de la clave necesita de una justificación, en este caso, el factor de iniciar con el piano sin acompañamiento es lo que mitiga el efecto de conflicto rítmico producido por el cambio de clave.

- **Soli de vientos 1**

- a) Cambio de clave a rumba 3-2.

En esta sección los vientos adquieren un rol protagónico desarrollando líneas melódicas, a diferencia de los patrones previamente ejecutados.



Además, si analizamos la estructura rítmica de las frases, podemos identificar que la clave se ha modificado. La primera frase concluye en el contratiempo del pulso 4, coincidiendo con la clave rumba 3-2.



- Coro - Estrofa

- a) Coro sobre el patrón de piano inicial. Regresa a la clave de son 2-3.

Para realizar el cambio de clave, el arreglista agrega un compás a la sección anterior, dando un total de compases impar. Ese compás contiene una frase de percusión que complementa la entrada de las voces al coro, además de definir los acentos de la clave original que se mantendrá a lo largo del arreglo.



- b) Estrofa en contrapunto con la sección de vientos.

El arreglista retoma el recurso de las líneas melódicas en los vientos, esta vez con la intención de complementar la línea melódica ejecutada por el cantante.

El diálogo entre coro y estrofa se repite cuatro veces antes de continuar con la siguiente sección.

- Soli de vientos 2

- a) Transición.

Inicia con una frase melódica ejecutada en unísono por los instrumentos melódicos de la banda, seguido de un espacio de 4

compases donde la sección rítmica establece el ritmo y armonía de la nueva sección.

Línea melódica principal.

Se caracteriza por el uso de tresillos como recurso rítmico.



- **Coro 1 - Mambo 1**

a) Coro - Guía sobre el patrón inicial del piano.

El diálogo entre cantante y coristas se repite por tres veces antes de pasar al mambo 1.

b) Mambo 1.

La frase melódica de los vientos mantiene la estructura rítmica de la clave previamente establecida. Se repite 3 veces al igual que el coro.

- **Coro 2**

a) Los coristas introducen un nuevo coro, sin embargo, el marco musical se mantiene igual.

b) Los instrumentos melódicos retoman la frase en unísono del inicio de la sección D, con la finalidad de hacer una transición a la siguiente sección.

- **Coro 3 - Mambo 2**

a) Nuevo Coro - Guía sobre el patrón inicial del piano.

La misma idea musical de los anteriores coros. La característica propia de esta sección es que el arreglista introduce un coro sin acompañamiento armónico, únicamente acompañado por la sección rítmica.

b) Mambo 2.

El arreglista introduce una nueva frase para los vientos, manteniendo los recursos rítmicos previamente presentados.

- **Sección final: Coro 4 - improvisación - melodía final**

a) Los cantantes utilizan la estructura del coro para improvisar nuevas letras y melodías.

b) Como sección final el arreglista utiliza el saxofón tenor y un sintetizador para presentar una melodía final acompañada de una nueva progresión armónica.

B. Recursos armónicos

El lenguaje armónico empleado en el arreglo abarca desde las progresiones más elementales hasta un lenguaje armónico moderno utilizado en corrientes musicales alternas a la música cubana.

- **Progresiones diatónicas (dentro de la tonalidad):**

a) Cadencias perfectas

La introducción del piano expone la cadencia armónica del coro de la canción. En este caso, el arreglista utiliza una cadencia perfecta de dominante - tónica como base armónica.



b) Cadencia II - V - I

Además de la cadencia perfecta, el arreglista utiliza la cadencia II - V - I. Cadencia popularizada en la música norteamericana.



c) Dominantes secundarias

En el diálogo entre la voz y la sección de vientos de las estrofas, el arreglista incorpora estos acordes.

dominante secundario del grado VI

dominante secundario del grado II

- **Progresiones modales:**

Por otro lado, se puede apreciar el uso de recursos armónicos alejados del concepto diatónico. Por ejemplo, el uso de los modos.

Ab lidio

G lidio

En el gráfico podemos observar el uso del modo lidio en la línea melódica ejecutada por la sección de vientos al final del soli de vientos 2.

Otro ejemplo se da en el final del arreglo, donde el saxo tenor y el sintetizador ejecutan una melodía teniendo como base armónica diversos modos sobre un pedal de dominante.

A mixolidio
A^{13sus4}

A dórico
D⁷/A

The first staff shows a melodic line in A mixolidio mode (A^{13sus4}) and A dórico mode (D⁷/A). The key signature has two sharps (F# and C#). The melody consists of quarter and eighth notes with rests.

A locrio
Bbmaj⁷/A

Bm⁷

The second staff shows a melodic line in A locrio mode (Bbmaj⁷/A) and Bm⁷. The key signature has two sharps (F# and C#) and one flat (Bb). The melody consists of quarter and eighth notes with rests.

- **Modulaciones:**

- a) El arreglista utiliza las progresiones II-V-I y desarrolla modulaciones por nota en común. Cabe señalar, que es el primer soli de vientos donde se utiliza este recurso.

F mayor

Gm⁷ C^{13b9} F^{Δ7}

The third staff shows a chord progression in F major mode: Gm⁷, C^{13b9}, and F^{Δ7}. The melody is a sequence of eighth notes.

Eb mayor

Fm⁷ Bb^{13b9} Eb^{Δ7}

The fourth staff shows a chord progression in Eb major mode: Fm⁷, Bb^{13b9}, and Eb^{Δ7}. The melody is a sequence of eighth notes.

Db mayor

Ab^{13sus4}

D mayor

A^{13sus4}

The fifth staff shows a chord progression in Db major mode (Ab^{13sus4}) and D major mode (A^{13sus4}). The melody is a sequence of quarter notes.

- b) Otra alternativa de ejecutar las modulaciones, es por movimiento paralelo. El arreglista modula el acorde modificando su altura, pero manteniendo la misma función del acorde.

1) *Modulación por segunda mayor ascendente*

2) *Modulación por segunda menor ascendente*

3) *Modulación por segunda menor descendente*

C. Disposición y conducción de voces

A continuación, un análisis de las herramientas usadas por el arreglista en la disposición de voces de la sección de vientos.

- Súper estructuras: Cuatriadas

A lo largo de la pieza, el arreglista utiliza estructuras de cuatriadas en la disposición de voces de la sección de vientos. Sin embargo, estas cuatriadas tienen como nota base una extensión del acorde al que pertenece. A este recurso se le conoce como súper estructuras y es particularmente desarrollado por pianistas de jazz.

En el gráfico podemos observar que el primer voicing de vientos es un Bm7 sobre el acorde de A suspendido, utilizando las notas propias de la escala para formar la estructura de 4 notas.

Este tipo de recursos permite una conducción de voces fluida hacia

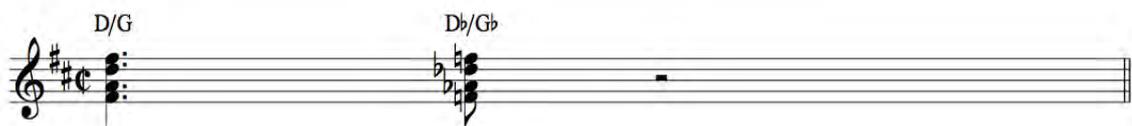
los acordes dominantes, ya que usualmente el cambio de acorde conduce las voces por movimiento oblicuo.



Esta vez el arreglista emplea una súper estructura sobre un acorde menor. La estructura es la de un acorde de Bbmaj7.

- Súper estructuras: Triadas

El arreglista emplea en el soli de vientos 2 las triadas como súper estructura. En este caso, la conducción de voces dentro de una cadencia armónica tonal no es tan efectiva como en las cuatriadas. Por lo que, el arreglista emplea un movimiento armónico paralelo entre voces. En este caso el movimiento se da por medio tono descendente.



2.1.3. Análisis del tema Fururu Farara

A. Estructura y recursos rítmicos:

El siguiente estudio se enfoca en el análisis de la forma del arreglo y de los diversos recursos rítmicos utilizados por el arreglista.

- Introducción

- a) El piano expone el montuno inicial del arreglo.
- b) Sección de voces y de percusión se integran al montuno del piano.

La clave rítmica de esta sección es la clave rumba 2-3.

Cabe resaltar que el número de compases de la sección es impar, lo que facilita una transición a una nueva clave rítmica.

- **Soli de vientos 1**

a) La sección de vientos ejecuta un material melódico nuevo.

Este material melódico se caracteriza por introducir una clave rítmica nueva. Al transicionar de una sección con cantidad de compases impar, el arreglista ejecuta un cambio de clave hacia la clave de son 2 - 3.



Cabe resaltar que este tipo de recurso de interrumpir la resolución de clave exige que la nueva clave se invierta, pero en este caso, el arreglista utiliza un silencio en el último compás antes de cambiar de sección. Aprovechando así, el efecto de la clave interrumpida para resaltar la nueva sección.



clave de son 2-3

- **Estrofa 1 (Balada)**

a) El piano ejecuta una breve introducción previa a la primera estrofa de la canción.

