

Leonardo Padura

LOS ROSTROS DE LA SALSA

colección andanzas



TUSQUETS
EDITORES

Índice

[Portada](#)

[Sinopsis](#)

[Portadilla](#)

[Cita](#)

[PRESENTACIÓN. Que le pongan salsa Por Raúl Fernández](#)

[PRÓLOGO. Volver a la salsa, veinte años después](#)

[PRÓLOGO DE LA PRIMERA EDICIÓN. El salsero: Música y conciencia](#)

[Rubén Blades](#)

[Conversación en La Catedral con Mario Bauzá](#)

[Willie Colón](#)

[Johnny Ventura](#)

[Johnny Pacheco](#)

[Juan Formell](#)

[Buscando a Rubén Blades](#)

[Cachao López](#)

[Wilfrido Vargas](#)

[Papo Lucca](#)

[Adalberto Álvarez](#)

[Juan Luis Guerra](#)

[Música y negocio](#)

[Salsa y son](#)

[A MANERA DE EPÍLOGO. Diez razones y cinco opiniones para creer \(o no\) en la existencia de la salsa](#)

[Discografía básica de la salsa](#)

[Notas](#)

[Créditos](#)

Sinopsis

Las crónicas del Caribe se han hecho a través de las canciones, y eso lo sabe bien Leonardo Padura, quien le ha tomado el pulso a un género, el de la salsa, que ha sido discutido desde su propio nacimiento, a comienzos de los años 70. A través de la conversación con sus protagonistas, los músicos que lo acuñaron y los más representativos, el autor nos regala un bellissimo retrato de las trayectorias de personajes tan fascinantes como Mario Bauzá, Cachao López, Papo Lucca, Juan Luis Guerra, Rubén Blades, Willie Colón, Johnny Pacheco y Juan Formell; eso sí, con Celia Cruz y Tito Puente como telón de fondo de todos ellos.

LOS ROSTROS DE LA SALSA

Leonardo Padura

TUSQUETS
EDITORES

Yo soy el cantante
porque lo mío es cantar
Y el público paga
para poderme escuchar...
Yo soy el cantante
muy popular dondequiera
Pero cuando el show se acaba
soy otro humano cualquiera
Y sigo mi vida con risas y penas,
con ratos amargos y con cosas buenas
Yo soy el cantante y mi negocio es cantar
Y a los que me siguen
mi canción les voy a brindar...

«El cantante»,
letra de Rubén Blades,
arreglo: Willie Colón,
canta Héctor Lavoe

PRESENTACIÓN

Que le pongan salsa

Por Raúl Fernández

Los que nos dedicamos a la musicología y en general los amantes de la buena música estamos definitivamente de plácemes con esta segunda edición aumentada de *Los rostros de la salsa* de Leonardo Padura. Además de ser un eminente novelista, Padura es un acucioso observador, amante y crítico de la música popular del Gran Caribe. Sin duda, entre las aportaciones de esta nueva edición está el brindarnos una amplia perspectiva histórica sobre el desarrollo de la salsa, beneficiada por la decantación de los procesos que ofrece el tiempo. Dicha perspectiva, a su vez, no puede desligarse del hecho de que *Los rostros* es una historia oral en boca de protagonistas y testigos del fenómeno.

La publicación original, que vio la luz en Cuba en 1997, fue una contribución a la bibliografía salsera justo cuando comenzaba el auge de Padura como escritor. *Los rostros* fue publicado en el momento del declive salsero, a pesar de los destellos del joesón en Colombia y de la timba cubana. Desde aquel entonces ha corrido mucha agua bajo el puente de la música popular de la región. La salsa pasó a formar parte del Olimpo de la música clásica caribeña cediendo su reinado terrenal desde El Callao hasta Nueva York, a una sucesión de ondas sonoras: el boom del Buena Vista Social Club, los ritmos vallenatos de Carlos Vives y el merengue de Elvis Crespo, el retorno de Bebo Valdés y la música guajira cubana de Polo Montañez, el auge del latin jazz y el rap, culminando con la actual hegemonía del reguetón y sus variantes cubatón y trap. Durante el transcurso de estos mismos años y hasta hoy, Padura se convertiría en uno de los escritores latinoamericanos más reconocidos e importantes, como lo confirman sus diversos premios literarios, la traducción de sus novelas a numerosos idiomas y el éxito

alcanzado en la distribución y venta de sus libros.

Nacida en la década de los setenta en la ciudad de Nueva York, la salsa desde sus albores puso en aprieto a profesores acostumbrados a encajar formas artísticas en categorías tradicionales. Porque no era exactamente un género musical, un ritmo definido o un modo de bailar, sino más bien una totalidad surgida de la mezcla de ritmos y de estilos, un pedir prestado de ideas al son cubano, a la guaracha, al seis tumbao y al chorreao, al aguinaldo, el tamborito, la música brasileña, la plena y la bomba, la ranchera, el mambo, el bolero, la rumba y el jazz. No era posible reducir la salsa a su aspecto musical, ya que para muchos el movimiento salsero representaba el sentir social de un tiempo y un espacio, la expresión popular de los centros urbanos del Gran Caribe a finales del siglo xx. La salsa resistía una simple etiqueta, permaneciendo sin definición exacta.

Algo semejante podría decirse sobre la obra de Leonardo Padura, quien se autodefine como un «escritor impuro, y tratar de encasillarme no sería justo». Nadie entonces mejor que él para evaluar un proyecto asimismo heterodoxo, impuro y difícil de encasillar. ¿Quién mejor que Padura para revalorar la salsa desde una perspectiva histórica? Un fenómeno que, como cualquier objeto cultural, cambia de significado en nuevos contextos históricos.

En su prolija nota introductoria a esta nueva edición, ya bien entrado el siglo xxi, Padura nos brinda una reflexión sobre el concepto de la salsa, y elabora una visión perspicaz y ampliada mediante una segunda entrevista a uno de sus máximos intérpretes: el caribeño de Panamá Rubén Blades, quien, animado por ese avezado entrevistador que es Leonardo, nos ofrece entre otras cosas su opinión sobre las distintas acogidas que tuvo su salsa consciente en Nueva York, Puerto Rico, Venezuela y Colombia; el impacto de su obra *Siembra* en la trayectoria salsera; las salsas ortodoxas y heterodoxas; el triunfo del merengue de Johnny Ventura, Wilfrido Vargas y Juan Luis Guerra, así como la explosión del reguetón y sus congéneres.

En el momento actual en que se goza (o se padece) de una supremacía reguetonera por todo el Caribe, resulta pertinente y oportuno que con la ayuda de esta nueva edición de *Los rostros* meditemos sobre el significado contemporáneo de la gloriosa, indefinible y clásica salsa que marcó lo mejor de la músicaailable del Caribe en las últimas décadas del siglo xx.

PRÓLOGO

Volver a la salsa, veinte años después

1

Y a estas alturas, ¿para qué hablar de la salsa?

Cuando en 1997 decidí cerrar y entregar a una editorial cubana *Los rostros de la salsa*, una colección de entrevistas a precursores, protagonistas, estrellas y conocedores de este fenómeno musical, todavía el Caribe se movía a los ritmos sincopados de las melodías que habían marcado su preferencia cultural durante los treinta años anteriores.

Era cierto que ya para ese momento se advertía un relativo cansancio de los melómanos y bailadores con los modos de hacer de los más persistentes músicos salseros; que los dos países donde se hacía más y mejor salsa eran para ese entonces Colombia (en un período de devastadora violencia), donde todo el mundo bailaba salsa, y la recuperada Cuba (curiosamente en medio de una de sus más feroces crisis económicas), donde algunos preferían llamarle «timba» a los modos de hacer más contemporáneos de lo que aún podía ser salsa. Era también el momento en el cual entre Nueva York y Puerto Rico iniciaban o consolidaban su obra creadores como Marc Anthony y Gilberto Santa Rosa. También sucedía que en los años anteriores se había creado mucho producto estándar, de corta mira comercial, y domesticado como casi todo el catálogo de la llamada «salsa erótica», en la cual importaba más la estampa del cantante que su voz y lo que ella transmitía.

Pero, sobre todo, lo más cierto de todo era que ya en esos instantes estábamos en otros tiempos históricos, sociales, económicos y estéticos, cada vez más diferentes o distantes de los que en la década de los sesenta habían plantado en el barrio latino de Nueva York la semilla de la salsa, o en los días de los setenta habían visto crecer el árbol y dar sus mejores frutos, o en los años ochenta habían disfrutado de una explosión y difusión casi universal de

esa música; y hasta nos distanciábamos de los albores del decenio de 1990, cuando habíamos visto con regocijo la incorporación de una nueva generación de músicos cubanos (José Luis Cortés, Isaac Delgado, Manolín, «El Médico de la Salsa»), reconocidamente salseros, que elevaban la calidad de la música aun cuando curiosamente ellos también la ayudaban a llegar al callejón sin salida por donde se ha movido desde entonces: el Callejón de los Empecinaos.

En 1997, para más ardor, comenzaba a crecer el «fenómeno» Buena Vista luego de las grabaciones hechas en La Habana por Ry Cooder, y de pronto el mundo redescubría una música que reconocía viejos sonos cubanos, con letras si acaso picarescas, tocados por viejos músicos cubanos como vieja música cubana. Todo un ejercicio postmoderno convertido en un proyecto más comercial que cultural.

Todo eso sucedía hacia finales de siglo y de milenio, porque también por esas fechas, en parte abonado por el cansancio de la salsa y la utilización comercial del pasado, comenzaba a fraguarse como una reacción entre lógica y desesperada lo que hoy todavía estamos sufriendo y que, al contrario de lo que esperábamos, llegó pero no se ha ido y... por lo pronto, no se irá: la era del reguetón. Lo que comenzó siendo una utilización de los recursos del hip hop y el rap para ampliar los registros de los salseros, sus posibilidades comunicativas y un modo de tender puentes hacia determinados públicos más jóvenes e iconoclastas, terminaría siendo una autopista por donde hoy se mueve la música de la región, adornada con sus niveles más bajos de calidad sonora y elaboración artística, y los más elevados de sexismo, vulgaridad y violencia (con sumergidas en lo escatológico), aunque vale reconocer que en el reguetón puede haber de todo, como en cualquier viña del Señor.

Siempre digo, porque lo pienso: el reguetón y su estética no son una causa, sino una consecuencia. Si su origen fue contestatario y pretendidamente revolucionario, manifestación de muchas frustraciones sociales y de la necesidad generacional de hallar nuevas formas expresivas, su extensión ha sido el resultado de la posibilidad de darle forma y visibilidad no solo a esas frustraciones y anhelos, sino al fruto amargo de ellas presente en nuestras sociedades: la marginalidad, la rabia, la desesperación y también la banalidad, la misoginia, el abaratamiento del sexo y de la inteligencia. De tal modo, si se hurga en los contextos socioculturales y económicos de tres sociedades tan diversas y a la vez similares entre sí como la puertorriqueña, la cubana y la dominicana, se entenderá de dónde sale y a quiénes llega el

reguetón.

Y, en tiempos de reguetón, ¿para qué volver a hablar de la salsa, qué nos importa ya de la salsa... y a quién?

Quizás para empezar a responder sea bueno repetir algo que todos sabemos: la cultura de un país, de una región, de una lengua no la hace una obra, un artista, un momento. Somos el resultado de una acumulación y en nuestra capacidad de conocer el pasado puede estar la posibilidad de entender el presente y de otear el futuro, aun en tiempos de la mayor incertidumbre y de tanta velocidad. Incluso, nos hace albergar la casi siempre utópica pretensión de tener la posibilidad de mejorarlo.

Y una parte de nuestro más cercano pasado cultural de caribeños, de latinos, transcurrió a ritmo de salsa, y todavía hoy sus réplicas se sienten cuando en lugar de un reguetón uno de los sofisticados equipos reproductores de este presente (incierto y veloz, ya lo he dicho) presta su volumen en fiestas, espectáculos o en locales comerciales a la música que acompaña a la triste historia de Pedro Navaja o a la picaresca del negro que está cocinando, o a la causa romántica de un ascenso súbito de la bilirrubina en la sangre.

2

Casi veinte años antes de la primera publicación de *Los rostros de la salsa* había visto la luz una obra —esa sí verdaderamente capital, un clásico— titulada *El libro de la salsa (Crónica de la música del Caribe urbano)*,¹ escrita por el musicólogo venezolano César Miguel Rondón e impresa por una pequeña editorial de Caracas. La salsa, que por entonces vivía su momento de mayor auge cultural y de las más arriesgadas pretensiones estéticas, tuvo desde entonces su historia, su memoria todavía viva (o su crónica), gracias a la investigación sobre el terreno y entre los protagonistas de un lúcido analista que nos explicaba de dónde había salido todo aquello, cómo había crecido, y por qué se había consolidado y triunfado. Curiosamente aquel volumen, quizás por estar impreso de forma muy modesta y no haber sido bien distribuido, se convertiría pronto en una obra a la cual solo tenían acceso los privilegiados enterados, pues en más de dos décadas no se reeditó y se convirtió a lo largo de los años en algo así como un misterio religioso: todos sabían que existía, mas pocos daban el testimonio de haberlo visto.

Porque las proporciones del fenómeno musical de la salsa, que tuvo repercusiones diversas —musicales, sociales, etc.—, produjeron mucha menos reflexión y literatura de la que cabía esperar para un proceso de su magnitud y alcance. Una parte de esa escasa valoración se dedicó, incluso, a descalificarla, como ocurrió por parte de la crítica cubana que reaccionó de la peor y más fácil manera: acusándola de no existir, tildándola de saqueadora sin méritos del viejo repertorio cubano. Solo la llegada a La Habana en 1983 de Oscar D'León y sus apoteósicas presentaciones en la isla (ningún intérprete del país conseguía algo así) comenzaron a cambiar algo esa perspectiva reduccionista, aunque los músicos cubanos, todavía al margen de los circuitos comerciales del movimiento, mantuvieron por años la postura de la negación y el desconocimiento.

Pero la salsa existía. Su obra estaba ahí. En todo el Caribe hispano los nombres de Rubén Blades, Willie Colón, Cheo Feliciano, Oscar D'León y los viejos maestros como Tito Puente y la extraordinaria Celia Cruz alcanzaban niveles de popularidad con los que solo habían soñado, en su momento y con sus condiciones, los grandes ídolos del pasado: Benny Moré, Dámaso Pérez Prado, Ismael Rivera, Arsenio Rodríguez. Los salseros hacían historia.

¿Y quiénes eran estos músicos que lograban la fusión de todas las músicas del Caribe sobre el patrón del son tradicional cubano y utilizaban su obra para hacer bailar, pensar, experimentar y crecer culturalmente? ¿De dónde habían salido, cómo habían llegado?

3

En el arte de la novela un principio básico es que una buena historia solo alcanza su mejor cualidad si está montada sobre la vida de unos personajes capaces de provocar reacciones en el lector, positivas o negativas, pero siempre revulsivas, de algún modo aleccionadoras. El drama de la vida humana, los comportamientos de su condición esencial, el reconocimiento por parte de quien lo recibe de cómo las actitudes de un personaje pueden ser también las suyas, constituye el modo de penetración no solo en la realidad sino también en el alma de las gentes.

En mis quince años de periodista profesional uno de los géneros que distinguí y practiqué con más frecuencia fue el de la entrevista. Quizás porque ya pensaba en ser escritor y, sin plena conciencia de mis actitudes, me preparaba para ello. Por supuesto dialogué con muchos escritores y traté de

conocer no solo sus estrategias literarias, sino también sus maneras de vivir y entender la vida. Pero con igual insistencia me acerqué a gentes de las más diversas profesiones que por alguna razón podían tener una experiencia vital interesante, y me propuse conocer sus historias de vida. Así conversé con jugadores de beisbol (tengo un libro donde reúno esas entrevistas), pintores profesionales y aficionados, testigos de alguna historia y muchos músicos.

Hurgar en la vida de los músicos y registrar las peripecias que en sus diversos tiempos históricos vivieron esos artistas cuya obra se hace de cara a la gente, en el escenario, casi siempre en la noche, fue para mí un modo de entrar en intimidades de existencias casi siempre agitadas, maravillosas, muchas veces trágicas en su relación entre la fama y el olvido. Primero escribí historias de vida de personajes tan singulares como el gran percusionista cubano Chano Pozo, héroe de tragedia, o los dramáticos timbaleros Chori y Manengue, entre otros. Y luego empecé a hablar con los vivos... y a intentar conocer sus vidas y pasiones.²

Este libro se formó entonces por un propósito humano y literario, por una acumulación en la que mucho influyó la casualidad de estar en un momento donde debía estar, y porque el proceso cultural de la salsa se lo merecía. Y no es el libro que quizás hubiera urdido un musicólogo, un especialista, sino el que podía concebir un curioso de profesión empeñado en penetrar en las vidas de los otros, o sea, un novelista.

Hoy, a la distancia de veinte años de su primera edición, cuando me pregunto incluso yo mismo para qué nos sirve otra vez y a estas alturas hablar de la salsa y sus cultores, encuentro dos respuestas que al menos a mí mucho me satisfacen.

La primera es porque el legado de la música salsa alimentó y alimenta todo un proceso cultural y de identidad. No por gusto cuando le pregunto quién es él, Rubén Blades me responde que un caribeño de Panamá. Y visitar ese archivo cultural es una forma de reconocerlo, de valorarlo, un acto más necesario en épocas de gran desconcierto histórico, social, estético.

La segunda apunta más a lo humano. Este libro recoge los testimonios de algunos de los nombres más trascendentes de la historia musical latinoamericana, incluso con conexiones y aportes a la norteamericana y quizás a la universal. Desde sus respectivos, personales y a veces contradictorios puntos de vista, ellos enjuician su creación y la relación de sus trabajos con el conjunto de la música de sus tiempos. Y este arco cubre una distancia de más de sesenta años, quizás los más gloriosos de la música

hecha por los caribeños, las décadas precisas en que la conciencia de las peculiaridades, la definición y singularidad del universo latinoamericano obsesionaban a muchos de nuestros intelectuales.

Así, en la que casi con total certeza fue la última entrevista que Mario Bauzá concediera, se puede penetrar en lo que significó la vida y la obra del músico latino en aquel Nueva York que se convirtió en la cuna del jazz latino (gracias a ese mismo Mario Bauzá), la ciudad que después fomentaría la creación de la salsa. También la que aquí se incluye debe ser una de las últimas que respondió Cachao López, el mítico Cachao, quien con su contrabajo a cuestas marcó el ritmo latino en largas décadas de labor artística muy protagónica. Y están las memorias y testimonios siempre precisos (aunque lógicamente interesados) de un hombre esencial para la música de la región, el director, intérprete y empresario Johnny Pacheco. Voces que desde su autoridad, experiencias, prejuicios incluso, moldean la imagen de épocas difíciles que ellos convirtieron en períodos feraces.

Si con este libro rescatado alguien siente que ha conocido mejor la historia de un intenso y glorioso momento musical del Caribe hispano, y que ha estado cerca de lo que en su momento pensaron, vivieron, crearon algunos de sus protagonistas, pues me daré por satisfecho y habré comprobado algo que sabía cuando decidí preparar esta reedición: y es que todavía hoy, incluso en medio de lo que estamos viviendo, resulta pertinente hablar de la salsa y recordar que hubo artistas que levantando o negando su etiqueta se convirtieron en ídolos de toda una región del mundo en donde la música es su más elevado, reconocido y eficaz instrumento de creación humana y cultural. ³

MANTILLA, VERANO DE 2019

PRÓLOGO DE LA PRIMERA EDICIÓN

El salsero: Música y conciencia

Cuentan que aquella noche de los años cincuenta Benny Moré llegó al Alí Bar después de un largo día de presentaciones en la radio y dicen que hasta había amenizado un baile, al frente de su famosa Banda Gigante. El Alí Bar, un cabaretucho de mala muerte ubicado en las afueras de La Habana, le debía (y aún le debe) toda su celebridad precisamente a las actuaciones del Benny, que allí había roto algunas de sus primeras lanzas de cantante singular. Ahora, en la cumbre altísima de su fama, El Benny vivía muy cerca del viejo antro, pues se había construido una casa en un reparto casi rural que —buena casualidad— se llamaba La Cumbre. Por eso El Benny muchas noches triviales como aquella hacía su cierre de jornada en el Alí Bar, atrincherado tras un vaso de Bacardí añejo a la roca y acosado por los amigos y admiradores que nunca le faltaron desde que se convirtió en El Benny —con todo el peso que tiene el artículo determinativo entre los cubanos—. Como cualquier otra noche, tampoco faltaron peticiones para que cantara algo, y como El Benny no era de los que se hacían rogar demasiado, se olvidó del cansancio, se acercó al piano, añejo en ristre, y propuso una melodía. Casi puedo verlo cómo se descubrió del sombrero alón de los grandes escenarios, y se acomodó la leva gigantesca de su inmortalidad. Cantó una primera pieza, seguramente uno de esos boleros irrepetibles que solo él repetía —y al hacerlo los recreaba—, pero al calor del segundo trago decidió que sí, que tenía muchos deseos de hacer lo que mejor sabía hacer en la vida: cantar. El canto lo había llevado a México, donde se hizo grande interpretando sonos con Miguel Matamoros y mambos con Pérez Prado y compartió escenarios y celuloides con Tongolele y con Ninón Sevilla; el canto lo había hecho famoso en Venezuela, en Santo Domingo, en Panamá, en Colombia, en todo el Caribe que lo aclamaba y donde su voz y su ritmo le habían permitido instaurar una verdadera dictadura (musical). El canto lo había convertido en

un ídolo y El Benny no dejaba de cantar. Pero cuentan que aquella noche, precisamente aquella noche, El Benny cantaba como nunca había cantado, libre, inatrapable, espléndido, pero que deseaba hacerlo mejor y, sin pensarlo dos veces, desenvainó de su encía la dentadura postiza, sonrió vacío, y dijo: «Ahora sí estoy cómodo», y entonces cantó de verdad.

Esta anécdota, narrada en mil versiones por mil espectadores que posiblemente no estuvieron esa noche precisa en el Alí Bar, siempre me ha parecido la que mejor retrata la personalidad esencial de Benny Moré. La imagen de ese ídolo silvestre y desdentado, cantando como nunca junto a un piano, como si cumpliera con una necesidad visceral, lo dice todo sobre aquel hombre que por esa misma época confesaba:

Mira, mi socio, yo de música no sé una papa (...) aunque la mayoría de las cosas que interpreto tienen letra y música de mi creación. Nunca he estudiado música. Yo lo que tengo es un gran oído. Recuerdo que una vez, preocupado por esta idea, quise ponerme a estudiar música y el maestro González Mantici me dijo que era lo peor que podía hacer. Y tenía toda la razón, porque mi éxito reside en cantar como me suene bien al oído, poniéndoles a las cosas el ritmo que me corre por la sangre. ¹

Varios años después —1963—, cuando El Benny murió, víctima de la cirrosis hepática que le destrozó las entrañas pero nunca la voz, los melómanos de toda América Latina sintieron su desaparición como solo habían sentido, veinte años antes, la de Carlos Gardel. El duelo cubrió entonces todo un continente, pues había muerto El Bárbaro del Ritmo, aquel campesino de Lajas (su rincón querido) que había podido asaltar todas las fortalezas de la popularidad, del éxito, de la fama y hasta las del sentimiento.

Como Benny Moré, hijo dilecto de Cuba, Puerto Rico produjo a Ismael Rivera, condecorado con el título magnífico de Sonero Mayor. Su historia, sin embargo, comenzó cantando bombas y plenas boricuas al frente del combo de Rafael Cortijo, desde aquel día en que el negro Cortijo fue a buscarlo a la obra donde Rivera trabajaba como maestro albañil y cuentan que le dijo: «Suelta los hierros, que mañana empiezas a cantar conmigo», y el mulato Ismael, que se consideraba una «fiera» poniendo ladrillos pero tampoco sabía «ni una papa de música», se convirtió en Maelo, ahora maestro del ritmo, y lideró durante años el canto alegre del Caribe, soneando sobre un montuno como solo él lo sabía hacer. (Y también se cuenta —y ojalá fuera cierto— que fue precisamente El Benny quien calificó a Maelo de «Sonero Mayor».)

Como Benny Moré y como Ismael «Maelo» Rivera, la crónica de la música

caribe recoge cien biografías similares (ahí está la de Arsenio Rodríguez, ciego desde niño, virtuoso del tres, capaz de transformar para siempre el sonido del son al «inventar» el conjunto, sin saber nada de música). Pero estos talentos salvajes, revelados por el empuje del hambre y convertidos después en ídolos de toda una región cultural y musical, forjaron una verdadera mitología que es uno de los reflejos más palpables de una identidad —cómo llamarle si no— caribeña y latinoamericana. Porque mientras Estados Unidos creaba estrellas que refulgían desde las pantallas y los escenarios envidiables de Broadway, altas, lejanas, tal vez hasta muertas cuando todavía se observaba su luz, y la culta Europa producía figuras, lánguidas o rebeldes, de proyecciones hasta políticas o culturales, pero casi siempre conscientes de su carácter de figuras, la gente de América Latina, escuchando cada noche un capítulo de «El derecho de nacer» y viviendo vidas de melodrama, no podía parir otra cosa que ídolos, porque, sencillamente, como dijo el novelista Luis Britto García, «... el ídolo no cursa los senderos de la metafísica, de la épica, de la ciencia, de la política ni de la riqueza, sino los del sentimiento, único espacio del cual no han sido desalojadas las masas. Única patria libre de las invasiones, único sitio donde sigo siendo el Rey. Territorio libre del sentimiento. Y para el latinoamericano, sentimiento es sensualidad. Aunque esta patria, al igual que todas las demás, solo pueda fundarse sobre el dolor de los mártires».²

Así, el Olimpo latinoamericano recibió en vida —y sostuvo ya en la muerte— la idolatría por Pedro Infante y Jorge Negrete, por Daniel Santos y por Cortijo, por la eterna Celia Cruz y el esquivo Dámaso Pérez Prado, por Iris Chacón y por Chabuca Granda. Y era un Olimpo extrañamente democrático en donde podían reinar también un campesino negro y desdentado como El Benny o un maestro albañil (también negro) como Maelo; y todo fue, vuelve a decir Luis Britto, porque «un ídolo es el compendio de todo aquello que carecemos. El cantante popular latinoamericano remedió la inmensa desolación del alma del público (sola, siempre sola), señalándole su lugar en una universalidad cultural y su función en un sistema de las cosas. El cantante popular arrulló para las masas, mientras el intelectual escribió para una burguesía que solo tenía ojos para el memorándum en inglés o la etiqueta en francés».³

Entonces, como ya teníamos ídolos, nació un culto.

Pero el culto, sin embargo, se vistió con el *glamour*. Una siempre insatisfecha necesidad de belleza, de éxito, de colores límpidos, de perfumes

envolventes, de más belleza si es posible, permitió levantar el altar profano de aquellos ídolos amoldados con tierra. Si los ídolos estaban hechos a nuestra imagen y semejanza, si su voz era nuestra voz, si cantaban precisamente nuestras mismas penas, su altura era también nuestra altura (soñada) y su belleza era también la nuestra (tan necesitada). Aquel culto se convirtió entonces en el dogma de la industria de imágenes (los mercaderes siempre llegan al templo), que se empeñó, pues era necesario, en olvidar pasados campesinos y proletarios, en ponerles dientes a los desdentados, en coser lentejuelas que multiplicaran el fulgor, y terminó por inventar el kitsch mucho antes de que los culturólogos lo patentizaran. Había que subir, al mismo ring, a Tito Rodríguez para que, cantando boleros, combatiera con Frank Sinatra y sus baladas. Pero el ring también debía ser glamoroso, y el cabaret Tropicana, símbolo por excelencia del sueño dorado latinoamericano (nuestra Scala de Milán), brilló bajo las estrellas como si aquellos metros cuadrados de escenario (más relumbre, más esplendor, más oropel) fueran la realidad. O como si el charol fuera piel.

Fue el instante en que surgieron las «estrellas». Provenían de la cantera de los ídolos o simplemente se fabricaron en serie, se esculpieron sobre una necesidad, se distribuyeron generosamente. A diferencia de los ídolos verdaderos, a estas les faltaba la autenticidad —y a veces, claro está, el talento— pero ocuparon los escenarios de preferencia, mientras un tipo como El Benny se prodigaba en el Alí Bar porque su presencia y la de su Banda Gigante —demasiados negros juntos— no era bien vista en ciertos escenarios. El Benny, como Maelo o como Arsenio o como tantos otros ídolos verdaderos, nunca supo —o quiso— ser una estrella. Sus manos siempre olieron a tierra y tal vez por eso su grandeza fue inquebrantable y su idolatría sostenida, irreversible. El *glamour* apenas tocó a estos artistas esenciales y esa incontaminación los salvó para la mitología. Una rara conciencia los alertó sobre cuál era su lugar y cuál su destino, y se conformaron con cantar y tocar, donde quiera, hasta el final. Sabían que para eso habían nacido, y esa certeza fue más que suficiente.

Aquel cosmos estrellado y en apariencia evanescente pero perfecto que se aprovechó del culto a los ídolos reales, populares y populistas de la música latinoamericana de los años cuarenta y cincuenta, se rompió en la década de los sesenta como una pompa de jabón. Demasiados acontecimientos políticos, sociales y económicos decretaron el fin del ensalmo pretendido, y

definitivamente el mundo —también el mundo latinoamericano y caribeño— ya fue distinto. Mientras Cuba anunciaba una revolución socialista y Estados Unidos le imponía un embargo comercial (que incluía a la música), el cine mexicano entraba en una larga crisis, la música perdía su esplendor, las ciudades crecían y hasta se desbordaban, y la gente, ahora, empezaba a necesitar nuevas imágenes para sus altares existenciales.

En Liverpool, por ejemplo, en un sótano cavernoso, sin ningún *glamour*, empezaba a escucharse una música distinta tocada por un grupo de adolescentes más o menos rebeldes, que pronto serían convertidos en la imagen de una contracultura: los Beatles. En Nueva York, mientras tanto, los grandes ball rooms donde imperaron con sus fracs relucientes y sus pelos brillantes las grandes bandas de Tito Puente y Tito Rodríguez y Machito y sus Afro-Cubans, comenzaron a cerrar sus puertas por una razón incuestionable: la falta de público.

Se empezaba a pensar distinto —política, económica, musicalmente—, y el nuevo pensamiento proharía nuevas idolatrías. La música (al igual que su orquídea parásita, el cine musical), removida en sus mismos cimientos comerciales, ya no podía proponer la imagen del triunfador, de la belleza sensual, del latin lover engominado, y menos aún la de la inconsciencia: se imponía ser conscientes. Había terminado la era de «los reyes del mambo cantando canciones de amor», y ahora dejaba de tener sentido el canto bucólico e idealizante a una campiña que cada vez quedaba más distante, a una alegría de vivir que no era tan alegre y mucho menos a los amores imposibles por el solo hecho de ser amores e imposibles. Y una nueva cantera de ídolos iba a protagonizar el relevo, aunque el relevo, en lugar de asumir el *glamour*, traía de su mano a la calle...

Pero la calle que llega a la música de los sesenta es la de la ciudad moderna a la cual se intentaba, por primera vez en nuestro universo, dar forma musical y lírica con un ritmo descarnado y unas letras agresivas que, si no siempre fueron productos estéticos de una calidad notable, sí impusieron el sello inicial de un proyecto que marcaba una rebeldía, una revisión, en tanto expresaba una nueva —descarnada y agresiva— relación del hombre con su medio: el barrio urbano caribeño, ese lugar entrañable pero no siempre (más bien casi nunca) apacible y romántico (sino todo lo contrario).

No es casual que uno de los primeros ídolos indiscutidos de la «nueva conciencia» que empezaba a moverse —esta vez en el corazón caribeño que palpita en pleno Nueva York— fuera un muchacho de apenas quince años, de

ascendencia puertorriqueña y nacido en el South Bronx, nombrado William Anthony Colón Román, quien debuta en el mundo de la música en 1967 con un disco significativamente titulado *Willie Colón, El Malo*. Aquel joven y sus compañeros de esfuerzo, totalmente desconocidos en los ámbitos musicales, y provenientes, como él, de barrios poco recomendables de Nueva York y otros puntos del Caribe, llegan ofreciendo una música imperfecta, llena de trombones ríspidos como cláxones y voces desgarradas, sin el menor sentido del espectáculo, pero en la cual propusieron algo que fundaría toda una tendencia: cantar al barrio desde el barrio, hablar del robo, la droga, la prostitución, la nostalgia, la pérdida de valores culturales y, en fin, de la vida de todos los días en las ciudades latinoamericanas y caribeñas. Otro chico «malo» había llegado como propuesta típica de aquellos años, solo que este tendría el talento y las condiciones de convertirse en un verdadero ídolo, el primero que dentro de lo que luego se llamaría música salsa podría escalar con toda autoridad uno de los lugares más encumbrados de aquel altar de madera sin pulir. Porque Willie Colón por años mantendría, con su obra, una rara fidelidad a su origen junto con una rebeldía incorregible, y todo su trabajo posterior no hará más que estilizar esas condiciones para garantizar su autenticidad artística.

Bueno es recordar que Willie Colón, sin embargo, no es un caso aislado en la nueva comunidad musical neoyorquina ni es un fruto de una generación espontánea. Antes que él y junto a él comienzan a trabajar, en un estilo bastante afín al suyo, diversas personalidades de capital importancia para el despegue de lo que luego sería un verdadero movimiento. La música que hace Willie Colón recogía la cosecha plantada años antes por los hermanos Charlie y Eddie Palmieri, o por el excéntrico Joe Cuba, mientras el cantante que entonces acompañaba a Willie y resultaba capaz de interpretar aquel nuevo sentimiento por aquellos días se llamaba Héctor Pérez, pero muy pronto sería, para siempre, Héctor Lavoe. En cualquier caso, junto a Colón y Lavoe, tal vez el personaje más consecuente y artísticamente irreverente de todos sea el pianista y director de banda Eddie Palmieri, quien trabaja con los trombones antes que Willie y se propone una música nueva, vanguardista, experimental, a partir de la renovación de los viejos modelos caribeños — son, bomba, plena.

Pero siempre debemos advertir que ya en el ambiente también están, incluso con más éxito en su momento, figuras como Pete Rodríguez, uno de los profetas del latin boogaloo, género mixto que se nutría por igual de los

sonidos caribes y del pop; Ricardo Ray, gestor del efímero jala-jala; Ray Barretto, con su mezcla de son y rock bautizada Watusi 65; o el ya mencionado José Calderón, conocido como Joe Cuba, también oriundo del barrio neoyorquino, quien con su sexteto (donde cantaba por aquellos años sesenta Cheo Feliciano) produce un son atrevido y callejero, lleno de frases significativas —a veces en inglés— para las gentes del barrio, y por eso advertía en una de sus piezas memorables que «la calle está durísima».

No es raro que esta transformación cultural —otra verdadera contracultura, acompañada de un cierto placer por el desmontaje de viejos ídolos falsificantes— tenga su origen en el Nueva York latino o, para ser más justos, caribeño. En su documentado, exhaustivo e insuperable *Libro de la salsa* el estudioso venezolano César Miguel Rondón analiza las razones sociológicas y culturales que permitieron este alumbramiento en la orilla más distante del Caribe, y entre otras anota las siguientes: la existencia de una vasta comunidad caribeña en la cual se funden gentes de todas las islas y costas de este universo cultural, aportadoras de sus tradiciones regionales específicas; el carácter netamente marginal de estas comunidades, sometidas a las más diversas discriminaciones y por tanto aferradas a su origen cultural; el fin de una preponderante influencia cubana, ahora bloqueada (y en crisis musical, agrego yo), que se caracterizó hasta 1959 no solo por el trabajo de un Benny Moré o un Félix Chappottín, sino también por el *glamour* y el brillo de sus grandes estrellas; y la existencia de una necesidad expresiva —musical y poética— de un desarraigo, de un estado de ánimo y de una visión del mundo contemporáneo que encontraría en los barrios de Nueva York las condiciones de laboratorio perfecto para la gestación y el parto de la nueva visión musical de la realidad.

Con independencia de los orígenes musicales de la salsa —la vieja disputa sobre su filiación más o menos dependiente del son cubano, teoría sobre la cual dan sus muy personales opiniones cada uno de los entrevistados en este libro—, lo cierto es que la nueva estética vino a llenar un vacío cultural para toda la música popularailable del Caribe y buena parte de América Latina, y que sus caras más conocidas pronto gozarían de las proporciones de ídolos que constantemente exigen los públicos de la región; aunque, a diferencia de los viejos dioses —muchos de ellos vigentes, por cierto, cuando comienza la rebelión—, la salsa iba a proponer y, finalmente, a establecer un nuevo modelo: el salsero, un artista que con orígenes similares o no a los de sus antecesores sí propondría algo que les faltó a aquellos: un proyecto. Un

proyecto consciente. Salsa y conciencia.

Una de las características más importantes de la música salsa es sin duda esta nueva imagen del artista que se proyecta a través del líder de banda. Muchas veces cantante; por lo general director de su orquesta; compositor y arreglista casi siempre; blanco, negro o mulato; músico de academia o creador espontáneo, el líder de banda adquiere una connotación intelectual y una proyección artística que nunca tuvo el músico popular de nuestro continente en virtud del programa artístico que —en la mayoría de los casos— sustenta ideo-estéticamente sus obras. Aun siendo una música de preferencia festiva, casi siempre hecha para bailar y dirigida a las grandes multitudes, la salsa engloba, sin embargo, una actitud estética que difícilmente hubieran podido encarnar los viejos ídolos silvestres de las décadas de los años cuarenta y cincuenta del siglo pasado, cargados de talento —a veces de muchísimo más talento musical— pero desprovistos de la intencionalidad que durante estos veinticinco años caracterizó a lo mejor de la producción salsosa.

El origen barriotero de la mayoría de los futuros ídolos de la salsa fue en un principio el cordón umbilical que los unió a una circunstancia compleja de la cual necesitaron participar con su música y sus canciones. Estos personajes irreverentes, «que ya no son ni artistas ni estrellas, surgen ahora como simples personajes populares, elementos comunes que van de la calle a la tarima, sin poses ni fanfarronerías»,⁴ hasta cambiar con su presencia y con su música el gusto de todo un continente que ya en los años setenta abre los brazos a la invasión salsosa que desde Nueva York al Caribe empieza a tocar los más distantes puntos del sentimiento latinoamericano.

Una indudable autenticidad, una proyección diferente, visible entonces en personajes como el mismo Willie Colón —por años caracterizado con su imagen de niño malo—, el entonces novato Rubén Blades con sus largas canciones sobre guerrilleros contemporáneos y bandoleros del siglo XIX, el casi desconocido Juan Formell que desde La Habana dinamitaba el viejo formato dulzón de la charanga típica, o el combativo merengero Johnny Ventura cantando con los rebeldes dominicanos en 1965, se establecía lentamente como una nueva marca de ídolos menos refulgentes pero más conscientes que los elevados a la idolatría por la generación anterior. (Muchos de estos nuevos personajes traían consigo difíciles historias, alguno incluso había pasado temporadas en la cárcel.) Incluso, la misma actitud

renovadora empieza a observarse en otros personajes propios de la nueva onda como Roberto Roena, músico totalmente intuitivo, o Larry Harlow, el judío norteamericano que tanto hace por la definición musical del movimiento a partir de la reelaboración de los viejos patrones del son, y hasta en los veteranos rescatados para la salsa como Celia Cruz o Ismael Rivera, que también contribuyen al establecimiento de esa nueva imagen como resultado de una ruptura estética que, sin embargo, no siempre pudo vencer las inevitables proposiciones de una industria que pronto se lanzó sobre la mina de oro —por tratarse de oro— e introdujo el indispensable relumbrón.

Por ello, si en su momento de explosión y autenticidad la nueva música bailable caribeña —que ya empezaba a llamarse salsa, denominación con un origen absolutamente comercial, creada para la necesaria homogeneización industrial y la venta del producto artístico— ofrece toda esa serie de personajes revolucionadores de la imagen del músico y de la propia música, que expresaban las necesidades de una nueva sociedad, era de esperar que la industria comenzara a crear inmediatamente otras estrellas, más complacientes y cercanas al «buen gusto», con las cuales se podía completar la variedad de ofertas que pronto necesitarían los consorcios salseros, con Fania a la cabeza. Así, hacia la mitad de la década de los setenta se inicia la inevitable «fabricación» de imágenes e ídolos que vinieron a representar una salsa hecha a la medida (verdadero ketchup), envuelta en celofán, que curiosamente acudieron en su mayor parte al viejo repertorio cubano de las décadas de los treinta a los cincuenta y, cuando nadie lo esperaba, volvieron a cantar bucólicas evocaciones al campo, guarachas festivas y leves y todo un largo repertorio de intrascendencias —vistas desde la perspectiva de la obra vanguardista de los «verdaderos» creadores—, las cuales, no obstante, complacían la avidez de un buen sector del público.

En realidad, el proceso de fabricación de nuevas estrellas no fue especialmente complicado, porque «la salsa, en algún sentido, tenía que asumir parte de aquel espíritu, heredar algo de aquella pompa (de los años cuarenta y cincuenta). Es cierto que ahora las circunstancias son considerablemente distintas a las que dieron pie al amor plácido y rozagante: para la salsa la agresividad siempre antecede a la dulzura, y la fiereza es mucho más importante que la melosidad. Sin embargo, estas diferencias radicalmente opuestas no fueron suficientes como para obviar ciertos puentes. (...) Había, pues, que hacer una salsa sofisticada en sus formas, capaz de emparentarse con el viejo espíritu [¿romántico?, ¿soñador?,

¿elegante?, ¿cinematográfico?, ¿cursi?, ¿fino?, ¿idealizante?] sin traicionar en lo absoluto lo nuevo». ⁵

Y las estrellas creadas asumieron ese rol-puente, que no fue el único, pues, como de vender se trataba, se quiso tender otro pasadizo hacia el público norteamericano con una especie de salsa-disco-music que sí traicionaba por completo el origen y las proposiciones culturales del fenómeno musical original.

Mientras tanto, la experimentación sonora y lírica ya no podía detenerse. Hacia los finales de la década de los setenta, por ejemplo, se produce una de las fusiones más trascendentes y revolucionarias de todo el movimiento, cuando Rubén Blades, aquel muchacho demasiado intelectual (para colmos ya graduado de abogado), que nunca había sido bien aceptado por sus «canciones protesta», se une a Willie Colón y sorprenden al universo salsero con un par de discos sencillamente antológicos: *Metiendo mano* (1977) y *Siembra* (1979), con los que consolidaban la existencia de una nueva tendencia: la salsa consciente, proyecto con el que Willie Colón se volvía a declarar en rebeldía contra la estandarización y superaba la imagen de niño malo y violento antes asumida en *El Malo*, *El juicio* y *Lo mato* —algunos de sus discos anteriores—. Mientras, el propio Rubén, convencido de su papel de conciencia crítica, escribe en 1980 su impresionante ópera-salsa *Maestra vida*, un reto al gusto que imponían los mercaderes. Por su parte, músicos como Oscar D'León, Papo Lucca, Juan Formell o Wilfrido Vargas experimentaban abiertamente con las sonoridades y géneros caribes, continuando la necesaria revitalización del son, la plena y el merengue, y abriendo más espacios a influencias tan cruciales y necesarias como las del jazz y la música brasileña.

Esta indetenible revolución, justo en el momento en que el auge comercial de la salsa imponía una vulgarización revestida de banalización, vino a demostrar las potencialidades del movimiento y corroboró que, junto a la guaracha festiva o el bolero dulzón, la experimentación, la búsqueda y hasta la denuncia social y política tenían un sitio de privilegio en el proyecto musical del Caribe urbano contemporáneo. Los salseros se habían impuesto algo, y algo estaban logrando.

La noticia de que un músico llamado Rubén Blades aspiraba a la presidencia de la República de Panamá tal vez hubiera asombrado a todo un continente si hubiese coincidido con aquel día de 1970 en el cual ese mismo músico grababa la historia del guerrillero Juan González para el disco *De*

Panamá a Nueva York: Pete Rodríguez presenta a Rubén Blades. Pero desde entonces habían transcurrido unos veintitrés años decisivos para la cultura latinoamericana, al punto de que un «cantante de salsa» pudo aspirar a una primera magistratura o un merengero a la alcaldía de la ciudad más importante de la República Dominicana, o de que la siempre exclusiva Universidad de Yale concedió becas y diplomas de honor a un director de orquesta que se presentó con un discurso titulado «Salsa, una perspectiva sociopolítica». ⁶

Y es que la salsa como movimiento musical y proyecto cultural triunfó en su revolución, y de ser una contracultura nacida como expresión del barrio logró alcanzar la categoría de auténtica cultura y manifestación identificadora de una amplísima zona del mundo. Esta victoria, por supuesto, se logró a pesar de una industria no muy interesada en tales lances, la cual, después de agotarse la «moda cubana» y la salsa-disco-music (o salsa de supermercados, como la calificó Roberto Roena), introdujo la «salsa erótica» de los años ochenta, llena de divos inconsistentes y muchas veces hasta asexuados, como exige la postmodernidad. Pero lo genuino pudo esta vez vencer al oropel.

El proyecto consciente que movió a los auténticos salseros en su empeño de renovación sonora y de expresión verbal de una nueva circunstancia urbana parece haber adquirido ya su carta de ciudadanía irrevocable. Y, con ella, la imagen del músico adquirió otra categoría antes reservada a los «intelectuales». Y esa es, precisamente, la conclusión que propone este libro cerrado en 1996, pues trece entrevistas (un precursor de la salsa, seis salseros de primera línea, un hombre puente entre la tradición cubana y la onda salsosa, tres merengeros, más un musicólogo y un disc-jockey devenido gerente comercial), realizadas en un período de nueve años y conseguidas más por la casualidad de ciertos encuentros cercanos que por la posibilidad de salir en su busca, me fueron revelando (junto a la personalidad de estos ídolos de nueva raza) la profundidad de sus proyectos individuales en medio de un proyecto casi continental. Debo confesar, por ello, que en muchos casos el primer sorprendido de la responsabilidad intelectual de estos artistas fui yo mismo: que aquellos hombres distantes, dedicados a cantar y a bailar, tuvieran tras sí una intencionalidad tan definida me fue llevando de sorpresa en sorpresa hasta conducirme a la evidencia: los que hacen salsa la hacen con plena conciencia.

En ellos —como en otros a los cuales también hubiera querido entrevistar: Eddie Palmieri, Cheo Feliciano, Oscar D'León, Joe Arroyo y tantos ídolos

más— no es raro encontrar, entonces, abiertas posiciones políticas junto a definidas proposiciones sociales de las que antes nunca se hubiera ocupado uno de nuestros ídolos. Porque, al parecer, nada humano les es ajeno y, más o menos directamente, expresan en sus obras esa vocación participativa: Willie Colón cantándole *no* a la injusticia o al medio milenio, rebelde ante la castración cultural de Puerto Rico;⁷ Rubén haciendo la expresión política de su programa en discos como *Amor y control*; Formell reflejando desde la visión de la picaresca la difícil situación cotidiana de los cubanos; y, en fin, proponiendo todos una verdadera identidad cultural en la cual no faltan la rabia, el dolor y la indignación, junto con la alegría, el baile y la fiesta.