Esta sección se caracteriza por la ausencia de instrumentos de percusión y de clave. Resalta el uso de sonidos sintetizados de cuerdas y un acompañamiento de piano orquestado alejado del tradicional montuno.

b) El cantante expone la primera estrofa.

El arreglista incorpora una frase ejecutada por todos los

instrumentos de la banda con la finalidad de transicionar hacia una sección con una orquestación más densa.



c) La banda completa se incorpora a la nueva estrofa de la canción. Esta sección establece el ritmo de salsa sobre la clave de son 2-3. Además, se caracteriza por un constante diálogo entre la sección de vientos y la voz principal.

d) Final de estrofa. La sección rítmica cambia el acompañamiento. El cierre de esta sección se caracteriza por un cambio en la sección rítmica y una nueva estrofa en la letra de la canción. Lo más resaltante es el piano que cambia el montuno por un patrón de influencia cha- cha.

- **Soli de vientos y Pre - coro**

a) Re-exposición del soli de vientos para transicionar a una nueva sección vocal.

Esta sección retorna al patrón rítmico de “salsa” sobre la clave son 2-3, basándose en la introducción del arreglo.

b) Pre - coro basado en el cierre de la anterior sección.

Al igual que el final de estrofa, la sección rítmica cambia el acompañamiento, sin embargo, en la continuación de la estrofa la orquesta vuelve al patrón de salsa que acompaña la mayoría del arreglo.

- **Coro**

a) El piano retoma el montuno del inicio del arreglo para transicionar hacia el coro.

Para esta sección el arreglista cambia el tipo de clave. Al igual que en la transición a la sección “balada”, incorpora una frase ejecutada por la banda para conseguir el efecto de conclusión. Posteriormente añade un compás de $\frac{1}{2}$, de tal manera, que el piano puede retomar el montuno con la clave rumba 2 - 3.



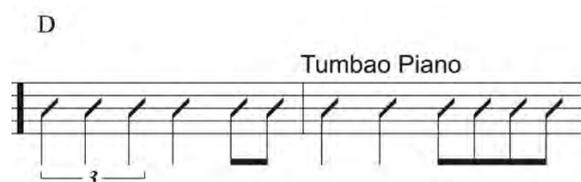
- b) Coro y “mambo” de vientos de conclusión.

Los cantantes ejecutan el coro expuesto en la introducción del arreglo. Luego de eso los vientos ejecutan un “mambo” para transicionar hacia un nuevo coro.

- **Coro 2**

- a) El piano retoma el montuno del inicio del arreglo para transicionar hacia el coro.

Al igual que el coro anterior, el arreglista vuelve a presentar el montuno de piano antes de transicionar al nuevo coro. Esta vez no cambia de clave, pero incorpora una frase que anticipa el “tumbao”.



- b) Coro y “mambo” nuevo.

Siguiendo el mismo esquema, el arreglista introduce un nuevo coro seguido de un “mambo” de vientos para transicionar hacia una

nueva sección. Sin embargo, esta vez el “mambo” es un diálogo entre las voces y la sección de vientos. Las voces se encargan de anticipar el coro de la siguiente sección.

- **Coro final**

a) Nueva sección, diálogo entre coristas - bomba.

Esta vez el coro se reparte en 2 frases. La primera armonizada en voces y la segunda en unísono. Esta sección se caracteriza por la ausencia de una línea de bajo, ejecutando en su lugar efectos rítmicos. A este recurso se le conoce popularmente como “bomba”.

b) Re-exposición del coro.

La sección rítmica retoma sus roles de los coros anteriores.

c) Mambo final y conclusión.

Se retoma el mambo del coro 1, para finalizar el arreglo con un acorde en el pulso uno del compás final.

B. Recursos armónicos

El lenguaje armónico empleado en el arreglo se caracteriza por un sonido comercial. Influenciado por la música popular de la década de los 90's.

- **Progresiones diatónicas (dentro de la tonalidad):**

a) Cadencias perfectas

G maj7 Bm7 Cmaj7 D7sus G maj7
Balada

IV V I

b) Progresiones II - V – I

76

Am7 D7sus Em7

II V I (VI)

c) Dominantes sustitutos.

Son los acordes dominantes que comparten el mismo intervalo de tritono en su composición, pueden reemplazarse entre sí.

D7sus Db7(#11) Cmaj7

En este ejemplo, Db7 reemplaza a la dominante de C que es G7. Ambos acordes contienen las notas fa - si que conforman el intervalo de tritono.

d) Dominantes secundarias.

Acordes fuera de tonalidad, pero con función diatónica al conducir a un acorde dentro de la tonalidad.

Bm7 C#m7(b5) F#7 Bm7

En este caso F#7 resuelve hacia el tercer grado de G mayor, Bm.

C. Disposición y conducción de voces

El arreglista se limita a el uso de recursos propios de la música popular. La sección de vientos ejecuta en su mayoría líneas en unísono o de diálogo entre trompetas, trombón y saxo. Por otro lado, la sección rítmica interpreta libremente el esquema armónico del arreglo, sin

de los arreglos de NG La Banda da paso a un enfoque comercial y de comunicación masiva que tienen “Los conquistadores de la Salsa”.

2.2. Análisis de las entrevistas:

En la investigación cualitativa y especialmente en las entrevistas, se brinda una gran cantidad de información de la cual es necesario seleccionar los datos más importantes para el tema de la investigación (Cohen et al., citados en Pomposo, 2015), a lo cual se le denomina reducción de datos, es decir un enfoque progresivo. En la presente tesis, se inició haciendo un análisis de las respuestas desde una perspectiva amplia y progresivamente se fue seleccionando los conceptos más relevantes con el objetivo de obtener conclusiones pertinentes al tema y de una manera objetiva. En el anexo número 5 de esta tesis se plasmaron las respuestas de los entrevistados (Pabel Fernández, Rubeldys López Correa, Robert Armas, Hernán Johnny Hidalgo Novoa , Oscar Huaranga Huaranga), tal cual fueron expresadas y luego en este espacio se presentó el análisis de las respuestas de los entrevistados. Los entrevistados fueron los siguientes: entrevistas se llevaron a cabo con el objetivo de extraer información acerca de las diferencias entre la timba de Cuba y la timba del Perú.

- Las diferencias entre la timba cubana y la timba en el Perú están relacionadas a la sonoridad y a la interpretación. Muchas orquestas que hacen timba en el Perú se basan en la percusión y otras en la armonía. La timba cubana, tiene sus propios repertorios y la timba peruana, en su mayoría son covers. Esto genera que la timba en el Perú haya sufrido tantos cambios, pues las orquestas han realizado acordes más modernos y la han adaptado a los géneros como el timbaton o reguetón, a través, de la simplificación musical y la improvisación con el fin de adaptarlo al mercado peruano, para que el público la pueda consumir y sea más comercial.
- La agrupación “Los Conquistadores de la Salsa” simplificaron el tema

“Fururu Farara”, con el objetivo de hacerlo más sencillo y tuviera mayor aceptación por parte de un público joven y bailador. Si bien es cierto en las presentaciones en vivo la duración del tema es más larga, es para tener contacto con el público, por lo que dieron mayor énfasis al coro y al tumbao, pero ya no se interpretaban los cuerpos del tema. Añadido a esto, en esta simplificación se han omitido las improvisaciones instrumentales donde se pueda observar el virtuosismo y el soneo y los arreglos basados en partes jazzísticas, debido a que debieron ser adaptados a un nivel técnico más accesible a la mayoría de los músicos de las orquestas de Lima.

- Existen diferencias entre la versión original y la versión más actual del tema “Fururu Farara”, básicamente en la sonoridad, debido a que la segunda versión fue interpretada por otros músicos. En la versión original había más músicos cubanos y en la última versión había más músicos peruanos, especialmente en la percusión, los cuales mostraron dificultades para interpretarla, pues los arreglos musicales originales son de alto nivel y complejidad, siendo más accesible a músicos de formación académica similar a la de Cuba. Sumado a esto, algunos acordes se han modernizado y son más sencillos debido a que la última versión está hecha para entretener al público. Esto ha generado que en las presentaciones en vivo se perciba desafinación, falta de empaste en los metales y desorden en la sección de percusión.

2.3. Interpretación del análisis musical, de las entrevistas personales y el marco teórico

A través de la recopilación de diferentes fuentes bibliográficas, se ha comprendido que la timba es un fenómeno musical que tuvo un gran impacto social, debido a que, al momento de interpretarla, cantarla o bailarla, facilitó la inspiración y la expresión de emociones de los jóvenes y del pueblo, quienes levantaron su voz de protesta por el contexto socioeconómico que Cuba atravesaba en aquella época.

La timba, también puede ser comprendida como un nuevo sonido de la salsa cuyo origen se debe a la influencia de la música estadounidense por encima de la tradicional música cubana. Se ha consolidado como uno de los intergéneros más simbólicos de la isla y con gran repercusión y popularidad en otras partes del mundo, cuya caracterización más resaltante radica en la fusión de elementos musicales de géneros como el bebop del jazz, el funk y el rock mezclado con ritmos afrocubanos.

Alrededor de 1988, NG La Banda, una de las primeras agrupaciones en interpretar la timba, la cual se considera como pionera del nuevo ritmo. Así mismo, entre otras bandas sonoras se puede mencionar a la orquesta cubano-peruana “Los Conquistadores de la Salsa”, agrupación que generó cambios en la timba actual en el Perú, pues al ser el objetivo principal llegar al público consumidor y adaptarse al mercado peruano, la timba atravesó diferentes transformaciones en su sonoridad.

Al hacer un recorrido por esta parte de la historia de la timba y buscando enriquecer la interpretación de este intergénero de manera académica abordando uno de los aspectos que no han sido investigados con detalle aún: la sección de vientos; se planteó como objetivo principal analizar los conceptos armónicos, melódicos y rítmicos en la sección vientos de los temas “No se Puede Tapar el Sol” de la agrupación NG la Banda y “Fururu Farara” de la agrupación “Los Conquistadores de la Salsa”, y así poder comparar las diferencias musicales.

Igualmente, se obtuvo información relevante de las experiencias de seis músicos con amplia trayectoria musical y conocedores de la timba. A través, de la triangulación se realizó un análisis de la información obtenida de fuentes bibliográficas, el análisis musical de ambos temas de timba y por medio del análisis de las opiniones y experiencias referidas por los entrevistados.

En el análisis musical realizado del tema “Fururu Farara” se ha planteado que presenta un lenguaje musical de influencia “popular comercial”. Mientras la estructura del arreglo es bastante similar al de “No se puede tapar el sol”, son los recursos y el lenguaje musical los que marcan la diferencia. Un lenguaje

armónico diatónico que caracteriza el desarrollo del arreglo, además, el énfasis en la sección vocal coloca a la sección de vientos a un plano secundario.

Así mismo, uno de los detalles observados en una de las secciones del tema, es la ausencia de instrumentos de percusión y de clave y se resalta el uso de sonidos sintetizados de cuerdas y un acompañamiento de piano orquestado alejado del tradicional montuno. Es así que el lenguaje armónico empleado en el arreglo se caracteriza por un sonido comercial, influenciado por la música popular de la década de los 90.

Añadido a esto, el arreglista se limita al uso de recursos propios de la música popular. La sección de vientos ejecuta en su mayoría líneas en unísono o de diálogo entre trompetas, trombón y saxo. Por otro lado, la sección rítmica interpreta libremente el esquema armónico del arreglo, sin utilizar disposiciones especificadas por el arreglista.

Observando la diferencia que puede existir entre un mismo tema interpretado por músicos peruanos o cubanos, se ha encontrado que en los procesos de creación musical que muestran los arreglistas-orquestadores cubanos de la música popularailable cubana en los 90 se han desarrollado sobre una capacidad de creación sustentada en una especial inteligencia histórica para realizar las síntesis musicales. La creación musical cubana debe ser entendida como resultado de la identidad como nación y como cultura. Sumando el virtuosismo que derrochan los músicos cubanos el cual proviene de un sistema educativo artístico que ha contribuido a la adquisición de una excelente formación musical y ha propiciado en los músicos gran dominio técnico tanto en los arreglos como en su interpretación.

Por lo tanto, la diferencia entre las versiones del mismo tema, radica en dos aspectos importantes: los arreglos musicales son, por su alto nivel y complejidad, solo accesible a músicos de formación académica o similar a la de Cuba, de manera que deben ser adaptados a ser interpretados en un nivel técnico más accesible a la mayoría de los músicos de las orquestas de Lima. Otro aspecto es la adecuación, modernización o adaptación de los elementos musicales, los cuales son más sencillos porque el objetivo principal es entretener

al público.

Por lo tanto, la agrupación “Los Conquistadores de la Salsa” simplificó el tema “Fururu Farara”, con el objetivo de hacerlo más sencillo y tuviera mayor aceptación por parte, también, de un público consumidor joven y bailador. En esta simplificación se han omitido las improvisaciones instrumentales donde se pueda observar el virtuosismo y el soneo y los arreglos basados en partes jazzísticas, ya que requiere de un nivel técnico alto.

Para entender mejor las razones por las que se simplificó los elementos musicales del tema “Fururu Farara”, es necesario entender que esta técnica demanda un cambio relevante en el formato, es un proceso por el cual se transcribe y se realizan arreglos a una composición compuesta, originalmente, para un conjunto más amplio. Así pues, esta técnica se eligió con el fin de consolidar ciertos objetivos, como simplificarlo para hacerlo más sencillo y obtener mayor aceptación del público.

Este aspecto puede ligarse con la escena musical timbera en el Perú, y es que las orquestas conviven dentro de un estrecho margen marcado por el incipiente mercado musical interno. Así mismo, las orquestas rotan de discotecas en discotecas y en cada una de ellas tocan solamente entre 30 a 60 minutos, por lo que tienen que reducir sus temas e interpretar las partes más comerciales.

Oscar Huaranga, músico, productor y arreglista musical manifiesta también que, hay músicos locales de la salsa o de la timba que han llegado a un alto nivel de ejecución. Considera, también que en promedio sólo un 30 a 40 % de los músicos de salsa o timba ha culminado sus estudios superiores y en los vientos este porcentaje llega a un 60%. A éstos, Les cuesta leer partituras o un arreglo nuevo, acentuándose, así como dificultad principal, el nivel de entrenamiento técnico musical.

Y es que la timba contiene un repertorio de patrones rítmicos virtuosos donde resalta la melodía y armonía de sus diseños, la letra y los cantos, las estructuras y combinaciones tímbricas, los conceptos del fraseo y del tempo entre otras características. La timba posee rasgos y complejidades que transitan

por un sinfín de momentos aleatorios como: rupturas de cadencias rítmicas complejas en contrapunto con las cadencias armónicas, característica que requiere de una alta formación musical.

La canción “No se puede tapar el sol”, presenta una variedad de recursos musicales de influencia norteamericana y afrocubana. El lenguaje innovador del arreglo se caracteriza por la confluencia de dichos elementos musicales. Una clara explotación del uso de la sección de vientos, resaltando las líneas melódicas, cambios armónicos con modulaciones constantes y superestructuras. Además, el dominio de los recursos rítmicos afrocubanos por parte del arreglista, queda evidenciado en los cambios de clave rítmica entre secciones. Inclusive, los recursos armónicos exceden el ámbito tonal, experimentando con modalidades y atonalismo.

A través de estos análisis, podemos realizar algunas conclusiones con respecto a la evolución del género musical conocido como “timba”. El enfoque experimental de los arreglos de NG la banda da paso a un enfoque comercial y de comunicación masiva que tiene “Los conquistadores de la Salsa”.

Al indagar en los testimonios, se halló que, para Pabel Fernández, trompetista y fundador de la orquesta “Los Conquistadores de la Salsa”, uno de los objetivos por el cual se contrataba algunas orquestas era para que compitan con otras orquestas con mayor reconocimiento o popularidad, por lo que se tuvo que montar un repertorio basado en canciones de otras orquestas o agrupaciones, renunciando así a su repertorio original de timba. Y es que los productores de timba en el Perú, como es el caso de Robert Armas, con el pasar del tiempo han ido adaptando la timba con el objetivo de que el público la consuma mucho más, es decir, se ha buscado que sea más comercial.

Por otro lado, hay orquestas integradas por músicos cubanos y peruanos. Sin embargo, hay que tomar en cuenta que la unión de músicos cubanos y peruanos, significa también la mezcla de dos culturas diferentes, de maneras diversas de interpretar este intergénero, lo cual propicia también que el ritmo de la timba haya tomado otras características sonoras.

Como se halló en la información teórica obtenida, la timba es un proceso de hibridación de la música popularailable de Cuba con diferentes estilos o géneros afroamericanos, y eso da lugar a que su música sea interpretada como compleja, por sus constantes desfases en el ritmo y armonía, los cuales descargan sonoridades agresivas, donde se hace gala del gran virtuosismo musical respecto a arreglos y a técnica de los músicos cubanos, los cuales, por lo general, poseen una formación profesional en la música de alto nivel, característico en el sistema académico cubano.

CONCLUSIONES

1. La definición más cercana a lo que representa la timba, por sus rasgos y flexibilidad es considerar que es un intergénero, porque se nutre de diferentes géneros musicales o de sus rasgos estilísticos, en donde no predomina uno de manera estable o uniforme.
2. La timba es un fenómeno con gran impacto social, porque al interpretarla, cantarla o bailarla, ha permitido la inspiración, el manejo y la expresión de emociones de forma colectiva, precisamente donde los jóvenes elevaron su voz de protesta por el contexto social y económico que atravesaban en aquella época.
3. La timba, por su tratamiento musical, se caracteriza por la manipulación de las armonías y los contrastes rítmicos, a través de la colocación de sonoridades más vigorosas a cargo de la sección de vientos y de percusión, mostrando como resultado un estilo musical dinámico y agresivo.
4. Una de las primeras agrupaciones que interpretó la timba fue la banda Nueva Generación, mejor conocida como NG La Banda, alrededor de 1988, Su director, José Luis Cortés, “el Tosco”, puede considerarse entre los pioneros del nuevo ritmo. Asimismo, legendarias orquestas como Juan Formell y los Van Van y Adalberto Álvarez y su Son, se sumaron a esta corriente musical marcando el éxito de la timba en la isla y el mundo.
5. La timba llegó a Lima, capital del Perú, a mediados de la década de los noventa impactando, de manera especial, en un público juvenil que aún

sigue escuchándola y estableciendo vínculos que van desde su baile espontáneo hasta la adquisición de gestos, hábitos, vocabulario y costumbres que forman parte de su puesta en escena. La Charanga Habanera y Manolito Simonet y su Trabuco fueron las primeras orquestas que lograron popularizar la nueva cadencia de la música cubana y lograrían consolidarse en diversos distritos de la capital.