Pero, conviviendo con estas posturas explícitas en los textos, la salsa y sus profetas mayores han devuelto a su público el placer de bailar, indispensable en una zona del mundo donde no se concibe una música que no se baile: desde el danzón hasta el mambo todo lo perdurable en música caribeña ha sidoailable, y la salsa, en medio de la invasión rockera y del pop que se despliega desde los años sesenta, libró una singular batalla que le ha permitido la conservación de una tradición indispensable. De ahí la importancia de figuras como Eddie Palmieri, Papo Lucca, Adalberto Álvarez, Joe Arroyo o Wilfrido Vargas, revolucionadores de esos ritmos caribes que en sus habilísimas manos sufren una notable transformación, y sin traicionar lo original adquieren la novedad sonora exigida por los nuevos tiempos.

Por supuesto, a estas alturas de la melodía la salsa ha logrado convertirse en uno de los proyectos de fusión cultural latinoamericana más trascendentes que jamás se han emprendido: la consecuente y necesaria comunión de numerosos ritmos provenientes de diversas regiones del continente (de Nueva Orleans a Brasil, de Cali a Santo Domingo); la cual, vertida en un mismo patrón y un mismo proyecto, ha conseguido una impresionante conciliación musical capaz de renovar la sonoridad latinoamericana, acercándola, fundiéndola, identificándola.

La magnitud del proyecto, iniciada como simple necesidad expresiva del barrio neoyorquino donde vivían —no puedo decir que en armonía— todos estos latinoamericanos, culminó en una creación artística capaz de demostrar su perdurabilidad. Aquellas mezclas iniciales del son cubano y otras músicas caribeñas llegó a ser, más allá de la etiqueta, una verdadera salsa —más y mejor condimentada que el ketchup— donde la conciencia de sus gestores, cultores y sostenedores (el público bailador) ha sido por primera vez decisiva en un proceso musical de nuestro continente. La obra de los salseros avala

estas afirmaciones.

Escuchemos, pues, a esos que hacen salsa con conciencia, algunos de los rostros más visibles de la nueva músicaailable del Caribe contemporáneo. Valgan sus palabras como testimonio de un proyecto cultural que contribuyó a afianzar la identidad cultural y musical de un continente.⁸

LA HABANA, DICIEMBRE DE 1994

Los rostros de la salsa

Rubén Blades:

Decisiones. Veinte años después, y siempre,
la vida te da sorpresas

Si uno no conoce a Rubén Blades, o mejor dicho, si conoce solo al artista Rubén Blades que durante ya casi cinco décadas ha ocupado un espacio de privilegio en el firmamento de la música popular y bailable latinoamericana, y también conoce, por supuesto, que este panameño, músico, compositor, arreglista, escritor incluso, ha sido un hombre de una sostenida cercanía cultural y civil con la política (aspirante a la presidencia de su país, ministro allí por cinco años), podría tener la impresión de que en lo esencial sabe quién es, hasta sabe cómo piensa, pero le aseguro que todavía le falta saber algunas cosas importantes sobre él.

Ese Rubén Blades público y a la vez cercano, icónico y espectacular en su sobriedad, era el que yo conocía, como casi todo el mundo. A ese artista yo había tenido la oportunidad de entrevistarle muy a principios de la década de los noventa, en la ciudad asturiana de Gijón, ¹ y hasta de acompañarlo un par de horas en una tarde en que recorría las zapaterías del centro de esa ciudad en busca de lo que venden en un lugar donde podía moverse como un cliente sin que nadie lo reconociera y le expresara respeto o admiración. Y ese Rubén Blades me parecía un tipo justamente admirable.

Pero a veces la vida te da sorpresas, definitivamente. Y el ejercicio de la literatura, bonitas recompensas. Y una de ellas —sorpresa y recompensa juntas— me llegó hace cuatro años cuando, a través de un periodista panameño amigo de Rubén, recibí una invitación para que el músico, lector de mis novelas, y yo, consumidor de su obra, nos encontráramos y planeáramos un posible trabajo en conjunto. Fue entonces cuando mi compañera Lucía y yo entramos en el conocimiento del universo más personal y auténtico de la figura que habíamos escuchado cantar, que admirábamos, al que incluso yo había entrevistado... sin que él recordara muy

bien aquel trance lejano.

Desde entonces, por cuestiones laborales y por afinidades personales Lucía y yo hemos sostenido una relación de cercanía con Rubén gracias a la cual hemos podido conocer las verdaderas dimensiones de su coherencia, su generosidad, su inteligencia, su disciplina vital y laboral, y también su integridad ética y humana. Hemos podido comprobar, en cercanía, que Rubén es un gran artista y, sobre todo, una gran persona.

Fue esta última de sus cualidades la que lo impulsó a resistir con generosidad durante varios meses el asedio que significó responder a la entrevista que sigue, indispensable para lo que yo pretendía hacer: una reedición, veinte años después, de un puñado de entrevistas a figuras de la música salsa o cercanas a ese universo musical.

Porque hoy Rubén es el mejor testigo, todavía protagonista, de lo que han sido los procesos de nacimiento, crecimiento, decadencia comercial y permanencia cultural de un tipo de música que, moviendo los pies de las gentes, también les ha movido por décadas las neuronas y el corazón.

Mirar la salsa desde las alturas de las postrimerías de la segunda década del siglo XXI, conocer lo que en cada momento significó y ahora todavía significa, y más si es observada desde la perspectiva crítica de esta figura icónica, entrañaba para el libro una necesidad y para mí como entrevistador, un privilegio. Y será para los lectores una inmejorable manera de entrar, veinte años después, en un universo cultural al cual siempre debemos agradecer la creación de un movimiento capaz de englobar la tradición y el presente del Caribe hispano, a través de lo que ha sido su mejor modo de expresión: la música. Y recorrer un pedacito notable de esa manifestación de la mano de ese conocido que vale la pena conocer mejor, que se llama Rubén Blades, el hijo de la cubana Anoland.

Salsa: tradición, revolución, conciencia

Rubén, por favor, empieza presentándote... A ver: musical, públicamente, ¿quién es el hijo de Anoland?

Un representante de la complejidad que existe y que define al Caribe. Una mezcla de europeos con negros, mestizos y resabios de indígenas. La consecuencia de una mezcla feroz de los genes de seres animados por la esperanza invencible del que ha sido un perdedor. Soy, básicamente, un caribeño de Panamá.

Visto en la distancia de los años —medio siglo después de iniciarse el movimiento de la salsa en Nueva York; a cuarenta años de la grabación de álbumes tan definitivos como Siembra—, ¿qué tú dirías que fue la salsa?

La «salsa» fue un apelativo utilizado para homogeneizar todas las corrientes de músicaailable del Caribe y con eso facilitar su internacionalización como un producto comercial. Como género musical posee una raíz cubana. En New York la contribución de músicos como Arsenio Rodríguez fue vital. Arsenio modificó el formato instrumental de la banda tradicional y creó un sonido original que como opción hizo posible su desarrollo en clubes de acceso popular. Su impacto fue más allá de la música. La contribución de la salsa a la desegregación de sitios públicos en New York es un hecho muy desatendido. En clubes de salsa como el Palladium negros y blancos compartían como iguales y solo eran medidos de acuerdo con la destreza demostrada como bailadores, no con el color de su piel...

Por eso no hay que menospreciar ni ignorar, por supuesto, la contribución de Puerto Rico y de sus músicos a la creación del género de la salsa. Su condición de inmigrantes en New York le dio un tono muy especial a la música que componían, dotándola de su energía, rabia, esperanza, humor y la influencia del jazz que producía la también discriminada población negra. La salsa posee características muy ligadas al alma de New York y a la masa inmigrante latina.

Lo interesante para mí es que ninguna de las estrellas de la salsa del momento consideró que su creación también producía consecuencias sociopolíticas, más allá del «vente, mamá, *vamo'a gozá*» escapista que caracterizó a la casi totalidad de su producto. No lo identificaron como un medio de expresión popular que se manifestaba como solidario con la difícil realidad del habitante del gueto, de los barrios, de las versiones latinas del *shtetl* judío. Quizás no tomaban en serio la música, sus posibilidades, y se limitaban a la aspiración de convertirse en miembros del llamado *mainstream*, con acceso a la radio, televisión o cine anglosajón y reconocimiento como iguales de los ídolos del momento, desde Tommy Dorsey hasta Sinatra y Ellington. Para muchos la idea era salir del «Cuchifrito Circuit» y entrar al Big Time. Así muchos de ellos tocaban en el barrio pero con un ojo en Las Vegas.

Por su parte, para las pequeñas disqueras que apoyaron el inicio y desarrollo de la salsa fue una forma modesta de hacer dinero con un género que encontró apoyo popular, inicialmente en New York y en Puerto Rico. La

internacionalización vendría luego. Al principio para la mayoría de los músicos que la interpretaron, la salsa ofrecía trabajo que, aunque no pagaba mucho, por lo general te recompensaba con un reconocimiento público, una oportunidad de contacto social que apelaba a la libido, al ego y al acceso a una idea de lo que era ser «alguien».

Los que se convirtieron en éxito gozaron del respeto y la adulación que se otorga a las mal llamadas «estrellas», quienes, aunque explotadas por los dueños de los clubes y las disqueras, podían vivir mejor que el ciudadano promedio del barrio y nunca estaban seguras del futuro.

Para el contexto de la cultura en general y de la música en particular, ¿qué significó la salsa para el Caribe, Latinoamérica, el mundo?

La apreciación de la salsa fuera de New York fue totalmente distinta. No se limitó a su tradicional oferta escapista a través del baile, pues también encontró un fondo político y solidario que permitió considerar opciones e interpretar complejidades sociales de forma accesible y más directa. Pero nada de esto fue muy comprendido en New York. Solo después del improbable éxito de «Pablo Pueblo», apoyado por el éxito inicial de «Plantación adentro», de Tite Curet Alonso, con mis soneos directamente desarrollando la escueta denuncia de Tite, fue cuando se hizo clara la posibilidad de la salsa como medio de enfrentar y denunciar injusticias, de proponer soluciones.

¿Crees que la salsa contribuyó a dar una nueva imagen del músico popular latinoamericano o solo se debió a un cambio de época, de generaciones?

Lo que a mi parecer más impacto produjo fue la reacción inicial y masiva de apoyo al argumento urbano y político que planteó un disco como *Siembra*. Porque en la década de los setenta la salsa no era considerada por las disqueras internacionales como un género capaz de producir importantes entradas económicas, de la manera como lo hacían por ejemplo el rock o el pop. Pero cuando *Siembra* comienza a vender millones de discos, ocurren varias cosas:

- a. se comprueba que la salsa puede ser rentable como producto a escala mundial;
- b. se prueba que existe un potencial importante de público, «*across demographics*», de enorme volumen;

- c. se destruye el mito de que la salsa solo puede apelar a un minúsculo grupo urbano que representa al más bajo nivel económico, a una especie de «gueto musical»; y
- d. se demuestra que ese público no está limitado a países con antecedentes «salseros».

Siembra fue apoyado por consumidores nuevos en el mercado, una masa compuesta por la abuela, la mamá, la nieta, el papá, el abuelo, el estudiante, el empleado, el patrón, el profesional, el obrero, el rico, el pobre, el empresario, el lumpen, todos reunidos bajo la propuesta de un «Pedro Navaja» y de la frase «¡La vida te da sorpresas!». Fue esa inédita cantidad de distintas clases de personas la que hizo posible que las ventas fuesen tan elevadas: ya no son los del barrio nada más los que apoyan a la salsa, ahora es la ciudad entera, y después el país completo. Eso nunca antes había ocurrido de esa manera en la salsa y fue lo que ayudó a convertir a *Siembra* en el álbum más vendido en la historia del género.

Cuando notamos que las letras de canciones de salsa de ese álbum comenzaron a ser analizadas en universidades y comentadas por personas y publicaciones que consideraban a ese tipo de música como de inferior calidad, pudimos asumir que se había creado una nueva imagen del músico dedicado a la salsa, una perspectiva de mayor respeto hacia el género y sus exponentes. Recordemos que ya músicos de Brasil como Chico Buarque, Caetano Veloso y Gilberto Gil habían demostrado el poder poético y musical de la música popular de Brasil y patentizado su influencia en la literatura y la política de ese país. Pero la salsa no había llegado a ese plano antes de *Siembra*, ni en función de impacto urbano generalizado ni en términos económicos. Dólares vs. cruzeiros, las ventas de *Siembra* apuntaban a un mercado mucho mayor que el conocido, y eso llamó la atención de las multinacionales que rescataron una salsa que empezaba a decaer, víctima de los abusos económicos de la Fania y de la sequía creativa.

¿Se puede hablar de la existencia de una salsa «ortodoxa», apegada a ciertos formatos y actitudes, y una salsa «heterodoxa», revolucionaria y de vanguardia, o ambas actitudes fueron coexistentes?

Sí. La salsa ortodoxa prefiere temas describiendo al campo, a la santería, a la emulación de todo lo cubano, al amor por crearse y al amor fracasado, la instrumentación siempre utilizando el *brass*, trombones y trompetas, los

cantantes dotados de voces de alto registro y de capacidad para la improvisación de soneos. Las canciones tienen una introducción, un *break*, coros, soneos, mambos, *break*, coros y soneos, y una coda.

Pero de lo que no conozco es de «música revolucionaria». Eso es para mí un oxímoron, pues da la imagen de música al servicio de un gobierno de izquierda cuyo control decide qué se dice, qué no y cómo. El arte no puede someterse a ese dictamen sin convertirse en propaganda política, ideológicamente preso. Creo que hubo ejemplos de música que utilizó el formato de la salsa y forjó su propia narrativa y esquema de ejecución. Pero muy pocos lo hicimos porque las consecuencias eran el exilio de las radios y de los shows. A mí en Florida me sacaron de la radio por más de quince años, por la canción «Tiburón». Pero si hubiese escrito eso en Cuba me hubieran dado una casa con piscina.

Revolución es una palabra muy amplia. Es también cambio. Re-evolución. Transformación... Vanguardia. Me refería a una posible dicotomía entre tradicionalismo y vanguardismo. ¿Existió de manera consciente esa dicotomía?

Considero que ambas corrientes, tradición y vanguardia, no son antinómicas, creo que se apoyan y sustentan mutuamente porque sin antecedentes nada existe. ¿Quién dice que el propósito de la vanguardia es el de acabar con lo tradicional? ¿Por qué considerar el asunto desde una perspectiva maniquea? Lo que fue no desaparece, existirá porque sus observaciones, contribuciones y fracasos estarán incluidos, por repetición o por sustitución, en las reflexiones futuras y resultados atribuibles al vanguardismo.

Siembra marcó un antes y un después en la salsa, al determinar que era posible el trascender los límites hasta ese momento imperantes en la música popular, específicamente en la salsa misma. Fue el primer álbum que se atrevió a ofrecer canciones de más de seis minutos, por ejemplo. «Pedro Navaja» presenta por primera vez en la salsa una mujer, víctima tradicional del machismo, que es atacada pero se defiende con éxito y termina teniendo la última palabra contra su agresor: «no estás en nada». Contiene la primera alusión a toda Latinoamérica, como lo demuestra el llamado de cada país diciendo «presente», al final de la canción «Plástico». Social, política y económicamente el disco *Siembra* no tiene precedente. Desde esa perspectiva, sí fue «revolucionaria» su aparición.

A tu juicio, ¿cuánto hubo de proyecto mercantil y cuánto de necesidad expresiva y cultural en el fenómeno de la salsa?

Creo que su propósito fue mercantil, un negocio. La necesidad expresiva imagino que existió individualmente pero no como un movimiento popular y organizado, consciente de sí y de su intención o propósitos culturales.

¿Y en tu caso específico? ¿Fuiste consciente desde el principio de lo que culturalmente podías lograr?

Siempre tuve claro que el esquema existente en la música comercial era un paradigma falso, con reglas creadas por mediocres para producir mediocridad y dirigirla a un consumidor al que las casas disqueras y estaciones de radio consideraban mediocre. Cualquiera esnob podría haber afirmado que yo, por provenir de un hogar de padres que no terminaron la escuela, nacido en barrio popular y con una familia donde para sobrevivir se tenía que trabajar, era potencialmente un «lumpen» sin otro futuro que aquel del que está destinado a ser un asalariado, a merced del dinero, poder, influencias y apellidos «importantes». La influencia de mis padres, Anoland y Rubén, y sobre todo de mi abuela Emma, me impulsó a educarme. Debo notar, además, que en mi barrio de Calle Segunda Carrasquilla todos mis amigos y vecinos fueron a la escuela, se graduaron de secundaria y muchos fuimos a la Universidad Nacional, que por entonces era gratuita. Esa educación formal, unida a la educación espiritual que recibí en mi casa, la idea de la honradez, del honor, de la vergüenza, todo eso me llevó a darles un enfoque diferente a las oportunidades que encontré en mi camino y a definir mis alternativas de distinta manera.

No puedo decir que mi intención desde el inicio de mi carrera como escritor, músico y compositor fue la de conscientemente provocar un cambio cultural. Lo que sí afirmo es que mi intención, desde el principio, fue la de subvertir para destruir estereotipos, aclarar mentiras, proponer caminos, denunciar lo falso. Todo este propósito utilizando un formato musical hasta ese momento considerado como frívolo, escapista, dirigido a entretener y no a confrontar, a la diversión y no al análisis. Lo que me impulsó fue la convicción de que yo no era el único que pensaba así; siempre asumí que no estaba solo. Porque intuí que al igual que yo la población iba a comprender mis canciones, se iba a identificar con los temas porque hablaba de nuestras interioridades, dudas, esperanzas, frustraciones y fracasos, y de nuestro humor y voluntad para seguir adelante. Si todo eso nos era común en la vida

real, entonces, ¿cómo no voy a cantar sobre eso, cómo no voy a escribir de eso?

El termino «cultura» ha sido aplicado desde su misma concepción histórica de manera muy discriminatoria, y pareciera por eso que su intención fue la de crear y definir lo que una élite en el poder consideró adecuado, o necesario, forzar como ejemplo a seguir. Para esa mentalidad excluyente, la contribución de otras comunidades de distinta composición étnica, social o económica no solo les resultaba inútil, sino que incluso la consideraban como inexistente, o de poca importancia. Esa actitud siempre me resultó equivocada y repugnante, pues cultura es un término mucho más amplio y participativo y no limitado a los gustos de una minoría que, además, no es representativa.

Cuando empecé a escribir sabía que estaba actuando en contra de todo lo que en ese momento se consideraba necesario atender para obtener éxito comercial. En 1969, escribí «Juan González», la historia de un guerrillero muerto por una dictadura militar, y lo incluí en mi primer álbum, *De Panamá a New York*. Por supuesto que no fue una decisión comercial... ¿Qué radio iba a tocar semejante canción, si en ese momento existían más dictaduras que gobiernos democráticos en América Latina? Pero, repito, siempre asumí que no era el único que pensaba así y el tiempo me ha dado la razón. Eso sí, jamás pensé que a los setenta años iba todavía a estar cantando y activo en el arte, y mucho menos imaginé que la gente, en la voz de nuevas generaciones, iba a seguir recordando las canciones que escribí hace casi cinco décadas.

En el proceso de expansión de la salsa, ¿qué escenarios, qué públicos, qué mercados decidieron su suerte y éxito?

Venezuela fue crucial para nosotros. Allí fue donde pegó primero «Plantación adentro», del genial puertorriqueño Tite Curet Alonso, incluida en el primer álbum que hice con Willie Colón, titulado *Metiendo mano*. Tite hizo la música y la letra y yo escribí los soneos. Luego *Siembra* fue un suceso aún mayor en Venezuela, donde «Pedro Navaja» tuvo primero su éxito sin precedentes.

Colombia fue también importantísima. Cali, Barranquilla, Medellín, Buenaventura, hasta en Bogotá nos dieron muchísimo apoyo, algo extraordinario. México, por su lado, aportó lo suyo, especialmente después de *Siembra*. En el caso de Puerto Rico el éxito vino a reventar también con la llegada de *Siembra*, y resultó algo especial para mí, pues la mayoría de mis

héroes musicales, empezando por «Cheo» Feliciano, son boricuas.

En New York, en cambio, nunca sentí un gran respaldo, por varias razones. Los empresarios allí no me apoyaban porque traté de fundar una unión de músicos cuando aún estaba con la banda de Willie Colón y no me perdonaban que les cobráramos lo que nunca antes le habían pagado a orquesta alguna. Más tarde, cuando fundé Seis del Solar, me dijeron en mi cara que no trabajaría más nunca en New York... y así mismo fue por un buen tiempo. Solo David Maldonado y Juan Toro nos contrataban, de vez en cuando, en un club por el condado del Bronx. Por otro lado, para los nuyoricans yo era un *presentao*. Al principio no entendían las letras de mis canciones y los temas que desarrollaba les resultaban poco familiares. ¿Cómo le explicas lo que es un toque de queda a una persona que no ha vivido bajo una dictadura militar, ni conoce la realidad política de Latinoamérica? Y encima de todo, haciendo salsa rara. Para más ardor era panameño, no era ni siquiera cubano. Y, para colmar la copa, muchos no me perdonaban el haber sido el reemplazo de Héctor Lavoe en la banda de Willie Colón... aunque eso lo entiendo, porque Héctor Lavoe es irremplazable. Todo eso ocurre en el contexto de la década de los setenta, que en New York fue de mucha militancia, fundada en el *nuyorican pride*, y yo era un *outsider*.

¿Cuáles tú señalarías como los hitos históricos del origen, ascenso y decadencia de la música salsa?

Sé que puedo dejar fuera a muchos. Los percibo desde mi experiencia en Panamá creciendo y oyendo salsa. Y lo puedo resumir en nombres que son obras, hitos: Arsenio Rodríguez, Machito, Mario Bauzá, Tito Puente, Tito Rodríguez, Joe Cuba, Eddie y Charlie Palmieri, Johnny Pacheco, Willie Colón, Richie Ray y Bobby Cruz, Ray Barretto, los Hermanos Lebrón... En Puerto Rico se debe mencionar a Cortijo y su combo, El Gran Combo, Ismael Rivera, Willie Rosario, Roberto Roena, Bobby Valentín, la Sonora Ponceña, Tommy Olivencia, Raphy Leavitt, Mon Rivera, Larry Harlow, Ismael Miranda, Cheo Feliciano y Héctor Lavoe, Daniel Santos, Gilberto Monroig, Andy Montañez, Pellín Rodríguez, etc. Sé que voy a dejar a muchos por fuera, les pido disculpas.

Y luego el impacto del merengue en los años ochenta, ¿fue un fenómeno orgánico al desarrollo de la salsa o una desviación que aceleró la decadencia del proyecto?

La salsa se cansó a sí misma con la repetición de los temas, los arreglos, la

ausencia de originalidad. Fueron heridas autoinfligidas las que permitieron la nueva entrada al merengue. Ya ese género había sido popular antes con Joseíto Mateo, Johnny Ventura, Cuco Valoy, Wilfrido Vargas. Luego, la propuesta fresca de Juan Luis Guerra y la bachata se hicieron cargo del vacío que dejó la salsa... Además, los abusos de la Fania hicieron que los mejores compositores y arreglistas decidieran no trabajar más con ellos. La calidad fue en descenso, las regalías a sus artistas no se pagaban y poco a poco se fueron cerrando las puertas de la creatividad y del entusiasmo.

De allí fue en total declive y luego de un período de respiro producido por la llamada «salsa romántica», donde casi todo sonaba igual, la oportunidad le quedó abierta al reguetón.

¿Me estás diciendo que el cansancio o agotamiento de la salsa ha sido el causante de la existencia del reguetón?... Y ya que estamos en eso... ¿tú podrías explicarme qué cosa es el reguetón?

Son varias las posibles causas del agotamiento... Una vez le pregunte a René Pérez (conocido como «Residente») por qué no había preferido la salsa como medio de expresión y me respondió que él no sabía cantar, no podía sostener melodías permanentemente. Una respuesta honesta y muy clara. Creo que el reguetón apela de forma visceral a la libido de los adolescentes, las letras de contenido erótico encuentran un eco natural en esa edad, los videos reafirman la época del selfie, del yo, yo. Mientras que la «salsa» presenta un formato más adulto, más sofisticado. Se tiene que saber cantar con afinación, para bailar hay que entender la clave, todo es mucho más complejo. El reguetón, por su lado, es la salida, el escape rebelde que encuentra en la monotonía rítmica y en la no complejidad armónica una explicación existencial.

Pero también aceptemos que la salsa, en Estados Unidos, degeneró en una propuesta sin imaginación, perdió su convicción social y no supo renovarse ni crear nuevas fuentes de apoyo. Y si bien el reguetón empezó como una propuesta fundamentada en el sexo como diversión, algunos exponentes como René Pérez comprendieron su posibilidad comunicadora y de propuesta. Su canción «Latinoamérica» no puede compararse a lo que hoy hacen artistas considerados reguetoneros.

Salsa y política: ¿cómo se resuelve esa ecuación en una música que por lo general se caracteriza por su corte festivo?

Hay espacio para todo. No tiene que ser lo uno o lo otro. Esa es una

discusión entre los extremistas. Los temas no tienen que limitarse a lo que un grupo exige. Si no les gusta entonces que no lo oigan. Pero es absurdo asumir que alguien tiene el derecho a prohibir o a determinar qué sirve y qué no, o cómo y qué se debe tocar.

Ya en ese terreno de la política... ¿qué experiencias sacaste de tu campaña presidencial y de tus años como ministro de Turismo de Panamá?

Como encargado del turismo en Panamá dediqué cinco años de mi vida exclusivamente a mi país, a mi pueblo, a mis convicciones y palabras. Durante ese período no hice películas, ni giras, ni publiqué discos como en años anteriores. La experiencia de servicio al país me hizo menos egoísta, mejor persona, afirmé mi espiritualidad, me hizo más solidario y mejor informado sobre mi pueblo y mi patria. Me demostró que lo que pienso, digo, siento y hago conforman la base sobre la que se construye la integridad personal. Defendí con acciones lo que escribí por años. No dudé en dejar mi comodidad personal ni mis entradas económicas para servir a la comunidad y eso me alegra más allá de lo que cualquiera pueda imaginar. Mucha gente vive quejándose, insultando, atacando y no se suma a la solución del problema que critican.

Luego, como candidato a presidente en 1994 y cofundador del movimiento político Papa Egoró, no compramos votos, no aceptamos alianzas con la corrupción y no vendimos nuestros ideales. Demostramos que era posible crear una alternativa política fuera de la partidocracia corrupta. Aunque no ganamos la elección de 1994 la experiencia demostró que era posible enfrentarse al *statu quo*, y hacerle frente. Al final demostramos que no te compran si tú no te vendes. Personalmente, ambas experiencias han sido importantes porque afirmaron mi coherencia con lo que escribo, digo, pienso y siento.

Hace veinticinco años te pregunté: «¿Eres un hombre consecuente?». Ahora, te repito la pregunta... Rubén, después de las experiencias vividas, ¿te consideras un hombre consecuente?

Creo que sí, aunque esa pregunta pienso que la responderían mejor mis amigos, mis compañeros de trabajo, los que me conocen desde hace más de cuatro décadas. Voy a cumplir setenta y un años y sigo escribiendo sobre temas que me importan, relacionados con nuestro diario acontecer. No me he ido a los extremos, sigo tratando de ser objetivo, no he sucumbido a la fama, al consumismo, mantengo mi sobriedad en la manera como vivo. Cualquiera

que lea mis escritos comprobará que no he claudicado en mis ideas. Sigo *parao*, y espero haber evolucionado, eso sí, de lo que fui veinticinco años atrás.

¿Piensas que podrías escribir otro proyecto como Maestra vida? ¿Y escribir una novela?

He estado dándole vueltas a la idea de un musical cuyo tema sería la relación política entre Estados Unidos y Latinoamérica. Pero eso requiere de un tiempo que ahora mismo no tengo disponible. Lo de escribir una novela, menos. Pero sí estoy en conversaciones con una casa editora para publicar un libro sobre mi experiencia como compositor, las letras de mis canciones, por qué las escribí, cuál fue el contexto histórico rodeando su aparición, etc. Eso sí está andando.

De tu relación personal con García Márquez... ¿qué aprendiste del arte de la escritura?

Gabo me decía que yo, más que músico, era un cronista, un escritor que cantaba sus escritos. Su respeto hacia mi trabajo, cosa que demostró por escrito y oralmente, confirmó que no existe una brecha imposible entre la letra de una canción popular y la literatura. Eso lo demostré en el tema «gdbd», («gente despertando bajo dictadura»). Ese fue un cuento corto que escribí y luego canté de manera espontánea, sin arreglo y sin ensayo, e incluí en el álbum *Buscando América*. Eso demuestra que la salsa también puede ser considerada como literatura. Tanto Gabriel como Carlos Fuentes estuvieron de acuerdo en eso y así me lo expresaron en conversaciones que tuvimos. Pero Gabo era un tipo muy centrado. Él no andaba aceptando pendejadas, ni toleraba estupideces. Para mí fue un verdadero intelectual porque siempre poseyó lo que para mí define el término: la curiosidad de entender, de aprender.

Si no quieres, no me respondas... ¿Qué piensas del Nobel de Literatura de Bob Dylan?

Partiendo de lo que me dijeron tanto Gabo como Fuentes, me parece que no fue una aberración el que su trabajo haya sido considerado como de contenido literario. Pero creo que el punto de la Academia no fue honrar a Dylan sino defender la idea de que la letra de la canción popular también posee mérito literario. Debieron también de haber incluido a otros compositores de gran valor, como el brasileño Chico Buarque de Holanda, y

haber elegido por lo menos a uno de cada continente. Así el asunto no hubiese sido el premio a Bob Dylan, sino el premio a las letras de canciones que han aportado a la literatura universal.

¿En cuáles de tus discos está más Rubén Blades?

En *Maestra vida* como conjunto existencial, y en *Antecedente*, como panameño.

Dime algo..., ¿cómo y cuándo te encontraste con Medoro Madera? ¿Quién es Medoro?

Medoro Madera es mi *alter ego*, un sonero cubano de Santiago de Cuba, y él representa el respeto, cariño y admiración que siento hacia Cuba y hacia su clase popular, sobre todo la de los soneros originales, que ayudaron a crear con su estilo y ejemplo lo que hoy hago, o trato de hacer, cantando.

En los últimos años has estado tocando varios pianos: has tenido más trabajo como actor, has grabado más discos con estilos y búsquedas diferentes, alguien me dijo que querías producir una película... ¿Cómo logras congeniar todas esas funciones?

Trato de administrar un tiempo que siento se acorta cada vez más. Uno tiene que ser realista con esto. No voy a ser delantero de la selección de fútbol de Panamá. No voy a ser dentista y ahora sé que no aprenderé jamás a manejar un automóvil: definir lo posible y separarlo de lo imposible y del «más tarde». Debo definir qué puedo hacer, determinar si es posible el hacerlo y no enredarme con lo que deseo pero no puedo cumplir. Es determinar qué es lo que me importa hacer, en el tiempo que aún pueda tener.

¡Me resulta difícil creer que ya he vivido tanto! A la vez siento que aún me falta mucho por investigar, por leer, todavía poseo mucho interés por temas como la arqueología, la paleontología y la pintura, pero reconozco que no podré atenderlos todos. Trataré, eso sí, de continuar produciendo y caminando mientras la salud me lo permita. Y cuando llegue el momento en que ya no pueda continuar con mis tareas usuales, entonces me dedicaré a escribir, o a lo que me permita la realidad que viva en ese momento.

Ahora, con más de cuarenta años de vida artística... ¿Cuáles son los retos que enfrentas?

El reto más importante es el de mantener la salud. Lo de la edad, eso es relativo. Mientras más edad tengo más entiendo las cosas, mejor me adapto.

Pero ¿de qué vale sobrevivir si no logras trasladar esa vida a un movimiento, a un efecto que produzca algo positivo? Lo demás es entender que las oportunidades, cuando te haces viejo, las tienes que crear tú mismo. No esperaré a que las traigan, trataré de crear mi propio plan para contingencias y así no depender de terceros, en lo posible. Por ejemplo, quiero tener un club en Panamá, para no depender de que alguien me contrate como músico...

A eso me refiero cuando hablo de crear oportunidades. Y eso lo he estado haciendo desde que a los dieciocho años decidí ingresar a la Universidad de Panamá y estudiar derecho. Hay gente que cree que las cosas solo nos ocurren por suerte, o porque el destino lo quiso, o porque te las encuentras en una caja de *corn flakes*, y están más locos que el carajo. Cada decisión nuestra, mala o buena, es la que crea el camino a seguir, o la que nos cierra la vía.

En varias ocasiones he oído que te retiras del espectáculo, pero no lo haces... ¿De verdad lo anuncias o lo hacen otros por ti? ¿De verdad te ves lejos del escenario?

Nunca he dicho que me retiro del espectáculo. Dije que me retiro de las giras. Voy a continuar haciendo música, grabando, filmando, produciendo, escribiendo y viajando con la banda a los sitios que aún no he visitado. Ahora mismo acabo de grabar un tema rock con el grupo Making Movies, de Kansas; estoy trabajando en un álbum de boleros con el grupo Editus de Costa Rica; tengo un disco pop, grabado y listo, con Boca Livre, de Brasil; estoy terminando un álbum, *Mixtura*, con temas pop, rock, reggae, latin jazz, con un grupo nuevo y con Luis Enrique Becerra, de Panamá, tecladista del grupo de Roberto Delgado; estoy haciendo un álbum de jazz standards con Gazu, un excelente músico boricua; estoy grabando la segunda parte de *Big band salsa*, con Roberto Delgado; sigo como actor en la quinta temporada del programa de televisión «Fear the Walking Dead»... Ocupación ya tengo para los próximos dos años, al menos. Así que pienso continuar como músico y actor mientras pueda funcionar con la calidad a la que acostumbro. El día que sienta y/o escuche que la voz ya no está en orden digo «¡gracias, y adiós!».

Pero te escuché decir que ya no cantarías como Rubén Blades sino como el hijo de Anoland... ¿Qué historia es esa?

Es que el disco ese de *Mixtura* presentará material que no acostumbro a cantar, cosas de rock, pop. Cuando anuncian a Rubén Blades la audiencia espera «Pedro Navaja», «Amor y control», «Maestra vida», «El cantante»,

«Decisiones», etc. Si aparezco con otros músicos y un material diferente, se podrían molestar. Por eso prefiero adoptar otro nombre para ese proyecto. «El hijo de Anoland» será mi seudónimo. Pero en los demás proyectos musicales continuaré apareciendo como Rubén Blades.

Hace dos décadas, cuando se advertía una decadencia del movimiento de la salsa (al menos respecto a lo que había sido en las décadas de 1970 y 1980), publiqué esta recopilación de entrevistas a músicos como tú, relacionados en diversos grados de importancia con lo ocurrido en la música bailable del Caribe por dos décadas... Ahora, en tiempos de reguetón y de tanta banalización cultural..., ¿crees que reeditar este libro sea prudente? ¿Que a alguien le pueda interesar lo que pensaban hace veinticinco años estas figuras de la música? ¿Valdrá apenas como testimonio de lo que fue un momento importante de la cultura latinoamericana?

Creo que sí resulta prudente reeditar el libro. Primero, no se debe cooperar con la banalización, ignorando las cosas que se hicieron antes y a las cuales generaciones pasadas asignaron un valor. Segundo, el antecedente descrito en las entrevistas de tu libro puede ayudar a educar a las generaciones del presente y del futuro y convertirse en una ayuda de memoria que permita combatir esa banalidad. Tercero, hay muchísima más gente que no acepta la banalidad que los que la abrazan. Es un error el creer que la maldad o la estupidez definen al mundo. Eso es falso. Hay más gente buena que mala y la prueba es que todavía existe el mundo, aunque nuestra irresponsabilidad hoy esté contribuyendo a enfermarlo y herirlo, pero eso es reversible y por eso resulta importante explicar, a través de testimonios, lo que aún continúa siendo relevante: la influencia de la música popular y la posibilidad que plantea como contribución al desarrollo cultural, social, económico y político de América Latina y del mundo.

NUEVA YORK - LOS ÁNGELES - LA HABANA,
OCTUBRE DE 2018 - ENERO DE 2019

Conversación en La Catedral con Mario Bauzá

El bar La Catedral está ubicado en la esquina de Ámsterdam con la 106 (también llamada Duke Ellington Boulevard), en la misma frontera de Harlem y El Barrio. Es una vieja taberna irlandesa, construida tal vez durante los años veinte, oscura y cavernosa a pesar de sus altas vidrieras que dan a la calle. Tiene una larga barra de madera negra, con sus imprescindibles banquetas, y en el centro del salón (más largo que ancho) un parabán también de madera renegrida separa la barra de la hilera de mesas donde, además de beber, se pueden comer los platos ligeros que prepara la casa. El bar La Catedral huele como deben oler las buenas tabernas irlandesas: a cerveza derramada y seca, a whisky abrasador y a cigarrillos pálidos y dulzones de tabaco rubio de Virginia.

Por encontrarse en un sitio tan «estratégico» el bar La Catedral no es precisamente un lugar recomendado en las guías de turismo neoyorquinas. Desde sus mesas se ve pasar por la calle una típica humanidad de negros de Harlem y latinos de El Barrio, de fácil identificación por su indumentaria y gesticulación al hablar. Sin embargo, a muy pocos de ellos les interesa trasponer los umbrales de esta insólita taberna irlandesa con nombre en español, a la que solo acuden los clientes habituales, bebedores discretos y poco conversadores que en las tardes se acodan en el bar para disfrutar, en la televisión que se ve desde la barra, los partidos de los Mets o los Yankees de Nueva York, algún resumen local de noticias o un show que parece divertido a juzgar por las risas grabadas en el *background*.

En un rincón de la barra, bebiendo la primera de las siete Budweiser que le vería tragar, Mario Bauzá estaba disfrutando la televisión aquella fría tarde de noviembre de 1992. A su lado, prefiriendo un whisky con mucho hielo, está su mejor compañero de estos últimos años, Rudy Calzado. Los dos parecen displicentes y lejanos, aun cuando comenten algo con el rubio cantinero que también disfruta del show televisivo. Mario Bauzá vive en Columbus

Avenue, a un par de cuadras del bar, y prefiere hacer en La Catedral todas sus citas de trabajo, incluidas las charlas con los músicos de su banda: de algún modo la taberna se ha convertido en su oficina ejecutiva, con la ventaja de que allí no tiene que brindar café (que en su casa debía ser necesariamente cubano) y de que, en las hileras de mesas, una le ha sido reservada de modo permanente.

Hasta esta tarde apenas yo había visto algunas fotos de Mario Bauzá, en las cuales generalmente reía con su boca de caimán dientado. Sin embargo, cada vez que oía hablar de música caribeña en Nueva York, su imagen afloraba como un mito entre las aguas. Y ahora está frente a mí, casi diminuto en su grandeza, cargando con asombrosa facilidad sus ochenta y dos años, pero lo reconozco al instante: a pesar de sus seis décadas de residencia neoyorquina este hombre tiene demasiada cara de cubano para no ser precisamente Mario Bauzá. Y él me reconoce a mí en cuanto me aproximo (tal vez por lo mismo de la cara, pienso). Lo saludo, tratándolo de Maestro, y él me presenta a Rudy Calzado, colega y cantante principal de su orquesta, y a la vez yo les presento a Pancho Miguens, mi viejo amigo de la secundaria y el preuniversitario en La Habana, devenido ahora mi particular guía neoyorquino.

A pesar de los saludos, Mario Bauzá no parece muy entusiasmado con la idea de abandonar el hilarante show de televisión para dedicarse a conversar conmigo, y luego de una estruendosa carcajada grabada que no lo hace reír, deja la barra y nos lleva hacia su mesa, al otro lado del parabán. Con él viaja la Budweiser y su inseparable gorra del modelo «Orlando La Serie», que se acomoda como si fuera a emprender un larguísimo trayecto, no sé si en el espacio o en el tiempo.

Ahora está sentado frente a mí y de pronto descubro que no sé qué decirle: Mario Bauzá tiene para mí algo que impone respeto, o tal vez sea nada más que la emoción ante lo increíble. Porque sí, él es Mario Bauzá y yo estoy en Nueva York y voy a realizar uno de mis más lejanos y —hasta hace unos instantes— apenas concebibles deseos: entrevistar a ese señor que, en lugar de la gorra de paño, debería llevar una triple corona: la del primer rey del jazz latino, la del más empecinado cultor del son cubano en Estados Unidos y la del primer patriarca de esa fusión que luego se llamaría música salsa. Desde ese trono, Mario es como un sabio gurú ante el cual debe acudir todo el que desee saber qué ha sucedido con la música del Caribe allá en la Gran Manzana.

Porque Mario Bauzá, entre Benny Moré y Arsenio Rodríguez, entre

Ignacio Piñeiro y Miguel Matamoros, es, hace mucho tiempo, uno de los nombres más importantes de la música popular cubana y del jazz... Y el más olvidado de todos.

Noticia

Washington.— Mario Bauzá, el músico cubano creador de una de las fusiones más trascendentes de la música contemporánea —el jazz afrocubano— murió en la ciudad de Nueva York a los ochenta y dos años. Residente en los Estados Unidos desde la década del 20, adonde viajó para perfeccionar sus experimentos sonoros, Bauzá era el último gran pionero vivo del afrojazz, al que aportaron notables creaciones, además, Chano Pozo, Frank Grillo (Machito) y el norteamericano Dizzy Gillespie. «Después de todo, venimos de la misma raíz: es un matrimonio perfecto», decía Mario Bauzá refiriéndose a la mezcla de ritmos que lo inmortalizó y a la que nunca quiso llamar jazz latino.

PL [1](#)

El son, el danzón y el jazz: todo tuvo su comienzo

¿Empezamos por el principio del principio?

Oye, chico, de eso hace un chorro de años... Yo nací en el barrio de Cayo Hueso, en La Habana, en 1911, y empecé a tocar a los catorce años, cuando todavía el danzón reinaba en la música cubana. Era la época de la orquesta típica, y toqué con Felipe Valdés, con Juanito Zequeira, con Raimundo Valenzuela, que tenían muy buenas orquestas danzoneras. Al mismo tiempo fui clarinetista de la Filarmónica de La Habana, porque yo sí tenía estudios musicales serios. Y después, cuando vino la charanga, grabé con la que más prestigio tenía en Cuba, la de Antonio María Romeu, que fue la orquesta con la que vine por primera vez a Nueva York en el año 1926. Como yo todavía era un niño, para viajar mis padres tuvieron que dar un poder. Pero cuando vi el ambiente de aquí, las orquestas de Paul Whiteman, Fletcher Henderson y Tommy Dorsey, vi las fiestas y los teatros de aquí, la forma como los negros tocaban, bailaban y se divertían, me dije: «Este es el país para mí». Porque un hombre de mis aspiraciones no podía quedarse en Cuba. El problema fue entonces que no tenía edad para sacar pasaporte y tuve que regresar, aunque ya con la idea en la cabeza de venir a trabajar a esta ciudad. Y esperé en La Habana hasta el año 1929, cuando cumplí los dieciocho años y al fin saqué mi pasaporte. Y en el año 1930 regresé a Nueva York, en el barco S.S. *Oriente*... Me acuerdo de que en esa época yo estaba tocando en el Sans Souci y el Montmartre, que eran los mejores cabarets de La Habana, y ganaba veinticinco dólares la hora, que era un dineral en ese tiempo, pero ya lo mío

estaba decidido. Fui a ver a mi novia, Estrella, y le dije: «Me voy mañana». Cómo lloraba, la pobre...

¿Qué pasaba en esa época con la música cubana aquí en Nueva York?

Cuando yo llego, la primera orquesta que había traído música cubana a esta ciudad es Don Azpiazu. Es el momento en que «El manisero», cantado por Antonio Machín, pega en Brooklyn, y Víctor lo contrata para que lo grabe, y él prepara un cuarteto para hacer el disco con gentes de la orquesta de Azpiazu, entre ellos Daniel, que le hace la voz segunda, y Remberto Lara, que toca la trompeta. Después el cuarteto siguió hasta que Remberto Lara tiene que regresar a Cuba con Azpiazu. Entonces es cuando coincido con Machín en una fiesta en la que estaba tocando (pues casualmente habíamos viajado en el mismo barco) y veo que tiene problemas para encontrar un trompetista que pueda acompañarlo, y yo me le acerco y le digo: «Oye, Machín, yo te puedo tocar la trompeta esa que te hace falta a ti...», y él me dice que yo no soy trompetista, y entonces es que le digo: «Cómprame una trompeta y tú verás si la toco o no». Y Machín me compró una trompeta de quince dólares y con ella me encerré nada más que dos semanas... Ese fue mi primer trabajo en Nueva York, como trompetista del cuarteto de Antonio Machín.

Usted y Machín, ¿fueron buenos amigos?

Siempre le tuve respeto y estima (además de agradecerle que me comprara aquella trompeta que cambió mi vida). Era un gran músico y por eso creo que en España, todavía hoy, decir Machín es casi como decir Dios... Él se merece todos los honores.

¿Y cómo se vincula al mundo del jazz?

Un tiempo después, ya como trompetista, consigo un puesto en la banda de Noble Sissle y estoy unos meses con ellos, hasta que les llega un contrato para ir a Europa pero yo decido quedarme acá. Entonces me meto con mi trompeta en un grupito de jazz de medio pelo —se llamaba Hy Clark's Missouriians— para tocar en el Savoy, y allí me oye la gente de la orquesta de Chick Webb y me piden que me vaya con ellos, aunque no estoy mucho tiempo con la orquesta, porque enseguida paso a la de Don Redman, y finalmente a la de Cab Calloway, donde estoy hasta el año 1941.

¿Qué fue lo que aprendió del jazz? ¿Y de quién aprendió más?

Claro que aprendí mucho del jazz, y sobre todo aprendí mucho de un señor que se llamaba Chick Webb. Cuando yo empecé a tocar con él, por el año 1933, después de oírme en los primeros ensayos, él me llamó y me dijo: «Mire, Mario, usted tiene algo que yo necesito, y yo tengo algo que usted necesita. La música es un idioma internacional, pero usted y yo no hablamos igual el inglés, aunque nos comunicamos, ¿no es así? Y el día que usted entienda de verdad la fraseología de la música negra americana, con lo que usted sabe de la cubana, va a ser un músico de respeto...». Y yo me esforcé por entenderla, y creo que lo logré, porque al año Chick Webb reunió a la orquesta y les dijo que desde ese día yo era el director musical de la agrupación. Él me enseñó lo que no aprendí en ningún conservatorio; me enseñó a disfrutar la libertad sin fronteras del buen jazz y sobre todo a poder combinar la síncopa cubana con la americana, a meterlas en un solo patrón, que fue el mío, y ahí está la semilla del afrocuban jazz.

¿Y cómo le fue con Cab Calloway?

Con él toqué varios años, hasta el 41. Pero desde antes yo no me sentía bien con el grupo, porque había gente resentida conmigo desde que metí a Dizzy Gillespie en la orquesta y traté junto con él de empezar con mi estilo, porque nosotros sabíamos que el jazz era algo grande, pero el ritmo era monótono y siempre estábamos tratando de ver cómo podíamos resolver eso: y finalmente se resolvió, con el bebop. Pero en la orquesta de Cab no me entendieron y llegaron a decirme que mi ritmo parecía música de caballitos, y fue entonces que les dije: «Cualquier día ustedes van a oír una orquesta mejor que esta, tocando mi música». Y entonces me fui a formar los Afro-Cubans de Machito y a hacer mis experimentos, que era lo que yo quería.