6. Los Conquistadores de la Salsa es una orquesta cubano-peruana y fue fundada en agosto de 1996 en la ciudad de La Habana durante el esplendor de la timba. Después de esporádicas presentaciones en la isla viajan a Lima en 1997 con el fin de realizar una gira promocional con un tiempo aproximado de 6 meses, sin embargo, fueron tan bien recibidos que la agrupación decidió instalarse en Lima, consolidándose como una de las orquestas representativas de la timba en la escena musical limeña.
7. A través del análisis musical, se observó la evolución del intergénero musical conocido como “timba”. El enfoque experimental de los arreglos de NG la banda dio paso a un enfoque comercial y de comunicación masiva que tiene “Los conquistadores de la Salsa”.
8. La canción “No se puede tapar el sol”, presenta una variedad de recursos musicales de influencia norteamericana y afrocubana. El lenguaje innovador del arreglo se caracteriza por la confluencia de dichos elementos musicales y una clara explotación del uso de la sección de vientos, resaltando las líneas melódicas, cambios armónicos con modulaciones constantes y superestructuras.
9. La canción “Fururu farara” presenta un lenguaje musical de influencia “popular comercial”. Así mismo, su lenguaje armónico diatónico caracteriza el desarrollo del arreglo, además, el énfasis en la sección vocal coloca a la sección de vientos a un plano secundario.
10. La agrupación “Los Conquistadores de la Salsa” simplificaron los elementos musicales en la sección de vientos del tema “Fururu Farara”, la cual se caracteriza por arreglos musicales que son más accesibles a la interpretación de los músicos locales, puesto que la última versión tiene como objetivo principal entretener al público consumidor. En esta simplificación están omitidas las frases e improvisaciones instrumentales donde se observe el virtuosismo en los arreglos basados en partes

jazzísticas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Acosta, L. (2004). *Otra visión de la música popular cubana*. La Habana, Cuba: Letras cubanas.

Cárdenas, L. (2018). *Aspecto en la selección de proveedores marítimos en las importaciones de la Empresa Perú Line Logistics* [tesis de pre grado, Universidad César Vallejo]. Re-UCV. http://repositorio.ucv.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12692/33802/C%3a1rdenas_JLC.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Cesarchalon (2011, diciembre 21). *Ng La Banda La Bruja* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=d3sbcT7Qa2w>

Cisterna, F. (2005). *Categorización y triangulación como procesos de validación del conocimiento en investigación cualitativa*. *Theoria*, 14(1), 61-71. <https://www.redalyc.org/pdf/299/29900107.pdf>

Colli, A. (2017, octubre 26 y 27). *El piano en la música cubana: desarrollo rítmico del son a la timba* [presentación en congreso]. Primer Congreso Internacional de Música Popular Epistemología, Didáctica y Producción, La Plata, Argentina, 161-180. <https://libros.unlp.edu.ar/index.php/unlp/catalog/view/1134/1119/3661-1>

Cosamalón, J. y Rojas, J. (2020). *¡Qué cosa tan linda! Una introducción al estudio de la salsa en el Perú*. Pontificia Universidad Católica del Perú.

Cultura Cubana (2020, julio 16). *La timba*. <http://culturacubana.net/12-2-1-la-timba/>

Delirio Habanero Rumba Bar (10 de abril del 2019). *NG LA Banda*. Facebook.

<https://www.facebook.com/deliriohabaneromx/photos/a.929113117290006/1193812400820075/?type=3&eid=ARD540kJS2CDKDXIydzT-gSL-CWVJHvyHj7ZIx47AQxkHHVoU9iIWSS4xEIM5z8oBloFeEQoOQ9JcC0X>

Dulzaides, M. y Molina, A. (2004). Análisis documental y de información: dos componentes de un mismo proceso. *ACIMED*, 12 (2), 24-67.
<http://eprints.rclis.org/5013/1/analisis.pdf>

Fiesta del Tambor (2020). *Géneros musicales*.
<https://www.fiestadeltamborpopular.com/musica/generos-musicales/timba#:~:text=Una%20de%20las%20primeras%20agrupaciones,los%20pioneros%20del%20nuevo%20ritmo>

Froelicher, P. (2005, diciembre). "Somos Cubanos!" timba cubana and the construction of national identity in Cuban popular music. *Trans. Revista Transcultural de Música*, (9), 0.
<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82200903>

García, M. (2005, diciembre). Reseña de "Timba: the sound of the Cuban crisis" de Vincenzo Perna. *Trans. Revista Transcultural de Música*, (9), 0. <https://www.redalyc.org/pdf/822/82200919.pdf>

González, J. (2010). Música popular urbana en la América Latina del siglo XX. *A tres bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*, 205-217.

Gonzales, M. (2020). Ser Jazzista en Cuba. *Del imaginario al juicio estético. Revista Musical Chilena*. 233, 49-68.

González, N. y Casanella, L. (2020, noviembre 7). *La timba cubana, un intergénero contemporáneo*. CIDMUCMUSICACUBANA.
<https://cidmucmusicacubana.wordpress.com/2020/11/07/la-timba-cubana-un-intergenero-contemporaneo/>

Grieco, L. (2012). *LA DIMENSIÓN GRUPAL DE LA RELACIÓN CON EL SABER: Estudio de un caso en el escenario de la Educación Superior*

- [Tesis de maestría, Universidad de La República]. Re-UDELAR.
https://www.colibri.udelar.edu.uy/jspui/bitstream/20.500.12008/2657/1/Lgrieco_TM.pdf
- Hernández, R., Fernández, C. y Baptista, P. (2014). *Metodología de la investigación*. Editorial McGraw Hill Education
<http://observatorio.epacartagena.gov.co/wp-content/uploads/2017/08/metodologia-de-la-investigacion-sexta-edicion.compressed.pdf>
- JCFU (2011). *NG La Banda feat Paulo FG - La 5ta Avenida* [Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=myCJ6VYwVmA>
- López-Cano, R. (2005, diciembre). Del barrio a la academia. Introducción al dossier sobre timba cubana. *Trans. Revista Transcultural de Música*, (9),0.
https://www.researchgate.net/publication/28111890_Del_Barrio_a_la_academia_Introduccion_al_dossier_sobre_timba_cubana
- López-Cano, R. (2006, junio 20 al 25). *Asómate por debajo de la pista: timba cubana, estrategias músico-sociales y construcción de géneros en la música popular* [presentación en congreso]. VII Congreso Asociación Internacional para el estudio de la música popular, Rama Latinoamericana, Cuba, 2-23.
https://www.academia.edu/965860/As%C3%B3mate_por_debajo_de_la_pista_timba_cubana_estrategias_m%C3%BAsico_sociales_y_construcci%C3%B3n_de_g%C3%A9neros_en_la_m%C3%BAsica_popular
- López-Cano, R. (2007). El chico duro de La Habana. Agresividad, desafío y cinismo en la timba cubana. *Latin American Music Review*, 28 (1), 24-67.
https://www.researchgate.net/publication/236700362_El_chico_duro_de_La_Habana_Agresividad_desafio_y_cinismo_en_la_timba_cubana
- Lysbeth Weffe (2015, setiembre 12). *NG La Banda & Issac Delgado - Un Tipo Como Yo* [Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=wwirkT1S5u8>

- Moore, R. (1997). *Nationalizing Blackness: Afro-Cubanismo and Artistic Revolution in Havana, 1920-1940*. University of Pittsburgh Press.
- Navarro, C. (2017). Vera, J., y Vélez, J. (2018). *Timba de altura, desde Ecuador para La Habana: Evolución del lenguaje, técnica, estilo y formato de la batería y los timbales en la timba* [Tesis de pre grado, Universidad de Las Américas]. Re-UDLA. <http://dspace.udla.edu.ec/handle/33000/6725>
- Rodríguez, A. (2015). *Los sonidos de la música cubana: Evolución de los formatos instrumentales en Cuba*. https://www.academia.edu/18302881/Los_sonidos_de_la_m%C3%BAsica_cubana_Evoluci%C3%B3n_de_los_formatos_instrumentales_en_Cuba
- Rodríguez, E. (2005, diciembre). La músicaailable de Cuba: del son a la timba ¿ruptura o continuidad? *Trans. Revista Transcultural de Música*, (9), 0. <https://www.redalyc.org/pdf/822/82200902.pdf>
- Rodríguez, F. y Mesa, L. (2012). *Ficha técnica entrevista abierta*. https://repository.ean.edu.co/bitstream/handle/10882/3046/RodriguezFernanda2012_Anexo.pdf;jsessionid=F5FB0FDFC911C06FF46B5E39009B66B1?sequence=2
- Romero, R. (2015). *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo*. Pontificia Universidad Católica del Perú. <http://repositorio.pucp.edu.pe/index/bitstream/handle/123456789/134538/Libro%20-%20Musica%20Popular%20y%20Sociedad%20en%20el%20Peru.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Ruíz, O. (2013). *Orquestación y creatividad en la músicaailable cubana, el arreglista orquestador en los '90* [Trabajo diploma, Universidad de Las Artes]
- Sánchez Fuarros, I. (2005, diciembre). Timba, rumba y la "apropiación desde dentro". *Trans. Revista Transcultural de Música*, (9), 0.