Una opinión

Con Mario Bauzá en la banda, realmente yo comencé a interesarme en traer las influencias latinas, especialmente afrocubanas, a mi música. O debo decir solo afrocubanas, porque no hay otras influencias en nuestra música, no hay otras influencias en el jazz. Nadie tocaba entonces ese tipo de música... Yo quedé totalmente fascinado con las posibilidades de expansión y enriquecimiento del jazz, rítmica y sonoramente, a través del empleo del ritmo afrocubano y su invención melódica. Pero yo todavía no estaba preparado para intentar algo tan fuerte, ni nadie lo estaba en el campo del jazz.

DIZZY GILLESPIE

Un matrimonio perfecto

Tres días después de mi diálogo con Mario Bauzá, el 13 de noviembre, tenía el privilegio inesperado de ocupar la mesa de «los invitados de Mario» en el Terrace Room del Newark Symphony Hall, donde se celebraba un Latin Jazz Dance Party como parte del programa del Newark Jazz Festival. La nueva orquesta de Mario Bauzá ofrecía esa noche su recital, y a la experiencia de la conversación en La Catedral se unía ahora la más inesperada de verlo actuar y de compartir su mesa en los intermedios. La actuación, de más de dos horas, me permitió comprobar la vitalidad de aquel hombre que no dejaba de moverse delante de su orquesta y de oír, de viva voz, a una de las protagonistas de la historia del afrocuban: Graciela Grillo, la hermana de Machito que, emigrada de la célebre orquesta femenina Anacaona, se convirtió en la cantante líder de los Afro-Cubans por unos largos treinta años.

En uno de los intermedios Mario me contó que estaba contento con el resurgimiento público que había tenido su música en los últimos meses. Había grabado una nueva versión de la suite *Tanga* al frente de una orquesta de veinticinco músicos, y también había preparado y editado el LP *My Time is Now*, con sones, danzones y boleros antológicos de los días de esplendor de los Afro-Cubans. Además me confió, con su voz ronca y cubanísima, que últimamente aquellas actuaciones en vivo lo cansaban demasiado, pero terminó su Budweiser y regresó al escenario, desde donde sonrió al público... Ni Mario Bauzá ni yo nos imaginábamos que aquel concierto en el Newark Symphony Hall sería una de sus últimas actuaciones en el reino de este mundo, por donde anduvo casi ochenta y tres años...

Mario, ¿por qué le pone a la orquesta el nombre de Machito y no el de Mario Bauzá?

Ese fue un regalo que yo le quise hacer a él. Cuando viajé a Cuba en el año 1936 a casarme con su hermana, Estrella, él me pidió que lo trajera para acá, y como nosotros siempre habíamos sido inseparables, preparé las cosas y lo traje. Yo conocía a Macho desde que yo tenía doce años, y él cantaba con los sextetos y ahí empezó una larguísima amistad. Y fundamos la orquesta en 1940, pero yo no entré hasta el año siguiente.

¿Y qué clase de músico era Machito?

Un sonero de tres pares de timbales. Yo lo consideraba el mejor maraquero de la música cubana. Él había cantado con Abelardo Barroso, con María Teresa Vera en la academia del Rialto, siempre en orquestas de puntería, y él fue quien me enseñó a meter la clave de la música cubana, que es lo básico.

Cuando forma la orquesta, ¿ya tenía en mente el afrocuban?

Claro que sí. Yo quería una orquesta que tuviera el sonido de las bandas grandes americanas, pero que tocara música cubana. En aquella época eso parecía una locura, pero con esa idea formamos Machito y los Afro-Cubans y debutamos el 3 de diciembre de 1940 en el club La Conga que estaba en la 52 y Broadway, y allí estuvimos cuatro años. La «cosa» funcionó de tal modo que yo estoy en la orquesta hasta 1975. Todo ese tiempo yo fui el director musical del grupo y aunque no todos los arreglos eran míos, yo era como el arquitecto que le daba forma a aquella música y pude hacer muchos experimentos, como el de un álbum que escribí completo y se llamó *Kenya* o la suite *Tanga* (que significa mariguana en un dialecto africano), que después la ha tocado todo el mundo. Además, para lograr mejor la fusión con el jazz invité a tocar con nosotros a mucha gente, entre ellos Charlie Parker, Stan Getz, Dexter Gordon y Herbie Mann, o Tito Puente, que fue el primer timbalero de la orquesta, desde el año 1940 hasta el 42, cuando la guerra, y entonces él se tuvo que ir al ejército. Por todas esas cosas nosotros siempre estuvimos entre los cinco grupos latinos más solicitados de Nueva York.

Mario, ¿usted tiene alguna definición del afrocuban?

Mira, es como un matrimonio perfecto: uno va arriba y otro abajo, no importa quién. O como un árbol, que tiene la misma raíz, el mismo tronco (que viene del África) y dos ramas distintas, que fue lo que yo uní: el son y el jazz. Fue una unión cariñosa y natural.

Cuando se habla del afrocuban siempre se mencionan cuatro nombres imprescindibles: Mario Bauzá, Machito, Gillespie y Chano Pozo. ¿Cuál es la verdadera historia de la entrada de Chano en el jazz?

La verdadera historia es lo que tú quieres... Pues en el año 47 yo estoy trabajando otra vez en el cabaret La Conga, donde ya era el director artístico y musical, además de tocar con la orquesta de Machito. Y un día me dicen que había llegado un grupo de Cuba, unos músicos y una pareja de baile y que querían localizarme para ver si podían trabajar allí. Entonces fui a verlos al camerino, me presenté, y allí conocí a Chano Pozo y a Cacha, la que era su mujer. Esa misma noche vino al cabaret Miguelito Valdés, que era como el padre de Chano (fíjate que cuando él le hablaba Chano hasta bajaba la cabeza, como un niño), y Miguelito le dijo: «Mira, Chano, este hombre es como si fuera yo, así que oye todo lo que él te diga...».

Porque Chano tenía fama de ser un tipo atravesado, ¿no?

Bueno, yo nunca lo conocí por eso. Lo que sí creo es que se habló mucho de él por envidia. Acuérdate de que nunca en la vida, en el Casino Nacional de La Habana, se había puesto con luces lumínicas, allá arriba, la imagen de nadie, hasta que llegó allí Chano Pozo. Me acuerdo de que se veía por toda la Tercera Avenida... Y esas cosas no son buenas en Cuba, qué va, la gente no las recibe bien. Yo mismo tuve problemas allá, cuando estaba tocando en el cabaret Tokio, donde no trabajaban músicos negros en aquella época. Fue cuando empecé a formar lo que después serían los Afro-Cubans, con Machito, con Miguelito Valdés de violinista, Absalón Pérez de pianista, Ulacia en la trompeta, y como sonábamos tan bien un representante de teatro que viajaba mucho por Suramérica nos propuso hacer una gira. Entonces empezó a correr el rumor por La Habana de que yo tenía una orquesta de negros que quería tocar en lugares de blancos, y aquello ya no me gustó mucho. Esa fue una de las causas por las que decidí poner agua por medio.

Pero volviendo a Chano. Yo no lo había visto tocar, pero nada más hacía falta verlo una vez. Por eso él tuvo aquí como ocho números *jiles*: «Nagüe, Nagüe», «Pin, pin», «Cayó Berlín», «Boco-boco», «Ariñaña Bocuere»... y en el año 1947 abrieron un club latino en el famoso Palladium, que se llamó como una canción suya: el Blem-Blem. Todo lo que él sacaba, triunfaba, y lo más asombroso es que Chano no sabía nada de música, pero es que nació con un don. Él tocaba, cantaba y bailaba, porque era un genio. Eso es así. Olvídate de buscarle explicaciones...

Entonces, un día viene a verme Dizzy, que se había ido también de la orquesta de Cab Calloway, y me dice: «Mario, me han dado un chance grande para hacer un concierto en el Carnegie Hall y vengo a verte para que me aconsejes qué es lo que hago». Y yo le digo: «Ni lo pienses, métele al afrocuban jazz». Y él se asombra y me dice que sin mí no sabe nada de ritmo cubano. Y yo le digo: «Pues no te preocupes, que tengo aquí un hombre que es un león tusao». Nos montamos en el carro y arrancamos para acá, para la 111 con la Séptima Avenida, donde estaba viviendo Chano. Y en cuanto llegamos, sin explicarle nada, le digo: «Oye, negro, agarra los tambores y toca algo para este amigo». Y Chano tocó «Manteca» y Dizzy se quedó así, con los ojos abiertos. Ahí empezó otro de los momentos grandes del afrocuban jazz de Mario Bauzá, porque la versión de «Manteca» que hicieron Chano y Dizzy y aquel recital del Carnegie Hall quedó en la historia del bebop y de todo el jazz.

Otra historia que usted conoce es la de la muerte de Chano. ¿Qué fue lo que sucedió la noche del 3 de diciembre de 1948?

La noche del 3 de diciembre, Chano, Miguelito Valdés y yo estábamos citados para un debut en un bar, y yo estuve por la tarde cambiando unos cheques de viaje que tenía. Como todavía faltaba un rato me quedé en la casa oyendo la pelota de Cuba, en un radiecito que tenía, cuando me llaman por teléfono y me dicen: «Oye, Mario, acaban de matar a Chano». En Lennox, entre la 111 y la 112. En la barra del Río Café.

Entonces me puse a averiguar y supe que la muerte de él fue prefabricada por otra persona, por la misma envidia que volvió a despertar aquí, por haber triunfado y tener dinero. Pero esa persona que fabricó su muerte la está pagando en vida, y el que lo mató, al que le decían El Cabito, un puertorriqueño que había venido medio desquiciado de la guerra, nada más fue un instrumento para hacerlo, pues hasta le pusieron el revólver en la mano; pero también lo pagó. Me acuerdo de que me vio un día, un tiempo después, y me dijo que se iba de Nueva York porque no resistía la vergüenza por lo que había hecho. Entonces se fue a Miami y allí sacó una discusión y el otro tipo le dijo: «Tú no me vas a hacer igual que le hiciste a Chano», y ahí mismo le dio una puñalada.

Han pasado cuarenta y cinco años de la muerte de Chano. ¿No me puede decir el nombre de «esa persona que fabricó su muerte»?

No puedo.

¿Qué dejó Chano Pozo en el afrocuban?

Te voy a contar un cuento. Después de su muerte veo a Dizzy y me dice: «Oye, no quiero más congueros en la orquesta», y yo le insisto en que hay otros buenos y que sin tumbadora no hay afrocuban, y le mando a Marcelino Valdés, que andaba por aquí. Pero qué va, él no se conforma, y me dice otro día: «Oye, Mario, todas estas gentes son niños de teta al lado de Chano. En cada cosa que yo tocaba, él hacía algo que me cambiaba el ritmo, y eso no lo hace ninguno de estos. Sin Chano ya esto no es lo mismo».

Una opinión

En el año 1947 solo una orquesta (de latinos, de negros latinos) había logrado pasearse con comodidad por los predios de Broadway (...) y tenía la habilidad de agradar a todos los públicos: era Machito y sus Afro-Cubans, una orquesta que ya en plena explosión del bebop se había dado el lujo de matrimonear los ritmos de Cuba con las armonías y giros del jazz de vanguardia, el famoso y mal llamado jazz latino, creación directa de Mario Bauzá, director musical del afrocuban y, como él

mismo dice, padre de la criatura. ²

La salsa, ¿sí o no?

Pero, en realidad, esta entrevista estuvo a punto de no realizarse, solo porque cometí el error de comenzar mi conversación en La Catedral pronunciando la palabra salsa... Para muchos entendidos los experimentos de fusión iniciados por Mario Bauzá en la década de los cuarenta son el origen más remoto del fenómeno salsoso de los años sesenta, cuando la mezcla de la música cubana (el son) con otros ritmos caribeños y norteamericanos (especialmente el jazz) alcanza una dimensión que pronto desbordaría la ciudad de Nueva York, donde, otra vez, todo tuvo su comienzo...

Mario, ¿qué es la salsa?

¿La salsa? ¿La salsa? No, chico, eso no es serio. ¿Tú me quieres entrevistar o envenenarme la sangre hablando de eso? ¿Quién dijo que la salsa existe? A ver, ¿enséñame un papel con música salsa, anda! Fíjate que el otro día vi un casete con un programa cubano que se llama «Mi salsa» y dije: «Ahora sí que estamos jodidos, si hasta allá hablan de salsa...». Pero ¿quién dijo que la salsa existe? Mira, pregúntale eso mismo a Tito Puente, que él sabe bien de donde salió todo eso, y te va a decir lo mismo, que la única salsa que él conoce es la de los espaguetis...

Bueno, si la salsa no existe, sí existe por lo menos la palabra que identifica un tipo de música, ¿no? Entonces, ¿de dónde salió esto?

La palabra llega aquí de una canción cubana que se inspiraba en un dicho viejísimo que decía «más salsa que *pescado*». Y aquí le quitaron el *pescado*. Eso fue cuando la Fania tenía un control tremendo sobre todas las emisoras y las casas de discos y se empezó a hablar de salsa, *salsa*, y la palabra empieza a pegar y a identificarse con la música cubana acá en Nueva York.

Entonces, a lo que le llaman salsa, ¿es solo música cubana?

Yo no dije eso, pero, mira, ¿se ha fabricado algún edificio sin cimientos? Claro que no, porque eso es imposible. Y los cimientos son la música cubana, con otros arreglos y añadidos. Lo que se conoce como salsa tuvo la virtud, que esa sí no se la niego, de levantar la bandera de la música cubana fuera de Cuba, cuando la que se hacía en la isla no se difundía ni era especialmente buena, como sí lo es ahora. Pero nada más que eso, porque la bandera sigue

siendo cubana y esto no es más que otro proceso en una historia musical que es más larga e importante que la de cualquier otro pueblo del Caribe, porque la música cubana está viajando el mundo desde hace más de un siglo.

Otro músico muy importante en el origen de «eso» que llaman salsa es Arsenio Rodríguez. ¿Qué pasó con él y su música acá en Nueva York?

Chico, pasó algo que yo le advertí: él tocaba con un tempo que para seguirlo había que ser cubano, bailador y de contra, negro, porque era muy lento. Por eso en Cuba su orquesta nada más tocaba para los negros de la Tropical y lugares así. Pero Arsenio no quiso aligerar el ritmo y por eso nunca tuvo acá el éxito que se merecía, pues su música nunca fue bien entendida. Pero de todas maneras los derechos de sus piezas le daban para vivir bien, y es un cuento eso de que murió pobre y olvidado, pura mentira. Arsenio se vestía que parecía un príncipe, con tremendas cobas y con un brillante así en la mano.

Musicalmente el caso contrario al de Arsenio fue el de Fajardo, que sí tuvo más éxito en Nueva York. Cuando surgen Fajardo y sus Estrellas en La Habana cambia mucho la música, porque él acelera un poco el ritmo, y la pista del Montmartre llega a tener cuatro orquestas, porque Fajardo crea un estilo que se lleva a todos los bailadores blancos. Sin embargo, cuando tocaba en la Tropical, la gente que bailaba con Arsenio y después con el Todos Estrellas de Chappottín no se sentía cómoda porque para ellos la música iba muy rápida y recuerdo que había quien le gritaba «Oye, ¿adónde tú vas?». Así mismo. Sin embargo, esa fue la clave de su éxito aquí, donde hasta puso de moda a la charanga y tuvo mucha influencia sobre músicos como Eddie Palmieri y Johnny Pacheco.

Sus casos, el de Fajardo, el de Arsenio, ¿quieren decir que el boom de la música cubana en Estados Unidos es anterior a la salsa?

Nadie se imagina la cantidad de música cubana que entraba en este país en los años cincuenta. No era tanto la cantidad de músicos que estuvieran acá trabajando, como la de música que llegaba. Había una compañía, Musicabana, que se encargaba de eso, y ellos me daban a mí muchísima música y yo la repartía entre los grupitos que había en Nueva York, que constantemente me la estaban pidiendo. También esa fue la época de oro del Palladium, cuando Tommy Morton, el gerente del local, en una crisis que tenía, acude a la orquesta de Machito para tratar de salvarlo. La orquesta tenía cierta ascendencia entre el público latino y los bailadores blancos —italianos

y judíos que siempre fueron nuestro mejor público— y en la primera temporada ya pudimos incorporar, para la primera parte del espectáculo, al grupo de Tito Puente, los Piccadilly Boys, y después trajimos a Tito Rodríguez. Así que sobraba música cubana y caribeña, sin que nadie la llamara salsa...

De los músicos latinoamericanos que forman parte del movimiento actual, ¿a cuáles considera los más importantes?

Mira, uno que me gusta es Oscar D'León. Para ser venezolano lo hace más que bien, porque nunca Venezuela dio un sonero así. La primera vez que yo lo oí, me dije, esto es increíble. Es un hombre que siente lo que hace, y es responsable en buena medida del auge de la música cubana. A otro al que le tengo admiración es a Johnny Pacheco. Me acuerdo de que él empezó aquí en el Palladium cargando instrumentos, porque le gustaba mucho la música, y cuando Gilberto Valdés, el de Tropicana, formó la primera charanga que se hizo aquí en Nueva York, le consiguieron una flauta de madera a Pacheco, y él empezó a aprender copiando el estilo cubano, el de Fajardo, y hoy en día es el único que sabe tocar con la melodía de los cubanos.

Y Celia Cruz, ¿cuál es su importancia en la música cubana?

¿Importancia? Chico, ella es de lo más grande que ha dado Cuba en este género. Mujer es la primera, y en general yo la pongo al lado de Benny, bien arriba de los demás. Lo primero que tiene Celia es que es dueña de una voz prodigiosa: es una tubería, y después tiene una gracia y una inventiva para crear en el montuno que no se da todos los días. Ella, como yo, lleva en la sangre la música cubana.

Última opinión

Con motivo de un homenaje a Bauzá, el entonces alcalde de Nueva York, Ed Koch, pronunció las siguientes palabras: «cuando la maraca se encontró con el saxo tenor, fue un flechazo. Llámenlo latino, llámenlo afrocubano, llámenlo como quieran; esa boda se celebró en el cielo del jazz. Y es un matrimonio que se mantendrá a lo largo de los siglos». Como le confesaba Gillespie a un periodista, «quizás la prensa lo subestime, pero desde luego que los músicos no. Mario es quien lo sabe todo del jazz afrocubano». ³

Epílogo

Mario, ¿a usted nunca le importó que su nombre estuviera un poco oculto

tras el de Machito, como nombre de la banda?

Yo he sido muchas cosas en la vida, menos pretencioso. Yo te dije que yo era el arquitecto, pero Macho era el líder y eso lo hacía muy bien. No, no me molestaba, porque lo de él fue de él y lo mío es mío, aunque nos complementáramos para hacer lo que hicimos.

Y usted, a estas alturas de la vida, ¿qué espera?

Poco: que no me falte salud para seguir haciendo música cubana y para tomarme estas cervecitas, que lo ayudan a uno a ver las cosas más claras. Que los músicos cubanos no se olviden de lo que nosotros hemos hecho y que el afrocuban me sobreviva, porque sé que no nací para semilla. No es mucho pedir, ¿tú no crees?

NUEVA YORK, 1992

Willie Colón:

Los reyes de la salsa no solo tocan canciones de amor

Willie Colón es uno de los dioses imprescindibles en la mitología de la salsa. Tal vez el más imprescindible de todo el panteón. Vistiendo el traje serio y perfecto que lleva esta mañana de 1991, o definitivamente malandro y amenazante desde la carátula de unos de sus álbumes (*Lo mato*: «lo mato si no compra este disco»), su imagen, su obra y su temperamento han servido como inmejorable etiqueta para la salsa desde los días en que no se llamaba salsa y Johnny Pacheco, con su olfato de siempre, lo contrató para la naciente compañía Fania. Willie Colón tenía entonces quince años, un trombón y una simple biografía neoyorquina que lo convirtieron en el primer modelo de la nueva música que se gestaba en la Gran Manzana: una música llena de olores callejeros, de trombones rípidos como cláxones, de historias de barrios y de jóvenes agresivos e inconformes, como el propio Willie o aquel Héctor Pérez —que pronto se llamaría Lavoe— que cantaba las letras de aquel disco iniciaco: *El Malo* (1967):

*El malo de aquí soy yo,
porque tengo corazón...*

Desde entonces Willie Colón ha sido protagonista de todas las etapas, modas y momentos importantes de la salsa: participante en el famoso recital de las Estrellas de Fania en el salón Cheetah de la calle 52, en el año 1971; promotor de las búsquedas vanguardistas y folklorizantes de la década de los setenta con discos como *Asaltos navideños*, *El bueno, el malo y el feo* o el ballet latino *El baquiné de los angelitos negros*; fundador junto con Rubén Blades del movimiento de la llamada «salsa consciente»; hasta gozar del boom comercial que se inició en 1975 y que en su caída de los años ochenta no pudo arrastrar su firme pedestal.

Sin embargo, siendo durante muchos años «el rostro» comercial de la salsa

y a la vez (según más de un especialista) el «menos músico de los líderes salseros», la permanencia y la vitalidad artística de Willie Colón no pueden ser obra de coyunturas ni de modas. No existen modas de tantos años. ¿Qué tiene, entonces, Willie Colón?, me había preguntado mil veces, hasta el día en que pude conocerlo y, por supuesto, acecharlo y... entrevistarlo.

Nuestra conversación comenzó como el interrogatorio despiadado de un periodista impertinente que se impone a sus compañeros durante una conferencia de prensa. Asistíamos al III Festival de la Cultura Caribeña de Cancún, México, y esa noche se efectuaría el recital de Willie y su banda, por lo que antes debía satisfacer la curiosidad de los reporteros. Luego, tentándolo con una Coca-Cola que él pedía desesperadamente, logré arrastrarlo hacia un salón reservado para continuar allí nuestra conversación y poder comprobar al fin lo que me venía sospechando: más que un músico afectado por ciertas modas e imágenes comerciales, este director de banda es todo un intelectual, cargado de preocupaciones políticas y sociales de las que mucha gente del mundo musical vive alejada: le interesa la función de su música y el destino de su patria cultural, los experimentos sonoros y las búsquedas poéticas —tanto como saber qué me dijo de él Rubén Blades cuando lo entrevisté, o cómo reaccionaría el público mexicano esa noche—, pues, al parecer, nada humano le es ajeno... Porque, al fin y al cabo, como me dijera en un momento de nuestro diálogo, «los reyes de la salsa no solo tocan canciones de amor».

Diálogo consciente con un rey de la salsa

Willie, si miras hacia los años sesenta y setenta, ¿dirías que ya pasaron los mejores tiempos de la salsa?

No sé por qué me preguntas eso, porque veo que la salsa sigue muy vigente. La salsa es una música cada vez más popular, se escucha en toda Latinoamérica, está triunfando en Europa y sigue evolucionando. Y esa evolución provoca transformaciones, modas pasajeras, que no significan agotamiento. Tal es el caso de la salsa erótica o «camera», que ha sido la moda más reciente. En cuanto a los músicos sucede lo mismo: cada vez se incorporan nuevos talentos, y entre los más nuevos y mejores están Juan Luis Guerra, Frankie Ruiz y Eddie Santiago. Por eso, en esa capacidad de evolucionar, yo veo a la salsa como un rock latinoamericano, que ha llegado y se ha quedado.

Tú siempre fuiste una gente de barrio. ¿Cuál es la importancia del barrio en el nacimiento y carácter de la salsa?

Mira, por muchas razones el latino en los Estados Unidos no se asimila, no tiene confianza, y el barrio es un refugio, un gueto para los latinoamericanos. En Estados Unidos los latinos son una minoría que vive en un contexto donde hay discriminación, y solo en el barrio ellos logran reproducir su ambiente original, y allí mismo crean una necesidad: en los barrios se desarrolla una formación social que es la expresión de un pedacito de la patria de cada emigrado, y en ese medio se da un valor a lo latinoamericano como algo importante, sin lo que no se puede (o no se quiere) vivir. Creo que alrededor de esas necesidades espirituales y la carencia de comunicación más allá de las fronteras del barrio están las profundas razones sociológicas y culturales que dan origen a la salsa precisamente en los barrios latinos de Nueva York, donde surge como una muestra de resistencia cultural, pues si sabemos que todavía no somos completamente aceptados por la cultura norteamericana, ¿por qué sumarnos al rock and roll u otro tipo de música? Y la salsa surge como algo nuestro y por eso viene cargada de historias de la calle, de la esquina, de las situaciones políticas. Es una música de la ciudad y su sonoridad es esencialmente citadina.

Y para ti, personalmente, ¿qué importancia ha tenido el barrio en tu formación musical?

Yo nací en el South Bronx, hijo de dos latinos también nacidos en Nueva York y nieto de una puertorriqueña que salió de la isla en 1923 y todavía hoy no habla inglés. La señora que me cuidaba cuando niño era una panameña y en el bloque en que vivíamos había también cubanos, dominicanos, venezolanos, chicanos, gentes de todo el Caribe, y todo lo que se oía era música en español. Y uno se va formando en ese ambiente social y musical, contaminándose con todos los folklores, modos de ser, músicas —el son, la cumbia, el aguinaldo—, y de repente dentro de uno todas esas raíces empiezan a fundirse muy naturalmente, sin contradicción... Esa es la misma historia de la salsa: una suma armónica de toda la cultura musical latina reunida en Nueva York, expresada a través de un tipo de música definitivamente mestiza.

Siempre que hablas de tu origen mencionas a tu abuela...

Es que ella ha sido un personaje importante en mi vida: es mi vínculo sanguíneo con Puerto Rico y fue la persona que me compró mi primera

trompeta cuando yo tenía diez años. Es demasiado importante, ¿no?

¿Y de ese barrio en que naciste viene la imagen de «niño malo» con que te presentaron en los años sesenta?

Para mucha gente sigo siendo «el malo», pero es que en realidad lo fui. En mi barrio, si quería conservar la trompeta que me compró la abuela tenía que defenderla... Así y todo me la robaron dos veces y creo que por eso me pasé al trombón: es más grande y más difícil de llevarse.

Se habla mucho de ciertas limitaciones comerciales para la música latina en Estados Unidos; incluso se menciona la existencia de una censura, ¿qué hay de cierto en eso?

Realmente no hay censura concebida como tal... Solo que dentro del patrón comercial el espacio para trabajar y experimentar es cada vez más limitado, por la simple razón de que uno debe atenerse a códigos de mercado, y eso sí es una limitación. Un caso que sufro personalmente es el del tiempo de las piezas, que está alrededor de los cuatro minutos, y a mí me resulta bien difícil hacer una obra importante pensando en un espacio limitado. ¿Te imaginas que todo el jazz estuviera hecho en un formato así? Pues igual nos sucede a nosotros y eso ha provocado, por ejemplo, que muchas de mis mejores piezas no hayan sido grandes éxitos en Estados Unidos y Puerto Rico, aunque sí lo han sido en Latinoamérica. Por otra parte, el control de los medios de difusión por las grandes transnacionales hace que uno no pueda escapar a ciertas restricciones, y el solo hecho de compartir un pensamiento liberal — en especial cuando uno es latino— ya es un peligro comercialmente.

Y por otro lado están las letras de nuestras piezas. Una letra un poco fuerte siempre puede asustar al patrocinador. Por suerte los grupos de ultraderecha no se preocupan demasiado por eso, pues afortunadamente no entienden el español. Pero, de cualquier modo, siempre se prefiere potenciar a los músicos que hacen letras más livianas y melodías menos complicadas, de fácil penetración comercial, con lo que se está limitando de hecho cualquier elaboración más artística de nuestra música.

Pero es que en tu caso lo de las letras me parece tan importante como la música, porque tú eres uno de los iniciadores de la «salsa consciente»...

Sí, es cierto. Nunca he dejado de hacer un tipo de composición que lleve algún mensaje. Al principio lo hice con Héctor Lavoe y después con Rubén Blades y ahora lo sigo haciendo solo, porque creo que es útil y necesario. Y

ese tipo de composiciones nos trajo más de un problema, al punto de que en una época, cuando hacíamos con Rubén «Pedro Navaja» o «Tiburón», tuvimos hasta que actuar con chalecos antibalas...

Por lo demás, yo me propongo que mis letras tengan mensajes positivos para nuestra gente, y mi función de artista la complemento participando en muchos programas que trabajan para la juventud. Voy a las escuelas y hago discursos, hago publicidad por televisión, asisto a eventos culturales que les dan orgullo y los ayuda a validarse como latinos, porque una gran parte de ellos, sobre todo los más jóvenes, sufren la esquizofrenia cultural que les provoca la desestimación de sus valores, pues no se les permite participar plenamente en la sociedad en que viven, y creo que debemos rescatar el orgullo de sus raíces y la idea de que su cultura es tan válida como cualquiera. No por gusto, además, acabo de grabar un disco que se llama *Honra y cultura*.

¿Y por qué esa necesidad de darle un contenido social a la salsa?

Es que la salsa es como un periódico, una crónica de nuestra vida en la gran ciudad, y por eso habla de temas como la criminalidad, la droga, la prostitución, el dolor, el desarraigo y hasta de nuestra historia de explotados y subdesarrollados. Ya no se habla de cortar caña o de la vida del campesino —aunque pueda hacerse y de hecho se haga—, sino de los problemas y del ambiente en que viven los latinos en el mundo moderno y las causas que los han llevado a ese estado.

Pero también se cantan canciones de amor...

Nada de eso excluye que se le cante al amor, a la música o a la alegría, pero en tanto que movimiento cultural de amplia penetración creo que la salsa no puede renunciar a la posibilidad de indagar en los temas sociales. Por eso, parafraseando a Oscar Hijuelos, hay que decir que «los reyes de la salsa no solo tocan canciones de amor».

¿Cuál sería entonces tu definición de la salsa?

Creo que la salsa no es un ritmo ni un género que se pueda identificar y clasificar: la salsa es una idea, un concepto, un resultado y un modo de asumir la música desde la perspectiva de la cultura latinoamericana.

Hacia el año 1975 llegó el primer gran boom de la salsa, ¿en qué medida ayudó a la consolidación de esta música?

El boom fue un arma de dos filos: nos dio difusión, pero introdujo con fuerza el interés comercial. Cuando la salsa comenzó a consolidarse entre el público latino de los Estados Unidos y en los países del Caribe, se convirtió en parte de un negocio y rápidamente las disqueras empezaron a buscar fórmulas para aprovechar el éxito. Una de esas fórmulas fue la más acostumbrada en estos casos: trabajar a ciertos cantantes con posibilidades y crearles un repertorio, unos arreglos, una banda y hasta un estilo y luego lanzarlos. Otra de las ideas fue desempolvar los viejos éxitos cubanos de los años cincuenta, la música de Benny Moré, de Arsenio Rodríguez, de Celia Cruz y la Sonora Matancera y «salsearla» un poco con nuevos arreglos y sonoridades, pues ya eran triunfos seguros. Entonces el boom se convirtió en un freno para la experimentación y a mí mismo me ha afectado bastante, pues siempre he tratado de superarme en cada nuevo disco, y para hacerlo el único modo que conozco es soltar la creatividad, sin pensar demasiado si comercialmente vas (o no) a tener éxito de ventas. Ese fue un riesgo que corrimos con Rubén, y ya ves, *Siembra* sigue siendo el disco más vendido de la salsa.

Creo que no es casual que al buscar en la música cubana de los años cincuenta las disqueras escogieran a Benny Moré, Arsenio Rodríguez y Celia Cruz y la Sonora Matancera... ¿Qué piensas tú de ellos?

Sin duda de ningún tipo pienso que la música cubana ha sido mi escuela y la de muchos de los salseros. Es evidente que la salsa tiene su más profunda raíz en el son cubano, y que fue debido al clima político y al bloqueo que en los años sesenta llegó menos información de Cuba. Esa ruptura fue un elemento decisivo para el nacimiento de la salsa, que brota como un injerto del folklore musical de otros países latinoamericanos al tronco del son cubano. Y justamente este elemento es el que distingue al son de la salsa: mientras el son tiene una estructura específica, la salsa es toda libertad, y puede arrancar con un guaguancó y terminar con un aguinaldo puertorriqueño, pasando por una batucada brasileña o un pasaje de Mozart.

Pero, claro, que esa raíz tiene nombres, y Benny, Arsenio y Celia fueron los más importantes y los más conocidos. Benny es la libertad y el talento, y lo fue tanto que hoy mismo hay gente que triunfa cantando sus cosas igual — o casi igual— que como lo hacía él; así que si estuviera vivo todavía estaría en la cima; a Arsenio recuerdo haberlo visto tres o cuatro veces en Nueva York, yo era bastante joven, pero siempre oí sus discos y él fue la principal

escuela nuestra, pues de él tomamos el sentido de la música cubana, del son ortodoxo, por llamarlo de algún modo; y Celia Cruz y la Sonora Matancera fueron el ejemplo de fidelidad a la música cubana. Yo siempre soñé trabajar con Celia, ella era el modelo vivo de aquella grandeza que venía de Cuba, y gracias a Dios lo pude hacer. Y a Celia Cruz también le debemos haber mantenido contra todas las adversidades la bandera de la música afroantillana, pues de no haber sido por ella y su empeño en resistir quizás no hubiera ni existido la salsa en Nueva York.

¿Y qué información tienes sobre la música cubana más reciente?

He tenido la oportunidad de compartir actuaciones con magníficas orquestas como Van e Irakere, y he oído bastante de lo que se está haciendo en Cuba, pues afortunadamente ya nos llega la música de allá. Y lo que más me alegra al oírlos es que los cubanos también demuestran que nosotros teníamos la razón cuando nos oponíamos a algunos puristas que se negaban a cambiar algunas cosas. Ellos pretendían que la música fuera como una obra de Shakespeare, que se representa con el mismo texto una y otra vez, y ahora, cuando comenzaron a salir los nuevos grupos cubanos, han visto que la música no se podía detener en un modelo estático. Y es que la salsa, en un proceso de retroalimentación, también ayudó a evolucionar a los cubanos. De eso no hay dudas.

Honra y cultura

Entra corriendo al escenario y sonrío al público que lo aclama. Recoge su trombón y se acerca al micrófono. Arranca con «El gran varón» y es la apoteosis de los aplausos: «No se puede corregir a la naturaleza»... Porque este concierto de la noche del 14 de noviembre de 1991, durante el III Festival de la Cultura Caribeña de Cancún, es un concierto especial: al finalizar la actuación Willie Colón tiene una cita con un notario en el Club Campestre de esta ciudad... Ha decidido contraer matrimonio civil con su compañera de los últimos diez años, Julia Craig, madre de sus hijos Diego, Antonio y Miguel... Todo el público lo sabe y quizás por eso lo aplauden como nunca.

Yo también lo aplaudo. Soy un fan incorregible de su música y creo que también de su personalidad. Pero, además, lo aplaudo porque ahora sé que batiendo palmas por él también lo hago por todo un proyecto cultural del que

este hombre de traje con un corte perfecto, antes caracterizado de malandrín neoyorquino, ha sido un sostén insustituible, desde los días en que la salsa era solo una cuestión del barrio hasta hoy, cuando ya es un producto cultural de todo el universo...

Últimamente la salsa está teniendo mucho éxito en Europa. ¿Por qué vías se ha producido esta penetración?

La salsa ha ido penetrando en Europa de muchas maneras. Al principio, sobre todo, fue con nuestro trabajo en bailes de las comunidades latinas, donde íbamos a tocar como podíamos hacerlo en Nueva York o San Juan, y más adelante, en virtud del contenido jazzístico de los ritmos salseros y del polirritmo, hemos podido participar fácilmente en grandes festivales de jazz como el de París o el de Newport. Y por fin llegó el momento de los grandes recitales y de los discos. Después todo ha sido más fácil: el empuje de la salsa es un hecho cultural innegable.

¿Y por qué han sido mejor recibidos en Europa que en los mismos Estados Unidos?

Creo que nuestra aceptación en Europa se debe a un factor cultural: el europeo, por el solo hecho de estar rodeado de tantas culturas, es más abierto a lo foráneo, a lo nuevo. Son gentes más tolerantes, y aunque hayamos tenido buena acogida en plazas como Alemania, no quiero decir con esto que Europa sea nuestro jardín del Edén... Pero es más fácil, sin duda, que penetrar en los Estados Unidos, pues como dice el chiste, una persona que habla dos idiomas es un bilingüe, el que habla tres un trilingüe, y el que habla uno solo es un norteamericano... Pienso, en fin, que nuestro boom en Europa no es algo pasajero.

Y la presencia, cada vez más insistente, de los músicos anglosajones en la salsa, ¿está ayudando a su ampliación comercial y cultural?

Creo que en realidad sucede justamente lo contrario: ellos han sido los amplificados, porque han utilizado la salsa como instrumento y no como colaboración en su sentido más profundo. Para nosotros no es demasiado posible que un David Bowie o un Paul Simon vayan a abrirnos las puertas del ámbito musical del rock y el pop. Pienso, eso sí, que algo como lo que ha hecho la cubana Gloria Estefan con la fusión del rock y los ritmos cubanos tiene más posibilidades de penetrar, porque es una latina, pero debe hacerlo jugando con las reglas de ellos... Yo, particularmente, siempre he visto que en

esas supuestas «colaboraciones» al final de la fiesta los músicos latinos salimos explotados y con mucho menos beneficio económico y cultural. Es otro capítulo más de una misma historia de relaciones culturales muy difíciles para nosotros.

Y a tu juicio, ¿a qué se debe la gran influencia y popularidad de la música del Caribe en todo el mundo?

Es que el Caribe es el punto exacto donde se produce la confluencia de tres culturas muy importantes, y tiene tanta historia como el mismo Mediterráneo: desde los mayas, los aztecas y los taínos que vivían allí, hasta los europeos y los africanos que llegan y se mezclan en el Caribe, trayendo todo su acervo cultural de siglos. Y si la expresión fundamental de esa cultura es la música, no debe extrañarnos que esté alcanzando tanto éxito y difusión en todo el mundo.

Bueno, de algún modo tú mismo has propuesto el tema, ¿eres de los que han estado a favor o en contra de la celebración del medio milenio?

Sobre ese tema del Quinto Centenario del Descubrimiento o del Encuentro de dos Culturas yo no puedo dar una opinión negativa, porque soy hijo de ese choque: tengo sangre blanca, negra e india y para colmo soy de apellido Colón... y por eso creo que debemos utilizar esta celebración para buscar las cosas que nos unen y no las que nos dividen. Pienso, por ejemplo, que el Quinto Centenario todavía puede ser un magnífico pretexto para cimentar la unidad de los pueblos que hablamos español, porque en verdad necesitamos mucho de esa unidad. Sería absurdo decir que esa necesidad llegó en buena hora, porque han pasado quinientos años y muchísimas cosas terribles, pero este es el mejor momento para intentarlo, porque ahora Latinoamérica lo exige como una necesidad de supervivencia económica y cultural.

Como latino nacido en Estados Unidos, ¿cuáles son tus expectativas y preocupaciones?

Una de mis grandes inquietudes de los últimos años es que se cree un frente unido latino en los Estados Unidos. Recientemente me otorgaron una beca en Yale y tuve que hacer un discurso que titulé «Salsa, una perspectiva sociopolítica», y para prepararlo investigué mucho y estudié la comunidad latina de Nueva York, que tiene más de cien años, y supe cómo participó en la independencia cubana, en la revolución dominicana. Allí se hizo la bandera puertorriqueña... Y al observar las condiciones actuales de la comunidad es

evidente que por razones nada misteriosas no hemos logrado tener un sitio como ciudadanos norteamericanos, y creo que es justo decir que también en ese proceso hay culpa de nuestra parte, hay pasividad entre nuestra gente. Pero el caso es que en el año 2000 vamos a ser la minoría más grande de Estados Unidos, con más de 30 millones de personas, y si se puede crear ese frente unido latino, una identidad dentro del voto latino, nosotros podríamos afectar las decisiones políticas del país, como lo hacen los judíos, con quienes hay que contar para todo. Creo que ese frente unido hubiera evitado bloqueos, guerras sucias, invasiones contra nuestra gente.

¿Y ves esa unidad de los latinos dentro de una unidad latinoamericana?

Por supuesto. Es necesaria la unidad de todos nosotros. Definitivamente los acontecimientos de todos estos años han revelado los límites a que puede llegar Estados Unidos y ha puesto sobre la mesa la urgencia de esa unidad, porque solo ella puede salvarnos. Afortunadamente ya se dan pasos hacia esa integración y reitero que el ejemplo de cómo aplastaron a Irak, una de las cunas de la civilización, es una enseñanza que debemos aprender. Y esa unidad debería ocuparse ante todo del bloqueo a Cuba, que es el castigo al que desobedece, y del caso de Puerto Rico, que es de vida o muerte para nuestra cultura y nuestra nacionalidad.

En este sentido, ¿qué piensas del destino político de Puerto Rico?

Ante todo habría que vencer los miedos que se han inculcado a la gente: el viejo miedo al comunismo, a perder la protección, a ser totalmente independientes. Pero yo creo que en cualquier caso hay que pensar en obtener algún día la autodeterminación, pero se debe llegar a ella paso a paso, sin asustar al pueblo, porque hay mucha gente que teme un cambio radical. Por eso pienso que lo importante en un primer momento es establecer los derechos del puertorriqueño bajo cualquier estatus y lograr una constitución fuerte y respetada. La llegada a una república, sin embargo, tendría que ser un proceso largo, de cinco o diez años, para evitar el caos y el pánico. Mientras, sueño con que quizás Puerto Rico sea al fin una república independiente, a pesar de los resultados de los últimos plebiscitos.

¿Y eventualmente esto significa que Willie Colón se establecería en Puerto Rico y participaría en su política?

Ahora mismo, no. Yo tengo diversas responsabilidades en la comunidad latina de Nueva York que también son importantes, como pertenecer a la

directiva de la Asociación de Artistas Hispanos o ser activista de los programas sociales de la comunidad, pues estamos empeñados en lograr excelencia en la educación y poder económico para nuestras gentes... Pero en ningún caso pienso hacer carrera política.

Y Rubén Blades, ¿se decide por la política?

Eso está por ver. Rubén se está retirando de la música hace varios años, pero finalmente no se decide.

Y mientras tanto, ¿sería posible un reencuentro entre ustedes?

Aunque nuestras relaciones no terminaron muy bien, ya ha pasado mucha agua bajo el puente y ahora no descarto la posibilidad de una próxima colaboración. Por lo demás, ya te dije, me gusta ser creativo, experimentar, y si volviera a trabajar con Rubén sería para hacer algo distinto. Siempre algo distinto...

CANCÚN, 1991

Johnny Ventura:

El merengue puede ser una cosa muy seria,
y además esplendorosa

*Discurso 1, o todo lo que usted deseaba saber
y nunca se atrevió a preguntar sobre el merengue*

Pues me atrevo: ¿qué cosa es el merengue y cómo tú llegas a él?

Mira, chico —como dicen ustedes los cubanos—, pues te cuento que el merengue tiene su origen en los campos de mi país, cuando tratábamos de lograr la independencia de Haití, en la primera mitad del siglo XIX. En aquella guerra peleó el coronel Fonseca, que como era músico decidió crear un ritmo que identificara a nuestras tropas y sirviera para alentarlas en el momento de la batalla. Una buena idea, ¿no? Aquel ritmo tenía algo que complacía a la gente y los identificaba, y pronto fue mucho más que una marcha de combate. Pero al terminar la guerra se queda allí, en los campos, y empieza a cobrar fuerza hasta hacerse una música típicamente rural por mucho tiempo. Pero como la gente se movía constantemente y emigraba mucho a las ciudades, su influencia no se detiene sino que llega a las poblaciones aunque les entra por sus costados, por los barrios más populares. Sin embargo, al llegar a las ciudades aquel merengue montaraz se ve contenido por la tumba curazoleña, que era el ritmo preferido de los dominicanos de finales del siglo XIX. Ya para esa época, uno de los presidentes de la nación, el licenciado Ulises Francisco Espaillat (1876), había prohibido la difusión, el baile y la ejecución del merengue, pues consideraba que no era apto para figurar en la sociedad: le parecía demasiado rudo y vulgar. Pero aquel decreto llegó tarde: ya en ese entonces el merengue era demasiado popular y no fue posible detenerlo ni siquiera por la fuerza de las leyes. Mientras, la alta sociedad, que estaba habituada a la tumba, que era de otros lugares de las Antillas como las islas holandesas, seguía ajena al merengue. Al fin llega el siglo XX y le cabe la

gloria a Luis Albertí Hernández, después de la intervención de Juan Espínola y Pancho García —que fueron los primeros en ir al campo y a los barrios a recoger esa música—, de modernizar el merengue y hacerlo un género totalmente popular. Aunque ellos tres (Albertí, Espínola y Pancho García) fueron contemporáneos, la diferencia que existía entre ellos es que mientras estos últimos transcribían lo que escuchaban, Luis Albertí trabajaba sobre ese material y hacía su propia música, sus propios arreglos, y la llevaba por primera vez al pentagrama.

Ahí comienza la historia urbana del merengue... Son los finales de los años veinte y así el merengue empieza a convertirse en una música urbana, aunque todavía limitada a los barrios populares, porque la alta sociedad sigue sin aceptarlo. Pero Luis Albertí con su orquesta, que era la banda más importante de los años treinta, empieza a llevarlo a los grandes salones, aunque haciendo la concesión de no tocarlo con sus instrumentos típicos, como es la tambora, porque se trataba de un instrumento rústico, hecho con cuero de chivo, así medio «pelú», y daba vergüenza entrarlo a los grandes salones, y por eso se utilizaban las baterías de percusión internacionales. Y así se mantiene el merengue, medio transfigurado, hasta que llega la época de Trujillo, un dictador que gobernó durante treinta y un años y con mano muy fuerte al país...

Trujillo, como todos los dictadores, tenía su retórica populista y buscó un ángulo que lo hiciera simpático, y ese lado fue su nacionalismo, que entre otras cosas le sirvió para acunar al merengue. Incluso sus campañas políticas se hacían a ritmo de merengue y empezó a darle cierta importancia, al punto de que a las fiestas a las que él asistía había que tocarlo obligatoriamente. No hay más remedio que admitir, entonces, que gracias a Trujillo es que el merengue empieza a romper las barreras que tenía dentro de la alta sociedad, porque a nivel popular seguía creciendo su auge. Sin embargo, entonces sucede algo que para mí fue un estancamiento: el merengue, que originalmente tenía en sus bases rítmicas la tambora y el güiro, que es el único vestigio musical de nuestros aborígenes en dicho género, tenía también en su formato las cuerdas, guitarra y tiple; pero con la llegada a la República Dominicana del acordeón bitónico alemán sustituyeron las cuerdas por este instrumento y a partir de ahí empezó a ejecutarse con el acordeón. Y ese formato tenía muchas limitaciones, y provocó que durante largo tiempo el merengue fuera ejecutado siempre en el mismo tono, y se redujeron sus posibilidades de creación y difusión.

Pero déjame volver a Trujillo, porque la «generosidad» de los dictadores suele ser de doble filo. En su época los compositores no recibían paga por sus obras, y sin embargo, cuando hacían una pieza que ensalzaba a Trujillo y a su régimen, pues entonces el Partido Dominicano, que era el que lo sustentaba, les daba algún dinero. Eso, lógicamente, despertó deseos de escribir un tipo de merengue, pues era la única forma de recibir algo por escribir música; pero al mismo tiempo limitó la creatividad, porque casi todo lo que se cantaba eran loas al Jefe, como le llamaban a Trujillo, que además era aficionado a un tipo específico de merengue y los compositores y los intérpretes también se plegaron a este modelo para halagarlo.