<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82200905>

Sierra, J. y Casado, A. (2012). *Poesía en Música: Guía didáctica para el profesor*. Recitales para Jóvenes de la FUNDACIÓN JUAN MARCH.

<https://recursos.march.es/web/musica/jovenes/poesia-en-musica/pdf/guia-poesia-en-musica.pdf>

Taylor, S. y Bogdan, R. (2000). *Introducción a los métodos cualitativos*.

Ediciones Paidós. <https://asodea.files.wordpress.com/2009/09/taylor-s-i-bogdan-r-metodologia-cualitativa.pdf>

UDANCE (2017, enero 31). *¿Qué es la timba cubana?*

<http://www.udance.es/bailar/timba-cubana/>

Valiente, P. (2020, noviembre 17). *Los inicios de la timba en el Perú*. Salsa y timba.

<http://salsaytimbaperu.blogspot.com/2017/11/los-inicios-de-la-timba-en-peru.html>

Vargas, I. (2012). *La entrevista en la investigación cualitativa: nuevas tendencias y retos*. Revista Calidad en la Educación Superior, 3(1), 119-139.

http://biblioteca.icap.ac.cr/BLIVI/COLECCION_UNPAN/BOL_DICIEMBRE_2013_69/UNED/2012/investigacion_cualitativa.pdf

Vera, J., y Vélez, J. (2018). *Arreglos musicales para dos pasillos ecuatorianos aplicando recursos melódicos, rítmicos y orquestales de la timba cubana* [Tesis de pre grado, Universidad Católica de Santiago de Guayaquil].

Re-UCSG. <http://repositorio.ucsg.edu.ec/handle/3317/11785>

Zenet (2019). *Nuevo disco Guapería Boleros / Entrevistado por José Durán*.

Diario El Salto. <https://www.elsaltodiario.com/musica/entrevista-zenet-nuevo-disco-guaperia-boleros-cubanos-antiguos>

ANEXO 1

Partitura del tema "Fururu Farara" de "Los Conquistadores de la salsa"

Fururu Farara

Los Conquistadores De La Salsa

D7 Em7 A7/C#

Tumbao clave de rumba 2x3

10 D7 D

Coro

15 Em7 Bm7 Em7 Bm7 Em Am7

Brass

20 D7 Gmaj7 Em7 Am7 C/D

25 C/D D7 Gmaj7 Bm7 Cmaj7 D7sus Gmaj7

Balada

33 Em9 Am7 D7sus D7 Gmaj7 Bm7 Cmaj7 D7

A Voz

41 Gmaj7 Bm7 Cmaj7 D7sus D7(b9) Cmaj7 D/C F#m7(b5) B7 Em7

49 Am7 A7sus Am7 D7sus B7(#11) Gmaj7

B Salsa!

2

Fururu Farara

55 Bm7 Cmaj7 D7sus D7 Gmaj7 Bm7 Cmaj7

61 D7sus Db7(#11) C D/C F#m7(b5) B7 Em7

66 Am7 A7sus Am7 D7susD7(#11) C

71 D/C Bm7 C#m7(b5) F#7 Bm7 E7

76 Am7 D7sus Em7 Bm7 Em7

81 Bm7 Em7 Am7 D7 Gmaj7 Em7

85 Am7 C/D Cmaj7 A7/C# Dm7

91 B7/D# Em7 A7 D7sus Db7(#11)Cmaj7 A7/C#

Fururu Farara

3

97 Dm7 B7/D# Em7 A7 A7sus D7sus D7

102 D7sus D7 D7 Em7

Tumbao Piano

109 Em7 A7/C# D7 Em7

Coro 1

117 A7/C# D7 Mambo 1

x3

122 Em7 A7 D7

126 Bb13 Eb13 Am9 D7 D

Tumbao Piano

130 D7 Em7 A7/C#

138 G D7 Em7 A7/C# x3

Coro 2

4

Fururu Farara

H 196 D7 Mambo 2

150 Em7 A7/C#

I 154 D7 Em7 A7/C#

Coro/Guia

162 D7 Em7 A7/C#

Coro (On Cue)

J 170 D7 Em7 A7

174 D7 Bb13 Eb13 Am9 D7

178 D7 Em7 A7

182 D7 N.C. Bb7(#11) Gmaj13

ANEXO 2

Partitura del tema "No se puede tapar el sol" de "NG La Banda"

No se puede tapar el sol con un dedo

NG La Banda

piano - tumbao

vientos

piano - tumbao

percussion break

piano - tumbao

no se puede tapar...

2 No se puede tapar el sol con un dedo

30 A⁷ A¹³ F⁷/A[#] Bmin⁷ A⁷ *break*

34 A⁷ D⁶ C[#]min⁷(b₅) F⁷

38 Bmin⁷ G A⁷alt D⁶ B¹³ x4

42 unisono G¹³ A¹³ SUS

46 *break*

50 A¹³ SUS 3 3 3 3

52 3 3 3 3 3 3 3 3

54 B^b13 SUS 3 3 3 3

No se puede tapar el sol con un dedo

3

56 $G\text{min}^7/A\flat$ $F\#^{\text{min}7}/G$

58 D/G $C\#F\#$ C/E $B/D\#$

62 *piano - tumbao* A^7 D

66 A^7 $F\#^7/A\#$ $B\text{min}^7$ A^7 *montuno* *percussion break* D^6

74 A^7 $F\#^7/A\#$ $B\text{min}^7$ x3

82 A^7 $F\#^7/A\#$ $B\text{min}^7$ x3

D *piano - tumbao*

E *Mambo 1*

4 No se puede tapar el sol con un dedo

86 **F** A⁷ Coro/Guia D⁶
piano - tumbao

90 A⁷ F^{#7}/A[#] Bmin⁷ x3

94 **G** unisono G¹³

98 A⁷ D⁶
piano - tumbao

102 A⁷ F^{#7}/A[#] Bmin⁷ A⁷
percusion break montuno

106 **III** A⁷ Coro/Guia D⁶
piano - tumbao

110 A⁷ F^{#7}/A[#] Bmin⁷

114 Coro/Guia (Bomba) x3

No se puede tapar el sol con un dedo
F#7/A# Bmin7

5

118 Salida Bomba

122 Mambo 2

126

130 Hablado (Baja la banda)...Coro/Guia

134

138 Mambo 3

142

146 Tumbao Final

ANEXO 3

Matriz de categorización apriorística

TÍTULO:				
La Timba en Cuba y en Perú: Un análisis musical comparativo de los temas “No se puede tapar el sol” de NG la Banda y “Fururu Farara” de “Los Conquistadores de la Salsa”				
ÁMBITO TEMÁTICO PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN	PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN	OBJETIVO GENERAL	OBJETIVOS ESPECÍFICOS	CATEGORÍAS
La Timba en Cuba y en Perú	¿En qué se diferencia la timba en Cuba y en Perú?	Analizar los conceptos armónicos, melódicos y rítmicos en la sección vientos de los temas “No se Puede Tapar el Sol” de la	Analizar las diferencias de la timba en Cuba y Perú.	Categoría A: Variaciones musicales y de formato en la sección vientos de la timba en el Perú.
	¿En qué consiste la simplificación de elementos musicales en la sección vientos del tema “Fururu Farara” de la agrupación “Los Conquistadores de la Salsa” del Perú?	agrupación NG la Banda y “Fururu Farara” de la agrupación “Los Conquistadores de la Salsa”, y así poder comparar las variaciones musicales.	Analizar la simplificación de elementos musicales en la sección de vientos del género timba del tema “Fururu Farara” de la agrupación “Los Conquistadores de la Salsa”.	Categoría B: Simplificación de los conceptos armónicos, melódicos y rítmicos

ANEXO 4

Entrevista personal

- 1- En la actualidad ¿cuáles son las diferencias entre la timba cubana y la timba en el Perú?
Si existen diferencias ¿Cuáles considera que son las razones de esas diferencias?
- 2- En el mercado peruano, ¿Considera que existen diferencias entre los temas originales y las adaptaciones? ¿En qué géneros? ¿Y cuáles serían esas diferencias?
- 3- ¿Qué diferencias observa entre la versión original del tema “Fururu Farara” y la versión más actual de la agrupación Los Conquistadores de la Salsa?
- 4- ¿Considera que en la agrupación Los Conquistadores de la Salsa simplificaron el tema “Fururu Farara” para sus presentaciones en vivo?
Si es así ¿Por qué razones considera que la agrupación simplificó los elementos musicales del tema?
- 5- ¿Cuáles son las mayores dificultades en la interpretación de la timba para los músicos peruanos?
- 6- ¿Cree que existen músicos peruanos con el nivel musical para interpretar la timba cubana?
- 7- En sus años de experiencia ¿la interpretación de la timba en el Perú ha sufrido cambios?
- 8- ¿Considera que las agrupaciones peruanas actuales en el Perú dan la relevancia a la sección de vientos en la interpretación de la timba?