Finalmente, en 1961 ejecutan a Trujillo y la República Dominicana se lanza eufóricamente en busca de la democracia, y en ese instante es cuando a mi generación le toca llegar al merengue y empezamos a hacerlo ya sin las ataduras del régimen trujillista, y casi espontáneamente, por puro reflejo de reacción, comenzamos a cantarle a la epopeya, al amor, a la vida, cantos jocosos, canciones de niños, en fin, un merengue bastante libre. Con merengue, por ejemplo, festejamos el intento revolucionario de 1965, y con merengue fuimos a las barricadas cuando se produce la intervención norteamericana. Y musicalmente, ya con nosotros se marca un nuevo hito, porque a partir de ahí se libera la forma de baile, la interpretación es más creativa y empezamos a hacer cosas que gracias a Dios han perdurado hasta hoy y les han servido de base a los jóvenes valores de mucho talento que han surgido posteriormente.

Cuando Johnny Ventura me preguntó: «Bueno, ¿me dijiste que con esta terminamos?», tuve que asentir y dar por concluida la entrevista. Mi asombro ya se había calmado bastante y aunque deseaba hacerle un par de preguntas más que se me habían ocurrido durante la conversación, comprendí que hubiese sido demasiado. Johnny solo me estaba proponiendo que apagáramos la grabadora para seguir hablando con un trago en la mano y, además, lo que tenía en mis cintas desbordaba con mucho lo que yo pensaba obtener del más reconocido y empecinado merengero dominicano de los últimos treinta años.

Cuando llegué a su hotel, en Cancún, a las once de la mañana, esperaba hacer una entrevista «trepidante y de fácil penetración», como el merengue, pues lo que traía en la mente era la actuación de Johnny Ventura que había visto un par de días antes: en el escenario, al frente de su grupo, aquel

hombre convertido en una maquinaria de cantar y bailar merengue durante casi dos horas, arrebatando a un público que se ponía a sus pies, y en especial a unas mujeres que asentían cuando Johnny Ventura decía que «él es un negrito casi lindo», o las halagaba con el más rebuscado y prolongado piropo que he escuchado, dicho, además, a la velocidad que impone el merengue: «Dios bendiga las manos que portaron el machete con que hicieron el hoyo donde sembraron la semilla de la que nació el árbol del que cogieron el palo con que hicieron el cabo del martillo con que clavarón la cuna donde tú naciste, mami». Y me preguntaba: ¿este músico podrá ser el mismo hombre que aspiraba a la alcaldía de Santo Domingo?

*Discurso 2, o todo lo que usted deseaba saber
y tampoco se atrevió a preguntar sobre Johnny Ventura*

Por lo que me has contado, veo que de algún modo el merengue ha reflejado en su propia historia la historia de tu país durante más de ciento cincuenta años. Así, aunque a veces no lo parezca, el merengue ha sido un ritmo totalmente politizado. Tú, como político, ¿qué relación tienes con el merengue?

Sí, sí, ciertamente, el merengue es una música que nace politizada, en los campos de batalla, como te decía, y a lo largo de la historia de la República Dominicana siempre han existido compositores y cantantes que lo han utilizado para alertar a su pueblo, y yo soy de los convencidos de que nosotros, los que llegamos a ser artistas y del algún modo somos la voz de ese pueblo, debemos usar esa voz para denunciar las cosas mal hechas, para orientar y lograr una mejor convivencia. Yo creo que uno sería muy indolente, quizás un gran indiferente, si teniendo esa posibilidad no la aprovecha.

Por otro lado, yo soy miembro del Partido Revolucionario Dominicano desde el 14 de abril de 1962, cuando la gran euforia política del país. Cuando aquello yo era muy joven, tenía solo veintidós años, y como joven no podía hacer abstracción de lo que estaba pasando, y por eso empiezo a participar en una serie de movimientos empeñados en la búsqueda de la libertad de nuestro país, y así llego a ocupar cargos en lo interno y en lo externo del Partido. Por una parte soy miembro de su comité ejecutivo, que es su más alta esfera de dirección, donde llego a ser vicepresidente de la dirección del partido para el

distrito de la capital, y luego a ser presidente de una de las cinco áreas en que el partido divide el país, justamente la que más densidad poblacional tiene. En 1982 soy postulado diputado por el Partido y logro el escaño; en 1986 me postulo como vicealcalde de la ciudad de Santo Domingo y también logramos el cargo. Después, en 1990 perdimos la posibilidad de que fuera el alcalde de la capital porque nuestro partido se fraccionó. Hubo un problema entre dos precandidatos y fuimos divididos a las elecciones y las perdimos. Ahora estamos en la lucha por el fortalecimiento del partido y creo que en las próximas elecciones tenemos todas las posibilidades de ganar, pues llevamos como candidato a la presidencia a un hombre de mi propia extracción, y si ganamos, es la primera vez que vamos a tener en este siglo un presidente de la república nacido de las propias entrañas del pueblo, el doctor Francisco Peña Gómez, un hombre con una visión política amplísima, con una capacidad de convocatoria envidiable, con conceptos políticos y económicos muy interesantes y definidos, y sobre todo, con la respuesta a los grandes males del país en las manos.

Pero, volviendo al tema, que se me iba: yo llevo ya treinta años en la política y más de treinta y cinco en la música, así que prácticamente han sido dos pasiones concomitantes, y como músico he vivido las mismas expectativas y luchas que como político, y he puesto mi obra en función de esa lucha por conseguir un destino mejor para mi país.

Durante estos treinta y cinco años claro que mi trabajo ha atravesado diferentes etapas, como cualquier artista. Sobre el año 1964 comenzó mi carrera como músico independiente. Antes toqué y canté con varias orquestas, entre ellas la Superorquesta San José, que dirigía Papa Molina, y era la de más prestigio en el país. Pero, al independizarme, hice un grupo de solo once miembros que al principio no tenía grandes pretensiones, pues no pensaba que íbamos a tener la aceptación y el éxito que después hemos tenido. Lo importante es que nos gustaba la música y la empezamos a hacer. En esa época nuestra forma de hacer merengue se diferenciaba de lo que hacían las orquestas del período anterior, pues teníamos un formato reducido que era el único posible luego del final del trujillismo y de la subvención a determinadas agrupaciones gigantescas. La cosa se puso bien mala...

Pero ya desde finales de la década de los sesenta tenemos que empezar a modificar nuestro estilo en el merengue. Sin saberlo, estábamos comenzando una revolución musical paralela a la que iniciaban por esos mismos años los futuros salseros de Nueva York. En nuestro caso lo que sucede es que llega

un momento en que se impone en el país la música norteamericana, que es la que baila toda la juventud y es la que pasan las emisoras, y nosotros nos vemos forzados a introducir algunos ingredientes de esa música para traer de nuevo a la juventud a su hábitat musical. Primero empezamos a usar un instrumento cubano, la tumbadora, que ya había llegado antes al merengue pero estaba relegada a un segundo plano. Nosotros la rescatamos porque entendimos que se estaba perdiendo una gran riqueza rítmica, y al unirla a la tambora logramos una fusión por la cual los tradicionalistas nos acusaban de romper el formato clásico del merengue y de no sé cuántas barbaridades más, cuando nosotros lo que hicimos fue reactualizar la tumbadora para lograr una base rítmica más sólida. Pero a la vez tuvimos que modificar el estilo de tocar el contrabajo, pues ya empezábamos a tocar a un nivel internacional, y al ver la forma de baile de los distintos públicos nos dábamos cuenta de que el cubano baila con el contrabajo, pero el puertorriqueño lo hace con la tumbadora, y fuimos moldeando esa estructura para lograr que esos públicos diversos nos fueran recibiendo con agrado y sintieran la música y la aceptaran como suya. Cada una de las modificaciones tuvo sus razones y todas sirvieron para adelantar, modernizar el merengue.

Pero, junto a esto, un día pasó algo muy simpático que, sin embargo, nos dio otra de las claves del problema. Recuerdo que estábamos participando en una fiesta en Santo Domingo, y estaban tocando la orquesta del maestro Rafael Solano, el grupo mío y un disc-jockey con su música grabada. Era un baile de graduación de una escuela, eso sería por 1973 o 74, y la orquesta maravillosa de Solano, que tenía un sonido admirable, salió al escenario y nadie se paró a bailar, ni siquiera a mirar. Era como si no estuvieran tocando. Luego vino el grupo mío, que tenía el espectáculo del show con los cantantes al frente y apenas provocó que los estudiantes vinieran a vernos bailar, aunque ellos no lo hacían. En cambio, cuando el disc-jockey empezó a poner música norteamericana, el salón se colmó. Entonces Solano me dice: «Maestro Johnny, vamos a tener que eliminar a estos disc-jockeys», y yo le dije: «Ni matándolos ganamos: nosotros o nos montamos en este tren o nos retiramos». Fue a partir de eso que se me ocurrió traer de Nueva York a David Santiago, un muchacho, hijo de puertorriqueños, nacido allá, que tenía una voz maravillosa. Por ese tiempo ya los Bee Gees empezaban a penetrar con mucha fuerza y decidimos montar casi completo su repertorio, y cada vez que hacíamos una pieza de esas, la gente bailaba y aplaudía delirantemente, aunque yo me sentía muy ridículo porque hasta ese momento me había

caracterizado por hacer mis propias cosas. Sí, me sentía muy ridículo, pero me puse a analizar qué pasaba con aquella música y descubrí que su fuerza estaba en el bombo de la batería, y entonces lo introduje, aunque como no teníamos batería, en los estudios de grabación cogíamos la caja de la cinta de dos pulgadas y con una toalla en la mano la utilizábamos como el drum, hasta que lo incorporamos definitivamente a la orquesta y la reacción fue positivísima: ¡muchacho!, la juventud volvió a bailar merengue como por arte de magia y desde entonces ningún grupo lo toca sin el bombo y la batería.

También fuimos la primera orquesta del país que trajo el espectáculo al frente, donde los cantantes se convertían en bailarines, y además incorporamos algo que no se hacía habitualmente, que era hablar con el público, y eso establecía una comunicación más estrecha y directa con la gente. Así, paso a paso, fuimos cambiando el carácter del merengue y por mucho tiempo estuvimos solos en ese empeño hasta que llegó Wilfrido Vargas y trajo armónicamente otro tipo de pincelada, otro tipo de merengue, con mucho éxito, y después de Wilfrido llegó la mano de Manuel Tejada que empezó a arreglar para varias agrupaciones con una orquestación diferente, donde incorporaba elementos del jazz, y lo hizo con mucho acierto, al punto de que modificó el género de un modo que se mantiene hasta la llegada de Juan Luis Guerra, que viene a ser el hombre que sella el éxito del merengue. A mí, en lo personal, me ha tocado ya durante treinta y cinco años llevar el merengue a distintos lugares del mundo, pues lugares apetecidos por nosotros, por todos los merengueros, como México, Argentina o España, no los habíamos podido penetrar. Y ahora Juan Luis, con el talento que posee y con la plataforma que lo guía, al fin ha logrado imponerlo. No te olvides de que nosotros en el pasado teníamos dificultad para conseguir buenos compositores. No mucha gente que escribe quería que sus letras cayeran en el ritmo del merengue por las cuestiones políticas que antes te contaba. Tuvieron que llegar Mundito Espinal, Máximo Polanco Estrella y, últimamente, Ramoncito Díaz y Huchi Lora para que las letras alcanzaran un nivel de verdadera competitividad con respecto, digamos, al resto de la salsa. Y ahora, en el momento preciso, ha surgido un artista como Juan Luis Guerra, haciendo melodías y letras que le dan prestancia a nuestro ritmo, y al fin aquellas áreas del mundo donde aún no se había logrado su aceptación abren sus puertas al merengue. Para mí es un motivo de orgullo que haya surgido un músico de tanto talento como Juan Luis Guerra, y ojalá le dure por mucho tiempo. Por el bien del merengue.

A la una de la tarde, cuando apagué la grabadora y contra mi firme costumbre le acepté el trago de ron Brugal —nunca tomo antes de las seis—, algo había cambiado en mi percepción de este músico: a la imagen dinámica que con razón me había hecho de Johnny Ventura, se superponía ahora la misma que espero obtenga cada lector al leer esta entrevista: existía un segundo Johnny Ventura, increíblemente reflexivo, articulado y profundo, capaz de despertar la admiración que siempre provoca la inteligencia bien conducida. Además de un excelente creador de merengues, aquel hombre era un intelectual con todas las de la ley. Y esa percepción había influido en el rumbo de nuestra conversación.

Mientras nos tomábamos el trago de la despedida, me mostró la letra de la canción que pronto iba a grabar a dúo con Willie Colón: una larga canción sobre la amistad, que formaría parte del disco que pensaba editar por sus treinta y cinco años de vida artística, y en el cual siempre compartía el micrófono con otras figuras de la música latinoamericana: Celia Cruz, Andy Montañez, Daniela Romo, el grupo colombiano Niche, Armando Manzanero, Wilfrido Vargas, Sergio Vargas, y otros amigos y colegas. Entonces le deseé suerte, porque en realidad la merece un hombre como este que terminó su actuación la noche anterior a las cuatro de la mañana, y me citó para las once pues «por la mañana quería estudiar un rato», como lo atestigua el tomo de *Derecho penal dominicano*, que, abierto de par en par, ha escuchado la conversación desde la cama.

Fin del discurso y principio de diálogo: merengero, pelotero y promotor

Por lo que me has contado, es evidente que el merengue, como todo género popular, es un ritmo abierto a influencias y a enriquecimientos. Entre esos elementos, ¿cuáles son propios de la relación del merengue con la música cubana, y tú, particularmente, con qué músicos cubanos te has sentido identificado desde que comenzaste?

Mira, nadie duda de la fuerza de la música cubana en el ámbito del Caribe, y hasta en el de toda la música latina, y su huella, su ritmo, sus instrumentos —ya te hablé de la tumbadora— han influido de muchos modos toda la música popular de la región. Y yo particularmente he dicho muchas veces que tuve y tengo influencias de dos grandes artistas, uno dominicano y el otro

cubano, a quienes he idolatrado y admirado mucho: Joseíto Mateo, quien para nosotros es el rey del merengue, y el Benny Moré, que para los cubanos es el rey del son. Yo creo que ambos influyeron en mi estilo y en mi forma de hacer música y no me sonrojo al decirlo. He sido gran admirador de los dos y creo que mucho han tenido que ver en mi carrera.

En tu condición de testigo y protagonista, ¿a qué atribuyes el auge internacional que el merengue ha alcanzado en los últimos años?

Honestamente, pienso desde hace mucho tiempo que el merengue, que es la música que nos representa y nos retrata en todas nuestras facetas, es esencialmente una música vital, alegre, de fácil penetración, como tú dices. Además, después de haber liberado su forma de bailar, de permitirle a la gente bailar cómodamente sin sentir ningún tipo de inhibición, y al sumarse la difusión internacional que ha venido teniendo y la llegada de las nuevas figuras que han sabido adecuarlo a los nuevos tiempos (tanto en el aspecto tecnológico como en el musical y en las letras), tenía que producirse esta explosión y aceptación masiva. Por todo eso estoy convencido de que es un ritmo que llega para quedarse.

Como músico, como político, como latinoamericano, ¿qué piensas de acontecimientos como la celebración del Quinto Centenario del Descubrimiento, que tanto eco tuvo en tu país?

Más que una reflexión sobre un tema tan traído y llevado, impuesto como una moda —y que como tal pasará—, yo quisiera hacer un llamado a la gente para que recuerde nuestra historia. Hay una máxima política que advierte: los pueblos que no recuerdan su historia tienen que vivir de rodillas. Si digo esto es porque no veo la razón de un acto que no tiene ningún motivo de ser celebrado. Para mí, la llegada de los españoles, el encuentro de dos mundos o de dos culturas, fue la imposición a la fuerza de una cultura sobre otra, y desde el punto de vista humano fue uno de los genocidios más terribles que recuerda la historia de la humanidad. No se puede olvidar que a los pocos años de la llegada de los españoles a nuestra tierra, ya los aborígenes de mi isla habían desaparecido por el maltrato y el genocidio cometido. Fue también la imposición de la esclavitud a la raza negra de la que yo soy descendiente directo por los cuatro costados. La gente nuestra fue traída por la fuerza a estas tierras, y en la isla de Santo Domingo se les recibía en un embarcadero donde se les vendía como reses y se les daba la bienvenida con la calimba, un hierro caliente que identificaba a quién pertenecía el esclavo.

¿Eso es lo que se quería celebrar?... Si nos vamos por el aspecto teológico de la evangelización solo hay que recordar el poema de Neruda dedicado a Quisqueya, donde dice que los españoles cambiaron a los indios vivos por cristianos muertos. Ahora, cristianamente hablando, podríamos recordar que la iglesia celebra la Semana Santa y lo hace para recordar el viacrucis de Jesucristo. Yo creo que nosotros debemos hacer lo mismo: recordar el viacrucis de nuestra gente, a título de recordación, de memoria, no de celebración.

Lastimosamente el gobierno de la República Dominicana invirtió en la celebración del Quinto Centenario todo un dinero que debía ser para la educación, la salud y la alimentación de nuestro pueblo. En mi país la educación es uno de los sectores peor atendidos por el gobierno y al ver el mundo actual me pregunto si nuestros pueblos se están preparando para lo que se avecina. Todos anhelamos salir del subdesarrollo, pero para hacerlo la única vía es la educación y la preparación de nuestra gente. Así pienso que una forma útil y duradera de invertir ese dinero hubiera sido justamente esa: la educación de nuestra gente.

Al oírte hablar es asombroso comprobar cómo te desdoblas en esas dos personas, el Johnny Ventura reflexivo, de conceptos políticos tan definidos, y el otro que sale al escenario y despliega toda esa energía en el baile y en el canto. Por cierto, ¿qué importancia tiene el show en tus presentaciones?

Primero, yo no creo que me desdoble: es que soy realmente así. Cuando siento la música, la vivo, la disfruto, y la música que yo hago se identifica mucho conmigo mismo y por eso no me cuesta trabajo meterme en ella y dar mi espectáculo. En cuanto al show, en mí y en mi grupo esto se convierte en un estilo, porque cuando comenzamos a oír merengue en la época de Trujillo, estaban en boga las big bands de treinta músicos y trabajaban todos sentados y hasta parecía que no sentían lo que estaban haciendo. Eso a mí siempre me llamó la atención y cuando tuve la ocasión de hacer un grupo, rompí ese esquema. Primero no tenía la posibilidad de hacer una banda grande y empleamos el recurso de tocar de pie y bailar nuestra música, para demostrarle a la gente que al mismo tiempo que hacemos la música la sentimos. Eso, naturalmente, trajo en los tradicionalistas el rechazo, pero nos dio una apertura amplísima hacia las grandes masas.

Ser un hombre popular, conocer el éxito, ¿cómo te ha afectado personalmente?

Yo a veces me cuestiono si verdaderamente soy un tipo tan popular, porque todavía me considero —y ojalá lo haga siempre— un hombre de pueblo, que convive con su gente y hace amistades y entiende que la música es una profesión y que es una suerte haber triunfado. Entonces, como para mí el éxito ha sido un largo trabajo en el que la fanaticada ha ido creciendo muy poco a poco, pues no he sentido ese cambio del anonimato a la gloria. He tenido la suerte —y la intención— de que la altura no me haya mareado.

Antes de empezar a grabar me comentaste algo de los dominicanos en las Grandes Ligas. ¿Además de músico has sido pelotero?

De muchacho yo practicaba el beisbol y hasta tuve ofertas de jugar de manera profesional porque yo bateaba muy bien. Pero tenía un problema: era malísimo fildeando.

¿Y cuáles han sido tus ídolos en el beisbol?

A mí me pasó algo simpático. En las Grandes Ligas mi equipo favorito siempre fue Los Gigantes de San Francisco, porque cuando yo era muchacho, a Santo Domingo llegaron unos chicles que traían postalitas con la fotografía de los peloteros y ahí encontré al primer negrito que veía en las mayores, Monty Irving, y como era de Los Gigantes me hice fanático de ellos, y seguí siendo su fanático cuando Willie Mays sustituye en el *centerfield* a Monty Irving. Y aunque hace años que Los Gigantes no ganan un campeonato, para suerte mía los dominicanos que después empiezan a llegar a Grandes Ligas subieron a través de Los Gigantes, como fue el caso de Osveldo Virgil, los hermanos Alou, o Marichal, que además en Dominicana eran del equipo mío, los Leones del Escogido, del que llegué a ser miembro del ejecutivo y vicepresidente del equipo.

Ya conozco de ti tres grandes gustos: la música, la política y el beisbol. Fuera de ellos y con el tiempo que te deja libre la lectura de los textos de la universidad, ¿qué literatura te gusta leer?

Yo tengo una gama inmensa de gustos. Como lector soy muy heterodoxo y como realmente soy un autodidacta (yo tuve que dejar los estudios siendo muy joven, y en el momento en que debí haber ingresado en la universidad era imposible y me vi obligado a hacer un curso de secretariado comercial), siempre me he propuesto seguir leyendo y leyendo para mejorar mi educación. Eso me forzó a leer de todo, hasta ahora que ha llegado a la República Dominicana la llamada Universidad de Tercera Edad, que es

especialmente hecha para adultos y se hace por seminarios e investigaciones y eso me obliga a leer constantemente.

¿Y alguna vez te gustaría escribir un libro?

Mira, tengo muchas ideas que me gustaría plasmar en blanco y negro alguna vez, pero no sé si tendré el tiempo, la capacidad y el talento para hacerlo. Pero sí, me gustaría escribir mis memorias, contar mi aventura vital, aunque lo haga con todas las limitaciones de un lego en materia literaria. Sueño con hacerlo dentro de poco.

Y como peloteros, ¿tienes autores preferidos?

En la literatura latinoamericana por suerte ya hay dioses insoslayables, como Neruda o García Márquez, a los que leo cuantas veces puedo.

¿Y Juan Bosch?

Aunque el profesor Juan Bosch y yo, políticamente, estamos ahora en aceras contrarias luego de la división del partido, siempre lo he admirado como escritor, y creo que tengo en mi casa su bibliografía completa, que es bastante, por cierto. Y pienso, aun hoy, cuando creo que no representa ya la mejor opción para los dominicanos, que es una figura que merece todo nuestro respeto, como escritor y como político: al fin y al cabo, hay que darle al César lo que es del César y lo cortés no quita lo valiente.

Ahora sí te prometo que casi estamos terminando... De ti se habla también como un promotor de talentos en el merengue. ¿Cómo enfrentas esa labor?

Mira, ahora mismo la orquesta ya anda por sus noventa y tres discos grabados... Y esa cifra que te asombra es el resultado de un trabajo en el que no estoy involucrado yo solo: muchos de esos discos los han grabado como solistas los muchachos nuevos que han pasado por la banda, porque creo que una sola golondrina no hace verano y que todo el mundo merece su oportunidad. Yo los grabo, los promuevo y les doy todas las oportunidades, y varios de ellos se han hecho grandes figuras precisamente a partir de ese tipo de facilidades.

¿Cómo ves tú el panorama actual de la música caribeña? ¿Cuáles son el presente y el destino de la salsa?

Creo que los cubanos deben sentirse muy contentos y orgullosos por haber sido la fuente de nacimiento y nutrición de todo lo que ha sido el fenómeno

de la salsa. Aunque debo aclararte que para mí la salsa no es un género, sino una nomenclatura cuyos orígenes y fines conozco, en la cual se han englobado los ritmos afroantillanos y en especial los afrocubanos, y que llegó a tomar ese nombre de un hecho casual. Recuerdo a Fideas Escalona, un locutor venezolano que tenía un programa todas las tardes, y su eslogan era «Fideas Escalona, con más salsa que *pescado*». En ese momento, para todos los que cultivamos la música afroantillana, Venezuela era una gran plaza, y hacerse simpático ante la vista de Escalona era un pasaporte para entrar en el país, y Johnny Pacheco tuvo esa visión, pues además de ser un músico talentoso es un comerciante visionario y se atrajo a Fideas Escalona y empezó con aquel movimiento que le llamó salsa. Pero sabemos que cada uno de esos ritmos tiene su nombre, su apellido y su lugar de nacimiento, lo cual no impide que como nomenclatura global que encierra una serie de ritmos, el fenómeno de la salsa sea hoy por hoy uno de los movimientos musicales más potentes en todo el mundo. Y en esa potencia está incluido nuestro merengue dominicano y con todo el orgullo de la tierra te digo que me complace haber sido —y ser— parte de esa música que a tanta gente está haciendo bailar. ¿Me dijiste que con esta terminábamos?...

Post scriptum

Casi a las tres de la tarde y dos tragos después, abandoné la habitación de Johnny Ventura totalmente convencido de que este príncipe del merengue es de los artistas que llegó para quedarse en la crónica sentimental y en la historia verdadera de la música latinoamericana. El que aún no lo crea, que me diga el final.

CANCÚN, 1991

Johnny Pacheco:

Del nuevo tumbao al tumbao añejo

Crónica mayor de la salsa

Si la salsa existe —y al menos yo estoy seguro de que sí existe—, hay un nombre sin el cual no se puede imaginar esa existencia. Y ese nombre es el de Johnny Pacheco... (Como no es frecuente que este tipo de afirmaciones tenga una validez real, mientras redactaba esta entrevista me impuse la prueba de hallarle paralelos y comprobé que, al menos en el ámbito de la música popular, tales categorizaciones son pertinentes, porque, sencillamente, es posible asegurar que el son cubano no sería el mismo sin Arsenio Rodríguez, que el tango estaría huérfano sin la voz de Carlos Gardel o que al bolero le faltarían sus mejores suspiros sin la impronta de Agustín Lara.)

Y es que la figura del dominicano Johnny Pacheco resulta como la espina dorsal de la que han brotado todas —o casi todas— las estructuras artísticas y musicales sobre las que se funda esa música del Caribe urbano contemporáneo que hoy conocemos como salsa. Desde los días en que lideró la furia por las orquestas charangas que se impuso como moda en el Nueva York de los tempranos años sesenta, hasta la creación del tumbao que haría característico el sonido de su conjunto sonero en 1964 o el rescate de Celia Cruz y el modo de hacer el típico son cubano durante la década de los setenta, su presencia musical dictó pautas que devinieron modelos y modelos que resultaron esquemas inviolables: porque siempre Pacheco supo encaramarse sobre la moda, empujándola él mismo, creándola si era preciso. Pero, junto con eso, fue su labor de promotor y productor la que permitió no solo la romántica creación de una compañía llamada Fania, sino que Fania se convirtiera en la disquera más importante en el origen, establecimiento y popularización de la salsa, desde Nueva York hacia el Caribe y el resto del mundo, gracias, sobre todas las cosas, al olfato musical y comercial de Johnny Pacheco y a su habilidad innata para atraer gentes.

Por eso, aunque tal vez la obra de Pacheco no sea la más notable de la salsa —puesta al lado de la creada por un Willie Colón, un Rubén Blades o un Juan Formell—, ni su flauta sea la más exquisita del Caribe —donde reinaron Richard Egües y Antonio Arcaño— ni su tumbao sea el más revolucionario —no es fácil después del paso de Arsenio Rodríguez y del trabajo de Eddie Palmieri y Larry Harlow—, pienso que la presencia de Pacheco, con su obra, su flauta y su tumbao —y, sobre todo, con el sabor que siempre ha impuesto a su música—, llena una parte esencial de la crónica de la salsa hasta el punto, como dije al principio, de que si esta música existe es porque existe un hombre llamado Johnny Pacheco.

Cómo nace un tumbao

¿De dónde viene su interés por la música? ¿Y de dónde su interés por la músicaailable cubana?

La verdad es que yo estoy en la música desde que nací. Mi padre, que era saxofonista, dirigía por esa época la Orquesta Santa Cecilia, que en su momento fue la mejor de la República Dominicana, y allí tocaban él y varios de sus hermanos. Ellos hacían cualquier tipo de música, pero principalmente danzones, porque en aquellos años el merengue solo se tocaba para cerrar el baile, como algo festivo, ya que era considerado una música popular, vernácula, pero también una música de pobres. Por esa época —estoy hablando de los años cuarenta, pues yo nací en 1935— la música que más me gustaba oír y la que me influyó para toda la vida me llegó por la radio: resulta que mi madre oía todas las tardes las novelas que trasmitían desde Cuba —y yo con ella, y me hice fan de «Tamacún el Vengador Errante», por ejemplo —, y después de las novelas venían programas musicales, como el de Arcaño y sus Maravillas, el del Sexteto Habanero, el Conjunto Casino, Chappottín y todos aquellos grupos fabulosos de ese tiempo que marcaron para siempre mi gusto musical.

Y su vocación por la flauta, ¿también viene de esa época?

Sí, claro que sí. Y fue precisamente Arcaño el que me dio la inspiración de la flauta. Me acuerdo de que en Santo Domingo había un buen flautista, llamado Pepín Ferrer, que fundó la primera charanguita que hubo en mi país, pero yo lo escuché muy poco, porque en el año 1946 mi familia viene para los Estados Unidos, y ya en el 49, cuando ingreso en el *high school*, mi

interés estaba definido por la música —por aquella música que había oído en la radio de mi casa dominicana. Además, ya había aprendido algo con mi padre para poder entrar en su orquesta, y lo primero que toqué fue el violín, y luego aprendí el clarinete, el acordeón y el saxofón, aunque lo que a mí más me gustaba era la flauta—. Entonces, con diecisiete años, fue cuando me llamó Gilberto Valdés, que ya había formado la primera charanga de Nueva York con Mongo Santamaría, pero me contrató como timbalero, sustituyendo a Tito Puente, que se había ido de la orquesta. Sin embargo, fue Gilberto Valdés el que me regaló mi primera flauta de madera, un modelo superantiguo, de esas flautas de cinco llaves: con esa empecé a tocar, hasta que por el año 1956 llega a Nueva York José Fajardo con su orquesta. Ya por ese tiempo yo tenía una flauta un poco mejor, que había comprado en una casa de empeños, y Fajardo me enseñó las posiciones de la flauta, pues aquí no había método para el estudio del instrumento. Y después el otro que me ayudó mucho fue Richard Egües. Él me enseñó dos cosas fundamentales en la técnica de la flauta: me dijo que como el labio mío era potente, debía abrir un poco más el hueco de la flauta, para que se escuchara mejor, y me enseñó también ciertas posiciones y ciertos trucos que él hacía para sacarle más riqueza al instrumento. Por eso yo no me puedo quejar, porque creo haber tenido a los mejores maestros posibles: aprendí el vibrato de Arcaño, la picardía de Fajardo y el estilo de Richard Egües; de ahí salió el sello de Pacheco.

Después de estar con Gilberto Valdés, ¿qué hace hasta fundar su propia orquesta?

Mira, yo estudié ingeniería, pero cuando me gradué, en 1954, y pasé el examen de la ciudad para trabajar en una planta de motores, no me dieron la plaza porque todavía no era ciudadano americano. Entonces empecé a ir a varias compañías y lo que me ofrecían eran trabajos de treinta y dos dólares semanales. Para ir viviendo yo tocaba con mi padre y mis hermanos en un cuarteto en el que hacíamos merengue, en un momento en que estaba muy de moda por acá. Fue entonces cuando Luis Quintero me llamó a trabajar con su cuarteto, pagándome noventa y cinco dólares por tocar solo el fin de semana, tres días, y ahí se fue el título para el diablo y me quedé como músico. Muy pronto tuve la ocasión de tocar con gentes importantes como Tito Rodríguez o Tito Puente, y hasta de organizar la orquesta de Pérez Prado para varias grabaciones que se hicieron acá, en el Manhattan Center y un sitio que se

llamaba Western Home, que luego se llamó Casa Galicia. Además, en la NBC dirigí orquestas para grabar con muchos músicos importantes, entre ellos don Pedro Vargas. Y si tenía tanto trabajo en grabaciones no es porque yo fuera algo del otro mundo, sino porque era el único percusionista de esa época que leía música y eso me hacía muy solicitado.

¿Es por esa época cuando ingresa en la famosa orquesta de Xavier Cugat?

Sí, trabajé cerca de un año con la orquesta de Cugat, donde, por cierto, gané muy buen dinero. Pero allí me aburría mucho, porque él tenía un repertorio limitado de dieciocho piezas, todas con arreglos muy similares. Entonces ocurrió algo y aunque él no me botó, sí me dijo que me fuera, que viene a ser lo mismo, ¿no? Todo fue porque había un número titulado «Cuban Mambo», que era muy aburrido, y para entretenerme le arreglé la parte de los saxofones tratando de darle más sabor. Y un día, durante un viaje de Cugat a Las Vegas para firmar unos contratos, me puse de acuerdo con el pianista, que era un holguinero llamado Enrique Avilés, y tocamos «Cuban Mambo» a nuestra manera y aquella orquesta parecía otra. Pero cuando llegó Cugat se acabó la fiesta, para Avilés y para mí. Y él me dijo algo muy curioso: me preguntó cuánta gente había en los Estados Unidos y le respondí que alrededor de doscientos cincuenta millones, y él me dijo: «Pues yo les he tocado a unos cincuenta millones de americanos, así que me faltan doscientos, y lo voy a hacer tocando lo mío, pero a mi manera, porque si una fórmula funciona, no hay por qué cambiarla». Y esa fue la mejor lección musical que recibí de Xavier Cugat.

¿Y de ahí salta a crear su propia orquesta charanga?

A finales de la década de los cincuenta empecé a trabajar con dos hermanos que eran mis vecinos en el Bronx: los Palmieri. Primero tuve un quinteto con Charlie, para actuar en un club muy exclusivo de Nueva York, cerca del Palladium. Allí hacíamos relleno, tocando números vocales al estilo del filin y también del chachachá, que estaba de moda. Y después fundamos la Orquesta Duboney, en la que yo estuve poco tiempo, pues teníamos concepciones distintas, y decidimos separarnos amigablemente. Entonces fue que cumplí uno de los sueños de mi vida y formé Pacheco y su Charanga, en 1960. Pero desde el año anterior, con mi querido hermano Louie Ramírez, yo había preparado un disco de muestra con «El güiro de Macorina», de Louie, y con «Óyeme mulata», que era mío. Pero todas las compañías se negaron a grabarlo, porque dijeron que era una porquería. Entonces, cuando más

desencantado estaba, se me ocurrió ir a ver a un señor llamado Rafael Fons, que tenía un programa de radio en el que nada más tocaba música cubana, con las mejores orquestas de Cuba, y por suerte él aceptó mi disco y lo puso un viernes en su emisora, sin que yo lo supiera. Al domingo siguiente yo estaba tocando en un baile y llegó a verme Al Santiago, que tenía entonces el sello Alegre y se había enterado de que la gente andaba buscando mi disco, y cuando supo que no existía fue a verme para proponerme hacer la grabación. Pues lo grabamos y se vendieron doscientas cincuenta mil copias enseguida: fue un éxito entre los judíos, los latinos, los negros y con todo el mundo. Enseguida fuimos número uno en el mercado latino, por encima de Tito Rodríguez, Tito Puente y Vicentico Valdés, que eran los que nos seguían. Y ahí empecé a grabar con Alegre, donde hice unos cinco discos.

Pacheco, ¿en qué momento de su carrera fue cuando conoció a Arsenio Rodríguez, El Ciego Maravilloso?

Yo conocí a Arsenio cuando tenía diecinueve años y me pasaba la vida detrás de los músicos cubanos. Ya te conté lo que me enseñaron Fajardo y Richard Egües, por ejemplo. Pues yo siempre trataba de aprender de Arsenio hasta que un día él me dijo que iba a ponerme de verdad a tocar música cubana y me llevó a una función con él en el Bronx. Cuando aquello él tenía en el bajo a Cuajaron, uno de los mejores bajistas cubanos, y su orquesta sonaba que era una maravilla, pero la mayoría de sus músicos eran unos negros que metían miedo y se pasaban la vida diciendo que en Cuba tenían un cementerio particular. Entonces él me puso a tocar el timbal, y cada vez que yo me iba de ritmo Arsenio gritaba «Machete» y todos los negros aquellos me miraban con cara de querer matarme, hasta que yo volvía al tempo. Pero todos eran buena gente y me enseñaron muchísimo, porque la mejor escuela para aprender el son era la de Arsenio... Fíjate qué oído tenía ese Ciego Maravilloso que su pianista de entonces, Rey Coeña, que ya usaba espejuelos en esa época, tenía el defecto de que cuando se le iban corriendo los espejuelos empezaba a buscar el momento de poder levantárselos, y Arsenio se daba cuenta de eso y cuando llegaba el momento, le decía: «Súbete los espejuelos». Si eso no es sentido del tiempo y del ritmo, que venga Dios y me lo diga... Después, cuando yo empecé con mi charanga, él me iba a ver de vez en cuando y decía: «Déjame hacer un *pellisquito*», y cogía el bajo de la orquesta y ya no había quien se lo quitara en toda la noche.

Después de tener la charanga usted inventó el nuevo tumbao de Pacheco.

¿Cómo ocurrió eso?

Mira, el ambiente musical de principios de 1960 es bastante complicado acá en Nueva York y la supervivencia de las orquestas y de los músicos se puso bien difícil. Además, como dejan de llegar músicos de Cuba, de pronto hay como una crisis de instrumentistas, y eso se vio mucho en las charangas, porque lo más difícil era encontrar violinistas que supieran trabajar con ese ritmo especial que necesita la música de charanga. Así y todo, los músicos que estaban conmigo seguían ganando buena plata, porque las orquestas charangas estaban de moda, y la de nosotros, que tal vez era la mejor, siempre tenía mucho trabajo. No obstante, para estar más seguro, además de la charanga yo tenía un conjuntico que tocaba con el estilo de la Sonora Matancera, de Arsenio y de Chappottín, y en 1964 me quedé solo con este grupo. Entonces empecé con ese tumbao cubano, pero le agregué un tres y en lugar de los timbales incluí un bongó y ahí empezó «el nuevo tumbao de Pacheco», que luego se conocería como el «tumbao», y ahora como el «tumbao añejo», porque llevo treinta años con la misma fórmula. Desde que lo aprendí con Cugat, yo siempre digo que si una fórmula funciona no hay por qué cambiarla, y con ese tumbao he tenido la dicha de grabar a muchos de los grandes de la música latina: a Daniel Santos, Julio González, Pete «Conde» Rodríguez, Héctor Casanova, y a mi diosa divina, Celia Cruz.

De la charanga a la salsa: el gran salto de Pacheco

El Pacheco que está frente a mí una tarde del otoño neoyorquino de 1995 es un hombre de sesenta años, con el pelo totalmente blanco y una reciente operación en su brazo derecho, pero que no deja de hacer proyectos, de pensar en el futuro. Su carácter, evidentemente, ha cambiado poco y es preferible, porque ya se sabe: si una fórmula... Fumador de tabacos, conductor desde siempre de un Mercedes Benz, director eterno de bandas, Johnny Pacheco ha tenido esa virtud de la fidelidad desde que se aficionó por la música cubana. Desde entonces ha sido, sin duda, uno de sus máximos cultores, y ni en la época de oro del boogaloo —allá por los inicios de los sesenta— ni en la fiebre reciente de la salsa erótica y el latin jazz ha cambiado su estilo ni sus intereses: hasta el punto de que, en su propio país, más de una vez, han dicho de él que es cubano. Pero, tratándose de Johnny Pacheco, la confusión no es una ofensa...

Estamos entonces en 1964, todo está listo para que ocurra algo muy importante en la historia de la música latina contemporánea: la creación de Fania. ¿Cómo nace la compañía?

Como las cosas iban bien con el sello Alegre, con el dinero de mis discos yo decidí hacerme socio del negocio y empecé a traer gentes para la compañía. Traje a Orlando Marín, a Kako, a Eddie Palmieri. Y todo fue bien hasta que Al Santiago y yo tuvimos diferencias por el pago de las regalías de los músicos y decidí irme. Aunque tenía poco dinero, pensé entonces en formar una compañía que respetara el derecho de los artistas y les pagara lo que era suyo. Entonces, con Jerry Masucci, que ya era mi abogado, buscamos 2500 dólares prestados para grabar un disco de Pacheco y su Charanga que se llamó *Cañonazo*, donde había un número cubano titulado «Fanía Funché», de Rolando Bolaños. Y de ahí sacamos el nombre de la compañía que fundamos entre los dos, porque esa palabra no solo es pegajosa para los latinos sino también para los americanos y nosotros queríamos llegar a todos los mercados. A partir de ahí empezamos a traer gentes y con los primeros que empezamos la Fania (y lo que no sé es cuándo se cambió *Fanía* por *Fania*) fue con Bobby Valentín, que era trompetista, y con el judío Larry Harlow, que no me imaginaba que pudiera tocar así el piano de la música cubana. También trajimos a Ismael Miranda y poco después a Willie Colón y a Héctor Lavoe, que por ese tiempo se llamaba Héctor Pérez: todos éramos gente joven, con deseos de hacer cosas, y creo que las hicimos bastante bien.

Según he oído esa fue la etapa «romántica» de la Fania...

Fíjate si fue así que los primeros discos los distribuíamos en mi carro, un Mercedes viejo que parecía que iba a despegar. Estuvimos tres años haciendo las entregas, y el dinero que entraba lo repartíamos en cooperativa o lo íbamos reinvertiendo en la compañía. También fuimos firmando a artistas que estaban desencantados con sus sellos, pues mi propósito era fundar un grupo donde se respetaran los derechos de los músicos y donde los músicos se sintieran como una familia. Y creo que eso se logró definitivamente en el año 1971, cuando celebramos en el Cheetah el primer gran recital de las Estrellas de Fania. Ahí yo dije: hicimos algo. De aquella actuación salió la película *Nuestra cosa latina*, se produjeron cuatro álbumes con el concierto y, sobre todo, empezó a crecer la música que hacíamos. Recuerdo que el recital fue idea de un locutor americano llamado Symphony Sid y apenas tuvimos dos días para prepararlo. Lo más terrible es que no teníamos música y Bobby

Valentín y yo debimos encerrarnos dos días en un hotel que está frente al Cheetah, en 52 y Octava Avenida, para escribir los arreglos y hasta algunas piezas, como esa que se hizo famosa de «Quítate tú *pa'* ponerme yo», en la que improvisaron todos los cantantes invitados a la actuación. Al final todo salió bien porque en el salón cabían mil doscientas personas y metimos a cuatro mil: me acuerdo de que el calor era del carajo.

Tengo entendido que, además de ser el líder de las charangas de los años setenta, de crear el tumbao y fundar la Fania, usted promovió la palabra «salsa» para la música que estaban haciendo acá en Nueva York.

La palabra «salsa» surgió cuando en la Fania empezamos a viajar a Europa. Yo me di cuenta de que, salvo en España, nadie tenía referencias de qué cosa era la música cubana —porque lo que nosotros hicimos fue tomar la música cubana y ponerle acordes más progresivos, hacerle más énfasis al ritmo y destacar ciertos detalles, pero sin alterar su esencia—. Y como la palabra «salsa» —igual que «sabor», o «azúcar», por ejemplo— siempre ha estado ligada a esta música, no me pareció mal llamarla así. Pero, además, en la Fania teníamos dominicanos, puertorriqueños, cubanos, anglosajones, italianos, judíos, en fin, diversos condimentos como para hacer una salsa, y de esa conjunción salió el nombre de lo que hacíamos, en busca de una etiqueta para agrupar, bajo un mismo techo, toda la música que en Europa llaman tropical. Pero la intención nunca fue robarles la música a los cubanos escondiéndola bajo otro nombre, porque yo siempre he reconocido que la raíz es cubana y que mi escuela estuvo en Cuba. Y la mejor recompensa que he recibido en este sentido fue cuando estuve en La Habana con las Estrellas de Fania y un grupo de los más grandes músicos cubanos me dijeron que estaban agradecidos de nuestro trabajo, porque gracias a nosotros la música de la isla se había seguido oyendo en el mundo entero.

Maestro, ¿existe alguna característica rítmica o melódica que identifique a la salsa?

Como mismo reconozco que la raíz de esta música es cubana, debo decir que acá en Nueva York se enriqueció porque había gente de varias partes, y traíamos música de todos lados, y tratamos de meterla en una misma clave. Las influencias eran muy vastas, y por eso hay diversidad en el ritmo y en la melodía. Y esa fusión solo se podía lograr en Nueva York donde todo está mezclado. Además, como uno busca los músicos por talento y no por nacionalidad, la confluencia de diversos ritmos era inevitable. Creo que, al

final, todo eso es lo que distingue a la salsa: no es un ritmo, ni una melodía, ni siquiera una moda: la salsa fue —y es todavía— un movimiento musical caribeño.

¿Y qué está ocurriendo actualmente con la salsa?

Ahora mismo en el ambiente de la salsa han aparecido diferentes cantantes que, a mi juicio, nada tienen que ver con lo que es la salsa verdadera. Incluso todos los cantantes y todos los arreglos son similares y ni yo mismo sé quién es el que está cantando ni qué orquesta está tocando. El caso más promovido y escuchado es el de Marc Anthony, que para mí no es otra cosa que un baladista metido a la fuerza en la salsa, para buscar una vía de comercializar sus cosas. Pero eso no es lo que va a quedar ni lo que continuará lo que nosotros hicimos durante años. En la actualidad —sin contar a los viejos maestros de siempre y a los cubanos, que sí siguen trabajando su música con una fidelidad encomiable—, yo solo veo como verdaderos salseros jóvenes a cantantes como José Alberto «El Canario», Tito Nieves y Gilberto Santa Rosa, que tienen cerebro para hacer una inspiración, porque ya se sabe que sin inspiración no hay son.

A su juicio, ¿a qué se debe el éxito del merengue en todo el mundo a partir de los años ochenta? ¿Cómo se explica el arrase mundial de Juan Luis Guerra?

Ante todo déjame aclararte que al merengue lo odio hasta la muerte, pero también le estoy agradecido porque gracias al merengue fue que vine a Nueva York, cuando mi padre decidió buscar fortuna por acá... Pero para responder lo que me preguntas: creo que la primera razón de su éxito es que es un ritmo sabroso y fácil para bailar y, en segundo lugar —aunque creo que es lo más importante—, por el buen humor que hay en sus letras, algo que se había perdido en la música latina. El merengue es callejero, tiene sabor y buen humor y por eso se impone cuando empieza toda la bobería esa de la salsa erótica, que ni es salsa ni es nada. Y respecto a Juan Luis, pienso que se trata de un verdadero fenómeno, un genio de la música, porque creó una cosa completamente distinta. Lo primero que hizo fue darle el tiempo adecuado al merengue y luego escribirle unas letras sencillamente fabulosas. A partir de ahí vino todo lo demás.

Como artista, ¿cuáles de sus sueños se han cumplido?

Mi gran sueño era grabar algún día con Celia Cruz. Por primera vez

compartí el escenario con ella en el recital de las Estrellas de Fania en el Yankee Stadium, en 1973, y después nos pusimos de acuerdo y grabamos varios discos: el primero se llamó *Celia y Johnny*, y después vinieron *Tremendo Caché*, *Unidos de nuevo* y *Recordando el ayer*. Por lo demás, yo le doy las gracias a Dios de haber nacido cuando nací: eso me permitió conocer a los mejores músicos que ha habido en esta parte del mundo, y doy gracias porque a mis sesenta años todavía estoy trabajando y lo he hecho con gentes como Celia o como Tito Puente y casi todas las figuras de la salsa, e incluso toqué y grabé con los mejores jazzistas y los mejores percusionistas que han pasado por acá. ¿No es eso un gran privilegio?

Y como músico que ha participado en tantos proyectos, que ha tocado tantos instrumentos, que ha compartido con tantas estrellas, ¿cuál piensa que es su mayor virtud?