ANEXO 5

Entrevistas a los 6 expertos

A continuación, se plasman las entrevistas que se llevaron a cabo a seis expertos en el tema. Cabe señalar que las respuestas de los entrevistados están redactadas sin alterar o modificar ninguna de las respuestas.

Tabla 4

Entrevista a César Vega Zavaleta

Es Bachiller y Licenciado en Música con mención en Educación musical y Dirección coral por el Conservatorio Nacional de Música del Perú. Así mismo, obtuvo su grado de Magíster en Musicología por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Ha laborado como docente en la Universidad Nacional de Música, en la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas y en la Pontificia Universidad Católica del Perú.

PREGUNTA	RESPUESTA
1- En la actualidad ¿cuáles son las diferencias entre la timba cubana y la timba en el Perú? Si existen diferencias ¿Cuáles considera que son las razones de esas diferencias?	La timba peruana, a partir del sonido de la timba cubana, asumió algunos elementos de la música afroperuana, específicamente del festejo, como es el caso de “fiesta negra”. Los grupos de Timba peruanos simplifican todo por dos razones: Por la incapacidad técnica de tocar la versión original y porque en los espacios en los que se ejecuta está música, el público no asiste para disfrutar de la calidad musical, sino para entretenerse. No es un público que mayoritariamente este capacitado para procesar calidad musical, sólo desean entretenimiento, a como de lugar, razón por la cual, cualquier música muy compleja es vista como nociva

	<p>para su cerebro.</p> <p>Máximo desinterés por la musicalidad. Total falta del empaste entre las secciones. La animación ha reemplazado al “soneo”.</p>
<p>2- En el mercado peruano, ¿Considera que existen diferencias entre los temas originales y las adaptaciones? ¿En qué géneros? ¿Y cuáles serían esas diferencias?</p>	<p>El mercado peruano no es un mercado uniforme. La supervivencia del consumo de salsa se ha mantenido en algunos distritos, como el Rimac, en los que la gente sigue cerrando las calles para celebrar cualquier efeméride social y lo hacen consumiendo salsa, sobre todo salsa “dura”. Los espacios vinculados al fútbol han cambiado sus intereses musicales, desplazando a la salsa por el reguetón. Sin embargo, la salsa sigue manteniendo espacios de supervivencia, vinculados a la necesidad del cerebro humano de generar serotonina, dopamina y oxitocina frente al stress de la vida diaria, sobre todo en los barrios populares de la ciudad. Estos espacios, llamados “salsodromos”, son convertidos en lugares de sociabilización y de mercantilización del atractivo físico. Los salsodromos, en Lima, no mantienen una práctica cultural propia de la música afrocubana, se han transformado en guetos en donde se combina la ostentación y el desenfreno, que encuentra en el baile de estas músicas la forma de mostrar “quienes son” frente a la sociedad o su entorno y en el que la música solo importa como entretenimiento. El mercado limeño es esquivo de aceptar lo nuevo, por esa razón, los principales grupos de salsa limeños han recurrido al cover, recurriendo a versiones de baladas que circularon en los años 80 transformadas hoy en salsa.</p>
<p>3- ¿Qué diferencias observa entre la versión original del</p>	<p>La versión de los conquistadores de la salsa muestra un total desinterés por la música. La mayor intención</p>

<p>tema “Fururu Farara” y la versión más actual de la agrupación Conquistadores de la Salsa?</p>	<p>es simplemente entretener al público, pero el nivel de desafinación, falta de empaste en los metales y el desorden en la sección de percusión es muy evidente. El sentido del Groove ha sido reemplazado por un “individualismo colectivo”.</p>
<p>4- ¿Considera que en la agrupación Conquistadores de la Salsa simplificaron el tema “Fururu Farara” para sus presentaciones en vivo? Si es así ¿Por qué razones considera que la agrupación simplificó los elementos musicales del tema?</p>	<p>No solo la simplificaron, la desvirtuando. Las improvisaciones vocales, en vez de ser momentos en la que el virtuosismo y “soneo” sean la materia prima, recurren a la animación sobre tópicos sociales, mandar a la “reconcha de su madre”, en la versión en vivo, les parece gracioso, pero no aporta nada a la calidad de la interpretación.</p>
<p>5- ¿Cuáles son las mayores dificultades en la interpretación de la timba para los músicos peruanos?</p>	<p>La mayoría de los músicos lo hacen por necesidad, pero muchos de ellos no tienen nivel musical ni tampoco mayor formación musical como para resolver enlaces armónicos más ligados al jazz. Solo desean ganar dinero a costa de que el público se entretenga.</p>
<p>6- ¿Cree que existen músicos peruanos con el nivel musical para interpretar la timba cubana?</p>	<p>Si hay, pero contados con los dedos.</p>
<p>7- En sus años de experiencia ¿la interpretación de la timba en el Perú ha sufrido cambios?</p>	<p>Si, pero en la medida en que se han simplificado muchos de los elementos rítmicos, armónicos y de improvisación.</p>
<p>8- ¿Considera que las agrupaciones peruanas actuales en el Perú dan la relevancia a la sección de</p>	<p>Los vientos de las orquestas de timba peruanas tocan notas, pero no hacen música. Solo les importa que se intensifique la emoción de los “mambos”, pero sin ninguna calidad técnica y sin mayor empaste.</p>

vientos en la interpretación
de la timba?

Tabla 5

Entrevista a Pabel Fernández

Es trompetista de la agrupación “Los conquistadores de la salsa”

PREGUNTA	RESPUESTA
1- En la actualidad ¿cuáles son las diferencias entre la timba cubana y la timba en el Perú? Si existen diferencias ¿Cuáles considera que son las razones de esas diferencias?	Bueno para mí las diferencias más claras son que la Timba cubana todas tiene sus propios repertorios y la peruana casi todas son covers
2- ¿Considera que en la agrupación Los Conquistadores de la Salsa simplificaron el tema “Fururu Farara” para sus presentaciones en vivo? Si es así ¿Por qué razones considera que la agrupación simplificó los elementos musicales del tema?	Bueno si comparamos cualquier arreglo con los de NG La Banda creo que casi todas las orquestas han simplificado musicalmente. Los arreglos de NG son basados en frases jazzísticas y para poder tocar esos arreglos hay q tener un altísimo nivel técnico así como los mismos conocimientos que tiene el arreglista que también ha hecho esos arreglos pensando en los músicos. Los conquistadores más que todo hace la música pensando en el bailaror y trata de no complicarlo porque tampoco tiene músicos del nivel de NG y más que todo que las orquestas en Perú trabajan hasta 6 horas en un día.
3- ¿Cuáles son las mayores dificultades en la interpretación de la timba para los músicos peruanos?	Bueno las mayores dificultades que yo veo es en la percusión que por lo general el percusionista peruano se aprende el toque de la grabación original y ya y pocos se ponen a aprenderse ritmos cubanos que de esos ritmos es que se sacan los bloques y la base rítmica de la timba y otras dificultades que he

	visto en algunos es en los metales que a veces no le dan la dicción correcta a las frases.
4- ¿Cree que existen músicos peruanos con el nivel musical para interpretar la timba cubana?	Aquí en Perú hay mucho conocimiento de la música cubana incluyendo la timba. Y hay muchos músicos con un nivel alto para tocarla muy bien, lo que pasa también es que la timba es una mezcla de muchos géneros cubanos como el guaguanco, la rumba, ritmos yorubas, conga, que esos ritmos en Perú no se conocen bien, tiene ritmos parecidos con la música negra, pero no son iguales y eso puede dificultar entender bien la timba y aparte que tiene mucho del jazz pero el músico peruano si puede interpretar muy bien la timba. La gran dificultad que tienen principalmente las orquestas peruanas es que casi todas tocan covers muy pocas tienen temas propios o sea copiar es fácil, crear timba es más difícil.
5- En sus años de experiencia ¿la interpretación de la timba en el Perú ha sufrido cambios?	En mis 24 años en Perú si he visto grandes cambios en la timba tanto como orquestas como con los músicos y en cuanto público tiene más aceptación a pesar de que en los últimos años ha cogido más fuerza la salsa puertorriqueña, pero la timba se mantiene ahí.
6- ¿Considera que las agrupaciones peruanas actuales en el Perú dan la relevancia a la sección de vientos en la interpretación de la timba?	Creo que lo mejor que tienen las orquestas peruanas son los vientos

Tabla 6

Entrevista a Robert Armas

Fundador, director general y musical de la orquesta “Los Conquistadores de la Salsa”; graduado en la Escuela Nacional de Arte de Cuba (ENA) como guitarrista y director.