Una de las cosas que yo le agradezco a la vida es haberme permitido que me llevara bien con todo el mundo. Y por ese don fue que existieron las Estrellas de Fania y pude hacer otras muchas cosas. Por ejemplo, recuerdo que en Puerto Rico hicimos un homenaje a Héctor Lavoe con recaudo de fondos para las operaciones que tenía que hacerse, y llamé a los miembros de la orquesta de las Estrellas de Fania, incluyendo a Celia Cruz y Rubén Blades, y fue todo el mundo. Y yo les dije a ellos que los gastos iban por el concierto y que el resto de la recaudación se la dejaría a Héctor. Fue un espectáculo maravilloso, pero lo mejor fue que al irse ellos la cuenta que me dejaron en el hotel fue de apenas trescientos dólares, es decir, que todo el mundo pagó sus gastos. Y recaudamos así como sesenta y cinco mil dólares. Esa ha sido una de las cosas más lindas que yo he hecho en mi vida y por eso me puedo sentir orgulloso.

Después de una carrera tan larga, con tantos éxitos y vivencias, ¿qué le gustaría hacer?

Me gustaría escribir un libro, o varios libros, porque creo que tengo suficiente material para ello, sobre diferentes aspectos de la música. Y también me gustaría dedicar más tiempo a trabajar con los jóvenes porque las raíces no se pueden perder. Ahora muchos están tocando latin jazz, buscando nuevos caminos, pero yo insisto en trabajar mi música, porque sé que esa es la que necesita el bailaror, y esa comunicación entre músico y bailaror no se puede perder. Es más: yo prohíbo que esta música se muera.

NUEVA YORK, 1995

Juan Formell:

No es fácil, no es fácil...

Recuerdo aquellos años cada vez más lejanos de principios de los años setenta, cuando nos negábamos a aceptar la noticia de que los Beatles se habían separado —tenía que ser otra broma, pronto se unirían de nuevo— y Elton John empezaba a gustarnos; cuando oímos las primeras piezas de Chicago y Credence y Blood, Sweat and Tears; cuando las mejores fiestas de La Habana estaban animadas por aquellos combos semiclandestinos que luego se volatilizaron tragados por la burocracia cultural que condenó por «extranjerizante» al rock, aquellos grupos pioneros que respondían a los nombres todavía memorables de los Kent —ídolos de los pepillos de El Vedado—, los Gnomos —dioses de los pepillos de La Víbora—, los Signos y Dimensión Vertical...

Recuerdo aquellos tiempos y la desolación infinita de mis amigos de Mantilla y sus barrios adyacentes, bailadores imperturbables de casino, que se empeñaban en meterle pasillos de son a las canciones de los Credence. En días en que Nueva York estaba pariendo «algo distinto» que definitivamente se bautizaría como salsa, la música popular cubana —por primera vez en casi dos siglos de tradición y apenas varios años después del reinado de Benny Moré, Arsenio Rodríguez, Cuní y Chappottín— tocaba el fondo de una crisis y se batía en débiles posiciones de defensa (cuando no en franca retirada), sin que se vislumbrara una esperanza. El rock, satanizado en Cuba pero ya convertido en el lenguaje por excelencia de la música contemporánea, vencía fácilmente, a pesar de restricciones más o menos oficiales, más o menos drásticas, mientras que la música nacional se estancaba desde los años sesenta en una retórica rítmica y melódica en la que proliferaron aquellos «ritmos» efímeros, cuyos nombres apenas guarda este recuerdo: el mozambique, el upa-upa, el pa-cá, el pilón, el cha-onda, el chiquichaca y tantos otros cadáveres sonoros, nada ilustres, por cierto.

Pero también recuerdo que cuando más infinita parecía la desolación, empezamos a escuchar un nombre que cada vez se repetía con más insistencia, un nombre que muy pronto se nos haría familiar: Juan Formell, un joven nacido en Cayo Hueso en 1942, el mismo que había revolucionado en unos días la Orquesta Revé y ahora fundaba un grupo llamado Van Van. Con su nueva orquesta, Formell se empezaba a hacer un espacio en los animados bailes populares de entonces y —sin que lo supiéramos todavía— al mismo tiempo comenzaba a desbrozar un nuevo camino para la música popular cubana.

Ahora, cuando aquellos días de la década de los setenta nos parecen antiquísimos, no caben dudas de que esos dos nombres —Juan Formell y Van Van— constituyen el fenómeno más importante, revolucionario y sostenido de la músicaailable cubana en las últimas dos décadas y media —y esto no puede ser obra de la casualidad—. Admirador sin límites de Benny Moré, cubano de pies a cabeza, trabajador serio y sin horarios, Juan Formell y su indiscutible talento musical son los responsables directos de este fenómeno artístico que hace rato los cubanos aceptan sin discusión: la música de Van Van llena un importante espacio en la historia del baile popular contemporáneo de la isla y ningún criollo de estos tiempos ha podido escapar a un estribillo de Formell, a la cadencia de sus mejores piezas. De «Yuya Martínez» y «La compota de palo» a «La titimanía» o «No es fácil», Formell ha movido los pies de dos generaciones de bailadores y, según todo parece indicar, continuará haciéndolo. Porque, a diferencia de esas orquestas aferradas a un formato y a una sonoridad, Van Van es, sin perder su sello propio, un proceso en constante evolución gracias al olfato siempre abierto a lo bueno-nuevo de su director y máximo profeta, Juan Formell.

Sin embargo, la importancia de la obra de Formell también trasciende lo musical para participar de lo literario. Las letras de sus sones y guarachas, extraídas de la realidad cubana y devueltas a ella en pegajosos montunos, han ido conformando una singular crónica de la vida del país. Tras la simpleza aparente de muchos de sus textos, enmascarado en el aura simpática de un costumbrismo picaresco, Formell ha sabido reflejar una compleja circunstancia social a la cual, más de una vez, ha debido referirse por caminos subliminares para llegar a decir verdades conocidas pero no reconocidas... Tal vez el ejemplo más grueso sea el de aquel montuno suyo que repetía «Nadie quiere a nadie / se acabó el querer», lo que le valió a este número su evaporación de la radiodifusión cubana.

Pero no solo en Cuba Formell y Van Van han fomentado su revolución musical: reconocidos por la *News Week* en 1992 como una de las cinco agrupaciones estelares de la salsa gracias a su disco-antología *Songo*, o calificados por *The New York Times* en esa cúspide de los cinco grandes de la música latina de los últimos años conocidos y bailados en Colombia, Venezuela, España, y grabados en versiones por todos los famosos de la salsa—incluido el mismo Rubén Blades—. Así, Van Van está ya definitivamente clavado en la crónica de la música y el baile del Caribe de este nuestro fin de siglo. ¿Por qué? Que lo diga Formell...

De Cayo Hueso a la Historia: confesiones de un Van Van

Cuando reviso mi vida, como tú me pides que haga ahora, veo que mi destino era ser músico y nada más que músico... La verdad es que yo vengo oyendo música y viendo hacer música desde que nací, porque mi padre era copista, arreglista, pianista, flautista, en fin, una gente con toda una formación de oficio, que también fue, precisamente, la primera persona que trató de alejarme de la música. Él sabía muy bien, porque lo había sufrido en carne propia, cómo vivía aquí el músico, y trató de que yo fuera otra cosa, quizás médico. Por eso jamás pude asistir a un conservatorio ni a ninguna escuela de música y tuve que aprender la guitarra por mi cuenta, tocando de oído: porque a pesar de todo eso, yo iba a ser músico. En esta vocación creo que también influyó el medio en que me crie. Los años cuarenta y cincuenta conforman un período muy importante de la música cubana, y yo nací y viví entonces en Cayo Hueso, un barrio de La Habana que dio muchos intérpretes, cantantes, compositores, y donde había cientos de vitrolas que todo el día tocaban las cosas de Benny Moré, Pérez Prado, Arsenio, la Aragón, en fin, lo mejor de lo mejor.

Solo cuando yo estaba en el bachillerato y el viejo se dio cuenta de que lo mío no tenía remedio, que era una verdadera pasión, empezó a enseñarme una serie de cosas propias del oficio como copiar, arreglar, hacer armonía e instrumentación. Esa fue mi escuela de música. Siempre me acuerdo de que por esa época, cuando ya sabía algo de guitarra, lo que más me gustaba tocar eran las cosas del filin, las canciones de José Antonio Méndez, de César Portillo, de Marta Valdés y toda esa gente, y también tocaba mucho rock and roll, al estilo de Elvis Presley, que me gustaba muchísimo. Pero a la vez me gustaba bailar con Benny, con Chappottín, con Jorrín, y en esa mezcla de

estilos —canción, rock, son, chachachá— se fueron formando mis gustos y —ahora lo sé— lo que después serían mis intereses artísticos y diría que mi estilo, que es fruto de esa mezcla tremenda.

¿Cuándo y cómo aquella vocación se convierte en profesión?

Mi primer trabajo como músico fue en un septeto que formamos un grupo de amigos, donde yo tocaba el bajo. Así, nos íbamos por los bares a pasar el cepillo y a echar la noche tocando, y creo que esa experiencia me ayudó muchísimo, porque el septeto tiene sus claves específicas —una guitarra, el tres, el bajo y el ritmo— y como dicen los músicos hay que agarrarse de cualquier cosa. Y en eso estuve como un año, hasta que en noviembre de 1959 entré en la Banda de Música de la Policía Nacional Revolucionaria y empezó mi trabajo como profesional. Además, la Banda fue mi otra escuela: allí había gentes como Generoso Jiménez, el que le hacía los arreglos al Benny, un músico muy capaz que me ayudó mucho. También me obligó a aprender —y rápido— el formato mismo de la Banda, pues sus exigencias eran muy elevadas y su repertorio lo mismo tenía una obertura sinfónica que una pieza para un bailable popular. Después se me presentó la oportunidad de trabajar con orquestas de radio y televisión, que acompañaban también espectáculos de cabaret, y en ellas fui conociendo a varias gentes de las que fui aprendiendo mucho, como el maestro Peruchín, Guillermo Rubalcaba —el padre de Gonzalito—, Somavilla, Adolfo Guzmán...

Por el año 65, luego de haber hecho mucho cabaret y compuesto algunas canciones, se produce mi encuentro con Elena Burke y empiezo a hacer un trabajo que adquiere más notoriedad, pues incluso realicé los arreglos para un disco que ella grabó. Pero, mientras, seguía oyendo mucha música cubana, oyendo también a los Beatles, hasta que en 1967 entro en la orquesta Revé.

¿Qué significó para ti el paso por la orquesta de Elio Revé?

Como mismo hay vocación o hay destino, existen casualidades de la vida que lo cambian todo. La verdad es que yo nunca había pensado en tocar con Revé, pero me encuentro con él, me pide que entre en la orquesta y muy pronto las cosas empiezan a salir tan bien y tan mal que pude cambiar el estilo del grupo y después seguir mi propio camino, cuando me encargo no solo de los arreglos, sino también hasta de la dirección musical del grupo. El lío es que yo tenía la cabeza llena de música, de ideas nuevas, de soluciones sonoras y de formato, que chocaban con algunas concepciones de la música cubana en un momento en que se estaba estancando. Y por suerte, cuando

entré en la orquesta yo no me adapté a lo que ellos tenían, sino que traté de adaptar la orquesta a mis ideas y así introduje una serie de cambios en el formato de la charanga típica que ellos tenían y realmente ahí se produce un cambio importante que abrió el camino por el que todavía ando.

¿Entonces en tu referencia de aquel momento no estaba como algo consciente retomar el formato charanguero de un Fajardo, de una orquesta como la Aragón, para revolucionar su sonoridad?

No, creo que no, que todo fue, como te dije, accidental: porque entré en una charanga y no en un conjunto. Lo que pasa es que los grandes cambios en el baile cubano los ha fomentado la charanga —desde el danzón al chachachá—, y está muy metida en la historia del baile popular en Cuba. Paralelamente corre la línea más sonera, que culmina en los conjuntos de Arsenio, Chappottín, Roberto Faz, que tienen una sonoridad diferente, que sí varía constantemente pero sin transformar nunca la estructura del baile. Entonces, al entrar yo en una charanga que por aquel momento no era especialmente notable ni mucho menos —todavía en la década de los sesenta la Aragón era la reina de las charangas, con Lay, Richard Egües y todos sus músicos— y tener la posibilidad de introducir algunos cambios de formato y de sonoridad (incluso con cosas del rock), la orquesta empieza a sonar diferente, que era justamente lo que yo estaba buscando. En más de una ocasión, Jorrín y Lay me lo reconocieron, porque ellos decían que yo había logrado una charanga que, sin dejar de serlo, no sonara ni como Jorrín ni como Aragón, que eran los dos grandes modelos de la época. Al fin y al cabo lo que sucedió fue que como yo llego sin compromisos con nadie y puedo hacer todas las variaciones que quiero, de ahí lo que sale es ese sonido nuevo, diferente al de la estructura más rígida de la charanga típica.

¿Y por qué, entonces, te vas de la orquesta?

No me voy por diferencias personales, sino por problemas de criterios artísticos. Yo pienso que todo se debe a que Revé no estaba preparado en esa época para lo que yo le proponía, aunque en menos de un año aquella agrupación prácticamente desconocida empezó a hacerse popular. Pero justamente cuando se da ese salto se empiezan a hacer las cosas de un modo que no me complacía, y como tal vez yo tampoco estaba preparado para asimilar esa inmediata popularidad y quería conservarla a toda costa, me sentí mal y me fui. Pero conmigo se va un grupo de músicos...

¿Para formar ya los Van Van?

Sí, para hacer una nueva orquesta que terminó llamándose Van Van... Pero, bueno, no fue fácil formar esa nueva orquesta. De Revé vienen conmigo los violines, el pianista, el flautista, gentes que queríamos lo mismo en el campo de la música y nos llevábamos bien como compañeros, lo cual es muy importante en una agrupación como la nuestra. Y de ahí la dificultad, pues nos dimos a la tarea de buscar otros músicos que quisieran lo mismo que nosotros. Pero la verdad es que tuvimos suerte, porque encontramos a un tipo como Changuito, que está considerado hace rato uno de los mejores baterías de este tipo de música; encontramos a un cantante como Lele, que provocó un verdadero fenómeno de popularidad con su estilo, y fue una de las gentes que contribuyó a darle su sello inicial a Van Van. Y así, buscando por aquí y por allá, formamos el equipo, pensando siempre que debía ser un colectivo muy unido y hasta ahora lo hemos logrado, aunque me ha costado estas canas que me ves... Pues si hay compañeros que ya no están en el grupo es precisamente por eso: porque la disciplina en el trabajo es lo principal en la orquesta.

Con Van Van insistes en el formato de la charanga, pero con más modificaciones. ¿Por qué retomas una formación que para muchos estaba definitivamente pasada de moda?

Antes de entrar a tocar con Revé, en mis planes no estaba meterme en el mundo de la músicaailable porque, sinceramente, a mis veinte años me interesaba mucho más el mundo del jazz y del rock que el de la música popular cubana. Pero el «accidente» que me llevó a tocar con Revé, sumado a lo que pude hacer allí, parece que me convenció, porque no pensé siquiera en otro formato para los Van Van, aunque sabía de las limitaciones de la charanga. Por eso hemos estado evolucionando durante estos veinticinco años. De entrada introduje el bajo y la guitarra eléctrica, que nunca habían estado en la charanga, y en lugar del timbal empleé un drum completo, con batería, y después eso se fue enriqueciendo con los sintetizadores, la inclusión de los trombones en el año 1982, en fin, empecé a propiciar una serie de transformaciones que se complementaban con la mezcla musical que estaba haciendo: rock, músicas afrocubanas, beat...

La llegada de los trombones a Van Van, ¿es una influencia de la salsa?

No. Yo no introduzco los trombones por buscar un sonido cercano a la salsa. Lo que sucede es que la orquesta típica está muy descompensada en los

registros centrales —una de esas limitaciones de que te hablaba—, mientras hay muchos planos agudos y planos graves. Para cubrir ese registro es que traigo el trombón, empleándolo con un criterio diferente al de los salseros, porque suena totalmente distinto. De ahí que la orquesta tenga una sonoridad tan propia, ¿no?

Entonces, ¿en esos cambios está el origen de que tú tengas un estilo propio?

Sí, creo que sí. Y ahora se sabe que esos cambios han contribuido a que la charanga tenga una evolución. Por ejemplo, la Original de Manzanillo es producto de esa evolución, porque Pachy Naranjo trabaja a partir de esa transformación, al igual que la Ritmo Oriental y otras orquestas. La evolución de Van Van ha propiciado todo eso.

¿Tenías alguna intención, algún propósito definido al fundar Van Van y promover esas modificaciones?

Yo quería que la gente bailara, que bailara con la música cubana, y por ahí encaminé mi trabajo. Pero la sonoridad que a mí me gustaba necesitaba ponerse al día, satisfacer a los más jóvenes en una época en que la música mundial había sido ya definitivamente transformada por los Beatles. Entonces los Van Van nacen como resultado más consciente de un empeño que antes, cuando estuve con Revé, fue pura intuición. Por eso los cambios que hacemos son premeditados, tratando siempre de que la gente bailara, aun en los peores momentos de la crisis de la músicaailable. Y desde el principio lo logramos: en los primeros años de la década de los setenta la gente se identificó con nosotros, la gente bailó con Van Van y desde entonces no ha dejado de hacerlo, por una sencilla razón: nosotros estamos siempre en evolución.

Sin embargo, la gente no solo baila, sino que canta las letras de Van Van. Y, más que cantarlas, las aplica a los sucesos de la vida cotidiana: «Esto no es fácil», dice la gente, como tu canción.

Sí, porque junto con los cambios en la sonoridad también me propuse ir dejando una crónica de mi época, cantando lo que pasaba en el país, tomando las actitudes y las ideas de la gente, diciendo lo que ellos decían, hablando como ellos... pero siempre preocupado por que bailaran. Y puede parecer una matraquilla mía esto del baile, porque se dice que el cubano baila hasta con una lata, pero eso es una gran verdad y una gran mentira: el buen bailaror tiene una personalidad, una filosofía, y en el contexto del baile popular no le

gusta bailar con cualquier cosa. Por eso el baile en Cuba perdió su balance: mientras la producción nacional de música estaba en franca crisis, el rock mostraba toda su fuerza y la gente —los jóvenes, que son el mejor público, el público que baila— empezó a preferir la música extranjera.

Pero yo creo que no solo la música tuvo la culpa de este fenómeno. Recuerdo, por ejemplo, que Carpentier afirma que en La Habana de principios del ^{xix} había hasta cincuenta bailes diarios, y por el año 1980 de este siglo no creo que llegaran a cinco semanales. ¿Qué piensas tú?

Claro que la música no fue la única culpable de todo esto. Más bien ella fue la perjudicada con el cierre indiscriminado de los salones y áreas de baile, lo cual provocó también algo mucho más grave, como es la pérdida de una serie de tradiciones muy cubanas que estaban dadas por la confluencia de la gente alrededor de la música nacional. Y hay que tener cuidado, pues las tradiciones que se interrumpen generalmente mueren...

Es verdad que hoy un baile popular se puede convertir en un hecho social lamentable, porque la gente va con otra mentalidad, hay más violencia contenida y se forman broncas, se tiran la cerveza y prenden bengalas, y ese no es ya el espíritu del baile popular donde se iba en busca de diversión, amigos, amores posibles. Pero la solución que se le dio a eso fue la más fácil: cerrar las áreas bailables. Porque si en un lugar como en La Tropical, donde caben cinco mil personas, está una orquesta como Revé o Adalberto y van ocho mil eso no es malo, y ojalá que a todas las actividades culturales fuera tanta gente. Lo que pasa es que al baile solo entran cinco mil y los otros que quieren entrar no tienen dónde ir y están ávidos de diversión, y ahí empieza el molote, el malestar, y las protestas de que si hay broncas y griterías y todo termina en la clausura del lugar. Imagínate, en el siglo ^{xix} había cincuenta bailes diarios —aunque muchos de ellos eran particulares, claro está— y ahora nosotros estamos procurando que haya aunque sea uno.

Pero, junto a eso, es necesario provocar un cambio de mentalidad. Por ejemplo: ¿cuántas veces la televisión graba un bailable? ¿Cuántas veces la prensa hace la crónica de esta actividad, diciendo lo que en realidad sucede allí? Nunca, porque hay muchos prejuicios. Entonces toda esta actividad se va marginando, como si no fuera un hecho cultural importante, y al final nos hemos dejado ganar la iniciativa con el argumento de que ahí nada más van «los aseres» y «los guaposos», cuando en realidad «los aseres» no tienen por qué dominar ese ambiente en un país como el nuestro. Hay que acabar con

ese temor y la solución no puede ser la represión de la policía, porque cuando se forma una bronca en el lugar en que están las cinco mil personas de que te hablaba, ahí cualquiera coge un palo sin comerla ni beberla. Hace falta pensar en todo esto para salvar el baile, que es tan importante en una nacionalidad como la nuestra.

Pero hay algo cierto en esto: muchas orquestas, con sus canciones y montunos, incitan en ocasiones a la violencia. ¿De alguna forma Van Van también la propicia?

Es verdad que eso sucede y las orquestas deberían revisar sus repertorios y ver qué se dice en el baile y saber cuál es el objetivo que persigue su música. Pero no creo que sea justo decir que las letras de Van Van han inducido en algún modo a la violencia. Nosotros decimos en vivo lo mismo que en las grabaciones y jamás yo agrego un coro donde diga «Vamos a matarnos» o «Hay que morir» ni nada de eso. Hay otras agrupaciones que buscan un nivel de comunicación con el público a través de la violencia, pero nosotros no tratamos de engendrarla, como tampoco somos responsables de que la violencia ya esté generada.

Cambiamos un poco de rumbo. Cuéntame ahora cómo es el proceso de creación de tus números. ¿Empiezas por la letra o por la música?

Para mí lo primero es la historia que voy a contar. Sí, yo no puedo hacer nada hasta que tengo esa historia, que por lo general la he recogido de algún lugar, de alguna actitud, de un modo de manifestarse la gente. Yo no me he desvinculado jamás de la vida de mis contemporáneos, no por populismo ni por oficio, sino porque me gusta convivir con mi gente, hacer una cola, oír conversaciones. La cola del pan es ideal para eso: ahí tú oyes cada cosa... Y es que el cubano tiene la virtud de que a veces resume algo muy importante con una sola frase que es una verdadera sentencia: por ejemplo ese modo de decir «esto no es fácil» para referirse a su situación. Y a partir de una frase así a veces yo construyo una historia. Pero después de tener esa historia viene algo que para mí es decisivo: el montuno. Porque pienso que la calidad del estribillo es lo que decide la suerte de un númeroailable. Así que, pensando en esa historia que voy a contar, busco un montuno que provoque al bailador, que se le pegue en los oídos. Y como mismo hay vocación, destino, casualidades en la vida, hay una cosa misteriosa que se llama inspiración, que baja un buen día no sé exactamente de dónde, y empiezas a hacer el número. Pero nada de esto es fácil ni sucede siempre igual, y la vida me ha

demostrado que cuando uno fabrica un número, con ese número no pasa nada.

Mira, un caso de inspiración fue «La titimanía». Yo ya conocía la frase, pero un día vengo en el carro y veo a otro chofer, un hombre ya mayor, que le para a una muchachita y le abre la puerta para invitarla a montar. Y me digo: «el tipo tiene la titimanía», y empecé ahí mismo a cantar el estribillo y casi tuve la canción en unos minutos. Eso se llama inspiración, ¿verdad?

Sin embargo, a veces pienso que tus letras —si las comparamos, por ejemplo, con un Rubén Blades o un Juan Luis Guerra— son demasiado simples, menos elaboradas poéticamente, ¿no?

Bueno, es preciso hacer algunas distinciones a partir del patrón que tú propones. Ante todo creo que especialmente Rubén es un gran letrista, uno de los mejores que ha tenido la música bailable latinoamericana, y eso es una ventaja a su favor. Pero también se debe tener en cuenta que reflejamos realidades muy diferentes y eso es capital. Él ha estado sumido mucho tiempo en el medio de los latinos que viven en los Estados Unidos, con todas sus frustraciones, sus nostalgias, su discriminación, y esa es una problemática rica y compleja, dramática en sí misma, en la cual hay muchísimo material al alcance de la mano para trabajar. Desde nuestra realidad, en cambio, el carácter de los problemas es diferente y por eso yo he optado por un reflejo humorístico de nuestros conflictos y deficiencias, una mirada a veces irónica sobre ciertas actitudes, otras veces más cerca de una picaresca, y por eso nuestros estilos son diversos. De cualquier forma, el mérito de Rubén —que, por cierto, siempre se ha portado con nosotros como un verdadero hermano— es el mérito de Rubén, como la calidad de Juan Luis es su calidad y las limitaciones mías no son de nadie más, pero jamás las confundas con el facilismo.

De cualquier modo en un sector de tu música creo ver alguna impronta del filin. ¿Arrastras esa influencia desde tu infancia en el barrio de Cayo Hueso, precisamente donde nació el filin?

Pienso que sí, que el filin me dejó algo, que quizás fue más evidente en mis primeros años, cuando también creo que fue más evidente mi cercanía con el rock y con el jazz, porque todas esas músicas que están en la formación de los gustos y las cercanías de un creador de algún modo se revierten en su obra y sacan la oreja de vez en cuando. Pero creo que el filin no me dejó su huella solo a mí, sino que de algún modo ha tenido que ver con lo que se ha hecho

en la salsa más reciente, tanto en lo que se llamó la salsa erótica como en el trabajo más cercano al bolero soneado del mismo Juan Luis Guerra, para poner tal vez el mejor ejemplo, porque el filin, como movimiento, introdujo una libertad en la expresión y en la interpretación que fue toda una revolución en la canción romántica cantada en español.

Ya que hablamos de salsa. ¿Tú fuiste de los que la reconociste como algo novedoso o de los que afirmó que era música cubana arreglada de un modo diferente, más contemporáneo?

Yo siempre he dicho —y estoy bien seguro de eso— que la salsa es el resultado de una necesidad de una gran comunidad de latinos que existe en los Estados Unidos, formada ya por varios millones de personas, que engendran una necesidad cultural. Entonces la salsa se crea como respuesta a la urgencia de buscar una música que fuera afín a toda esa comunidad latina, y el resultado no podía ser exactamente la música cubana, aunque desde sus inicios se trabajó con una sonoridad muy cercana a la de la música cubana de los años cincuenta —Celia Cruz y la Sonora Matancera, Arsenio Rodríguez—. Así empieza la salsa, pero indudablemente ellos le hacen aportes, porque al ser músicos de origen puertorriqueño, venezolano, dominicano —además de los cubanos—, empiezan a introducir sonidos específicos, a traer sus propias referencias, que se comienzan a ver en los arreglos, en el modo de emplear a los cantantes, en el uso de los trombones, todo un estilo de trabajo que han sido los aportes, inicialmente, de esa gran comunidad de latinos que viven en Nueva York y todos los Estados Unidos. Pero sigo pensando que la base fundamental de todo eso es la música cubana, y no solo porque yo lo diga, sino porque todos los grandes de la salsa también lo reconocen. El mismo Oscar D'León, en uno de sus últimos discos, hace todavía un homenaje a Benny Moré. Y los de la última promoción están trabajando con música de Adalberto, con música mía, pues ellos también saben que la referencia principal está acá en Cuba. Pero la salsa es un hecho; un hecho cultural; un hecho cultural muy importante.

¿De algún modo, en los últimos años, el proceso se ha complejizado con una influencia de los salseros sobre los músicos cubanos? ¿Qué le debes tú a la salsa, qué te debe ella a ti?

Sin duda nosotros también hemos evolucionado gracias a los salseros. Creo que en estos últimos cinco años el ámbito de la salsa nos ha influenciado mucho y creo que un excelente músico como Isaac Delgado es el resultado de

eso, con una sonoridad que está más cerca de la que impuso la salsa. Creo que en mi última etapa también yo he sido influenciado un poco, pues hay muy buenos trabajos como el de Willie Colón, Rubén Blades, Papo Lucca, que me han interesado mucho. Por ejemplo, gracias a los salseros tomé conciencia de que mis cantantes, a lo largo de los años setenta, eran flojos como inspiradores, no eran buenos en el montuno, y los salseros nos llevaron a buscar ese tipo de cantantes. Igual que te digo con toda sinceridad que mis trombones no tienen nada que ver con la salsa.

Más recientemente hay un elemento que me viene de ellos y es el criterio a la hora de grabar. Nosotros tenemos miles de problemas desde el punto de vista técnico: estudios malos, con equipamiento deficiente. Pero con independencia de eso, mezclábamos el disco con un criterio muy antiguo, en el que la percusión se quedaba en un segundo plano. Oyendo salsa me di cuenta de que ellos emplean una percusión muy estable —bastante cercana a la que se utiliza en el rock— y la llevan casi al mismo plano de la voz, lo cual es muy interesante para el bailarín, sobre todo en el nivel internacional, pues la gente la siente mucho más y baila con ella. Y ese cambio en el concepto se lo debemos a la salsa y está presente en mis últimas grabaciones y me ha convencido, porque ahora la orquesta se oye más llena, más redonda, por decirlo de alguna manera.

Pero creo que la salsa le debe más a mi trabajo que yo a la salsa, pues cuando comienzo a trabajar en la músicaailable apenas estaba naciendo lo que sería la salsa. Y hay una anécdota que refleja muy bien esta relación: en el año 74 fuimos a hacer unas presentaciones a Panamá y la orquesta gustó mucho. Después tuvimos un encuentro con un grupo de periodistas y dos de ellos se nos acercaron y nos dijeron que les gustaba cómo sonaba la orquesta, pero que aquello no era salsa. Entonces yo les pregunté qué cosa era la salsa, y mientras ellos me lo explicaban apareció un disco de Roberto Roena y el Apolo Sound como ejemplo de la salsa, y cuando lo miro descubro que había tres números míos y cuando los oímos, vimos que el arreglo era casi el mismo... Desde entonces, hace veinte años, ellos están al tanto de lo que se estaba haciendo acá en Cuba, es decir, no se limitaron al viejo repertorio de la década de los cincuenta, porque los Van Van eran un hecho, Irakere surgía entonces, y en fin, la relación con Cuba se mantenía viva.

Algo bastante habitual en la salsa son las colaboraciones entre músicos. ¿Por qué ese estilo de trabajo se ve tan poco en Cuba?

No sé bien por qué acá en Cuba los músicos y las orquestas son bastante reacios a este tipo de trabajo de colaboración. A mucha gente no le gusta que haya ese movimiento, tal vez porque piensan que una figura puede restarle brillo a otra. Lo cierto es que yo sí soy partidario de eso y mis músicos tienen libertad para grabar con quien deseen y yo he tratado de traer a grabar con Van Van a otras gentes —como hice con Gonzalito Rubalcaba o con Silvio Rodríguez—, porque eso puede darle brillo a un disco, ayudarte a hacerlo mucho mejor. Como bien dices, los salseros no tienen ese tipo de problemas y a veces te encuentras, digamos, un disco de Celia Cruz con Tito Puente y sucede que en los coros puede estar hasta Rubén Blades o cualquier otra estrella invitada, sin que eso demerite su trabajo ni le robe espacio al del otro. ¿Celos profesionales? Sí, quizás sea eso lo que sucede acá en Cuba.

¿Cuál es, a tu juicio, el estado actual de la música cubana, cuáles sus posibilidades de imponerse fuera de la isla?

Justo en los últimos tres o cuatro años hemos vivido un buen momento. Hubo una etapa, entre 1982 y 1985, en que Van Van prácticamente estuvo sola, pero ahora hay varios grupos como Adalberto y su Son, Revé, la Original de Manzanillo, Dan Den, NG La Banda, que son de mucha calidad. Y si te fijas en la historia de la música cubana, verás que incluso en sus mejores momentos siempre fue así: tres o cuatro orquestas muy buenas eran las que dictaban las pautas, y un grupo mayor seguía ese modelo. Por eso creo que se debe aprovechar en un momento así para conseguir el resurgimiento de los bailes populares.

Pero sucede que la música cubana tiene la gran desventaja de la falta de una tecnología adecuada. Por ejemplo, cuando nosotros grabamos en Inglaterra para la Island Records el compacto titulado *Songo* —que fue una antología de las últimas cosas nuestras—, resultó que el disco se vendió bastante en Japón y a mediados de 1989 logró lo que parecía imposible: romper el bloqueo de la Florida, pues fue por un tiempo el disco más vendido en ese estado, lo cual debe significar una cifra respetable, y además evidencia claramente que allí existe una verdadera avidez por la música cubana de Cuba. Pero el caso es que solo así, con la máxima calidad tecnológica, se puede competir con los salseros y la gente del rock. Durante todos estos años los discos que hemos hecho acá en Cuba adolecen de elementos técnicos que ya son fundamentales. Nuestro LD *Crónicas*, por ejemplo, se grabó en una consola de veinticuatro pistas que tenía fuera de funcionamiento como tres,

mientras que *Songo* se hizo en una de cuarenta y ocho totalmente computarizada... Pero luego tienes que los planos de la mezcla se hacen a través de los controles de volumen y no de los controles de eco, que es la tecnología más avanzada y la que da mayor fidelidad. Y si después de grabar en esas condiciones quedas más o menos satisfecho, tienes que la cortadora de placas no está buena y que las carátulas no son de la mejor cartulina ni están bien impresas y te desgracian el mejor diseño del mundo... La solución, entonces, ha sido que mucha gente se ha ido a grabar fuera de Cuba, en casas de México o Venezuela, sobre todo.

En fin, que de esta forma es muy difícil imponerse en ningún mercado, ni siquiera en el nacional, que hace mucho tiempo está completamente deformado en el fenómeno del disco. Por eso te digo que no siempre los artistas son los culpables de las cosas y hay que tratar de resolver muchos problemas extramusicales para que la música cubana, dentro y fuera de la isla, alcance el nivel de competencia y aceptación que su calidad de hoy y su tradición de cien años se merecen. Para que podamos seguir cantando y bailando.

Se ha hablado mucho de un bloqueo relativo de la música cubana: se le bloqueaba la promoción, y sin embargo, muchos músicos trabajan con ella o a partir de ella. ¿Crees que a estas alturas has podido romper ese bloqueo y establecerte en un mercado internacional?

En realidad, no creo que la música cubana haya estado bloqueada nunca. Los bloqueados, desde hace muchos años y todavía hoy, somos los músicos cubanos que vivimos en Cuba, y por eso no hemos logrado ni remotamente llegar al gran mercado internacional del disco. Siempre se culpó bastante de esta situación a la producción de los discos cubanos de que te hablaba, pero aun cuando comenzamos a hacer contratos con agencias extranjeras como la Island Records, que es una gran transnacional del disco, o con la Fonomusic en España, o la Tophits en Venezuela, hemos visto que al final al disco lo cierran: o bien no se divulga como se debe o no llega a todo el mercado como llega cualquier grupo de salsa de otro lugar: ahí está el verdadero bloqueo. No obstante, internacionalmente la gente nos conoce, sabe quién es Van Van y para muchos estamos enmarcados entre los grandes grupos de la salsa en el mundo, como lo reconoce recientemente un artículo de *The New York Times*. Pero ese reconocimiento no tiene nada que ver con nuestro lugar en el mercado y el bloqueo sigue existiendo.

A pesar de eso, ¿cuáles son ahora mismo tus plazas más fuertes?

A falta de una presencia en el mercado a través del disco, hemos tenido que explotar nuestra presencia física en determinados lugares y así ir abriéndonos un espacio. Es lo que ha sucedido, por ejemplo, con España, una plaza a la que vamos con mucha frecuencia y donde ya tenemos un público. Igual te diría de México y de ciertas comunidades latinas fuertes de Holanda, Alemania, Suecia, Italia. Pero, de cualquier modo, nuestro público natural es el del Caribe: Venezuela, Colombia, Santo Domingo, sitios donde hemos actuado menos veces, pero donde estoy seguro de que se nos conoce, pues se nos programa en la radio y se compran nuestros discos cuando llegan al mercado. Sin embargo, lo ideal para nosotros, hace ya un buen tiempo, hubiera sido poder entrar en el mercado de Nueva York, que tiene una dinámica impresionante, no solo por la cantidad de gente que consume allí este tipo de música, sino porque triunfar en Nueva York te proyecta de un modo incomparable. Pero, lamentablemente, aunque mucha gente en los Estados Unidos está interesada en nuestra música, ni siquiera hemos tenido la posibilidad de tocar nunca allí, pues siempre nos han negado las visas. ¹ Ojalá que alguna vez se propicie un cambio en este sentido y que por fin podamos llevar hasta allá el trabajo de la orquesta: porque sé que vamos a gustar y a triunfar. No es fácil, compay, no es fácil, pero Van Van tiene para eso.

LA HABANA, 1989 Y 1992

Buscando a Rubén Blades

1

Panamá, 29 de noviembre.— El cantante y compositor panameño Rubén Blades fue declarado candidato presidencial por el movimiento Papa Egoró, para las elecciones generales del 8 de mayo de 1994. La primera convención nacional de dicho partido desarrolló sus sesiones con solo 200 delegados y no se le dio acceso a la prensa. *Notimex*

Esta breve información, publicada en el periódico habanero *Granma*, es la penúltima noticia que tuve sobre Rubén Blades. La última, la noticia bomba, la que con cierta ansiedad esperé que ocupara los titulares de varios periódicos latinoamericanos y europeos, no llegó a producirse. Esa última noticia, por supuesto, solo podía ser una —que no fue—: «Rubén Blades, nuevo presidente de Panamá». Pero, con independencia de lo que sucedió en las urnas el 8 de mayo de 1994, aquella penúltima y definitiva noticia en la carrera político-artística del «cantante y compositor panameño» me ha puesto a preguntarme desde cuándo Rubén Blades comenzó a trabajar para ella...

2

El verano de 1989 fue particularmente benigno en Asturias. Incluso, parecía un verano de verdad: ni lluvia, ni frío, ni niebla, aunque recuerdo haberme negado rotundamente cuando unos amigos me invitaron a tomar un baño en una playa del Cantábrico. Para un nativo del Caribe la frialdad casi que polar de aquel mar oscuro donde retozaban agradecidos los asturianos podría haber sido, cuando menos, motivo de una neumonía. Y yo no quería correr riesgos de enfermarme, y menos aquel día: hacia las nueve de la noche, como parte del programa de la Segunda Semana Negra de Literatura Policiaca de Gijón —el motivo que me había llevado a España—, se ofrecería un recital de Rubén Blades y bajo ningún concepto estaba dispuesto a perdérmele. Incluso

si mis inexistentes finanzas me lo hubieran permitido habría sido capaz — esta vez o muchas otras veces antes— de desplazarme a cualquier lugar del mundo para ver actuar al «hombre más racional de la salsa», y ahora resultaba que al leer el programa del importante cónclave de los escritores policiacos, me encontraba anunciado al final de una noche: «Concierto de Rubén Blades y Son del Solar».

Mi expectación por el recital al que asistiría no era, por supuesto, una reacción de melómano especialmente interesado en el caso. Desde hacía muchos años profesaba una verdadera devoción por la música de Rubén, la misma que le había permitido a este artista convertirse en el ídolo de millones de latinoamericanos, en la esperanza viva de muchos panameños y en el artista que a través de su creación eminentemente popular había conseguido penetrar en el alma y en la dura realidad cotidiana de esos millones de admiradores que lo habían convertido en el cantante más famoso, el más oído, el más esperado de Nuestra América.

Y por fin a las 9.25 arrancó el concierto, con el sonido de unos tambores que anunciaban que comenzaría a buscarse a América... Doce horas después, con una grabadora por medio, sería yo el que comenzaría a buscar a Rubén Blades.

3

Este artista, hijo de una cubana que cantaba boleros y de un detective panameño aficionado al bongó, nacido y criado en el barrio proletario de San Felipe, en Panamá, tal vez vino al mundo predestinado para llegar a la música y a la política por los más insólitos derroteros. Quizás este camino inusual lo predeterminó su abuela paterna, la colombiana Emma Bosques, una mujer con estudios universitarios, yoga y feminista precursora, que según su propio nieto «estaba maravillosamente loca: practicaba la levitación y me inculcó la tonta idea de que la justicia es importante y de que todos podemos colaborar y ser parte de la solución», mientras, de la mano, llevaba al joven Rubén a los estrenos de las comedias musicales norteamericanas... O a lo mejor quien lo condujo a la música fue la figura enorme de Benny Moré, el cantante más oído en su casa y ante el cual un día, cuando Rubén apenas tenía diez años, sus padres lo llevaron para que lo viera actuar durante una de sus giras por el istmo. Lo cierto es que la música parecía entonces algo muy distante y más distante se hizo, años más tarde, cuando Rubén Blades, después de su primer

fracaso en el naciente proyecto salsero neoyorquino, decidió regresar a Panamá y reiniciar sus estudios universitarios para hacerse abogado. Musicalmente casi había sido derrotado, pero ¿también políticamente?...

Rubén, entre el día en que fuiste a ver a Benny Moré, en los años cincuenta, y tu debut en la salsa, por los años setenta con Pete Rodríguez, se producen muchos cambios en la música del Caribe. ¿Cómo funcionan esos cambios en tu formación musical?

A finales de la década de los cincuenta, y creo que esto sucede en toda el área del Caribe, la música cubana fue una alternativa poderosa y atractiva frente a la música que más se escuchaba entonces y que tuvo un impacto muy grande en toda la región: el rock and roll. Los cantantes y las orquestas cubanas lograron competir con los ídolos del rock, y al menos en Panamá conservaron el favor del público y una presencia importante en la radio y en los discos. Yo recuerdo que cuando mi padre me llevó a ver a Benny Moré, lo hizo como quien va a ver la Caja del Seguro Social o el edificio más alto del mundo, porque Benny era un inalcanzable. Sin embargo, a partir del año 1960, cuando se inicia el bloqueo contra Cuba, un bloqueo que fue muy real y que incluyó hasta la música, se crea un vacío y pasan varios años sin que se sepa realmente qué estaba sucediendo con la música de la isla. Entonces se produce un fenómeno curioso: Puerto Rico continúa la tradición musical afroantillana y junto a los géneros más puertorriqueños como la bomba y la plena, proyecta esos ritmos por todo el Caribe, y cuando mi generación empieza a trabajar en la música, ya en los años sesenta, está más influida por la presencia física de los discos y las bandas puertorriqueñas que visitan Panamá que por el simple recuerdo de una tradición cubana que, en definitiva, es la misma en su origen que la cultivada por los boricuas... En este marco de referencias es que empieza mi formación: música puertorriqueña por un lado, beat y rock por el otro, y la tradición cubana en la memoria y en algunos viejos discos que siempre conservé.

Y luego, ¿qué contactos mantuviste con la música cubana?

Mira, a los problemas del bloqueo hay que sumar los problemas internos que sufrió la música cubana. En los años sesenta, cuando algunos compositores empezaron a introducir formas del jazz y del rock en la música cubana, hubo cierta oposición de personas —nunca faltan «personas» así— que no entendieron el proceso como una forma de enriquecimiento lógico y hablaron de una penetración cultural yanqui inadmisibile en Cuba y cosas por

el estilo. Esto hizo que el movimiento musical cubano se encerrara en sí mismo y se retrasara mucho. Recuerdo que ya en los años setenta, cuando empiezo a dedicarme de verdad a la música, me encontré en Panamá con grupos cubanos que no tenían ni idea de lo que estaba sucediendo en la música de Puerto Rico, Nueva York o el mismo Panamá, y entonces seguían aferrados a timbres y sonoridades que ya estaban superados en el gusto internacional. Pero esa situación, afortunadamente, ha cambiado mucho, ha habido un replanteo de la cuestión y como consecuencia de ese proceso, ahora vemos grupos cubanos más competitivos en términos musicales, más informados de lo que está pasando en la música latina y, por tanto, se van escuchando mejores cantantes, mejores orquestas, proposiciones más revolucionarias como las de Formell y los Van Van, Adalberto Álvarez o Gonzalito Rubalcaba, que hace muy buen jazz. Y entonces se produce mi reencuentro con la música cubana actual, sobre todo a partir de que grabo el «Muévete» de Formell.

Tu camino hacia el éxito ha sido bien complicado y se te ha acusado de las más diversas traiciones. Por ejemplo, se dice que la estética de tu música está más cerca de los cantantes brasileños que de los hispanohablantes, o que tus letras rozan el panfleto. ¿Qué piensas de criterios así?

Mano, a estas alturas ya estoy tan acostumbrado a vivir con las críticas... En el mundo de la salsa de Nueva York me costó muchísimo trabajo imponer mi estilo y mis intenciones como compositor. Mil veces me rechazaron canciones porque creían que eran muy largas y decían muchas cosas y así no se podía bailar, o simplemente me criticaban diciendo que eran «canciones protesta» y la salsa no era para protestar, cuando la verdad es que la salsa, en su origen, también fue eso, un modo de protestar, amarga y a la vez alegremente. Por otra parte yo creo que sí, que mi propuesta y la de los músicos brasileños es esencialmente la misma, incluso en las letras e incluso en el modo de conducirnos en el escenario, solo que en ellos eso se considera una virtud, ¿no? En mi caso, sin embargo, ha motivado que mucha gente piense que yo soy un tipo «distante», y dicen: «Mira, si no se ríe. ¿Verdad que no se ríe mucho?», y algunos críticos siempre me señalan que yo me visto mal. Pero creo que nada de eso tiene que ver con el trabajo, con el amor por la música y el respeto al público. Al igual que Milton Nascimento, Chico Buarque o Caetano Veloso, caigo fuera del modelo de cantante de «telenovela», del tipo que se preocupa más por la indumentaria o la cirugía

estética que por el trabajo verdadero.

Pero aunque hayas tratado de ser, digamos, «diferente», de todas formas te has convertido en un modelo.

Esto de los modelos es comiquísimo: yo he ido a Panamá, por ejemplo, y me he encontrado con un tipo, digamos un periodista, que no me ha visto en cuatro años, y en ese tiempo yo he grabado discos, he hecho películas, he ganado premios, he realizado proposiciones políticas para el país, y el tipo, después de todo esto y de cuatro años sin verte, lo primero que me dice es «¡Coño, Rubén, te estás quedando calvo!»... Vaya, de entrada te tiran una curva y te dan un trancazo y tú te quedas así, bueno, está bien, le dices, qué voy a hacer, si ya he probado hasta con *meao* de araña y no funciona. Lo único que para la caída del pelo es el piso. ¿Qué voy a hacer? ¿Peinarme así para atrás y caminar contra el sol? Y lo que sucede, de pronto, es que a pesar de los años que llevo en esto, no le funciono mucho en su imagen de músico «salsero» y «guarachero», porque la imagen propuesta es otra. Igual sucedió durante años con mis letras, que nadie las quería porque no se «parecían» a las de la salsa, y al final ocurrió lo contrario, que mis letras, para muchos, eran el único modelo de salsa, y eso tampoco es así.

4

Mientras lo entrevisto, trato de asimilar que el hombre que está frente a mí se llama Rubén Blades. Lo veo hablar y decir «*mano*» y «*fregao*», lo veo gesticular y reír y la noche anterior lo vi actuar. Si estiro la mano puedo tocarlo y ver que es «de verdad». Y todavía no me lo creo. Está ahí, tan tranquilo y tan normal como un maestro de escuela, anónimo y satisfecho, vistiendo una camisa de cuadros, de mangas cortas y pocas pretensiones, ajeno a mi incredulidad, que es la misma que sentiría cualquier latinoamericano al poder hablar, frente a frente, con el hombre que un día lo puso a cantar «Pedro Navaja», «Buscando guayabas» o «Tiburón».