PREGUNTA	RESPUESTA
1- En la actualidad ¿cuáles son las diferencias entre la timba cubana y la timba en el Perú? Si existen diferencias ¿Cuáles considera que son las razones de esas diferencias?	Si existe una diferencia definitivamente, porque los productores de timba en el Perú y cito mi caso, con el tiempo hemos tratado de adaptar la timba buscando la forma de que el público la pueda consumir mucho más, osea la hemos hecho más digerible o más comercial para el oído del público consumidor.
2- En el mercado peruano, ¿Considera que existen diferencias entre los temas originales y las adaptaciones? ¿En qué géneros? ¿Y cuáles serían esas diferencias?	Hay una gran diferencia porque los temas originales al hacerle una adaptación ya hay cambios y variaciones tanto de arreglos musicales e interpretación y ejecución y este ejemplo lo podemos ver tanto en la cumbia como en la salsa
3- ¿Qué diferencias observa entre la versión original del tema “Fururu Farara” y la versión más actual de la agrupación Conquistadores de Salsa?	La diferencia podríamos decir que musicalmente como agrupación hay una madurez, o sea el tiempo hace que una agrupación sea más consolidada y haya mejor ensamble como grupo y si hablamos de grabación ya entra a tallar la tecnología hoy hay nuevos aparatos con mejor calidad de sonido etc.
4- ¿Considera que en la agrupación	No, al contrario, en vivo hay un enriquecimiento musical y de duración del tema, ya que entra a tallar

<p>Conquistadores de la Salsa simplificaron el tema “Fururu Farara” para sus presentaciones en vivo? Si es así ¿Por qué razones considera que la agrupación simplificó los elementos musicales del tema?</p>	<p>el contacto directo con el público y esto hace que haya esa química directa entre orquesta y público bailador, se hace énfasis en los coros y la interacción de los cantantes con el público.</p>
<p>5- ¿Cuáles son las mayores dificultades en la interpretación de la timba para los músicos peruanos?</p>	<p>La mayor dificultad, creo yo, que está en la falta de conocimiento hacia el género, además de la creatividad, cuando me refiero a creatividad los músicos cubanos tenemos un gran espacio de creación musical creo que esto es algo innato.</p>
<p>6- ¿Cree que existen músicos peruanos con el nivel musical para interpretar la timba cubana?</p>	<p>Si los hay solo es cuestión de estudio y dedicación</p>
<p>7- En sus años de experiencia ¿la interpretación de la timba en el Perú ha sufrido cambios?</p>	<p>Si ha sufrido cambios y esto es por todos los géneros que de una u otra forma se han ido poniendo de moda o sea el Mercado musical es cíclico por lo tanto tenemos que ir fusionando para mantener el género vivo.</p>
<p>8- ¿Considera que las agrupaciones peruanas actuales en el Perú dan la relevancia a la sección de vientos en la interpretación de la timba?</p>	<p>Yo creo que si por qué los nuevos talentos ya han bebido de una fuente musical más amplia, ya hay más conocimiento de la timba, hay más inquietudes por parte de los nuevos instrumentistas en aprender la dicción y sonido del instrumento.</p>

Tabla 7

Entrevista a Rubeldys López Correa

Es bajista de Orquestas de Timba

PREGUNTA	RESPUESTA
1- En la actualidad ¿cuáles son las diferencias entre la timba cubana y la timba en el Perú? Si existen diferencias ¿Cuáles considera que son las razones de esas diferencias?	Bueno existen varias diferencias entre ellas de sonoridad, interpretación, etc. Una razón y la más importante es que gracias al aporte de los músicos peruanos en conjunto con los cubanos el género ha tomado otras características sonoras, no mejor ni peor, simplemente hay que tener en cuenta que son dos culturas diferentes y formas distintas de interpretar este estilo musical.
2- En el mercado peruano, ¿Considera que existen diferencias entre los temas originales y las adaptaciones? ¿En qué géneros? ¿Y cuáles serían esas diferencias?	Hace 20 años o tal vez más; casi todos los mercados musicales incluyendo la timba era tocar los temas cover exactamente como el original, por cierto muchos lo hacían extremadamente bien; pero con el tiempo eso fue cambiando y me imagino que es por la misa inquietud del músico de poder tener la libertad de crear, de aportarle su identidad como ejecutante a las canciones, además que dicha libertad no cambia para nada el estilo musical, más bien son aportes que enriquecen, siempre y cuando se respete el estilo musical.
3- ¿Qué diferencias observa entre la versión original del tema “Fururu Farara” y la versión más actual de la agrupación Los Conquistadores de la Salsa?	Bueno indiscutiblemente hay una diferencia de sonoridad, a pesar de que el director le hizo algunos cambios al arreglo, debemos tomar en cuenta que la segunda versión ha sido interpretada por otros músicos y muchos de ellos son de la nueva generación.

4- ¿Considera que en la agrupación Los Conquistadores de la Salsa simplificaron el tema “Fururu Farara” para sus presentaciones en vivo? Yo escuché la agrupación tocando el tema y más bien lo alargaban, ya que esa es una de las características que tiene este género llamado timba, se debe interactuar siguiendo el ánimo y el entusiasmo del público.

Si es así ¿Por qué razones considera que la agrupación simplificó los elementos musicales del tema?

5- ¿Cuáles son las mayores dificultades en la interpretación de la timba para los músicos peruanos? Yo no diría que es una dificultad más bien diría que es manera distinta de ver el género musical y desde mi punto de vista esa diferencia se centra en lo que en Cuba llaman base (piano, bajo y percusión) y esto se debe a las raíces, a la influencia y formación musical; por ejemplo la timba entre sus raíces tiene guaguancó, rumba, etc. (música afrocubana) y estos ritmos tienen una serie de acentuaciones que no los tienen la música afroperuana a pesar de que ambas tienen raíces africanas y estas acentuaciones también son usadas en el piano, bajo y todos los instrumentos de percusión que se emplean en la timba, pero actualmente hay muchos músicos peruanos interesados en el género y se nutren, se influyen bastante escuchando este estilo musical y han comprendido esa pequeña, pero importante diferencia rítmica.

6- ¿Cree que existen músicos peruanos con el nivel musical para interpretar la timba cubana? Claro, acá hay muy buenos músicos y bien preparados para ejecutar cualquier género musical entre ellos la timba.

7- En sus años de experiencia ¿la interpretación de la timba Perú es que los músicos peruanos ya no la ven

en el Perú ha sufrido cambios?	como un estilo musical para imitar, sino que la han tomado como parte de su música y la están desarrollando, pero como música timba peruana y eso es bueno, ya que ahí demuestran su preparación y enorme capacidad de incursionar en cualquier género musical.
8- ¿Considera que las agrupaciones peruanas actuales en el Perú dan la relevancia a la sección de vientos en la interpretación de la timba?	Yo estoy convencido de que las secciones de vientos son relevantes y es porque en el Perú hay muy buena formación instrumental y más ahora que hay escuelas y universidades especializadas en música; pero los vientos tienen una ventaja en la timba y es que en la partitura se les escribe la dicción y todo tipo de expresiones musicales y ellos solo deben concentrarse en leer y respetar las mismas.

Tabla 8

Entrevista a Hernán Johnny Hidalgo Novoa

Se desempeña como manager y productor de espectáculos

PREGUNTA	RESPUESTA
1- En la actualidad ¿cuáles son las diferencias entre la timba cubana y la timba en el Perú? Si existen diferencias ¿Cuáles considera que son las razones de esas diferencias?	Sí existen diferencias porque la sonoridad es otra porque las orquestas que trabajan en Perú haciendo timba, muchas de ellas se basan en la percusión y otras en la parte de la armonía, pero no llegan a ser por ejemplo como en Cuba que existe el songo o el changüí que son estilos propios de algunos grupos como los Van Van o La Reve. A lo mucho tiene en su tumbao del piano que tiene una similitud con el son, pero aquí se ha empezado hacer una timba con un sello propio.
2- En el mercado peruano,	Los grupos peruanos que han hecho los covers de