Pero este hombre sencillo y afable esconde una de las personalidades más complejas y vitales de la cultura (y como es lógico, también de la política) de nuestro continente. Y eso él sí lo sabe. Lo sabe desde que en 1970 debutó cantando y componiendo para el álbum *De Panamá a Nueva York: Pete Rodríguez presenta a Rubén Blades* e incluyó aquel número, «Juan González», un canto épico a un guerrillero muerto en combate, que causó la

prohibición del disco en varios países del Caribe, donde se le consideró «subversivo». La política, definitivamente, había entrado en la salsa, de la mano de Rubén, aunque aquel jovencito rubio tuviera que asumir un fracaso inicial y volviera a Panamá a hacerse con el título de abogado y regresar en 1974 a Nueva York para —gracias a la gestión de su amigo Ricardo Ray, uno de los gestores del boogaloo de los sesenta— entrar en el mundo de la música ocupando un cargo en la Oficina de Correos del monopolio disquero de la Fania: Rubén se encargaría de pegar los sellos de la abultada correspondencia de la compañía.

Por esos años, no obstante, Rubén insiste en su música y compone piezas que lo van haciendo notable como «Las esquinas del son» y, sobre todo «Cipriano Armenteros» (ambas grabadas por Ismael Miranda), en la cual contaba la larga y mítica historia de un bandolero panameño de inicios del siglo XIX. Pero su clarinada sonaría en 1977 cuando al fin puede dar rienda suelta a su creatividad y graba con Willie Colón *Metiendo mano*, el disco que incluía piezas como «Pablo Pueblo» y «La maleta» y dio forma definitiva a lo que pronto se llamaría «la salsa consciente»...

En un momento —ha escrito César Miguel Rondón— en que la matancerización cometía la arbitrariedad de cerrar la salsa al exclusivo molde cubano, cuando la salsa de Nueva York empezaba a insinuar su agotamiento, empantanada en una expresión estéril y acomodaticia, la presencia de «Pablo Pueblo» fue, más que una sorpresa, un auténtico alarde de consecuencia. Con toda la propiedad del caso se recordaba que la salsa, muy a pesar del boom (comercial), era música popular hecha para cantar las circunstancias del barrio donde había nacido y que así, necesariamente, tendría que seguir... ¹

5

¿Te consideras un hombre consecuente?

Trato de serlo, en todas las cosas de mi vida, y no creas que es fácil.

En su libro, César Miguel Rondón escribe también: «en él (o sea, en ti) las temáticas que afectaban la vida diaria de toda una colectividad fueron enfocadas con un criterio político muy específico, nada fue fruto del azar o la simple casualidad». ¿Cuán así es?

De eso hablé varias veces con él y es totalmente así. Y le dije que yo canto sobre lo que veo, sobre lo que siento, sobre lo que creo, y la política se ve, se

siente y, quieras o no, te afecta en todas las cosas de la vida, y un artista debe tener una posición lo más «consecuentemente» posible hacia ella. Y más aún si es un artista latinoamericano.

¿Y cómo empezaste a pensar en participar directamente en la política, quiero decir, no como artista, sino como político?

Esa es la parte más complicada de toda esta historia, ¿sabes?... Te voy a contar la génesis de la cuestión. A mí una vez me entrevistó un periodista y desde que empezó a preguntar yo le vi la chifla que traía, porque todas las preguntas estaban bien cargaditas. Y bueno, me dice: «¿Y usted es abogado?», y le digo que sí. «¿Y usted qué piensa hacer en el futuro?» Y le digo que volver a Panamá y trabajar en Panamá en algún momento, pues no voy a estar toda la vida haciendo música y cine fuera de mi país, porque allí empezó mi ciclo y allí quiero terminar, y tal vez hasta entre en la vida pública, porque si no para qué estudié y me preparé. Y entonces me dice: «Bueno, y entre esos planes está el de ser presidente, ¿no?». Y me tenía tan *cansao* el tipo que le digo: «¿Y por qué no? ¿Qué tengo yo que me impida ser presidente, si soy mayor de edad y tengo la cédula que hace falta? Además, en Panamá ahora mismo no tienes ni que ser inteligente para aspirar a la presidencia. ¿O es que ser músico es un delito que me invalida para eso?». Y bueno, al día siguiente se publicó con unas letronas así: Rubén Blades aspira a la presidencia de Panamá, y claro, que un músico de salsa diga que va a ser presidente de un país, bueno, pues todo el mundo se trepó en eso.

Después han pasado muchas cosas —incluida una invasión, incluida la revelación de los contactos del gobierno con la droga, y hasta la acusación que lanzó Noriega contra mi familia de estar vinculada a la CIA, por lo cual tuvieron que salir de Panamá—, y ahora la idea de hacer política en mi país es ya una realidad para mí. Pero he tenido que pensar y trabajar mucho, porque yo no puedo llegar y armar una campaña cantando «Pedro Navaja» para que la gente simpatice conmigo y me den sus votos con campañas populistas. Si hago política solo es a partir de una propuesta social coherente, útil a mi país, para que la gente encuentre en mí una respuesta a sus preguntas de siempre. Pero tampoco plantear esa propuesta ha sido fácil en un país como Panamá y, ahora mismo, en 1989, mi futuro político es incierto, aunque ya no le temo a las incertidumbres: siempre empiezo en la incertidumbre —me pasó en la música, en el cine, en casi todo—, pero ahora sí estoy decidido a seguir adelante en la política.

Te propongo volver al presente y a la música. En tu caso, ¿se podría decir que no tienes ningún condicionamiento comercial a la hora de grabar?

No. Mi casa discográfica no me impone criterios de este tipo. Hay un respeto mutuo en cuestiones de trabajo y ellos saben que no me pueden exigir en ese punto. Porque en términos de trabajo yo siempre me he tratado de mover como un independiente y eso me ha dado la oportunidad de escribir sobre lo que yo quiera, sin encerrarme ni convertirme en defensor de un estilo particular, de una idea específica. Ya en los tiempos en que pertenecí a la Fania tuve que sufrir determinados imperativos de contratos, pero eso acabó. Musicalmente soy libre.

Buscando esa independencia te separas de Willie Colón... ¿Cómo son tus relaciones con él luego de la ruptura artística?

En lo personal han seguido siendo muy buenas. De trabajo no han sido muchas, y quizás se deba a una razón práctica, y es que estamos en sellos discográficos diferentes. Pero también porque hay un problema de estilo, pues para trabajar con Willie yo hubiera tenido que seguir repitiéndome, porque el impacto de la música que hicimos juntos fue muy grande. Por lo demás, la separación tuvo un origen muy lógico: a él le interesaba fundamentalmente la música, y a mí, además de la música, me interesan otras cosas y yo no tenía entonces la independencia de decir, por ejemplo, voy a salirme dos años de la música para escribir una novela o seis meses para hacer una película o un año para hacer el Máster de Derecho Internacional en la Universidad de Harvard, como hice en el curso 1984-85... Pero, como te decía, aunque nos vemos poco, mantenemos relaciones, incluso de trabajo, pues a cada rato le hago arreglos de números viejos y no descarto la posibilidad de que en un futuro podamos hacer una colaboración, aunque no quisiera que sucediera en un plazo muy breve, pues trabajaríamos en un tono de nostalgia, lleno de repeticiones, mirando hacia un pasado que los dos recordamos con mucho afecto.

6

A la distancia de doce años, la separación de Rubén Blades y Willie Colón es a la salsa lo que la disolución de los Beatles fue a la música rock. Y no exagero tanto como se podrá pensar. Obras como *Metiendo mano*, *Siembra* (el disco de salsa más vendido en el mundo y, al decir de un amigo mío, «el

Abbey Road del movimiento») o *Canciones del solar de los aburridos* hicieron de esta combinación, por cinco años, la más eficaz, vanguardista y seguida de la música caribeña, gracias al encuentro feliz de estos dos líderes. Sin embargo, el ascenso de Blades, ya en solitario, no se detuvo: primero fue, en 1980, la creación de la impresionante ópera-salsa *Maestra vida*; luego, con su propia banda (los Seis del Solar, después ampliados a Son del Solar), discos tan definitivos como *Buscando América*, *Doble filo*, *Nothing but the Truth*, *Antecedente* (ganador del Grammy del 89) o el reciente *Amor y control*, un disco de impresionante madurez, plagado de contenidos políticos y humanísticos en medio de vanguardistas soluciones sonoras. Toda una obra que avala para Rubén el título de «el hombre más racional de la salsa» y su lugar privilegiado como uno de los cronistas inaplazables del espíritu latinoamericano de nuestros tiempos. El camino, largo y tortuoso, tampoco ha sido fácil: su música, mezcla de ritmos caribeños, jazz y rock, llena de inflexiones cariocas y tempos de guaguancó, debió superar el timbre fácil y contagioso de la salsa a la medida rescatada del viejo repertorio cubano, y demostrar que la música es un organismo vivo y que la salsa, dentro de esa vitalidad, era la expresión de una circunstancia en la cual, junto a la fiesta, viven el desarraigo y el dolor. Rubén Blades era un artista comprometido con su tiempo y su gente y quería llegar a donde nadie había llegado.

Pero queriendo llegar te han llenado de acusaciones. Se dice que estás empeñado en triunfar en el medio norteamericano y que por eso haces cine, música, videos para ese público. En fin, que eres un crossover. ¿Qué significó trabajar en el disco y en el video antiapartheid Sun City?

Me gustan esas acusaciones, porque tienen algo de verdad: yo creo que *Sun City* dio la posibilidad de poner en contacto a dos grupos culturales que para algunos tienen poco en común. Creo que fue importante representar allí un punto de vista latinoamericano que es cada vez más fuerte en la sociedad norteamericana a la que ya pertenece por sus cuarenta millones de habitantes. Por lo demás, sirvió para hacer buenas amistades y algunos planes para el futuro.

El futuro se pareció al LP Nothing but the Truth. ¿Qué te llevó a grabar un álbum donde solo cantas en inglés?

Ese fue un disco que planteó varias cosas importantes. Por ejemplo, era la primera vez que un músico de salsa colaboraba con uno de rock. Y colaborar, en este caso, no significaba que fuera invitado a tocar un instrumento y ya.

Ahora iba a ser bien distinto: yo me senté a escribir letras y música con Elvis Costello, con Bob Dylan, con Lou Reed, con Sting, y con un chorro de gente que generalmente no hace música latina. Entonces se produjo una comunicación verdaderamente estrecha entre dos formas de la música popular —las más importantes del mundo contemporáneo— de un modo que no se había dado hasta ahora. Por otra parte, el disco responde a una necesidad mía de demostrar que uno no está imposibilitado de hacer algo por una aparente diferencia de culturas, que un alma no necesita visa, que cuando uno se sienta y escribe puede comunicarse con otra persona, aunque ella hable otro idioma y provenga de otra cultura, porque hay un punto por donde los dos transitamos de la mano, como individuos que viven en un mismo mundo, donde todo lo que ocurre nos afecta —y ahí están los temas para Nicaragua y El Salvador—, al margen de que nos distingan algunos puntos de vista.

Por supuesto, hubo gente que al oír *Nothing but the Truth* asumió inmediatamente que el álbum significaba el abandono total de la música en español por una forma comercial de mayor posibilidad, y hasta dijeron: bueno, se fue el tipo, pasó la raya... Pero son tonterías, porque ya tú ves que no se me olvidó hablar, ni escribir, ni cantar en español y el camino de ese disco —o sea, el de las colaboraciones verdaderas y necesarias en este mundo cada vez más homogéneo— ha sido transitado después, y con éxito, por otros músicos latinos que se dedican a la salsa. Pero a la larga, para mí, en lo individual, ha sido un trabajo muy enriquecedor y creo que lo continuaré en el futuro, pues, por ejemplo, la colaboración con Bob Dylan no la terminé nunca y los dos estamos interesados en hacer algo en conjunto.

¿Todo esto quiere decir, de alguna forma, que te interesa trascender los límites de la llamada música salsa y probar fortuna en el rock y en el jazz?

Hace unos años, cuando nosotros tocamos por primera vez en el Play Boy Jazz Festival, hubo cierta gente purista que se preguntó qué hacía un grupo de salsa en un festival de jazz. Y lo que dije entonces puedo repetirlo para cualquiera de los festivales en que actuemos en el futuro: y es que para nosotros el jazz es una actitud, una propuesta que se enfrenta desde el punto de vista de la libertad, y como tal es una actitud universal, y no se necesita que uno sea de un determinado sitio o de una determinada cultura para funcionar en él. Y es más, cuando tocamos en el Play Boy Jazz Festival —que reunía, en dos días, a lo mejor del jazz—, nosotros sentimos que todo el

mundo estaba felicísimo con nuestro trabajo que fue hecho sobre nuestro repertorio tradicional, al punto que regresamos después con el mismo resultado positivo... Ahora, al margen de la opinión que tenga cada cual, nosotros como músicos siempre estamos tratando de desafiar la etiqueta, y podemos llegar a un concierto y tocar un rock, aunque eso le caiga como un jarro de agua fría al que solo concibe que nosotros toquemos salsa. Y es que nosotros no somos traganíqueles que tú usas para escuchar lo que quieres, y no somos productos, somos artistas. Aquí, dentro de mí, hay una personalidad que está funcionando, que trata al público con respeto y que espera la comprensión del público. Y la posición nuestra ha sido romper fronteras, de un modo que ninguna banda de Nueva York se imaginó jamás que pudiera hacerse, y ahora muchos nos dan la razón al ver que es posible trabajar en diferentes sitios y escenarios. Entonces, ¿qué importan todas esas acusaciones?

En los últimos años has compartido la música con el cine. Es otra frontera que cruzas. ¿Qué te llevó al cine, qué te atrae en él?

Mira, mano, lo más importante para mí, ahora mismo, es decirte lo siguiente: la mejor definición del fracaso es no tratar. Algunos dirán que no, que ganar es importante y lo demás es retórica. Pero, bueno, para mí no: hay que tratar. Hace diez años ni yo mismo pensaba en hacer cine. ¿Por qué entro entonces en el cine? Bueno, era otro riesgo, otro reto, otra posibilidad, no solo en términos de que acabo trabajando con gentes que había visto anteriormente y que admiraba muchísimo, sino también porque es una disciplina muy distinta a la música, una forma artística sobre la cual, como actor, yo no tengo ningún control y en la cual deseaba experimentar. Por otro lado, el cine vino a ser una compensación en términos de difusión, porque la gente también veía mi trabajo en la pantalla. Además, a mí siempre me habían indignado los roles que les daban a los latinos en el cine norteamericano. Siempre eran los tipos que se encaramaban en una mata para robarse un televisor, o el que andaba por ahí *to' fregao* con la droga y la prostituta. Y yo vi la oportunidad de cambiar un poco esa imagen y me metí de lleno en el cine.

¿Y has encontrado satisfacción en los papeles que has hecho hasta ahora?

Aunque ya he participado en más de diez películas, el mejor trabajo mío y el más conocido hasta ahora creo que es *Crossover Dreams*, donde hice el papel de un músico, aunque trajo el problema de que mucha gente creyó que

era mi biografía, que me estaba interpretando a mí mismo y por eso me salía tan bien. Luego hice otro trabajo muy interesante, una película para una cadena de TV por cable, que se llamó *Dead Man Out*, con Danny Glover, que interpreta a un psiquiatra que atiende a un condenado a muerte —claro, ese soy yo—, y me resultó muy difícil, física e intelectualmente, pues el personaje es bien complejo. Y otros roles que me complacen son el que hice para Redford en *The Milagro Beanfield War* o en la comedia *The Lemmon Sisters*, donde hago de novio de Diane Keaton. Este papel, como el del condenado a muerte, estaba escrito para actores anglos, pero yo me presenté, competí y gané. Lo que te decía al principio: hay que tratar.

Ahora, recientemente, tuve otra gran satisfacción cuando Jack Nicholson vino a proponerme un papel para un filme que va a dirigir. Esta vez, incluso, no haría de latino, sino de un abogado judío de 1930 —y por eso ando así tan peladito—. Lo que más me satisfizo, para que veas, fue saber que Nicholson es un fan de mi música y que ha comprado muchos de mis discos. Está bien eso, ¿no?

¿Cómo has podido combinar el trabajo de actor y el de músico?

Es una combinación difícil. A mí me interesa la posibilidad de trabajar la música en vivo, porque es una de las mayores satisfacciones que me ha dado la vida. Desde que nací estoy soñando con la música y tuve que hacer muchas cosas antes de llegar a ella, tuve que luchar mucho, pues cuando comencé a escribir mis letras toda la gente del disco de Nueva York decía que jamás iban a tener éxito. Pero insistí, y al fin me grabaron gentes como Ismael Miranda y Ray Barretto y después tuve la suerte de encontrarme con una banda como la de Willie Colón, que quería trabajar en serio, y ahí empezamos. Por lo demás, cuando trabajas la música en vivo, lo *fregao* son los viajes. Pero si lo combinas con el cine, ya es cosa de locos. Yo he tenido muchos días de estar actuando una noche y a la mañana siguiente coger el avión para el set de filmación y a la tarde regresar para hacer otro concierto. Y tal vez podría suspender algunas giras para dedicarme mejor al cine, pero la música significa todavía mucho para mí.

Y al final, ¿serás músico o actor?

Soy actor de vez en cuando, si hay un papel que me complace, y músico a tiempo completo.

¿Y político?

Eso depende de los votos y no de mi talento. Pero vuelvo y te repito, mano,
hay que tratar.

GIJÓN, 1989 / REESCRITA EN LA HABANA, 1993

Cachao López:

«Mi idioma es un contrabajo»

La vida te da sorpresas...

Y una de ellas fue durante un viaje a España, adonde había llegado como escritor invitado a la VII Semana Negra de Literatura Policial de Gijón. Recién había aterrizado en Barajas y eran las ocho de la mañana —aunque también las dos de la tarde para mi organismo y mi sueño de viajero desvelado— y mi amiga Paloma Sanz, luego de recibirme en la salida de la aduana, me invitó a un café necesario. Y allí, mientras bebíamos y conversábamos, me dio la noticia: «Cachao va a tocar en la Semana Negra», me dijo, y cuando todavía no me había recuperado de la sorpresa, agregó: «Seguro que lo vas a entrevistar, ¿verdad?»... «Esta vez no se me escapa», apenas le comenté.

Ocho días después, en el restaurante Casa Pachín, de Gijón, estaba instalado en la mesa de Cachao López compartiendo la inmejorable fabada asturiana que preparan en este lugar. Ante mí tenía una difícil disyuntiva: comer fabada o hablar con este músico demasiado importante al que dos años atrás había perseguido sin suerte por Miami y Nueva York mientras él andaba por Puerto Rico y Los Ángeles. Sin embargo, entre fabes, chorizo, tocino y patatas tragados sin piedad, hasta llegar a tres platos, empecé un diálogo para mí inestimable con el mitológico Israel López, Cachao.

El mito y la historia

Porque sucede que Israel López, «Cachao», es uno de los últimos mitos vivientes de la abultada crónica de la música cubana del siglo xx. Testigo y partícipe de la transformación del son, allá por los años veinte; coprotagonista, junto a su hermano Orestes, de la renovación del danzón y de

la polémica germinación inicial del mambo con la orquesta de Arcaño y sus Maravillas, en los años treinta; creador de unos tres mil danzones; animador de los famosos bailes habaneros de los años cuarenta; miembro, durante tres décadas, de la Orquesta Filarmónica de La Habana; promotor de aquellas famosas «descargas» de los años cincuenta que acercaron el son y el jazz y rompieron las fronteras para futuros experimentos de fusión; referencia indispensable y rectora dentro del movimiento de la salsa; maestro indiscutido en el manejo del contrabajo y rey del ritmo; y personaje principal, últimamente, de un documental dirigido por Andy García en el que se le hace la justicia que su historia merece, Cachao es como una enciclopedia que lleva consigo demasiadas páginas de la historia musical del Caribe.

«El problema no es que yo sea importante —me refuté con su modestia apacible, después de beber un largo trago de Coca- Cola—. Lo que pasa es que llevo sesenta y ocho años tocando, porque empecé de muy niño, con solo ocho años. Y ya voy a cumplir setenta y seis. Y he tenido la suerte de haber pasado en estos años por todo tipo de música. En Cuba hice zarzuelas, óperas, tangos con Libertad Lamarque, con Hugo del Carril, con Alberto Castillo, hice música de mariachis y casi todos los ritmos cubanos: son, danzón, mambo, cuban jazz, guaguancó, rumba, boleros... Una vez me puse a sacar la cuenta de las orquestas en que había tocado y perdí la cuenta en la 248... Ha sido una gracia de Dios.»

¿Y cómo fue el principio de toda esta historia?

Bueno, creo que yo nací para ser músico, como casi todo el mundo en mi familia. Cuando ya tengo la primera noción de las cosas, mi hermano Orestes, que era seis años mayor que yo, ya andaba tocando en grupitos por La Habana, y en el año 1926 ingresé en un sexteto de niños, donde el cantante era Roberto Faz, el mismo que luego sería ese gran sonero, cantante de la orquesta Casino y líder de su propia orquesta en los años cincuenta y sesenta. En aquel tiempo yo era bongosero.

Pero se cambió al contrabajo.

Yo quería ser músico y después del bongó lo intenté con una trompeta que me prestaron, pero eso duró poco. Nosotros vivíamos en la calle Paula, en la misma casa donde nació el apóstol Martí, antes de la que convirtieran en Museo, y con la trompeta yo empecé a imitar los llamados que hacían en el cuartel de la policía que estaba cerca de la casa. Me aprendí todos los toques: matutino, comida, día de cobro, y fue divertido hasta que el jefe del cuartel

me agarró en la calle y me quitó la trompeta... Y entonces empecé a estudiar el contrabajo en el año 27 y donde primero tuve trabajo fijo fue acompañando las películas silentes en el teatro Carral, donde también tocaba Bola de Nieve. Eso duró tres años y fue de verdad muy divertido... Después empezaron las cosas serias, porque en el año 1930 ingresé en la Orquesta Filarmónica de La Habana.

En todo este momento de formación, ¿qué importancia tuvo para usted su hermano Orestes López?

Él era mi ídolo, mi inspiración. Por él es que yo soy músico, por imitarlo a él, por querer ser como él. Él me enseñó a componer y a estudiar el contrabajo y me metió en la sangre el amor por el arte y la innovación. Por ejemplo, él fue de los primeros en introducir la trompeta en el son, con el Septeto Apolo. La verdad, yo no creo que existan muchos hermanos que se hayan llevado mejor que Orestes y yo. Por eso fue tan triste saber que había muerto, hace tres años. Lo peor es que no pudieron avisarme desde La Habana y me enteré a los tres meses...

Danzón y mambo; padres y reyes

Tal vez la más aguda polémica de la historia musical cubana tiene como protagonistas, precisamente, a Cachao López y su hermano Orestes. En los años treinta, cuando Cachao era bajista y Orestes chelista de la famosa orquesta de Arcaño y sus Maravillas —«Un maestro en cada instrumento, y en conjunto una maravilla», decía su eslogan—, introdujeron un danzón compuesto en 1935 y titulado «Mambo» que ha sido la manzana de la discordia musicológica. Mientras especialistas como Leonardo Acosta afirman que en aquellos danzones de los hermanos López estaba el germen del mambo que luego haría famoso a Dámaso Pérez Prado, otro como Odilio Urfé asegura que solo es varios años después, en 1949, con el danzón de Cachao «Se va el matancero», «cuando se consagró definitivamente el “ritmo del mambo” como el final de los danzones». Mientras, Radamés Giro asegura en un texto más reciente que «Orestes e Israel López, con la charanga de Arcaño, hicieron un tumbao que sería un ritmo característico de esa orquesta y otras del mismo tipo, mas no se debe identificar con el mambo a lo Pérez Prado»... Por último, mientras Arcaño y Orestes López me aseguraron que el mambo les pertenecía, Dámaso Pérez Prado defendía su paternidad...

¿Y qué piensa Cachao?

Mira, cuando yo empecé a tocar en el año 1926 el danzón todavía era un baile de salón muy formal, muy tradicional, con un esquema muy rígido, a pesar de que ya tenía una coda final en la que se hacía alguna improvisación más movida. Pero en el año 1937, cuando se funda la orquesta de Arcaño y sus Maravillas, nosotros hicimos una renovación total del danzón, aunque sin lesionarlo: en realidad lo que hicimos fue modernizarlo, y en ese trabajo es que se empieza a manejar el ritmo del mambo, que era el tumbao con que se improvisaba en la parte final y que podía durar cualquier tiempo, mientras la gente estuviera bailando. Cuando se hizo el primer «mambo» que se escuchó como danzón, lo que hicimos fue apurar el ritmo del danzón, pero sin cambiar su estructura, porque los bailadores todavía no estaban preparados para un cambio así. Incluso, aquel primer «mambo» era demasiado rápido y los siguientes debieron ser más lentos, igual que el danzón. Pero ya en el año 1950, cuando Pérez Prado empieza a trabajar el mambo, las condiciones han cambiado, se vive otra época y él sí le introduce toda la velocidad que tiene el ritmo. Además, desde el principio él se propuso trabajar una coreografía más complicada, más activa. Pero el mambo original fue una creación nuestra...

Sin embargo, siempre se habla de Pérez Prado como del Rey del Mambo y también como su creador. ¿Siente que hay una injusticia en esa valoración?

No, no hay ninguna injusticia cuando se habla del Rey del Mambo. Porque fue Pérez Prado quien lo universalizó y lo hizo famoso, esa es la verdad. Él convirtió el mambo, de ritmo de salón, en un verdadero espectáculo. Por lo demás, yo siempre me llevé muy bien con Dámaso Pérez Prado, fuimos grandes amigos, al punto que nos tratábamos como hermanos. Incluso hasta trabajamos juntos, como en el año 1962, cuando él vino a Madrid, y el bajista suyo se enfermó y al saber que yo estaba acá, fue a buscarme para que yo hiciera unas presentaciones con él. Entonces hicimos juntos tres programas para Radio Madrid y otras actuaciones. Pero sí, hay una tendencia entre la gente a considerar que Dámaso y yo éramos rivales, pero no fue así. Al contrario, creo que debemos estarle muy agradecidos a Pérez Prado por lo que hizo con el mambo: lo universalizó. Si no hubiera sido por él, el mambo no se hubiera conocido en el mundo entero.

¿A qué se debe que un ritmo cubano como el mambo haya tenido su gran éxito en México?

Creo que se debe a que los mexicanos son muy buenos músicos, y Pérez

Prado quería encontrar músicos con buenos «labios», capaces de hacer aquellas notas agudas que él exigía. El trompeta líder de Pérez Prado, cuando tocaban en vivo, muchas veces pasaba de primer trompeta a quinto, porque ya no podía más, no podía seguir en la exigencia de la música suya... Y también se debe a que en México, antes del furor del mambo, ya existía la tradición de bailar danzones, y el danzón es el padre natural del mambo.

¿Y qué relación existía entre el son y el danzón que ustedes revitalizaron, al que incluso se le llamó «ritmo nuevo»?

No había mucha relación, en realidad. El danzón, como sabes, tiene tres partes muy bien definidas, la del clarinete o la flauta, la del violín y la última, que era ya para bailar con más libertad. Esa última parte fue donde más trabajamos, al hacerla más movida, introduciendo lo que se llamó el tumbao, el mambo, pero sin cambiar demasiado la estructura del ritmo, porque ya de por sí el baile del danzón es difícil del bailar. El son, mientras tanto, es más libre, menos esquemático que el danzón y más abierto a cualquier innovación.

Se dice que usted es autor de más de tres mil danzones. Debe ser un récord, ¿no?

En realidad fue entre mi hermano y yo, así que habría que bajar la cifra a la mitad: mil quinientos para cada uno (y tal vez todavía así sea récord). Cuando aquello éramos muy jóvenes, teníamos mucha energía, muchas cosas que decir y además había que trabajar para comer, ¿no?, y recuerdo que en una época entre Orestes y yo llegamos a escribir veintiocho danzones en una semana.

¿Y de dónde salía la inspiración para escribir tanto?

Viene de cualquier lado, de un ruido, de una idea, de una necesidad. Y fueron tantos y tantos danzones, que un día me pasó algo simpático. Estaba en la casa oyendo radio y pusieron un danzón y me dije, qué bien suena, de quién será, y al terminar el locutor dijo que era de Israel López Cachao, y ni yo mismo me acordaba.

Usted también fue protagonista de la época de los Tres Grandes, en los años cuarenta: el Conjunto de Arsenio, Arcaño y sus Maravillas y la Orquesta Melodías del 40. ¿Cómo recuerda ese tiempo?

Había tremendo ambiente en La Habana y entre las orquestas nos llevamos

muy bien. Fue entonces cuando a Arcaño se le ocurrió hacer la liga musical de los Tres Grandes y se le puso así porque era la época de la II Guerra Mundial y como había los tres grandes de la política —Churchill, Roosevelt y Stalin— también los podía haber de la música. Y el impacto que tuvo fue muy grande: creo que pusimos a bailar a Cuba completa.

¿Cómo eran los bailes de aquella época?

Eran fantásticos, con mucho calor, mucho público, la gente sudando, pero todo el mundo se divertía muchísimo. Por ejemplo, en las sociedades de color los bailes tenían que ser hasta las cuatro de la madrugada, Dios libre que usted se fuera antes. Los blancos no, los blancos bailaban hasta la una o las dos de la mañana y ya se iban. Pero a los negros... te buscabas un problema: es que para el negro bailar es algo muy importante.

¿Y qué relación había entre los músicos y los bailadores?

Mira, los bailadores alimentaban a los músicos —y no solo por el estómago—. El problema es que en esa época se sabía bailar, y el bailador escuchaba y si había algún desajuste en la orquesta, enseguida lo detectaba, tenía muy buen oído. Siempre en aquellos bailes había un silencio enorme, no como ahora que todo el mundo habla, nada más se oía el murmullo de los pies, pues además no había micrófonos ni nada de eso: el cantante era a puro pecho y hoy si no es con micrófono no pueden cantar.

¿Cuáles eran las exigencias para el músico en aquella época?

Había una cosa muy buena: cada orquesta tenía su sello, su estilo. Por ejemplo, usted estaba en su casa escuchando la radio y decía ese es fulano, y luego, ese es mengano, y podía diferenciar el estilo de cada cual. Hoy no: hoy todos tocan con el mismo estilo y si no cantan no puede diferenciar quién es quién, ¿no es verdad? Además, en mi caso todo era más complicado, pues cuando se funda la Orquesta Radiofónica de Arcaño, con catorce músicos, yo tenía que escribir para cada uno de ellos, porque el danzón sí hay que escribirlo, no es como la descarga en que cada cual parte de una pauta y hace lo suyo. En fin, había que trabajar muy en serio. Tal vez por eso en 1949 dejé la Radiofónica y me fui a tocar en la orquesta de cincuenta músicos tipo Radio City, del Teatro Blanquita, acompañando revistas musicales estilo Broadway... Allí era uno más, sin tanta responsabilidad.

Como su ritmo no hay dos...

Y yo fui testigo de eso. La noche en que Cachao tocaba en Gijón lo hacía como artista invitado a la gira española de la Orquesta de la Luz, la banda más famosa de la salsa japonesa. Cuando los asiáticos empezaron a tocar, en realidad los que no los habían escuchado tuvieron una agradable sorpresa: sabían tocar salsa... Pero, cuando fue anunciado Israel López y el maestro se incorporó al grupo, contrabajo en ristre, se produjo el verdadero milagro. De pronto se hizo la luz para la Orquesta de la Luz, porque su ritmo cambió, se hizo intenso, telúrico, definitivamente caribeño, gracias, únicamente, a los acordes rítmicos que, desde su contrabajo, imponía el maestro de setenta y seis años...

Cachao, ya se sabe que el buen bailaror baila con el bajo, y usted es considerado el más importante bajista de la música cubana, ¿cómo es un buen bajista de música cubana y qué condiciones debe tener?

Como el bajo es el que impone el ritmo, el buen bajista debe saber bailar. Lo que pasa es que hay dos formas de hacerlo: una atravesado y la otra a tiempo. En Santa Clara se bailaba atravesado y en La Habana a tiempo, y hay una discusión sobre quién baila bien, pero todos bailan con el bajo. Por eso el bajista debe tener gran sentido del ritmo y mucha imaginación, pues es un instrumento tosco, duro, y si usted no lo toca bien, parece un elefante tirando piedras. Es difícil ser un buen bajista.

¿Piensa usted que para entender el ritmo del Caribe es preciso haber nacido allí?

En parte sí, hay que nacer en el Caribe, porque hay un problema de sangre. En Cuba cualquiera sabe bailar danzón, pero en los Estados Unidos, por ejemplo, solo los judíos, que tienen un increíble concepto del ritmo, pueden bailarlo. Usted ve a un judío bailando y cree que es cubano, pero si lo miras te das cuenta que lo ha estudiado y lo hace muy bien, pero le falta la cadencia última del ritmo.

Maestro, ¿cómo se produce su vinculación con el jazz?

En realidad, cuando hicimos aquellas descargas, a partir del año 1957, no nos estábamos fijando demasiado en el jazz, sino en la propia música cubana, en el son. Aquello fue una reunión de músicos capacitados, con ganas de hacer en la música algunas ideas nuevas, a partir de la inspiración y la

improvisación. La primera descarga que hicimos fue a las cuatro de la mañana, en los estudios de la casa discográfica Panart, y lo hicimos a esa hora porque todo el mundo tenía trabajo por las noches con las orquestas o en los night clubs. Pero a aquella primera descarga no se le dio importancia, y el disco se quedó ahí sin que pasara nada, como le sucedió a Jorrín con «La Engañadora», que estuvo dos años guardada, sin que se difundiera el chachachá.

¿Cómo eran aquellas noches de La Habana?

Había mucha alegría, mucho movimiento, muchos night clubs como El Gato Tuerto, La Gruta, lugares pequeños a los que iba mucha gente y estaban allí muchas veces hasta el amanecer.

Y después, ¿no ha vuelto a hacer descargas?

Sí, cómo no. A mí me encanta descargar, tocar con libertad sobre un tema. Mira, recuerdo que en una época tuvimos un cuarteto en el que Miguelito Valdés cantaba, Tito Puente tocaba el timbal, Charlie Palmieri el piano y yo en el bajo, pero lamentablemente nunca grabamos esa música y según mi recuerdo era muy buena.

Últimamente usted ha tenido un gran reconocimiento a partir del documental que dirigió el actor Andy García, Cachao, como su ritmo no hay dos. ¿Cómo se produjo este encuentro con Andy y la idea de la película?

Bueno, como tú sabes, Andy salió de Cuba a los cinco años y se crio en Miami, pero siempre se mantuvo vinculado a la música cubana, y yo creo que es hasta más músico que actor. Entonces un día, cuando estaba filmando *El padrino III* tuvo un receso de una semana y coincidió con que yo hacía un concierto en San Francisco con Carlos Santana y él fue a verme y a conocerme y ahí mismo me propuso la idea, pues cuando empezamos a hablar resultó que durante más de cincuenta y cinco años yo había sido muy amigo de su padre, René García —que, por cierto, murió poco después de filmada la película y tuve el privilegio de llevarle una orquesta sinfónica a la iglesia para hacerle la misa de difuntos. Entonces Andy propició un concierto para tener la base del documental, y desde el principio se hizo con fines culturales, pensando sobre todo en las universidades como público receptor. Pero luego la cosa se complicó, parece que quedó bien, y se ha presentado en diversos lugares del mundo y ha tenido mucho éxito. Pero la verdad es que todo se hizo en dos semanas, sin libreto ni nada, pues yo no soy actor, pero

Andy supo que debíamos trabajar todo con mucha naturalidad.

¿Y qué piensa de él?

Él es un muchacho muy noble, muy decente y muy humilde, al que no se le han subido los humos a la cabeza. Y, bueno, ahora hasta soy un poco el padre que perdió...

Otra de las grandes figuras de la música cubana en Estados Unidos fue Mario Bauzá, quien murió recientemente. ¿Qué me puede decir de él?

Que Mario Bauzá es el padre de la música afrocubana. Yo conocí a Mario en el año 1930, cuando se marchaba de Cuba, pues quería tocar jazz y hacer otras cosas, tener más libertad musical. Cuando eso era clarinetista de la Sinfónica de La Habana y es en Estados Unidos, con Chick Webb y Cab Calloway, donde empieza a tocar las trompetas y luego con Machito crea el afrocuban jazz y tiene mucha influencia sobre los creadores del bebop, como Dizzy Gillespie, que lo consideraba su padrino musical. La carrera de Mario es por eso de las más importantes en la música cubana en Estados Unidos.

La música africana, ¿qué les ha aportado a los ritmos del Caribe?

La riqueza de la música africana ha sido decisiva en todo este proceso. Aunque muchas veces es una música intuitiva, de músicos no profesionales y de carácter religioso, la variedad de ritmos que tiene y la fuerza que desarrolla ha sido fundamental en la música que se ha hecho en América. Por eso su influencia no es nueva, sino que está en el origen mismo de la música latinoamericana en la que hay una raíz negra.

Y usted, ¿no siente añoranza de volver a Cuba?

La tengo como todo cubano, aunque no pienso volver por ahora, y si lo hiciera no sería para quedarme. Ya me adapté a vivir en los Estados Unidos y sería muy difícil regresar, y saber que todos mis amigos están muertos, mi hermano Orestes, el viejo Arcaño. Creo que después de treinta años no conocería a nadie. Pero sí, me gustaría regresar, porque es mi país...

Échale salsita...

Cuando Cachao abandona Cuba, en 1962, y decide probar suerte con su música en Estados Unidos, ya era uno de los instrumentistas más reconocidos de todo el universo de la música del Caribe. Del danzón a la descarga su fama

se había extendido y con ella su prestigio. Por eso, durante los años sesenta es solicitado por varias orquestas —entre ellas la fabulosa banda de Tito Rodríguez— a la vez que su trabajo como arreglista y compositor va marcando una referencia en el origen de lo que luego se llamaría música salsa. Así lo reconoce, por ejemplo, el autorizado estudioso César Miguel Rondón, que afirma, incluso, que la banda de salsa, en su sección percusiva, «le debería demasiado a la pauta primaria marcada por Cachao en los cincuenta, en Cuba: un trío fundamental de tumbadora, timbal y bongó, más la incorporación ocasional de maracas, güiro y claves...». No obstante, su figura no aparece en las portadas de los discos más importantes del período, hasta que en 1976 el musicólogo y productor puertorriqueño René López arma una gran banda para que, bajo la dirección del cubano, graben dos discos insólitos en el panorama de la época: *Cachao Uno* y *Cachao Dos*, dos obras relevantes dentro de los tiempos de la salsa, pero con escasa fortuna comercial. Tal parecía que los buenos tiempos de Cachao hubieran pasado para siempre, en medio de la arribazón de la salsa... Pero mientras mucha salsa pasó, todavía Cachao está ahí.

¿Qué piensa usted de la salsa? ¿Existe la salsa?

La salsa, como bien dice Tito Puente, es la salsa de tomate que se usa para cocinar... Lo que sucedió con esa otra «salsa» es que para comercializar la música cubana en Estados Unidos se le llamó salsa. Pero como música, la salsa no existe. Fíjate si es así, que si oyes un guaguancó un poco arreglado, te dicen que es salsa, y lo mismo pasa con la rumba o con el bolero o con lo que sea. Pero la verdad es que ya en el año 1926 Ignacio Piñero cantaba «Échale salsita», y Yeyo, el famoso bongosero, gritaba después «Más salsa que *pescao*». Pero la verdad es que al decir que alguna música tiene salsa, es como decir que tiene sabor o que tiene swing, o decir en España que tiene salero. Pero de ahí a que exista música «salsa» va un buen trecho.

¿Y qué piensa entonces de los «salseros»?

Actualmente hay muchas orquestas de las que hacen «salsa» que son de verdad muy buenas, tanto en Puerto Rico como en Colombia, que son los países donde más se toca. Ahí mismo, en Colombia, siempre me sorprende la calidad del grupo Niche y de Guayacán. Pero además hay otros conjuntos muy buenos, como el de Oscar D'León, o el del propio Tito Puente, y me sería difícil decirte cuál es el mejor.

Aceptemos que la salsa no existe. Sin embargo, cuando se habla de «la esencia de la salsa» muchas veces se le menciona a usted y a Arsenio Rodríguez. ¿Qué importancia tiene Arsenio en esa música que se hace actualmente?

Tiene una gran importancia, pues él fue un gran creador, el fundador de un estilo que mucha gente de hoy en día ha copiado, pero la diferencia es enorme. Arsenio tenía algo así como una claridad indiscutible, un sabor original, pero la salsa no puede llegar a eso. Sin embargo, aunque han grabado mucha música suya y algunos le han rendido homenaje, él nunca fue reconocido en los Estados Unidos, ni tuvo el éxito que tuvo en Cuba, porque para que un músico se distinguiera en Nueva York en aquella época tenía que pulirla de verdad y tener alguien que lo empujara. Y la imagen de Arsenio no vendía: era como una pieza de museo y daba más negocio saquearlo que proponerlo, esa es la verdad.

¿Qué relación mantiene actualmente con la música cubana que se hace en Cuba?

En realidad tengo poca información pero sé que están haciendo cosas buenas, porque los músicos cubanos son excelentes. Cada vez que escucho algo de ellos me parece que son insuperables: hace poco he oído cosas de NG La Banda y me parecen muy buenos, igual que Irakere, aunque ahora hay más influencia del jazz norteamericano, a diferencia de lo que se hacía antes.

¿Y si los cubanos son buenos, por qué no los mencionó cuando hablamos de «salsa»?

Por lo que te dije al principio: la música cubana es música cubana, y no «salsa». Por eso creo que es un error que algunos cubanos se consideren «salseros», aunque eso los pueda ayudar comercialmente.

Hemos hablado de varios músicos cubanos, y sin embargo no hemos mencionado a las dos voces más grandes de la isla: Celia Cruz y Benny Moré...

De Celia lo increíble es que empiece su carrera cantando tangos en un concurso y así se dio a conocer. Entonces Rogelio Martínez la lleva a trabajar a la Sonora Matancera y la introduce en los ritmos populares y ahí empezó su trabajo, en la línea en que está hasta hoy. Y no creo que haya persona que tenga la voz que tiene ella: claridad, fuerza y permanencia.

Y el Benny fue mi amigo, y nos queríamos mucho, pero no podía trabajar

con él, pues su compadre era el bajista de la banda. Él era un genio, pues no sabía música y tenía que explicarle verbalmente al arreglista lo que pensaba y en un momento lograba lo que quería. Y súmalo a eso su sentido del ritmo. Y su voz: yo, que trabajé con todos los cantantes buenos de Cuba, te digo que no creo que haya salido ni salga otro como él: Fernando Collazo, Abelardo Barroso, Panchito Riset, Alberto Aroche, Paulina Álvarez, Barbarito DÍez, todos eran buenos, pero ninguno como Benny.

¿Y por qué usted salió de Cuba?

Por motivos artísticos, fundamentalmente. Quería trabajar en otro ambiente, probar con otros ritmos. Además, a mí no me interesa la política, nunca me ha interesado. Cuando uno se mete de verdad en la música, lo único que quiere es hacer música desde por la mañana hasta por la noche, y a mí lo único que me ha interesado en mi vida es eso: hacer música. Por eso nunca hablo de política, ni me gusta mucho que me hagan entrevistas: prefiero hablar con las cuerdas, porque mi idioma es un contrabajo.

GIJÓN, 1994

Wilfrido Vargas:

El merengue soy yo

El Rey del Merengue escala el escenario. Entra corriendo y, de espaldas al público, levanta su brillante trompeta, exige silencio. Y... baja al fin los brazos: ha empezado la locura. «¿Qué hiciste, abusadora, qué hiciste...?» El ritmo alucinado del merengue entra por los oídos y sale por los pies de la gente y no queda más remedio que bailar.

Para muchos es el verdadero Rey del Merengue y se llama Wilfrido Vargas. Toca trompeta, compone canciones, canta, baila, arrastra desde hace veinte años a su banda de «Beduinos» y afirma con orgullo que el merengue es el ritmo caribeño más fuerte de los últimos diez años.

El Rey del Merengue es un mulato de cuarenta años que suele dormir mal y que, para no delatar su identidad, cuando se aloja en hoteles responde al teléfono con el nombre de Tony. Le gusta fumar, pero odia el cigarro porque le hace daño y practica el proselitismo antivicio con todo el que se le acerca. Habla con unas pausas largas, ajenas al merengue, como si pensara dos veces todo lo que va a decir. Pero, sobre todo, este hombre que ha vencido en cada una de las plazas en que ha tocado, que ha revolucionado el ritmo nacional de su país al extremo de «wilfridizar» el merengue, goza de la sencillez de los grandes artistas. Por eso, cuando su hermano Juan, gerente del grupo, le dijo que un periodista cubano quería entrevistarle, la respuesta fue sencilla y lacónica: «¿A qué hora mañana le metemos a esa vaina?», preguntó y nos citamos para el desayuno en su hotel.

Antes de este encuentro, en la hermosa ciudad mexicana de Guanajuato — que replicaríamos después en el Distrito Federal en el intermedio de una exitosa audición—, solo conocía a Wilfrido de «oídas»: había escuchado algunas de sus obras más famosas —como «El Barbarazo», «Enrique Blanco», «Desiderio Arias» (largas historias cantadas estas dos últimas), o «El africano», «Abusadora» y «El cucu» (canto al doble sentido)—, pero sí

sabía que este joven músico había sido, quizás, el máximo responsable de lo que, a partir de los años finales de la década de los setenta estaba ocurriendo con el merengue: su conquista musical de todo el Caribe, primero; de Nueva York, después; de Europa, finalmente...

Porque a partir de la llegada de Wilfrido Vargas la historia del merengue comenzó a ser otra, definitivamente de cara al mundo, cuando por las brechas de calidad dejadas por una salsa que se repetía y se agotaba, entró en el gran circuito del gusto y la difusión aquel ritmo caribe que siempre había rebotado contra las playas de la isla.

Y ahora, oyéndolo hablar, comprendo por qué Wilfrido Vargas pudo calzar su corona hace quince años para no abandonarla todavía: este hombre respeta su música como se respeta a las cosas sagradas y sabe que cada día, cada concierto, es un desafío en el que debe vencer... y él siempre sale a vencer.

El merengue y la vida

Wilfrido Vargas es sinónimo de merengue... ¿De quién hablamos primero, de ti o de él?

Del merengue, que es el protagonista... Mira, el merengue tiene una evolución larga y difícil, pero muy interesante, porque de alguna forma ese baile nacional refleja la historia de mi país en los últimos ciento y tantos años. Se dice que el merengue llega a Santo Domingo en el siglo XIX y que vino de Haití, aunque allí apenas se cultivó. Era un ritmo campesino, medio humildón, que se tocaba con guitarra española, igual que el son cubano. Pero muy rápido se le fueron agregando otros instrumentos por una razón bien sencilla: hacía falta mayor volumen para amenizar las fiestas, y entonces se le fueron incorporando el acordeón, la güira y especialmente la tambora, para llegar a lo que se llamó el perico-ripiao que se tocaba en los bailes. Esa es la época de piezas como «Jovinita», «A la gallera», o «Arroyito cristalino», cuando el merengue es todavía una música rural aunque ya empieza a ser pujante.

Ahora bien, en 1916, cuando la invasión norteamericana a Santo Domingo, el merengue sufre tanto como el país, y aquella música campesina y fuerte, con una síncopa que ya era marcada por la tambora, debe convertirse en un ritmo complaciente, pues, según la leyenda (que debe ser muy cierta), los yanquis no sabían bailar merengue (todavía no han aprendido) y el merengue debió interpretarse entonces de un modo que fueraailable para ellos. Pero

esto no detuvo su evolución, sino que la desvió por un camino más tortuoso, medio oculto, que es el que sigue cuando Trujillo se hace del poder y se convirtió en el «benefactor» de cierto tipo de merengue, muy inofensivo y bastante transfigurado. Comienza entonces en Santo Domingo la época de las orquestas grandes, patrocinadas por el dictador, que como todo buen dictador tiene una actitud paternal sobre su suelo, sobre su finca, y mientras le quitaba unas cosas al pueblo, le daba otras menos peligrosas, como la música, aunque esa música no fuese ya la más dominicana. Y lo cierto es que durante la dictadura nunca faltó el subsidio para las bandas municipales, como tampoco faltó el impecable uniforme militar, así con su quepis, pues eso es lo que daba colorido a sus desfiles en las fechas patrias y personales.

Luego, con la caída de Trujillo, muchos valores sociales y políticos caen con él, y por supuesto, también valores culturales que respondían más a sus caprichos y gustos personales que a la expresión de una nacionalidad. Y también se pierde el subsidio de las bandas municipales, lo que por demás es lógico en un país donde faltaba la alimentación, la electricidad, el agua. Mientras, para un pueblo que no había renunciado a su verdadera música, se abre otro nuevo período del merengue, ese baile nacional que había sido transformado para los yanquis, primero, y utilizado, después, por el dictador y la burguesía, que lo disfrazaron para llevarlo a los salones de baile por considerarlo bajo en comparación con el vals, la contradanza, el danzón de las orquestas grandes. Porque está claro que hablar de un perico-ripiáo en los quince de una señorita de aquellas sonaba un poco *desentonao*, ¿no?

¿Entonces el auténtico merengue no resurge hasta los años sesenta?

Casi el mismo día en que muere Trujillo... Cuando desaparece esa orquesta grande que él alentó para ocultar el sonido del acordeón y la tambora, cuando se hace imposible sostener esa banda de treinta personas, todo se reduce, todo debe replantearse, y aparece un tipo de agrupación que en su formato es apenas mayor que una sonora: el combo. Las sonoras tienen la característica de que las voces melódicas son dos trompetas y en el combo que entonces surge en Santo Domingo las voces melódicas, además de las dos trompetas, son también dos saxos, uno alto y otro tenor. Pero en las condiciones económicas de esa época aun este formato reducido era difícil de sostener y lo que se hace más habitual es aquello que se llamó el «ven-tú», porque yo te decía, oye, ¿qué tú estás haciendo?, ¿qué tú tocas?, y me respondías, por ejemplo, toco trompeta, y yo te decía ahí mismo, bueno, ven tú, porque me

hace falta un trompeta para un *picoteao* que tengo —que es como se les dice allá a las fiestas— y así empezamos, «ven tú», y «ven tú», hasta formar un grupo efímero, sin preparación ninguna y sin formato fijo. Así es como nace el ventú, que es la característica típica de la música popular dominicana de los sesenta.

Pero si uno de estos ventú tenía un poco de suerte y mucho de calidad, generalmente empezaba a sufrir una transformación cuando los músicos dejan de ser escogidos al azar y pasan a ser más o menos fijos, en grupos como el del Negrito Truman, el del maestro Johnny Ventura, el de Rafael Solano y sus Amigos, y el de Félix del Rosario y sus Magos del Ritmo. Ya Frank Cruz no es un cantante que va donde lo llamen, sino que solo trabaja con Félix del Rosario. Las orquestas vuelven a tener sus trajes, y Johnny Ventura, unos años después, le da carácter de espectáculo al merengue haciéndoles coreografías a sus números y se convierte en el músico más fuerte de esa época en que se reconquista un espacio nacional para el merengue y se prepara, sin saberlo la gente, su boom internacional.

Mientras esto sucedía, ¿dónde está Wilfrido Vargas?

Estaba en una televisora de Altamira, mi pueblo natal, viendo todo lo que está pasando con la música y con la vida... Y soñando. Pero todavía muy lejos del merengue.

¿Y quién es aquel Wilfrido que todavía no llegaba a los veinte años ni tocaba merengue?

Wilfrido Radamés Vargas Martínez nace en Altamira, en 1949, y es hijo de Bienvenida Martínez y Ramón Emilio Vargas. Él era un bohemio típico de pueblo, guitarrista, tomatragos, que se enamora un día de esa muchacha que tenía un ventorrillo para vivir y vendía naranjas, repollos y esas cosas. Esa muchacha, Bienvenida, también cantaba y tocaba la guitarra. ¿Tú te imaginas cómo sería la relación entre esas dos personas, donde el hombre que enamora lo hace con una guitarra y la muchacha pretendida responde con esa misma guitarra?... Ella, además, tocaba un poquito la flauta; y él un poquito de bandoneón. Pues se casan y lo primero que sale de esa unión —además de música— soy yo. Mi primera respiración, mi primer oxígeno lo tuve como parte de lo que estaba sucediendo en aquel hogar: las comidas, los sufrimientos, las alegrías y hasta el llanto eran melódicos en mi casa. Cuando ya estoy mayorcito y empiezo a sentir atracción por la música, mi papá se dedica a enseñarme los tonos, esos tonos de lo que se considera una

composición ordinaria desde el punto de vista armónico. El estilo de tocar que él me trasmite iba de Los Panchos al Benny Moré, sobre todo el Benny, que era el pan nuestro de cada día, la referencia obligatoria. Solo después es que yo empiezo a escuchar una música de otra construcción melódica cuando descubro a Los Tres Ases y el trío Los Reyes; también empiezo a escuchar música brasileña y conozco las creaciones de un señor llamado Miguelito Méndez que construye las armonías desde un punto de vista más complejo y rico, y eso me deja impresionado.

¿Cuándo te conviertes en músico? Y ¿cuándo empiezas a vivir de la música?

En el año 1966, cuando el primer período del presidente Balaguer, yo no era militante político, pero simpatizaba con el partido político que perdió y así perdí el puesto que tenía como primera trompeta de la banda y cartero de la municipalidad de Altamira, un cargo que parecía más codiciado de lo que yo me imaginaba. Entonces tuve que emigrar a la capital y allí empiezo a trabajar con los «ventú» y en una de esas conozco a un joven llamado Chely Jiménez, que tenía un grupo de rock, y como a él le gustó el modo en que yo tocaba la trompeta, me avisó de que en un restaurante se necesitaban varios músicos, aunque el local, por su comida y su decoración, era de tipo árabe, y el grupo tenía que tocar música árabe y vestirse como árabes, ¡como beduinos! Pero allá me fui, y te podrás imaginar que mi trompeta, tocando música árabe y un poco de merengue que no podía faltar, sonaba como algo extraño en aquel grupo tan pequeño.

Lo interesante está en que mi forma de tocar empieza a intrigar a los demás músicos, porque mi fraseo más bien parecía de otro país que de Altamira y la gente se fijó en él y, en poco tiempo, aquel grupo que se llamaba Alí Babá y sus 40 Ladrones —qué imaginación, ¿no?— pasó a ser, por orden del dueño del restaurant, Wilfrido Vargas y sus Beduinos, y hasta grabamos un temita que se llamaba «Samba alegre» en el que doy a conocer las posibilidades que tengo como trompetista de ejecución rápida. Esto sucede en 1972 y, como ves, todavía no he entrado en el merengue.

¿Y cómo se produce, al fin, el matrimonio tuyo y el merengue?

Mi formación, como ves, es ajena al merengue propiamente dicho: hay de música cubana, de bolero, de jazz y hasta de música árabe y muy poco de merengue, aunque había vivido oyéndolo todos los días, porque el merengue en Santo Domingo está en el aire y la gente vive a ritmo de merengue: el cartero camina a paso de merengue, en el ómnibus o en el taxi vas todo el

tiempo oyendo merengue, en las cantinas y *colmaos*, mientras te tomas un ron, jamás falta el merengue... Esa es mi educación ambiental, pero no mi educación musical. Por eso, cuando yo me lanzo al fin a hacer merengue, ninguna idea rítmica, ningún elemento inspiracional de los que tengo, se parecen a los de un Johnny Ventura o un Cuco Valoy y los demás merengueros ortodoxos, porque yo no lo he sido, no soy clásico, no soy típico. Por eso, al traer otro pensamiento, otra formación, cuando empiezo a tocar el merengue que me sale obviamente es más raro, dicen que más nuevo, con un acento especial, más universal quizás. Pero, extrañamente, en vez de provocar rechazo por esta novedad, enseguida encontramos admiración.

Para mí, creo, fue una ventaja llegar al merengue por un camino distinto al mismo merengue. Este ritmo dominicano siempre tuvo una de las limitaciones de los géneros folklóricos, y es que no se va más allá del espíritu de ese folklore. En su armonía y en su melodía el merengue no perseguía otra cosa que mover al baile, y sus textos literarios, siempre dejados en un segundo plano, apenas reflejaban la crónica cotidiana del pueblo, como sí sucedió al principio, allá en los años de la Guerra de Independencia y en alguno que otro músico aislado. Nosotros, entonces, buscamos un diseño sonoro más apoyado en la conga, pues le di rienda suelta a Luis Mondesí, nuestro congüero, para que inventara. Así el ritmo de la tambora empieza a ser más rápido, las trompetas son incansables, y para joder más la vaina, el cantante que elegimos era un falsete que cantaba como una muchacha, que no tenía nada que ver con la fuerza del Negrito Truman, de Johnny Ventura o de Frank Cruz. Y aquel grupito de Beduinos empezó a tener aceptación, y también detractores, claro que sí, pues nos acusaban de ser algo así como el anticristo, los anarquistas que venían a acabar con la tradición. Pero yo me mantuve en mis trece, fui bien terco, un defensor rabioso de lo que hacía, y hoy puedo decir, con toda la fuerza de la arrogancia, que esa firmeza fue la que propició un cambio radical, al punto de que para hacer merengue, hoy en día, hay que pasar por nosotros. Llámese usted Juan Luis Guerra o Las Chicas del Can.

Es lo que se llamó la «wilfridización» del merengue, ¿no?

Así empezó la wilfridización y el reinado de los Beduinos, un grupo que adoptó entonces determinadas formas de hacer que han ido evolucionando, pues ya no somos igual que quince años atrás. Porque desde 1975, cuando grabamos *Así, así*, cada año hemos hecho un larga duración y siempre han

sido diferentes.

Lo más importante, a mi juicio, es que aquel ritmo nacional, decididamente local, se convirtió en un producto de exportación que, en pleno reinado de la salsa, tocó primero el área del Caribe, luego América Latina y Nueva York, y llegó después hasta Europa. Por eso hemos podido hacer el *opening* en festivales como el de Roma, donde estaban figuras como Paul Simon y Miriam Makeba; fuimos el grupo más solicitado por la prensa de París cuando todavía estábamos contratados de relleno en un espectáculo; fuimos la atracción de los carnavales de Rotterdam y pusimos en movimiento a los suizos de Zúrich que no tenían ni idea de que existía algo llamado merengue; hemos sido siempre número uno en venta en Estados Unidos, desde que salimos al mercado, porque la gente sabe que siempre damos máxima calidad. O fuimos, durante la primera gira por México, los triunfadores del Festival Cervantino de Guanajuato, un encuentro en el que la música popular nunca fue el plato fuerte.

Y yo quiero que tú digas esto que yo digo: el merengue nunca antes gozó del nivel de convocatoria que ha tenido en los últimos años, un poder que lo convirtió en el género revelación de la década de los ochenta, en el más influyente en el panorama musical del Caribe y el producto de exportación más renombrado de Santo Domingo.

Entonces, hace tiempo dejaste de ser el anticristo del merengue.

Mira, Fafa Taveras, el dirigente sindical dominicano, ha dicho que el merengue es el único motivo que agrupa sin discusión los más diversos sentimientos de la dominicanidad. Que el merengue es el producto cultural que más conocidos nos hace en el mundo y que es el elemento de identidad nacional que con más orgullo se enarbola en el país. Y él, como muchos intelectuales y periodistas, ha reconocido que hemos sido nosotros los máximos responsables en ese proceso de universalización del merengue.

Por lo demás, creo que lo verdaderamente importante de todo esto es la dignidad que hemos dado a este ritmo. Hace un tiempo, el individuo que tocaba la tambora, ese instrumento de madera y cuero de chivo que se amarra con sogas, representaba la última escala social en un género que ya de por sí estaba marginado. Él era el marginado de los marginados, y hoy en día la tambora y la güira se han convertido en símbolos nacionales para la juventud dominicana y eso es debido a un movimiento musical que empieza con nosotros y lleva el merengue hasta los jóvenes y los hace sentirse

dominicanos bailándolo y cantándolo.

Creo que en tu concepción del merengue hay dos presencias importantes: de un lado elementos de la polirritmia del jazz, y del otro, ritmos y sonoridades de la música cubana. ¿Cómo te influyeron los músicos cubanos?

Yo creo que Cuba es el mejor recipiente donde se mezclaron y aclimataron la música española y los ritmos traídos de África por los esclavos. Así, la música cubana —en formas como el danzón, el son, el mambo— es el patrón del Caribe y por eso toda la vida Cuba ejerció un dominio, una dinastía musical sobre todos los pueblos del área. Digamos, por ejemplo, que de una manera dulce, sutil, Benny Moré fue la dictadura musical de todos nosotros en lo que al ritmo se refiere. Y hoy en día es más evidente, porque la tendencia a nivel de textos, de información musical, de inflexiones de tonalidades y de búsquedas armónicas pasa también por artistas como Silvio Rodríguez y Pablo Milanés. Muy poca gente tiene todavía clara la importancia de Cuba gracias a su nueva generación de músicos, a través de lo que es la expresión rectificada de los ritmos cubanos que ha conseguido la nueva trova, una vez superada la etapa del panfleto, y ya en el plano musical y poético. Y, bueno, tal vez para mucha gente esto pueda parecer un poco demagógico, pero mi código armónico, más que en los jazzistas norteamericanos, está en Chucho Valdés, el director de Irakere. Yo debo ser el tipo del mundo que mejor le sigue la pista a Chucho Valdés, a Paquito D’Rivera, a Arturo Sandoval, a Pablo, a Silvio, y creo, sinceramente, que Cuba está ejerciendo hoy una influencia mayor que la de hace treinta años, cuando el apogeo del Benny, porque están dando la música más fresca que se produce en todo el ámbito del Caribe.

Wilfrido, ¿cómo eres tú fuera del escenario?

No me estás viendo que tomo café como todo el mundo... Mira, el arte, los autógrafos, los aplausos, los besos de las muchachas, son una droga que ejerce una acción directa sobre la conciencia. Creo que el artista es un afectado emocional y generalmente acude a los aditamentos de la moda —que bien puede ser una rubia con las nalgas grandototas, o un carro de aquí a allá, o una ropa bien excéntrica y un arete en la oreja— para hacerse notar. Pero el músico que utiliza su arte para hacer y decir cosas, para ser útil, ese no es así, y yo creo que estoy de ese lado.

¿Y cómo se lucha contra la vanidad?

Sacando una cuenta muy fácil: los resultados de esa vanidad siempre son negativos. Y ese es el pensamiento que yo le he inculcado a mi grupo, donde cada individuo está seleccionado desde el punto de vista musical, por supuesto, pero también desde su valía moral. Aquí hay que ser bueno y ser disciplinado, y pensar siempre que el trabajo es lo primero y lo último, que lo es todo.

Ahora que eres famoso, que ganas dinero con tu música, que eres reconocido en tu país y en el extranjero, ¿qué agradecimiento les guardas a tus padres por haberte llevado a la música?

Casi nunca miro hacia atrás. Pero mi relación con mis padres es ajena a toda cuenta, a cualquier cálculo, y nunca he pensado si aquellos tonitos que me enseñaron ya van por tantos dólares. Ellos siguen siendo mis padres, y les agradezco mi infancia tranquila. Yo sigo siendo el hijo mayor, el primer fruto del amor del bohemio Ramón Emilio y de la vendedora Bienvenida, que un día se conocieron en Altamira y cantaron juntos una canción de amor tan hermosa que hizo posible que yo pudiera cantar muchas otras canciones. Así de simple es la vida.

GUANAJUATO, 1989

Papo Lucca: De Ponce al cielo

(Definitivamente)

Vencedor: Papo Lucca...

Los que tuvimos el privilegio de estar en la Plaza de la Reforma la noche en que se inauguraba el IV Festival de la Cultura Caribeña de Cancún salimos de allí con la impresión de haber asistido a un raro y brillante combate musical en el que hubo —esta vez sí— vencedores y vencidos. Pues aunque nadie lo planteó como un mano a mano, de hecho el escenario del festival funcionó como un ring en el que cruzaron armas dos de las más grandes figuras de la música popular latinoamericana de nuestra época: en una esquina Tito Puente con su grupo, llegado a Cancún con la gloria de sus 102 discos grabados, la fama que le reportó la música de la versión cinematográfica de *Los reyes del mambo...*, y su reconocida trayectoria de timbalero excepcional, con una carrera plagada de colaboraciones memorables con otros grandes de la música. En la esquina opuesta, Papo Lucca, el diminuto pianista de cuarenta y siete años que dirige desde hace más de veinte a la Sonora Ponceña, uno de los arreglistas más solicitados de la salsa y para muchos el pianista más cabal y vigoroso de todo el movimiento musical del Caribe contemporáneo.

Obviando los detalles, comento el resultado: mientras Tito Puente hacía filigranas de orfebre con el timbal, se le vio mal secundado por una orquesta indecisa entre el jazz y la salsa, a pesar de la calidad de sus ejecutantes. Por su parte, Papo Lucca, al frente de una banda en plena madurez, demostró —con sus fugas pianísticas que no respetan fronteras en su recorrido del fraseo exquisito del jazz al ataque impetuoso de un son montuno, pasando por un tecleo que recordaba la obra de Chopin— por qué fue el pianista estelar de la Fania All Stars durante casi una década y por qué es uno de los ejecutantes más brillantes de la salsa. Su victoria, por puntos, fue la victoria de una

música recia, bien armada, en la que Papo Lucca se mueve como un poseído entre los límites más amplios de la salsa, robándole sonoridades al son, a la bomba, al bossa nova y al jazz, para hacer —crear— un sabor caribe que llevó al público al borde del frenesí.

En lo personal, agradecí el combate y salí satisfecho con la victoria de Papo Lucca, porque creo que desde el año 1972, cuando el hijo dilecto de Ponce grabó para la compañía Fania su LP *Desde Puerto Rico a Nueva York*, la música contemporánea del Caribe recibió a una de sus figuras más sólidas y creativas, como lo demostraría en sus producciones posteriores, grandes éxitos de la Sonora Ponceña que Papo nunca abandonó: *La conquista musical*, *El gigante del sur*, *Explorando*, *La orquesta de mi tierra...*

Enrique Arsenio Lucca Jr., Papo en la tradición boricua de rebautizar al primogénito con este mote cuando lleva el nombre del padre, me recibió dos días después junto a la piscina de su hotel en Cancún para, amable y sin límites de tiempo, hablarme de música y de sus amigos cubanos, de su frustración por no haber jugado más beisbol a causa de sus estudios de piano, y de la esperanza de que su hijo Papo Lucca III cumpla el sueño deportivo del padre y sea una figura como Clemente, Peruchín Cepeda, Cheo Cruz o Robertico Alomar, «ese muchacho de Ponce que tanto hizo para que los Azulejos de Toronto ganaran la Serie Mundial de este año». Con este Papo Lucca hablé, y supe mejor por qué había vencido la noche anterior...

Razones de un vencedor

¿Qué significó para ti haber nacido en medio de una orquesta que ahora va a cumplir cuarenta años?

Al día siguiente de haber nacido, hubo un ensayo de un grupo musical en mi casa, y cuando cumplí los siete años asistí a la fundación de la Sonora Ponceña como un testigo privilegiado, porque mi padre era el director del grupo. Recuerdo que cuando aquello la orquesta no hacía música original, sino que la montaba de discos que le llegaban —sobre todo los cubanos—, y yo participaba de ese proceso tocando el bongó, las tumbadoras, y mi papá, que vio el interés que yo tenía, me mandó a estudiar música.

Desde aquella época aprendí a escuchar la música que venía de Cuba: Benny Moré, Arsenio, Chappottín, el Conjunto Casino, Rumbavana, aquellos grupos que fueron la gran influencia de todos los que estamos en este tipo de música, y que a mí, al menos, me marcaron para siempre. Fue, entonces, una

suerte infinita haber nacido en casa de un músico que me educó con sus gustos, que pronto fueron los míos.

Pero del algún modo el viejo Enrique Lucca sigue siendo tu guía musical, porque todavía te acompaña a todas tus actuaciones.

Mi padre siempre está ahí, al lado mío, y ojalá que sea así por mucho tiempo, y por muchas razones. Él es el director y el fundador de la orquesta, y un poco es el timonel de ese barco: es el respeto, porque los muchachos y yo prácticamente nos hemos criado juntos y a veces no tengo la fuerza ni el deseo de decir cómo deben ser las cosas, de imponer una disciplina, y prefiero que siga siendo él quien lo haga para evitarme otros problemas. Además, así puedo dedicarme mejor a los problemas de la música.

La Sonora Ponceña fue tu primera escuela. Pero ¿cómo es que te haces músico?

Yo empecé a estudiar a los seis años de edad, con un músico de Ponce, el señor Julio Alvarado, un hombre muy respetado y querido, que era el director de la Banda Municipal de los Bomberos y enseñaba solfeo en la Escuela Libre de Música. Un día mi padre me llevó a verlo y le dijo: «Mira, este muchacho toca conga y bongó y tiene buen ritmo, yo creo que puedes hacer algo con él». Entonces Julio me dio un periódico y vio que yo leía bien y quedaron en que a la semana siguiente yo empezaría a estudiar música. Así hice dos años de solfeo, como lo indicaba el método antiguo, y a los ocho años fue que me enfrenté de verdad al instrumento. Y como la cosa iba bien, mi papá me puso un maestro particular de piano, con el que estudiaba unas seis horas al día. Recuerdo que mis primeros ensayos con el piano fueron con la música clásica, y solo después empecé a copiar de los discos de Cortijo y su Combo, los solos de Rafael Ithier, los de Noro Morales, de Peruchín, y las cosas de Lili Martínez, aunque nunca tuve las partituras. Pero creo que eso me ayudó mucho después como arreglista y me dio una idea de la libertad con que debe trabajar el músico popular.

Papo, pienso que en tu carrera hay tres momentos que se pudieran diferenciar: uno, antes de entrar en la Fania; luego, cuando perteneces a la compañía y a la orquesta All Stars; y un tercero, que es en el que estás ahora. ¿Qué pasó con tu música en cada una de estas etapas?

Creo que hay una etapa más, que ahora nos parece casi que prehistórica, pero fue muy importante para mí y para la Sonora Ponceña. Me refiero a

aquellos inicios en que copiábamos directamente los discos que nos llegaban de Cuba, de los Estados Unidos, cualquier número que nos gustara y más o menos respondiera a un mismo estilo, que terminó siendo el nuestro. Esto sucede más o menos entre 1960 y 1968, antes de que se nos propusiera hacer la primera audición para Jerry Masucci, el gerente de la Fania, una audición que, por cierto, no se hizo. Fue entonces que un cubano dueño de carnicerías en Miami, Pedro Páez, que se había metido en el negocio del disco y había grabado ya a la orquesta de Tommy Olivencia de Puerto Rico, decidió grabarnos a nosotros, a Eligio Peña y a Willie Rosario y su Orquesta. Con estos cuatro grupos se formó un sello y nosotros grabamos nuestro primer disco, *Hachero compadre*, del que ya no se consiguen ediciones, y luego hicimos *Fuego en el 23*, casi en el momento en que la Fania se interesó en los grupos que grabábamos para Pedro Páez y compró el sello. A partir de ahí nos vimos obligados a trabajar con mayor profesionalismo y como el presupuesto nos lo permitía, fue cuando incorporamos la cuarta trompeta al grupo y de uno o dos cantantes pasamos a tener cuatro y el grupo empezó ser solicitado fuera de Puerto Rico. Esa es nuestra segunda etapa. Luego entro a formar parte de la Fania All Stars, lo cual fue para mí muy beneficioso porque en cada actuación que hacía con la orquesta de Estrellas también conseguía trabajo para mi grupo, y a partir de 1980 la Sonora comienza a hacerse popular y se inicia la etapa en que estamos ahora, en que podemos presentarnos en Europa, Estados Unidos, Suramérica y se distribuyen nuestros discos en todas partes.

A ti se te reconoce como uno de los más virtuosos pianistas de la salsa y como un caso singular de ataque al piano. ¿Quiénes han sido tus patrones en este instrumento?

Siempre he estudiado mucho a los pianistas cubanos. Gentes como Lili Martínez, Peruchín, Emiliano Salvador, Chucho Valdés, han tenido mucho que ver en mi formación, al igual que músicos como Eddie y Charlie Palmieri. Un caso especial es el de Jorge Daltón, un pianista puertorriqueño del cual no se habla mucho pero que fue uno de mis mejores maestros, pues varias veces lo tuve que sustituir en la orquesta en que él trabajaba, o lo acompañé en sus actuaciones y me vi obligado a adoptar su estilo. Y por supuesto, los pianistas del jazz, como Oscar Peterson, Scott Tyner, Bud Powell, Peter Nero. Es decir, que he tomado de todo el que me ha ofrecido algo que me interese. En cuanto al ataque, te debo recordar que para mí el

piano es un instrumento de percusión, es el eslabón entre la percusión y la melodía, y mi ataque, el modo como tecleo, tal vez tiene que ver con el hecho de que antes de ser pianista fui bongosero y conguero, y algo se me debe haber quedado del modo de golpear los parches.

En tus años en la Fania se te conoció no solo como un virtuoso del piano, sino también como un arreglista de los más importantes en la salsa. ¿Has abandonado ese trabajo?

Al principio yo tuve mucha participación como arreglista, porque eran mis comienzos como músico y tenía la ambición de darme a conocer y de hacer cada trabajo que me propusieran. Recuerdo que muchas veces, en bailes y recitales, mientras las gentes descansaban en los intermedios, yo me quedaba sentado en el piano con una tablilla haciendo arreglos para muchos músicos de Puerto Rico y de Nueva York. Pero era muy sacrificado y llegó una etapa en que la Sonora empezó a tener más trabajo y yo necesitaba mucho tiempo para atender los negocios, la promoción del grupo, el trabajo de conjunto, y estuve como cinco años en una vorágine realmente agotadora. Entonces decidí hacer menos arreglos, pero de todas formas me solicitaban mucho Celia Cruz, Johnny Pacheco, Cheo Feliciano. Hasta que decidí dejar ese trabajo, porque era francamente agotador. Estar viajando, ensayando, atendiendo la dirección de un grupo que se iba haciendo cada vez más conocido, preparando producciones y, además, arreglando para varias gentes es muy duro y no puedes dar el máximo en todo.

¿Qué influencias reconoces en tu música?

No solo para mí, sino para todo el que toca esta música, las orquestas cubanas de los años cincuenta fueron una referencia más que obligatoria. Ahí están Arsenio Rodríguez, Chappottín, Benny Moré, la Aragón, la Casino... con una música que todavía el que comienza ahora tiene que partir de ella, porque si no sales de ahí, creo que no está completa la escuela. Igual que ahora hay que buscar las cosas de Adalberto, de Van Van, de Irakere, de Revé, de Emiliano Salvador, que fue el primer pianista de esta época que yo escuché y cuya muerte lamenté mucho, porque además de la admiración que le tenía como músico nos unía una buena amistad. Recuerdo que la primera vez que yo llegué a Cuba, él fue una de las gentes que me buscó, y estuvimos hablando largo rato y de ahí nació una gran amistad y un gran respeto mutuo.

¿Qué es lo que más te interesa de la música cubana actual?

Lo que más me gusta es la orquesta de Adalberto Álvarez, primero porque tiene un formato similar al de la Ponceña, de cuatro metales, piano, bajo y ritmo, y después porque saben hacer muy bien las cosas: ejecutan un son más moderno, más salsoso que cualquier otra orquesta cubana. Pero los escucho a todos: a la Original de Manzanillo, a Irakere, Van Van, Revé...

¿Y has grabado mucho a Adalberto?

Por lo menos un número en cada disco, porque es el mejor, ya te lo dije. He montado en total como catorce o quince temas de Adalberto y todos han sido hits de la Ponceña. Lo que hago con sus números es variar el arreglo, la melodía, trabajar los coros de una manera distinta, aunque sigo pensando que Adalberto es el más acertado en cuanto a una sonoridad salsera entre los músicos cubanos. En lo personal Adalberto es mi hermano, nos une una gran amistad, a pesar de que nos hemos visto personalmente muy pocas veces, y lo que hacemos es que nos mandamos razones y discos con amigos mutuos cada vez que es posible. Si tú puedes saludalo de mi parte, y dile que le mando un abrazo a él y a sus hijas, que son mis sobrinas.

Además de Adalberto, has trabajado bastante a Pablo Milanés. ¿Qué buscas en sus canciones?

Uno de los caminos que hemos seguido para no acudir a los temas medio superficiales de la salsa erótica ha sido buscar en la buena lírica musical que ofrecen gentes como Pablo Milanés, que es un poeta increíble en la música de este siglo en nuestro idioma. Es una razón más que válida, ¿no crees?

Yo veo en tu música un combate eterno entre la tradición y la experimentación. ¿Cómo tú definirías esta confrontación?

Si lo tradicional se convierte en un patrón creo que estás andando por un camino cerrado, que no va a dar más de sí, y por eso, sin perder la tradición, hay que lanzarse a las búsquedas. Así, sin desvirtuar la música del Caribe, estamos siempre proponiendo variantes novedosas, incorporando elementos de otras músicas, de la norteamericana, de la brasileña, en fin, de todo lo que tenga alguna relación artística con nuestras ideas, porque también si te nutres de un solo terreno puedes volver a caer en ese camino sin salida.

¿Qué es la salsa? ¿Es la vieja música cubana con arreglos contemporáneos?

Aunque hay diversas versiones, yo creo que los verdaderos responsables de la aceptación de este nombre fueron Jerry Masucci y Johnny Pacheco cuando

fundaron la Fania y empezaron a cultivar y a promover con un mismo sentido los ritmos de todo el Caribe. Entonces los agruparon bajo un sello, en un estilo, al que se le llamó salsa. Pero, detrás de eso, lo que está es sobre todo un tratamiento más moderno de la música caribeña originada en Cuba, aunque, al quedar los cubanos un poco al margen de esta evolución, creo que fueron los puertorriqueños quienes más hicieron por el éxito del movimiento, tanto los que vivían en la isla como los que radicaban en Nueva York, como Willie Colón o Héctor Lavoe. Sin embargo, esta música también ha recibido todas las influencias posibles, y por eso tiene elementos del jazz y del pop, de la bomba y la plena, del merengue, de la música brasileña. Incluso, el primer éxito de Frankie Ruiz, el número que lo consagró, es «La rueda», una canción mexicana. Es decir, que se ha enriquecido con elementos de todas partes, no solo de Cuba, y no es justo decir a estas alturas que simplemente es vieja música cubana arreglada contemporáneamente, porque si bien no se puede hablar de la salsa como un género, es obvio que se trata de un movimiento que ha desbordado ya cualquier filiación nacional, para convertirse en un fenómeno musical de todo el Caribe.

Obviamente, tú te consideras un salsero. ¿Qué le debes a la salsa?

Mucho. Por ejemplo, el hecho de haber sido escogido para integrar la Fania All Stars me dio una promoción que difícilmente hubiera obtenido sin esa compañía, una promoción que, pienso, tiene mucho que ver con la difusión que empezó a tener la Sonora Ponceña. Además, la salsa ha tenido la virtud de darle el reconocimiento que se merecía nuestra música. En el caso de Puerto Rico, hasta hace unos años solo se hablaba de gentes como Daniel Santos, mientras que excelentes agrupaciones como la Orquesta Mercado jamás salieron de la isla. Ahora no, ahora se nos escucha en toda Latinoamérica, en muchos lugares de Europa, e incluso hace unos días recibimos la oferta de hacer unos recitales en la India, un país en el cual jamás pensé que pudiera interesar nuestra música.

¿Qué está sucediendo con la música popular en Puerto Rico? ¿Hay margen para la experimentación y la búsqueda o imperan los patrones comerciales?

Lo cierto es que la música más comercial siempre tiene más espacios, y el ejemplo es la misma salsa erótica. Pero en el caso de los que hacemos la salsa más tradicional, esto ha funcionado como un empujón que nos ha obligado a renovarnos y a lanzarnos a buscar otras cosas, por ejemplo, hacer más interesante el trabajo en lo musical. La Sonora, para darte una idea, acaba de

grabar un disco de latin jazz donde experimentamos mucho con nuestras posibilidades musicales, a la vez que tratamos de no prescindir tanto de lo vocal, porque nuestro estilo depende mucho de las letras. Y aunque este disco es una empresa comercialmente arriesgada, creo que vale la pena lanzarse hacia otras fronteras.

A tu juicio, ¿quiénes son los salseros más importantes de Puerto Rico en estos momentos?

El Gran Combo, que es el más conocido mundialmente; Luis Enrique, que aunque no es puertorriqueño reside allá con su grupo; orquestas como las de Willy Rosario y Bobby Valentín. Pero hay muchos otros grupos que no tienen la difusión internacional de que disfrutamos nosotros, pero que son, a mi juicio, gentes de primera calidad.

¿Qué piensas de la llamada salsa erótica? ¿Crees que de algún modo desvirtuó el carácter barriotero, duro, de la salsa de los años setenta?

Creo que es salsa, con cierto derecho, en la medida en que la música lo es, porque como movimiento la salsa es capaz de abarcarlo todo, y la lírica lo mismo puede ser romántica que jocosa o social. Y aunque definitivamente esa no es mi línea, debo reconocer que ha tenido mucho que ver con la revitalización de la salsa a escala mundial, porque en estos nuevos talentos se han interesado multinacionales disqueras y los han lanzado con mucha inteligencia, lo que ha evitado, tal vez, la crisis definitiva de esta música, porque hacia mediados de la década de los ochenta, con la moda del merengue, hubo un descenso notable en la aceptación por parte del público. Entonces, ya sea por la difusión o por la calidad de la música —pues hay que reconocer el trabajo de muchos arreglistas de talento para las figuras de esta tendencia—, lo cierto es que esta salsa erótica también ha sido responsable de que se abran puertas lejanas como las de Europa, que ya es hoy un mercado notable para nuestra música. Por eso pienso que los nuevos talentos de la salsa, como son Johnny Rivera, Frankie Ruiz, Luis Enrique, han contribuido a salvar el movimiento. Claro, que la imagen que le ha legado al salsero actual es muy diferente; la de nosotros sigue siendo una imagen más viril, mientras ellos han propuesto algo así como un modelo unisex, tanto en los atuendos como en la misma concepción de la música, una imagen distinta que las disqueras se han empeñado en realzar. Al final, si se trata de una moda, pasará. Mientras, yo sigo en lo mío, ¿no?

Es evidente que se está produciendo una penetración salsera en Europa y otros lugares hasta hace poco ajenos a la música del Caribe. ¿Cómo se gestó esta conquista?

Creo que el origen de esta aceptación en Europa está en el año 1976, cuando el señor Jerry Masucci, el director de la compañía Fania, nos llamó a los que entonces integrábamos la Fania All Stars y nos propuso hacer una gira por Europa. Recuerdo que nos advirtió que se trataba de un trabajo de promoción, en el que no habría mucho dinero, pero que podía ser decisivo para nuestro futuro: aquello era una inversión a largo plazo. Entonces estuvimos alrededor de dos meses viajando por ciudades de Europa, haciendo recitales, ventas de discos, contactos comerciales. En esa gira, por ejemplo, nos presentamos por primera vez en el Festival de Cannes, una plaza en la que nunca había estado una orquesta de música latina, pero que era un sitio donde se reunían los empresarios y disqueros más importantes de todo el mundo. Y lo que allí sucedió fue maravilloso, sobre todo porque no lo esperábamos, pues recibimos una tremenda ovación de una gente que bailó como si nos estuviera esperando. Y si me acuerdo con tanta claridad, fue porque yo me emocioné tanto con aquello, cuando vi que habíamos vencido, que no me pude controlar y empecé a llorar en el camerino.

Sin duda, ese fue el principio del furor que existe hoy por la salsa fuera de América y de la penetración que se ha producido de esos mercados, donde ya tenemos hasta distribuidores. Por eso repito que si a alguien hay que agradecerle este auge es al señor Jerry Masucci y a la compañía Fania, que organizaron aquellas primeras giras de 1976 y 1978.

La salida de Cuba del mercado del disco desde hace más de treinta años, ¿de algún modo disminuyó la competencia?

Si Cuba hubiera estado abierta al mercado musical, creo definitivamente que no habrían surgido muchos de los grupos que hoy existen en esta música. Pero, a la vez, pienso que la relación con Cuba habría sido más directa y la influencia todavía mayor, si esto es posible. La otra cara de la historia es que esa salida del mercado también afectó a la música cubana y aunque la siguen haciendo muy bien, hubo momentos en los cuales lo que se hizo en Cuba no fue de la mejor calidad.

Recientemente Tito Puente afirmó que de no haber sido por él y otros músicos puertorriqueños y cubanos que estaban en Nueva York, la música cubana habría desaparecido por completo de la preferencia de la gente.

¿Qué piensas tú de eso?

Eso hay que verlo de dos modos: el musical y el comercial. En el mercado internacional es cierto que gentes como él y Celia Cruz, Johnny Pacheco y otros más mantuvieron la bandera de la música cubana. Musicalmente, las cosas son distintas, porque la verdad siempre se hace un espacio y termina por salir a la luz, que es lo que está pasando ahora con la música que se hace en Cuba, y que vuelve a ser una referencia obligatoria para todos nosotros. De cualquier modo, la opinión de Tito es la de Tito y la mía es la mía, y creo que a estas alturas te habrás dado cuenta de que soy un admirador —porque la conozco bien— de la música cubana actual. Pero es que incluso en los momentos más difíciles, cuando los discos no llegaban, la radio sí entraba, y el bloqueo fue relativo.

¿Qué música te gusta oír?

Escucho la música que se está haciendo actualmente en Cuba, igual que me gusta oír los discos viejos de las orquestas cubanas, porque es una materia que se debe repasar constantemente para evitar coger más malas mañas que las que debes y porque siempre que la escuchas encuentras algo nuevo, pequeños detalles que son los que hacen la diferencia, y vas descubriendo más y más su riqueza. Pero fuera de eso, apenas oigo radio, ni en Nueva York ni en Puerto Rico, y así evito contaminarme. Recuerdo que hace unos años sí oía mucho a Radio Rebelde para grabar música cubana, en una época en que casi no nos llegaba ningún disco de Cuba.

¿Piensas que este es un buen momento para la música caribeña, que estamos en un período de recuperación?

Sí, definitivamente sí. Este es un proceso complejo donde todo puede contribuir a la mejor difusión de nuestra música. Un caso sintomático es lo que ha logrado la película *Los reyes del mambo*, que, siendo una mala película —según me han dicho, pues yo no me atreví a verla—, posee una excelente música y además de darles muchísimo dinero a los que hicieron la banda sonora, especialmente a Tito Puente, ha contribuido a abrir mercados en los que nos hemos favorecido todos. Uno de esos mercados es precisamente el del cine. Recientemente he visto varias películas en que se escucha música salsa, vieja música de la Fania de los años setenta, o una que tiene una escena en un barrio de Miami y lo que se escucha en la radio es música mía. Esto también nos lleva a lugares donde antes no llegábamos.

Hablando de lugares... Si hay un lugar importante en tu vida ese sitio se llama Ponce, en Puerto Rico. ¿Qué significa ese pueblo para ti?

Bueno, yo nací en Ponce, vivo ahí y allí me voy a morir, que ya es bastante para una sola vida, ¿no? Es un pueblo al que le debo bastante, y no solo yo, sino que muchos de los baluartes fuertes de esta música son ponceños, como Cheo Feliciano, Ismael Quintana, Héctor Lavoe, Pete «Conde» Rodríguez, o sea, que Ponce es tierra de músicos. Pero todos ellos tuvieron que salir de Ponce a San Juan, y de San Juan a Nueva York para exponerse y triunfar, y sin embargo yo nunca necesité salir del pueblo, pues tuve la suerte de hacer mi carrera allí, y fue allí donde hubo que ir a buscarme. Ciertamente es que vivir en Ponce tuvo sus inconvenientes, por no ser capital del país, y eso limitaba las posibilidades de las gentes. Me imagino que es lo mismo que pudiera suceder entre Santiago y La Habana, o entre Maracaibo y Caracas, ¿no? En Ponce, por ejemplo, teníamos que tocar por menos dinero, y debías esforzarte más si querías llegar, aunque después podías emparejarte. Y eso fue lo que yo hice: me clavé en Ponce y me dije: de aquí para el cielo. Y el que tiene alas fuertes llega al cielo, seguro que sí. Definitivamente, ¿no?

CANCÚN, 1992

Adalberto Álvarez:

Un sonero en coche

Parece que Adalberto Álvarez es capaz de sacarle un son a cualquier cosa: a la madrugada, a María, a un sonero, y me gustaría que su próximo son lo dedicara al teléfono, pues, por culpa de ese invento a veces maravilloso, esta entrevista corrió el riesgo de no realizarse. Pero al cabo de quince días de persistencia, un timbrado tímido —que para mí sonó como campanas al viento— me advirtió que al fin iba a poder interrogar a este creador que está llenando un capítulo fundamental de la música popular cubana contemporánea y que ha logrado el milagro de poner de acuerdo a santiagueros, camagüeyanos y habaneros, no en cuestiones de beisbol, por supuesto, pero sí en cuestiones de baile: Adalberto Álvarez les canta, como nadie en la isla, a los pies de los cubanos.

Fundador de dos orquestas imprescindibles en el panorama musical reciente en Cuba —Son 14, en 1978, y Adalberto y su Son, desde 1984—, autor de números que se van revistiendo con el difícil ropaje de lo inolvidable, revolucionador del son contemporáneo y autor solicitado por las figuras mayores de salsa —desde su amigo Papo Lucca a Oscar D'León, Andy Montañez, Roberto Roena e Ismael Quintana, hasta las figuras menos ortodoxas de la salsa, como Willy Chirino y Juan Luis Guerra y la 4.40—, Adalberto Álvarez es además uno de los nombres ya clásicos en el gusto salsero de todo el Caribe, porque logró —junto a Juan Formell, aunque por un camino paralelo— un importante retorno que ya parecía imposible: volver a colocar a la música cubana, al son, en el nivel de referencia que para la salsa tuvieron los grandes maestros cubanos del género.

El milagro posible de esta recuperación lograda por Adalberto Álvarez tiene un solo origen: su desbordado talento, del que tuvimos noticias desde aquellos días lejanos de la década de los setenta cuando entregó sus primeros números y arreglos a la orquesta Rumbavana, piezas en las cuales

descubrimos algo que se haría definitivamente patente tras su debut con Son 14 y una realidad permanente con Adalberto y su Son: la música de este creador, en la más pura tradición del son cubano, tenía condiciones para reinsertarse, desde Cuba, en la atmósfera y la sonoridad salsosa que en los últimos veinte años ha dominado en todo el Caribe y Nueva York. Y este regreso del son, desde su patria original, puede ser un aliento nuevo para la salsa, y eso lo saben sus cultores.

En 1992 Adalberto Álvarez llegó a gozar de su más sonado éxito en Cuba y en buena parte de los sitios donde su obra ha podido difundirse: un larga duración titulado *¿Qué tú quieres que te den?*, con un número de cabecera dedicado a la sabia filosofía práctica y cotidiana de la religión afrocubana, logró mantenerse por más de un año en un inalcanzable podio de la preferencia y casi se convirtió en un himno de la dura realidad cubana de hoy, pues como dice su estribillo: «Yo voy a pedir *pa'* ti, lo mismo que tú *pa'* mí». En realidad, más que un montuno afortunado, la frase que repitieron sus admiradores esconde las dimensiones de un verdadero proyecto artístico que, a través de la músicaailable, expresa las preocupaciones humanas de este músico: las de un cubano de hoy que, sin renunciar a divertirse, reflexiona —alegremente, pero reflexiona— sobre el momento peculiar que le ha tocado vivir.

Sin embargo, la expresión fundamental de su programa no está en sus letras (como ha sucedido con tantos soneros), sino en la concepción musical misma que guía su trabajo: la recuperación y modernización del acervo sonero cubano, muchas veces olvidado en la isla y otras tantas desvirtuado más allá de sus fronteras. Es con ese proyecto que, en realidad, Adalberto Álvarez va en coche no ya hacia Bayamo, sino hacia ese altar tan esquivo donde la música cubana ha colocado a nombres como Benny Moré, Arsenio Rodríguez, Mario Bauzá o Félix Chappottín: el de los grandes. Por lo pronto, yo voy a pedir que así sea, y ojalá que Adalberto también pida cosas buenas para mí.

Preguntas para un sonero

Cuando se habla de Adalberto Álvarez siempre se dice «el sonero». ¿Cómo nace esa afición por el son? ¿Cómo comienza a manifestarse?

Mi afición por el son es algo genético, sanguíneo. Yo nací accidentalmente en la ciudad de La Habana, porque mi madre estaba por acá en esos días, pero

en realidad soy de Camagüey. Allá mi padre tenía, y todavía tiene, un conjunto de son, y a mi madre siempre la recuerdo cantando canciones de la trova. Así crezco, entre las tertulias en mi casa y los bailes que amenizaba mi padre, siempre en contacto con muchos músicos amigos de la familia, algunos de los cuales eran figuras importantes del son de aquella época: Miguelito Cuní, Félix Chappottín, la orquesta Casino... El grupo de mi padre, que se llamaba Avance Juvenil, fue en su momento el mejor conjunto de son que tuvo la provincia y en él tocaron gentes que luego estarían en orquestas muy importantes, como la Sonora Matancera. Además, siendo un conjunto de cabecera, Avance Juvenil siempre alternaba con los mejores grupos que viajaban de La Habana para tocar en las fiestas de pueblos, desde la banda del Benny hasta la Riverside o el conjunto de Chappottín. Ya con ocho, nueve años, en esos bailes yo tocaba un güiro, unas claves, y así fui respirando todo aquel ambiente del son, se fue creando en mí una imagen, una vivencia, una necesidad de la que mi trabajo actual no es más que el resultado, porque el son, más que un género musicalailable, es toda una forma de ver la música y de entenderla.

¿Cuándo y cómo te conviertes en profesional?