<p>¿Considera que existen diferencias entre los temas originales y las adaptaciones? ¿En qué géneros? ¿Y cuáles serían esas diferencias?</p>	<p>los grupos cubanos, como por ejemplo el grupo A conquistar, Tin Cuba, cuando ha venido Marito Rivera o Alexander Abreu, ellos le han pedido transcribir, en el caso de Alexander por ejemplo, pedía transcribir los arreglos porque aquí él sentía que, por ejemplo aquí no se usa el tres cubano. Aquí por ejemplo, muy pocos grupos usan piano y teclado, solamente piano y de ahí parten los cambios, los arreglos.</p>
<p>3- ¿Qué diferencias observa entre la versión original del tema "Fururu Farara" y la versión más actual de la agrupación Conquistadores de la Salsa?</p>	<p>El tema original es de Robert Armas, es más cuando en un momento Robert se separa y hacen A conquistar, siempre el intro de Robert fue con el inicio del Fururu Farara. Él con los años se dio cuenta de que algunos acordes más que nada en su tumbao tenían que modernizarlos o hacerlos más sencillos y ese sería el nuevo cambio en el tema, es decir en la versión actualizada, porque A conquistar la tocaba, pero el sello original es de Robert basado en su tumbao de piano.</p>
<p>4- ¿Considera que en la agrupación Conquistadores de la Salsa simplificaron el tema "Fururu Farara" para sus presentaciones en vivo? Si es así ¿Por qué razones considera que la agrupación simplificó los elementos musicales del tema?</p>	<p>Ese tema tiene casi 20 años y ese tema ya la generación actual definitivamente tienen otras influencias musicales, por eso que ahora los grupos como Combinación de La Habana o los grupos que hacen timba que se están pegando mucho a la juventud, tienen otro tipo de sonoridad. Robert no es que haya querido copiar esa sonoridad, pero ha simplificado a la versión original. Por ejemplo, Combinación de La Habana, en muchas partes parece que estuviera haciendo regueton o timbaton. Robert no llega a ese estilo, pero si lo hace más sencillo, más simple para que la juventud actual lo digiera más rápido.</p>
<p>5- ¿Cuáles son las mayores</p>	<p>Los músicos peruanos han mejorado mucho en la</p>

dificultades en la parte de los vientos y la percusión, pero en la parte interpretación de la timba de armonía no contamos con muchos músicos para los músicos peruanos? buenos, ni bajistas, ni pianistas. Es por eso que se busca en las bandas que por lo menos uno sea cubano para que se encuentre el equilibrio, es decir, para que se puedan sacar los temas, porque las bandas que solo cuentan con músicos peruanos, su sonoridad es muy simple, lo principal es tener la influencia de un músico cubano que defienda por lo menos si no es el piano, el bajo.

6- ¿Cree que existen músicos peruanos con el nivel musical para interpretar la timba cubana?

Si ya existen desde hace años. La primera base la puso Los Conquistadores cuando en la parte de percusión contó con gente de Perú Negro, ellos tuvieron la percusión de los Conquistadores que luego pasaron a ser A conquistar, pero fue una percusión buena peruana. Han ido mejorando muchos músicos, como en la parte de los vientos. Luego, cuando estuvo de moda en el año 2012 al 2015, Mayimbe y Barbaro Fines, de los 13 integrantes, 10 eran peruanos, toda la parte de los vientos eran peruanos, la percusión también. Por los años que se viene escuchando la timba cubana, por la influencia que se ha recibido de los músicos cubanos que han venido a radicar acá o que han pasado por las orquestas de Lima, pienso que ya hay buenos exponentes en cuanto a la parte musical aquí en Perú.

7- En sus años de experiencia ¿la interpretación de la timba en el Perú ha sufrido cambios?

Si, de la primera banda que llegó a Lima que se llamó Son Café con integrantes que luego lo fueron de Los Conquistadores de la Salsa, que fueron los primeros en pegar éxitos aquí, más o menos llegado el 2010 se forman nuevas bandas, luego a partir del 2017 para adelante que viene fuerte la

	influencia de la Combinación de La Habana, viene también con su propio sello musical y sus acordes son muchos más modernos, adaptados a estos nuevos géneros como el timbatón y reguetón.
8- ¿Considera que las agrupaciones peruanas actuales en el Perú dan relevancia a la sección de vientos en la interpretación de la timba?	Sí, dentro de las bandas los vientos en Perú han sido los más desarrollados como trompeta, trombón. En el segundo orden, la percusión también ha mejorado.

Tabla 9

Entrevistado a Oscar Huaranga Huaranga

Es compositor, productor musical, director, arreglista, músico versátil para varios instrumentos.

PREGUNTA	RESPUESTA
1- En la actualidad ¿cuáles son las diferencias entre la timba cubana y la timba en el Perú? Si existen diferencias ¿Cuáles considera que son las razones de esas diferencias?	<p>La primera diferencia es que el cubano, el swing, esa bomba que tiene el cubano no lo va a tener el peruano, el cubano tiene una peculiaridad, algo muy especial para su música. No sé si en el Perú haya habido músicos o productores que hayan ido a Cuba.</p> <p>La diferencia es por ejemplo Mayimbe del Agustino son todos peruanos, tratan de asemejarse a lo mismo que hace una orquesta cubana como los Van Van o el Niño, etc. Hay algunas diferencias, sí, por ejemplo, la percusión cubana es especial, tiene una rítmica especial que los peruanos han ido copiando. Por ejemplo, el peruano antes no usaba güiro, yo fui uno de los primeros que metió el güiro en la orquesta Camaway, entonces hace su</p>

	<p>cambio, cuando era timba usaba la quinta cuerda del bajo, de las notas graves Re, si usaba notas graves, esa era para mí la diferencia, el cubano venía con otro swing, con otra onda y ya usaba un bajo cinco cuerdas que no usaban acá, usaban el güiro, usaban esa marcha latumbana que no había acá, porque acá hacían solo como puertorriqueños, entonces ha habido muchos cambios musicales.</p>
<p>2- En el mercado peruano, ¿Considera que existen diferencias entre los temas originales y las adaptaciones? ¿En qué géneros? ¿Y cuáles serían esas diferencias?</p>	<p>Sí, porque lo original siempre será original. Por ejemplo, qué sorpresa de los Van Van que grabó Mayito y la misma canción la grabó La timba del Rimac que lo hacen a su estilo y no suena porque no usan el drums (tambores) de la misma manera, lo usan adaptándose como puedan. Hablando de timba el peruano siempre hace su adaptación a su manera, pero nunca llega a sonar como un cubano.</p>
<p>3- ¿Qué diferencias observa entre la versión original del tema "Fururu Farara" y la versión más actual de la agrupación Conquistadores de la Salsa?</p>	<p>Yo fui quien grabé la primera versión original de Fururu Farara, en los 90 y la versión moderna lo grabé en mi estudio. La diferencia es que aquella vez había más cubanos y solo había dos peruanos. En esta última versión tocaron dos peruanos la percusión, pero ya no había esa esencia, sonaba una timba peruana. A veces por querer actualizar el arreglo, estilizarlo, a veces se pierde la esencia del tumbao, de esa bomba que había en la primera versión del tema. La idea del cubano es grabar con sus propios músicos, acá en Lima han cogido esa misma idea, pero hay músicos que no están preparados para una grabación, porque no tiene nivel, no tienen experiencia para poder participar en una sesión de grabación.</p>
<p>4- ¿Considera que en la agrupación</p>	<p>Claro que sí se simplificaron algunas cosas porque en presentación lo que más se pegó es el coro, en</p>

<p>Conquistadores de la Salsa simplificaron el tema “Fururu Farara” para sus presentaciones en vivo? Si es así ¿Por qué razones considera que la agrupación simplificó los elementos musicales del tema?</p>	<p>la versión en vivo tenías que empezar con el tumbao y con el coro para que llames la atención al público y al bailaror. Ya no se hacían los cuerpos de tema, se iban de frente al coro, al tumbao.</p>
<p>5- ¿Cuáles son las mayores dificultades en la interpretación de la timba para los músicos peruanos?</p>	<p>Algo nuevo, se caen en la lectura, el 80% de percusionistas peruanos no leen música de timba y salsa, los bajistas también el 80% no leen música y lo tocan de oído. Entonces, la dificultad es que como no tienen nivel y la gran mayoría no ha desarrollado más no pueden hacer más. El tumbao es algo muy especial, usas más la mano izquierda, acentuaciones en las corcheas. Hay dificultad, el brass peruano (los metales) no expresa, como el músico peruano se dedicó más a las bandas, a los “chivos” no realizó un sonido tan expresivo, le cuesta mucho, más hay los que no pueden interpretar bien que los que sí lo pueden hacer, hay un menor porcentaje que sí le han prestado tiempo y atención a la timba peruana y mucho más a la interpretación sea trombón, sea saxofón, sea el brass o la parte de la percusión.</p>
<p>6- ¿Cree que existen músicos peruanos con el nivel musical para interpretar la timba cubana?</p>	<p>Sí existen, cantantes soneros, trompetistas como Tamayo, Montenegro, Fritz Moya, trombón Juan García, saxofonistas y pianistas, timbaleros Ronald Maguiña.</p>
<p>7- En sus años de experiencia ¿la interpretación de la timba en el Perú ha sufrido cambios?</p>	<p>Ha sufrido cambios, los músicos de los 80 y 90 se quedaron con su salsa de Héctor Lavoe, del Gran Combo luego vino cambios y los músicos que no tenían bien puestos la sincopa, la rítmica no podían</p>

tocar ciertos temas. No podían interpretar. La timba en el Perú ha venido para corregir al músico porque ha despertado el interés en poder corregir, aprender en hacer lo que no podían hacer otros.

Hace 10 años había otro tipo de timba, como Charanga Habanera, ahora hay un estilo como el timbaton como hace Combinación de la Habana.

8- ¿Considera que las agrupaciones peruanas actuales en el Perú dan la relevancia a la sección de vientos en la interpretación de la timba?

No. En mi experiencia había que afinar a los músicos en vientos que he conocido. Entonces considero que no le han dado esa importancia al brass, pero yo creo que se pudo hacer bastantes cosas, pero yo creo que acá en el Perú no le dan la relevancia a los vientos para la interpretación de la timba.