Después de graduarme de la Escuela de Arte voy a Camagüey a hacer mi servicio social como profesor de Literatura Musical en la Escuela Provincial, y es cuando mi padre me encarga la dirección de Avance Juvenil. Con algunos compañeros más, que habían salido conmigo de la escuela, hicimos algunas transformaciones dentro de la orquesta y rápidamente nos fuimos metiendo en el público, haciéndonos un espacio de aceptación, y creo que sobrepasando la calidad de lo que la provincia podía dar en términos de difusión. Los números nuestros empezaron a pegar y muchos músicos de la capital, como es el caso de Rumbavana —para la que yo había hecho dos o tres piezas, como «Con un besito mi amor»—, iban a buscar cosas de nuestro repertorio. Es curioso este fenómeno, porque esto ocurre en una época en que Rumbavana estaba sonando muy fuerte, y de pronto casi todo lo que hacía la orquesta era música mía. Para nosotros ya no tenía mucho sentido eso de estar prácticamente clandestinos en una provincia, sin grabar ni acceder a la televisión, mientras nuestra música estaba teniendo tanta aceptación acá en La Habana, difundiéndose por la radio, saliendo por la televisión. Pero entonces es cuando un amigo de Santiago de Cuba, el compositor Rodolfo Vaillant, nos hace la oferta de crear un grupo allá en Santiago, y desde que se

esboza esta posibilidad empecé a pensar muy seriamente en cómo concretar este proyecto, cómo sería el grupo, cómo funcionaría, qué formato tendría, incluso comencé a componer números, hasta que se me ocurre el nombre de Son 14, aunque todavía no tenía grupo. Mientras, estaban corriendo apacibles los ríos de infierno burocrático cubano, hasta que la Empresa de Artistas de Santiago de Cuba, gracias a la ayuda de Antonio Orúe y a la insistencia de Vaillant, halló el mecanismo para que siete camagüeyanos nos fuéramos a Santiago y para que siete músicos santiagueros y habaneros pudieran unírseles y hacer al fin Son 14. Y el 11 de noviembre de 1978 hacemos la primera presentación.

¿Te habías propuesto revolucionar algo con Son 14?

Lo primero que trato de hacer es buscar que mi estilo se diferenciara del de Rumbavana, con el que me había identificado en un principio y al que amoldé algunas composiciones. Por eso es que introduzco el trombón, o cuando voy a grabar invito a Pancho Amat con el tres, buscado siempre otra sonoridad. Aunque no tenía totalmente claro adónde podía ir todo aquello, lo cierto es que estaba tratando de encontrar una personalidad, de lograr un sello que me identificara.

En esta época, ¿qué información tenías sobre la salsa?, ¿qué pensabas de este fenómeno musical?

Creo que desde entonces era una de las gentes que más información tenía sobre eso. Desde Camagüey, cuando todavía se hablaba muy poco de la salsa acá en Cuba, yo tenía un aparato de radio viejísimo, en el que entraban muy bien varias emisoras de Venezuela y Colombia, como Radio Rumbos, de Caracas, que me mantenían informado de lo que estaba pasando en el mundo de la salsa cuando empieza su boom por todo el Caribe. Perseguir emisoras que transmitieran salsa se convirtió no sé si en mi hobby o en mi obsesión, pero lo importante es que me mantenía informado. Es lindo pensar que por aquellos años, cuando yo no pensaba aún en tener mi propia orquesta, ni siquiera soñaba que alguna vez iba a tener la ocasión de compartir escenarios y ser amigo de muchas de estas gentes, que eran mis ídolos de entonces. Recuerdo que la primera experiencia así que tuve fue cuando Dimensión Latina vino a Cuba y traía como cantante a Andy Montañez y trabajó con Son 14 en Santiago. En un momento Andy Montañez subió a cantar con nosotros y cuando terminó dijo algo muy lindo, que de cierta forma cambió la suerte del grupo: dijo que era una lástima que una verdadera orquesta de música

cubana como Son 14 no fuera a Venezuela, a Puerto Rico, a los lugares donde se cantaba y bailaba nuestra música.

¿Se hizo realidad lo que pidió Andy Montañez?

Sí, de ese buen rato que pasamos juntos en el recital del estadio Guillermon Moncada salió nuestro primer viaje a Venezuela, porque allí estaba Orlando Montiel, un importante empresario del disco, quien junto con Alicó (que entonces era el mánager de Oscar D'León y que hoy en día es mi mánager) tuvieron la visión en ese momento de meter a Son 14 en Venezuela, cuando Venezuela era el centro de la salsa en el Caribe. Y este país llegaría a ser la plaza más grande que tuvimos nosotros en todos los años de constituida la orquesta. Allí llegamos a estar en el Poliedro de Caracas y cuando Oscar D'León vendía ciento diez mil unidades, nosotros, con menos promoción, con menos arraigo, llegamos a vender setenta y ochenta mil. Fuimos la única orquesta cubana que logró eso.

Esta información sobre la salsa, ¿tiene que ver con la incorporación a Son 14 —y luego a Adalberto y su Son— de una sonoridad que no era habitual en la música cubana?

Yo estaba buscando en esos momentos crear una atmósfera que tuviera relación con la salsa original, con la que se hizo por los años setenta, cuando la salsa tenía un noventa por ciento de música cubana (mientras ahora tiene algo así como un setenta, porque ya no se acude tanto al viejo repertorio, los arreglos han ido cambiando mucho, hay mayor influencia del fraseo jazzístico en el piano y otros elementos que alejan un poco a la salsa de los modos de hacer de la música cubana tradicional). Sin embargo, en aquellos momentos gentes como los Palmieri o Tito Puente tenían algo en la cadencia, en la forma de hacer, que era un poco diferente a lo que se hizo en los años cincuenta. Entonces yo comencé a identificarme con algunos de sus temas, piezas de origen puertorriqueño, venezolano, y me propuse imprimirle un sello similar a lo que yo estaba componiendo, tratando de algún modo de devolverles lo que ellos estaban haciendo con la música nuestra. Por eso es que Son 14 parecía a veces un grupo latinoamericano, o sea, un grupo cubano capaz de complacer el gusto de cualquier país latinoamericano, porque estábamos más cerca del estilo general de la músicaailable que se estaba haciendo en Latinoamérica... Pero con un defecto que, volviendo a escuchar al cabo de los años las grabaciones de Son 14, al fin pude descubrir: hacíamos la música mucho más rápido que el resto de los salseros, o sea, más

en el gusto del bailarador cubano. Y yo pienso que si hubiera tenido la experiencia de estos años, hubiera hecho un Son 14 más asentado para el bailarador, más cerca de esta cadencia en la que estoy ahora con Adalberto y su Son.

La salsa como movimiento, ¿qué ha dejado?

Yo creo que la salsa ha tenido altas y bajas. Respeto mucho sobre todo a la primera generación, que aportó cosas muy interesantes. Hablo de Rubén Blades con Willie Colón, y ese disco, *Siembra*, que es uno de los trabajos cumbres del movimiento; hablo de Cheo Feliciano, de Eddie Palmieri, de Papo Lucca con la Sonora Ponceña, de Oscar D'León. Creo que existió ahí un trabajo de respeto, donde la música fue protagonista en todo momento de hechos sociales y culturales importantes. Después, por necesidades comerciales, hubo una tendencia de la salsa erótica en que ya no se sabía quién arreglaba ni quién cantaba, y al menos para mí todo parecía ser lo mismo. La música se estancó en los patrones de un gusto determinado y perdió mucho: desaparecieron los solos de timbal y de piano, la fuerza del ritmo, porque todo se convirtió en una maquinita de hacer números en una sola tendencia y en función de una figura. Pero, por suerte, creo que ahora se está volviendo a esa música brava que es la salsa verdadera. El público está reclamando una salsa con vitalidad, con agarre, y la experiencia que he tenido en los últimos tiempos, incluso en Europa, es que la gente quiere salsa brava, ver al cantante entregándose de verdad, oír un buen solo, escuchar letras que le hablen de la vida, en fin, todo lo que la salsa le dio desde un principio. Y una medida de cómo está sucediendo esto es que mucha de la gente que hizo su fortuna con la salsa erótica ha desaparecido, mientras que te encuentras a un excelente cantante —a quien yo admiro mucho—, como Gilberto Santa Rosa, que está haciendo letras románticas, pero con música agresiva, con arreglos bien logrados, con música movida que estimula al que está oyendo y al que va a bailar. Otros músicos, como Luis Enrique, están trabajando sobre música muy bien arreglada desde el punto de vista tímbrico. Pero todavía la gente prefiere ver cómo toca El Gran Combo, cómo toca la orquesta de Willie Rosario, le gusta ver un solo de timbal de Tito Puente, un solo de piano de Eddie Palmieri, que el músico se entregue y se destaque dentro de sus posibilidades.

En esa recuperación, ¿qué papel pueden jugar las orquestas cubanas?

En esta vanguardia las orquestas cubanas han tenido un papel importante, a

pesar de que se nos bloquea en la promoción y en la difusión de los discos. Pero los que hemos logrado romper ese cerco, como es el caso de Van Van o el nuestro, que hemos podido colarnos en ese mundo, creo que hemos influido en esa recuperación. Se nos hizo evidente cuando actuamos en la Expo Universal de Sevilla, donde había muchos grupos puertorriqueños y de otras partes, y la gente coincidió en que nosotros teníamos algo distinto, tal vez más explosividad, menos mecánica, menos vicios de los patrones comerciales, porque en nosotros se da una paradoja que ha sido favorable: que necesitamos penetrar en ese mercado, pero no vivimos de él, y eso nos da una mayor libertad creativa. Si nosotros logramos penetrar ese mercado de una forma fuerte, algo muy interesante puede pasar, porque el momento actual de la salsa es excelente, y creo que por ahí hay mucha gente joven con ganas de hacer cosas buenas y ese valor hay que explotarlo haciendo música fuerte, como la vieja escuela que llenó y todavía es capaz de llenar el Garden, el Yankee Stadium, porque va a hacer música de verdad.

Adalberto, varias veces se ha escrito sobre momentos de crisis en la música popular cubana después de 1959. Se habla de una decadencia en los años sesenta, otra en la década de los setenta cuando solo descollaban Formell y Van Van. ¿Qué provocó estas crisis? ¿Qué efecto tuvo esto en la difusión nacional e internacional de la música popular cubana?

Las crisis existieron, y eso no puede negarlo nadie, y te voy a decir que el primer mal estuvo precisamente dentro de los músicos cubanos. Creo que el nivel de creación bajó y ahí estuvo el origen de muchos problemas, con independencia de otros fenómenos, como la difusión, que propició una verdadera invasión de grupos españoles bastante mediocres que sufrimos durante varios años de la década de los setenta. No obstante, hubo como un letargo grande por parte de compositores y músicos, en una época en que todavía se podía grabar bien, pues no había los problemas de estudios y grabaciones que vinieron después, y había la facilidad material de llevar las cosas a la radio. Pero los músicos se acomodaron y trabajaron sobre esquemas que ya estaban agotados y que, aun cuando complacían a un sector del público, artísticamente estaban condenados a muerte y mientras las letras se encasillaron en estribillos repetitivos, efectistas, muy fáciles, la música era cada vez menos elaborada y menos pretenciosa. Y de ese fenómeno la culpa únicamente la tuvieron los músicos, de ahí que la difusión internacional fuera prácticamente nula, en un momento en que la salsa estaba en su clímax de

arrase y en el que muchos músicos latinos estaban trabajando con mucha seriedad.

Pero hay otro elemento importante: por esa época, el año 1970, cuando yo todavía estaba estudiando, recuerdo que también había muchos sitios donde bailar en la ciudad de La Habana, y aunque aparentemente estábamos en medio de una crisis musical interna (y en plena invasión retardada de los Beatles y otros grupos de rock que al fin se empezaban a difundir porque era imposible «ocultarlos»), lo cierto es que al mismo tiempo se bailaba música cubana en toda la isla. Estas paradojas me hacen pensar que la crisis también fue de origen radial. Todavía esta situación favorable de los bailes se mantenía hacia 1978 y 1979, cuando vinimos por primera vez a La Habana con Son 14.

Sin embargo, en los años ochenta la situación cambia. Mientras se cierran muchos salones de baile, las orquestas empiezan a mejorar, lo cual es casi una contradicción. ¿Tú piensas que esta mejoría se deba a la aceptación y difusión de la salsa en Cuba a partir de esa época, después de la ofensiva antisalsa que se practicó durante años, negándola artísticamente e ignorándola en la difusión?

Sí, durante mucho tiempo se negó entre nosotros la importancia de la salsa, pero yo siempre dije que al analizar el fenómeno había que empezar sacando la cuenta siguiente: la mayoría de los salseros que se hicieron famosos durante los años setenta partieron del reconocimiento de que buena parte de su repertorio era música cubana y que la música cubana había determinado su forma de hacer y hasta su presencia escénica. Y no por gusto se reconocía la influencia de Benny, de Arsenio, de Celia Cruz, de Chappottín. Y lo hacían con un respeto que debió haber merecido una mejor comprensión por parte de los músicos y los estudiosos cubanos que, por el contrario, se atrincheraron y se sintieron ofendidos y despojados de su tradición, cuando en la realidad artística y cultural la salsa estaba dándole una continuidad válida a la música cubana, entendida como parte del complejo cultural caribeño. Pero esa negación artificial y chauvinista de algo tan importante en el campo de la cultura popular del Caribe no podía sostenerse eternamente: porque la salsa existía y era cada vez más fuerte. Entonces sucede que vienen a Cuba Dimensión Latina, primero, y Oscar D'León, después, en el año 1983, y la actuación de Oscar creo que fue como un detonante: primero porque tuvo una aceptación en el público que ninguna orquesta cubana podía lograr en ese

momento, y después porque nos devolvió desde su perspectiva muchas cosas de la vieja música cubana. Pero lo importante es el reconocimiento que se produce de esta música, que se difunde por primera vez de forma masiva por la radio y en algunos programas de televisión. Fue entonces cuando tratamos de rescatar elementos que habíamos abandonado y que sin embargo todavía funcionaban, como fue el sentido del espectáculo, de los cantantes que bailaran e hicieran coreografías, algo que mantuvo la salsa desde siempre, además de otros rescates meramente rítmicos y armónicos.

En Cuba se reconoce que tú eres el primero en acercarse a la atmósfera sonora de la salsa, a ese tempo, a un modo de hacer típicamente salsero. ¿Cómo surge esa preocupación?

Aunque me informé mucho sobre lo que estaban haciendo los salseros latinoamericanos, mis patrones fueron los originales: Arsenio, Benny, Chappottín, mis ídolos de siempre. Mucho después fue cuando aprendí a valorar a los músicos de la salsa, sobre todo porque me di cuenta de que la vanguardia salsosa iba a buscar elementos esenciales en esos maestros, cosas que iban más allá de una letra o una melodía: Papo Lucca recordaba a Lili Martínez en el piano, Oscar le debía mucho de su empuje a la lección del Benny, Arsenio era una referencia conceptual obligatoria en los primeros salseros, es decir, que ahí estaba la fuente verdadera, y en la medida en que fui escuchando sus cosas, tal vez intuitivamente fui incorporando elementos que tenían que ver con lo que yo buscaba. Es decir, existía una comunicación artística. Pero hay algo que decide finalmente la concreción de este acercamiento, y es cuando empiezo a oír números míos orquestados e interpretados por ellos. Eran orquestaciones hechas desde su forma de pensar y para el pensamiento y el gusto de sus bailadores, y ahí empecé a comprender muchas cosas, como eso que te decía de la rapidez con que tocábamos nosotros. Entonces vino ya un proceso más consciente de análisis del fenómeno, porque el hecho de saber que más de veinte de mis números estaban en sus repertorios, que se me oía en muchas emisoras, quería decir que estaba haciendo las cosas bien. Creo que la primera razón de esta aceptación de mis trabajos se debió a que yo siempre me propuse evitar el localismo, traté de hacer temas lo más universales posibles, que pudieran llegar a diversos públicos. Además, empecé a trabajar mis temas con una perspectiva más cercana a las versiones que ellos me habían devuelto: ahí está el secreto de que mi sonoridad haya logrado identificarse con la de la

salsa, acercarse a esa atmósfera sonora.

Háblame un poco más de tus influencias. ¿De qué forma te influyeron Benny Moré, Félix Chappottín y Arsenio Rodríguez?

Lo de la influencia de Arsenio y Chappottín es un elemento decisivo en mi trabajo, tanto en la época de Son 14, como ahora con Adalberto y su Son, porque además, mi gusto por la música de gentes como ellos se complica con el olvido en que estaban sumidos acá en Cuba. El modo más evidente de ver esta cercanía es el hecho de que en todos mis discos siempre he incluido números de Arsenio, de la época de Chappottín, un poco como un homenaje a estos grandes de la música cubana. No es menos cierto que en los bailes a veces no funcionaban estas piezas y que perdí popularidad en sectores más jóvenes de los bailadores, que empezaron a considerarme como un conjunto de son tradicional y por eso fue que me propuse hacer toda una ofensiva ahora con el *¿Qué tú quieres que te den?*, para demostrar que no era así, que podía estar a la vanguardia y hacer cosas novedosas y frescas y a la vez esos homenajes que tanto me gustan. Además, si he tenido que recurrir muchas veces a estos maestros es porque la concepción del ritmo, del sabor, los secretos del son montuno, todo estaba en Benny, en Arsenio, en Chappottín, y el que quiera hacer este tipo de música tiene que beber de esas fuentes.

Y en eso se nos adelantaron los salseros...

Sí, ellos han tenido dos momentos de mucha inteligencia y uno fue precisamente cuando descubrieron que la mina estaba ahí, lista para el que quisiera explotarla. Y el otro fue gracias a un error terrible que cometimos los cubanos, que teniendo acá gentes como Pablo Milanés o Silvio Rodríguez, autores con excelentes letras, nos empeñamos en cantarle a Laura que nos tirara la chancleta, y no fuimos capaces de hacer cosas como las del Gran Combo con los números de Pablo o como Ismael Miranda con los de Silvio. Entonces la reacción nuestra, en los dos casos, fue sacar la bandera del chauvinismo y criticar a los salseros por un supuesto saqueo, cuando en realidad lo que hicieron fue apropiarse de una riqueza cultural que nosotros, sus herederos más directos, estábamos despreciando. Los salseros demostraron que se podía hacer esa música, y ahora mismo en mi último disco uno de los éxitos es precisamente una versión de un número de Amaury Pérez, hecho a mi modo, a mi estilo.

Música y baile. Ustedes hacen música para el bailaror, pensando en él, y en

su aprobación. ¿Cómo los afecta la reducción de los bailes en Cuba?

Imagínate, el baile es el termómetro de las orquestas de música popular y, en estos momentos, si tienes suerte, puedes dar dos o tres bailes en el mes y ya. Entonces, ¿cómo tú confrontas con el bailaror lo que estás haciendo? ¿Cómo sabes si realmente a la gente la mueve tu música? Pero súmale a eso los problemas que existen con los estudios de grabación, que hacen difícil que muchas orquestas puedan colocar sus números en la radio, que es la otra vía importante de llegar a la gente. Yo creo que hay un problema muy serio en ese sentido, pues mientras estamos en un buen momento creativo, la comunicación con el público está tal vez en su peor etapa y no se puede culpar en todos los casos a los famosos problemas objetivos, que no son siempre los mismos, pero que siempre pagan los platos rotos. Por eso pienso que tanto para el músico como para el bailaror hay que buscar soluciones a este problema. Una solución podía ser los sitios como las llamadas salsotecas que existen en otros países, donde caben trescientas o cuatrocientas personas que solo van a bailar, y que se pueden armar con un mínimo de recursos. Lo más importante es que hay calidad musical para lograr esto.

¿Qué es lo que consideras más logrado de tu discografía?

Dos discos, fundamentalmente. El primero que hice con Son 14, *A Bayamo en coche*, donde hay cosas como «El son de la madrugada». Tengo otro número que me complace mucho, que es «Son para un sonero», que increíblemente me rechazaron en un concurso Guzmán, y que sin embargo se ha convertido un poco en un himno de esta nueva música y se ha hecho un lugar en el gusto de la gente y se escucha mucho en Colombia, Venezuela, México. Y el disco que hicimos más recientemente, el *¿Qué tú quieres que te den?*, que ha tenido la aceptación que tú sabes y me está creando el problema de concebir mi nuevo disco, pues levanté los niveles de expectativas y no quiero defraudar a la gente.

¿Cómo se llamaría ese nuevo disco?

Dale como e'. Ya estoy trabajando en él, para grabarlo en Caracas en los estudios de TH y saldría con el sello de PM Records como el anterior. Y hasta ahora tengo confianza en él.

¿Y qué pasa con tu música en los Estados Unidos y en Europa?

En los Estados Unidos tiene un nivel de aceptación que a mí a veces me sorprende, y ahora mismo del *¿Qué tú quieres que te den?* hemos llegado a

vender más de cuatro mil discos solo en Miami. Lo que sucede, a mi juicio, es que como la mayor parte de los salseros que me han grabado números radican en Estados Unidos, ellos mismos han ido abriéndole el camino primero a Son 14 y ahora a Adalberto y su Son. Y creo que va siendo ya nuestro mercado más importante.

¿Y piensas que es una aceptación que trasciende el marco de la comunidad latina?

Sí, creo que sí, que también hemos logrado cruzar esa frontera. Y en el caso de Europa, particularmente de España, ha sido muy alentador lo que nos sucedió en las presentaciones que hicimos en Sevilla y otras ciudades, al punto de que estamos pensando seriamente en darle seguimiento, porque es otro mercado muy importante.

Adalberto, el tratamiento de temas religiosos fue casi una constante en la música popular cubana, pero luego, durante unos treinta años, esa constante desapareció (de la música y de cualquier otra manifestación pública). ¿Piensas que el regreso de esos temas se debe solo a una coyuntura política o a una necesidad cultural que ha sido definitivamente aceptada?

Esa música ha tenido incluso sus clásicos, como el «Que viva Changó» de Celina González, una pieza por la que todo el mundo la identificaba a ella y que volvimos a grabar ella y yo en un disco que hicimos con Frank Fernández. El grupo Síntesis también hizo algunos intentos, pero era más bien con la música folklórica que con la popular. Pero no es hasta el *¿Qué tú quieres que te den?* que no se concreta ese regreso con un nivel de aceptación tan impresionante. Y te voy a decir algo: ese número no lo hice porque yo sea religioso, sino simplemente porque me pareció una cosa simpática, que no exhortaba a nadie a que creyera o dejara de hacerlo, y porque tenía una forma hasta didáctica de explicar algunas cosas del sincretismo religioso cubano, sin la intención de hacer proselitismo. Y el caso es que el número funcionó de un modo tal que se mantuvo un año en la preferencia de la gente. Pero debo decirte algo más: el tema es anterior al nuevo tratamiento de lo religioso que se propuso como política del país. Lo que pasó con el número, su éxito, abrió un poco el portón por donde ha entrado mucha gente y sucede que ahora todo el mundo les canta a los santos y creo que ya llegan a aburrir al público, porque además muchas cosas están muy mal hechas, son agresivas, irrespetuosas a veces. Y por otra parte también está el hecho de aprovechar la oportunidad de que en Cuba han cambiado las apreciaciones políticas

respecto a la religión... Pero te lo aseguro: si los santos existen deben haber cogido un buen berrinche con muchas de esas canciones que andan por ahí...

Yo, por mi parte, estoy tranquilo: nadie me puede acusar de oportunismo político ni de proselitismo religioso. Apenas compuse un son, creo que un buen son, que también pudo haber sido a la madrugada o a un sonero. De todas maneras, no te preocupes: Yo voy a pedir *pa'* ti, lo mismo que tú *pa'* mí... Salud y buena suerte.

LA HABANA, 1992

Juan Luis Guerra:

Con y sin sombrero

La Habana, 13 de abril de 1994

*Sr. Juan Luis Guerra,
Santo Domingo*

Sr. Juan Luis Guerra:

El 28 de mayo de 1993, aprovechando la estancia en Santo Domingo de mi amigo el poeta Alex Fleites, le hice llegar una carta y un cuestionario para una posible entrevista, que ahora la vuelvo a enviar con la esperanza de que, teniendo tal vez un poco más de tiempo, acceda a responderlo.

Así comenzó, cuatro años y dos meses atrás, la persecución que me llevaría a entrevistar a Juan Luis Guerra con el propósito de incluirlo en este libro. Por supuesto que las cartas acompañadas con cuestionarios que le fui enviando más o menos cada seis meses no surtieron efecto alguno y mi esperanza solo revivió cuando se hizo posible mi primer viaje a la República Dominicana. Aun así, sabía que Juan Luis, apartado del espectáculo y hasta de la grabación de discos desde hacía casi dos años, resultaba ahora mucho más inaccesible a los periodistas que, aun cuando él no hiciera nada, siempre deseaban entrevistarle. Pero, a mi favor, yo tenía una carta de triunfo total: mi anfitrión en Santo Domingo sería el inefable e infalible Freddy Ginebra, el director de la prestigiosa Casa de Teatro, un hombre capaz de abrir todas las puertas de aquel país, incluida la de la casa de Juan Luis Guerra.

Y seis días después de haber llegado a Santo Domingo al fin logré el milagro: luego de una persecución sistemática por toda la ciudad, emprendida de la mano de Freddy y el no menos insistente Thimo Pimentel —con varias estancias infructuosas en Mango, la estación televisiva y radial de Juan Luis, en la cancha donde suele jugar baloncesto en las tardes y aun en su propia

casa de Arroyo Hondo—, llegué con Freddy a la casa del músico y nos dijeron que allí estaba. Y entonces salió a la luz lo mejor del carácter de Freddy Ginebra:

—Pues díganle que se deje de vainas, que venga para acá y que se siente ahí, que aquí está Leonardo Padura que vino desde Cuba a hacerle la mejor entrevista que le han hecho en su vida...

Y Juan Luis bajó, abrazó a Freddy y me saludó, vencido por lo inevitable: el rey de la bachata, el más universal de todos los dominicanos, el más tímido de los hombres que jamás se haya subido a un escenario a cantar y bailar merengue, el músico que hizo pedir al mundo entero que del cielo lloviera café, accedió a contarme su historia y sus deseos, en una larga conversación en la que se ponía y se quitaba el sombrero, sin dejar de ser nunca Juan Luis Guerra.

Juan Luis, con sombrero

Juan Luis, he oído decir que cuando eras un niño en tu casa había una guitarra que estaba destinada a tus dos hermanos mayores, que debían ser los músicos de la familia...

Sí, allí estaba la guitarra, pero mis hermanos eran sordos, definitivamente sordos para la música. Como se dice aquí eran de diésel, porque les costaba mucho trabajo arrancar, y yo era el que estaba loco por esa guitarra. Y la guitarra fue de mis hermanos hasta un día en que ellos estaban tratando de tocar una canción de los Beatles, pero no daban pie con bola y yo les dije que no sabía por qué les costaba tanto trabajo si eso era muy fácil. Y los molesté tanto que uno de ellos me dio la guitarra y se dieron cuenta de que yo sacaba inmediatamente la melodía. Desde ese día la guitarra pasó a ser mía. Ahora uno de mis hermanos es cirujano y el otro es economista, por suerte para la música.

¿Qué les debes a los Beatles?

Mucho: a los Beatles y a George Martin, que era su orquestador y al que casi nunca se le da el crédito que merece. Como aquella primera canción que saqué en la guitarra fue de ellos, creo que eso me marcó para siempre. Después seguí tocando casi todas sus canciones y me aprendí muy bien las orquestaciones de George Martin. Fíjate, por ejemplo, que en «Ojalá que llueva café» hay un homenaje a los cornetines de «Penny Lane», y la forma

de orquestrar los violines de «Eleanor Rigby». Y si te fijas en la forma de montar las voces en cualquiera de mis bachatas, también vas a ver esa influencia de los Beatles.

¿Y cómo entra en ese universo tan predominantemente pop la influencia del merengue?

Si uno es dominicano, y además es músico, la influencia del merengue es algo que entra casi sin darse uno cuenta, porque nuestras raíces musicales son muy sólidas. Es que si tú le pones una tambora y un güiro a un rock o a un jazz, lo que sale es merengue con influencias del rock o del jazz, pero merengue, porque tiene un sonido muy fuerte. Un ejemplo nuestro es el merengue «Tú», que empieza como un rock, está armonizado como un rock, pero sigue siendo un merengue. Todo eso a pesar de que armónicamente el merengue era muy pobre hasta la llegada de Johnny Ventura y de Wilfrido Vargas, que abrieron su estructura y nos entregaron a los músicos de mi generación un merengue mucho más rico y diverso.

¿Existe un momento en que puedas marcar el inicio de tu carrera como músico?

Sí, y también el lugar: fue en Casa de Teatro en 1976. Creo que desde hace más de veinte años toda la gente de este país que ha tenido que ver con la música ha pasado por esa institución. Freddy Ginebra es un hombre excepcional que creó él solo una casa para todos nosotros, los que empezábamos y no teníamos dónde ir, los que queríamos hacer algo y no teníamos cómo mostrarlo. Allí yo di mi primer recital como cantautor, con mi guitarrita, cuando apenas comenzaba el proyecto de Casa de Teatro. Pero debo decirte además que fue mi único concierto solo porque me dio mucha vergüenza. Y Freddy Ginebra, gracias a Casa de Teatro, fue también el primero que me llevó a la televisión. Por lo tanto, tengo un vínculo de gratitud incondicional con esa institución y con el hombre que la fundó, la ha sostenido y la ha convertido en algo tan importante para el arte dominicano contemporáneo: mi gran amigo Freddy Ginebra.

Aunque lo hayas contado mil veces, me gustaría tener tu testimonio personal: cuéntame cómo surge la idea de formar 4.40.

La formación del grupo fue un proceso más que una idea ya consciente y buscada. Sucede que mientras yo estaba estudiando en Boston, venía con frecuencia a Santo Domingo a hacer comerciales de televisión para poder

costearme los estudios allá, en el Berklee College of Music. Y es haciendo esos comerciales que me reúno con Roger Zayas, con Maridalia Hernández y con Mariela Mercado, y cuando terminé la academia, en el año 1983, decidí hacer algunos arreglos empleando lo que había aprendido allá, a partir de transmisiones de cuartetos de voces. Por esa época yo estaba muy entusiasmado con el estilo de Manhattan Transfer y entonces hice como cuatro montajes en el estilo de ellos, para cantarlas con los muchachos. Y creo que ese fue el primer paso de 4.40: reunirnos para hacer esas canciones. A partir de ahí nos dimos cuenta de que teníamos posibilidades vocales y podíamos hacer algo bueno, y surgió la idea de formar el grupo ya de manera estable. Y al año siguiente grabamos nuestro primer trabajo, el LP *Soplando* (1984), y si tú lo oyes te vas a dar cuenta de que hay una deuda tremenda con la armonía de los cuartetos vocales norteamericanos como el mismo Manhattan Transfer o Pathfinder y muchas influencias del big band al estilo de Count Basie, de cuatro trombones, cuatro trompetas, cinco saxofones. Pero como tratamos de hacer el disco en función del merengue, lo más cercano a nuestro estilo de entonces es la modalidad que se conocía como el «palmbiche», que es un tipo de merengue más lento, quizás más comercial. Ese fue el nacimiento del 4.40, que resultó silencioso porque no tuvimos mucho éxito ni nos convertimos en un grupo popular, pues ni siquiera logramos que algún disquero se interesara en nosotros. Hasta que decidimos, precisamente por el consejo de un vendedor de discos, hacer un merengue más rápido, un poco más ortodoxo y ahí escribo «Si tú te vas», que fue el primer merengue verdadero del grupo 4.40, y que está en el segundo disco, *Mudanza y acarreo*, que es del año 1985.

Y antes de ese momento, ¿se puede decir que ya tú tenías una predilección por el merengue, que te interesaba hacerlo?

No, para nada: antes de eso yo no era merengüero ni pensaba serlo. Yo era rockero, ya me gustaban todos los grupos rock, aunque siempre fui un buen oidor de merengue. En mi niñez y juventud oí mucho merengue, me crie oyendo a músicos como Johnny Ventura, Félix del Rosario o Joseíto Mateo antes de que llegara la influencia del rock. Pero como el merengue estaba en mi formación cultural, yo era capaz de cantar solos de artistas como Félix del Rosario, pero nunca hubiera pensado trabajar eso como músico. Luego, cuando decidí hacerlo, fue como si saliera de muy dentro de mí algo que estaba asumido y deglutido. Como en cualquier familia dominicana, en mi

casa se oía mucha música del Caribe, como el propio Joseíto Mateo o como Benny Moré, que le encantaba a mi padre, que por ser baloncestista viajaba a otros países y siempre traía música, de México, de Panamá, de Cuba, y eso me permitió crecer en ese ambiente.

En aquella primera época de 4.40 salió un estilo que se llamó el guaberry. ¿Qué fue el guaberry?

Bueno, el guaberry es una semillita con la que la gente de San Pedro de Macorís hace un licor. Ya para esa época estábamos preparando nuestro tercer disco, *Mientras más lo pienso... tú*, y yo traté de hacer un tipo de merengue en el cual estuviera parte del folklore de San Pedro y de la forma de ser de sus gentes, uniéndolo un poco a la tradición guloya, que es la de los inmigrantes de la isla Tórtola. Y entonces hice más o menos una recreación del merengue con dos instrumentos de los guloyas, el triángulo y el redoblante, y lo demás fue darle rienda suelta a la inventiva y la imaginación.

¿De alguna manera empiezas ahí a revolucionar el merengue?

Sí, porque los guloyas hablan en inglés y por eso tú ves que hay momentos en que cantamos letras en inglés, y de ahí sale esa mezcla que quizás es uno de los mejores «jaleos» que se forman en mis merengues. Y eso lo logré con el guaberry, donde ya vuelvo a usar el saxofón.

¿Porque el saxofón no es un instrumento típico del merengue original?

Bueno, el saxofón está en el merengue desde la época del «perico-ripiao», donde se hace la armonía con el saxofón. Pero el merengue primario tenía como instrumento armónico a la guitarra, hasta que lo sustituyen el acordeón y el saxo. Pero en esto de los orígenes del merengue hay muchas versiones y teorías, y una que yo conocí en Santiago de los Caballeros es que ese formato de saxofón, acordeón, tambora y güiro era el formato de un grupo que tocaba en un sitio de Santiago que se llamaba así, el perico-ripiao. Ahora, si es cierta o no esa teoría no lo sé. De lo que sí estoy seguro es de que nosotros recuperamos el saxofón para el merengue desde nuestro primer disco, cuando invitamos a tocar a ese gran saxofonista que es Tavito Vásquez.

¿Cómo te ubicarías tú en la renovación del merengue respecto a figuras como Johnny Ventura y Wilfrido Vargas? ¿Eres un continuador o alguien que rompe una tradición?

Es difícil colocarse uno mismo respecto a esos músicos tan importantes

para el merengue, porque Johnny es como el símbolo del merengue, es el imprescindible, incluso yo no sabría decir qué es más importante en él, si su música o su forma de baile y de presentación escénica, pues él consume lo que habían hecho todos los grandes merengueros que lo antecedieron, como el propio Joséito Mateo. Pero él es quien lo moderniza definitivamente. Y después llega Wilfrido, que también fue un gran innovador, pues enriqueció y potenció el merengue y comenzó a hacerlo competitivo fuera del país. Pero cada uno hizo en su momento lo que su momento les permitía y exigía: Johnny y Wilfrido enriquecieron el merengue a su manera, y yo lo hice luego a la mía, y por eso me considero un continuador, más que alguien que trata de romper con la tradición. Pero sin duda hay una evolución en el merengue que nosotros hacemos, pues le aportamos muchas cosas nuevas. Y estoy seguro de que quien venga ahora, si tiene talento y empuje, también hará sus propias cosas...

Juan Luis, ¿a qué atribuyes que un ritmo tan cerrado y hasta repetitivo como el merengue haya tenido ese boom internacional a partir de los años ochenta y que gracias a 4.40 se haya impuesto en el mundo entero?

Lo primero que hicimos fue plantearnos ser abiertos con el merengue. Nosotros empezamos con esas influencias del jazz de las big bands y de las agrupaciones vocales de que te hablé, pero incluso nos abrimos más y trajimos elementos del rock y del pop, y hasta elementos propios de los coros gospels y del bebop, y así enriquecimos mucho la armonía y los arreglos del merengue y logramos darle otra amplitud, otra capacidad y posibilidades y ya no fue tan monótono. Y creo que eso removió todo el sonido del merengue. Pero además está el trabajo con la lírica y la melodía, donde nos propusimos ir también un poco más allá y tomar —por ejemplo en las letras— las enseñanzas de gentes como Silvio Rodríguez y Pablo Milanés, o Rubén Blades. Todos esos factores han hecho que un público más amplio acepte el merengue y, a la vez, que el merengue haya evolucionado y se haya hecho más competitivo y diverso.

Una de esas innovaciones que tú haces es traer músicas de otros países del Caribe de habla inglesa y también de Brasil, y mezclarlas en ese merengue distinto que has hecho.  Eso ha sido una búsqueda consciente?

S , ha sido totalmente consciente y ha sido también el fruto de un ambiente sonoro. Porque hasta de la música de África y de Haití también hay una influencia en mi trabajo. Pero creo que la esencia de todo, quizás lo más

importante, es el regreso de la guitarra al merengue, pues desde que se le dejó de tocar, nunca volvió a ser un instrumento ni armónico ni melódico en el merengue. Pero como yo soy guitarrista, empiezo a utilizarla, y eso le da uno de los cambios más importantes al merengue que yo hago, pues los que me anteceden, como los mismos Johnny y Wilfrido, lo que utilizan es el piano. Y yo entro con el punteo de la guitarra en piezas como «Si tú te vas» o «Reina mía», y cambio bastante la sonoridad que estaba en el ambiente.

Pero donde más evidente es la intención de búsqueda es en la lírica que tú impones en el merengue.

Mi meta era que la música fuera para los pies y para la cabeza, que el merengue tuviera esa dualidad. Cuando yo empiezo a trabajar ya tenía como modelo y ejemplo a Rubén Blades, que había hecho esas hermosísimas crónicas que llevó a la salsa, y yo me propuse hacer algo similar con mis canciones y mis merengues: darle realce comunicativo y poder cantarle a cualquier circunstancia: al amor y al desamor, a los temas sociales y lo que fuese a través del merengue, y creo que demostré que sí se podía.

Un ejemplo de esa posibilidad fue un número como «Ojalá que llueva café», que es un canto a la esperanza y a la alegría, y que se escuchó en el mundo entero. ¿Qué significó una pieza como esa para ti?

Bueno, creo que «Ojalá que llueva café» fue como un himno. Te cuento que yo oí esa metáfora en Santiago de los Caballeros, en un poema popular que hablaba de que hacía falta que cayera chocolate del cielo, y aquello me pareció tan hermoso que decidí desarrollar esa idea poéticamente bella. Y a partir de ahí empecé a trabajar y a trabajar, hasta que salió ese número que está en mi cuarto long play, que fue el que definitivamente nos impuso en casi todo el mundo.

¿Te has propuesto alguna vez llevar tu capacidad como letrista a la poesía, y publicar tus versos?

Bueno, puede ser que alguna vez haga el intento, pero no me lo he propuesto todavía. Por ahí tengo muchos papeles con versos, pero siempre están en función de la melodía y la armonía, porque lo que yo sé hacer son canciones. Lo que yo intento es llegar lo más cerca posible de la poesía, pues juego con metáforas, con imágenes, y si alguien lo considera poesía, pues me alegra mucho más.

Y la recuperación de lo que en Cuba se conoció como bolero-son y en República Dominicana como la bachata. ¿Es una línea consciente, buscada con toda intención?

Creo que ahí existe una influencia directa de los bachateros dominicanos, que han cultivado esa forma musical por muchos años. Pero al asumir nosotros ese género, ya estábamos aceptando también sonoridades del son cubano y de la ranchera mexicana que los bachateros habían procesado con anterioridad. Y ese tipo de música ya formada es la que yo asumo y trato de recrear, por supuesto con una lírica más elaborada, y de ahí es de donde sale la bachata de 4.40. Pero para ser honesto, debo decir que nosotros la soneamos incluso más que los cubanos, que la hacen más cercana al bolero que al son.

¿Cuál ha sido tu relación con la música cubana?

Bueno, como caribeño, obligatoriamente tengo relación e influencias de la música cubana, porque es una música demasiado importante para no haber establecido ese contacto. Yo la conozco muy bien, porque también me crie oyéndola. Ya te dije que mi padre tenía discos de Benny Moré y de otros músicos cubanos de los cincuenta, y después, cuando voy a estudiar jazz al Berklee, descubro a Machito y a Chano Pozo y sus colaboraciones con Dizzy Gillespie y Charlie Parker. Y luego, definitivamente, tengo una influencia de la gente de la nueva trova, como Silvio Rodríguez y Pablo Milanés, sobre todo en las letras, por esas metáforas preciosas que tienen ellos y que marcan la lírica de casi todos nosotros. Pero en este aspecto también tengo una deuda indudable con Rubén Blades, aunque en su caso sea por el camino de la salsa, pues su narrativa y su crónica musical son un verdadero modelo de lo que se podía y se puede hacer en la música popular.

¿Y cómo fue tu relación de trabajo con Gonzalito Rubalcaba?

Con Gonzalito tuve una excelente relación, sobre todo cuando intenté hacer algo más cercano a la salsa y a la música cubana. Fue una experiencia interesante, porque él tiene un increíble dominio del tiempo en los géneros de la música salsa, y en un momento determinado, mientras grabábamos para *Ojalá que llueva café*, él desbordó el ritmo conscientemente y esa era la cualidad suya que más me gustaba. Como él era percusionista y dominaba perfectamente los ritmos cubanos, podía violar el tiempo a su conveniencia, y eso me dejó una gran influencia en la música más cercana a la salsa que yo he hecho, pues lo que yo toco nunca ha sido verdadera salsa.

Entonces, ¿cuál es la relación que tú ves entre tu música y la salsa? ¿Estás seguro de que lo que tú haces no cabe dentro del movimiento de la salsa?

En realidad yo no me considero un salsero, sino un merengero, aunque esto es un poco complicado porque no es fácil definir dónde están los límites en estos géneros o estilos, porque como yo mismo toco salsa sin ser un verdadero salsero, los salseros tocan merengue, y muchas veces lo hacen muy bien, aunque tanto ellos como yo transformamos esos ritmos de acuerdo con nuestras cualidades y estilos.

Pero más allá de los géneros específicos —una guaracha o un merengue o una plena— se dice que la salsa es la música popular bailable del Caribe contemporáneo. A partir de esa definición, ¿serías entonces un salsero?

Mira, yo admiro mucho a los buenos músicos de salsa, en especial a los boricua-neoyorquinos y a los cubanos (aunque con ellos la definición también es más complicada). Ya te hablé de mi preferencia por alguien como Rubén Blades, o por supercantantes como Ismael Rivera, Bobby Cruz, Oscar D'León o el difunto Héctor Lavoe. Pero mi música, con respecto a la de ellos, es diferente por su célula principal, que es el merengue. Por eso cuando yo grababa cosas más cercanas a la salsa, decidí utilizar a los Seis del Solar, que era el grupo que tocaba con Rubén, y en las grabaciones yo respetaba mucho lo que ellos hacían y apenas les indicaba el tiempo por arribita, porque tenían un dominio que yo no tengo de la métrica y la clave de la música salsa, y había momentos en que ellos discutían si estaban cruzados o adelantados o lo que fuera, y yo los dejaba hacer, porque ese es su terreno. Y lo mismo pasa con el merengue, porque si tú no eres merengero nunca vas a saber si estás *cruzao* o si estás *enganchao*. Por eso yo nunca me consideré salsero, aunque hice el intento.

De todas formas, sí comparto otras preocupaciones con estos músicos del Caribe, y si es verdad lo que me dicen de que ya los cubanos se aceptan como salseros, más que como soneros, pues así yo también podría ser salsero. Pero no estoy muy seguro de eso.

¿Y qué piensas de los músicos cubanos de ahora?

Bueno, esos son maestros: Formell y Adalberto son dos músicos de Grandes Ligas. Igual me gusta NG La Banda, que tiene unos arreglos impresionantes. De Adalberto hice «Bayamo en coche» que es un número precioso. Pero creo que la mejor banda de Cuba es la de Formell: mejor de ahí se daña.

Según has dicho, tus primeros fieles fueron los dominicanos de Nueva York, ¿cómo fue la experiencia de trabajar para ellos?

Yo creo que todo fue tan simple como que ellos vieron en mí el cantautor que narraba su circunstancia, su historia y se compenetraron e identificaron con lo que yo estaba cantando, pues esa era también su experiencia cultural y social. Por ejemplo, «Visa para un sueño» no es más que un retrato de la vida de los dominicanos, tanto de los que están acá como de los que ya viven en Nueva York. Lo mismo ocurre con el merengue «Elena». Yo creo que esa identificación de experiencias fue el primer paso y de allí surgió el apoyo que nos dieron y la popularidad que alcanzamos con ellos y a través de ellos. Pero todo esto es mi opinión, lo que yo creo que pasó, aunque a lo mejor fue otra cosa, ¿no? Pero lo cierto es que ellos fueron mi primer público fiel.

¿Cómo se crea la imagen escénica de 4.40?

Hay dos momentos estilísticos y escénicos importantes, porque en la primera etapa, cuando estaba Maridalia, nos repartíamos las voces en el merengue, aunque ella hacía la mayoría de los solos. Pero al salir ella yo tomo el rol de solista, porque alguien tenía que asumir esa función vocal. La coreografía y la puesta en escena fueron también un proceso en el cual empezamos a buscar un estilo diferente de hacer el merengue, más a tono con lo que nos proponíamos con las letras y la música.

¿Y cómo llegó el sombrero?

Pienso que como una necesidad. Fíjate, yo creo que a mí me sientan muy bien las gorras y los sombreros, y como ya el pelo estaba empezando a traicionarme..., un día mi mánager me vio con el sombrero y me propuso que cantara con él y ahí se quedó. Y ya creo que voy a seguir usándolo, porque es parte de mi personalidad escénica: ahora mismo tú sacas el sombrero solo y la gente sabe que atrás vengo yo.

Juan Luis, sin sombrero

Quizás lo más impresionante de Juan Luis Guerra no sea su estatura de baloncestista (frustrado) ni su sentido de la responsabilidad artística y ciudadana o ni siquiera su talento excepcional como músico, sino el contraste que existe entre el hombre que sube a un escenario a cantar bachatas y merengues y el mismo hombre que es Juan Luis lejos de los reflectores.

Tanto que parece imposible que sea la misma persona, porque este Juan Luis Guerra que habla ahora conmigo, aun desde la altura de su fama y su prestigio, es un hombre pausado y tímido, que todavía se asombra de haber llegado hasta donde llegó, solo con su esfuerzo.

Juan Luis tiene una mirada triste, incluso mientras sonríe, y habla de sus éxitos con una tranquila modestia. Trata de vivir como una persona normal y, sin duda, lo que más disfruta es estar en su casa, con su mujer y su hijo, poder tirar pelotas al aro con sus viejos amigos y, si lo dejan, pasear por Santo Domingo en su bicicleta. Componer canciones, él solo en su estudio, es también otra de sus satisfacciones, aunque no siempre es totalmente placentera.

Con cuarenta años cumplidos Juan Luis Guerra es un artista realizado pero aún inconforme, que ha debido librar una terrible batalla para no dejar de ser la persona que es: la fama, el dinero y el espectáculo podrían haberlo cambiado, pero él resistió todas las tentaciones, conservó la timidez del muchacho que cantaba solo con su guitarra y, ahora, asegura haber encontrado al fin la paz y el sosiego más compactos: los que provienen de lo divino.

¿Cómo trabajas la música? Tengo la impresión de que sufres con la creación. ¿Escribes y reescribes?

Para mí el trabajo es duro y tedioso, pues soy muy insistente, y no le recomiendo a nadie que esté cerca de mí cuando estoy en ese proceso de trabajo y creación, porque puedo ser insoportable. Recuerdo que hay un número nuestro que se llama «La Gallera» que lo mezclamos más de quince veces, lo cual es una tortura para cualquier ingeniero de sonido. Y eso fue un solo tema del disco, así que imagínate cómo soy. Pero el resultado me dio la razón, porque «La Gallera» estuvo en primer lugar de preferencia mucho tiempo. Debe ser que soy un perfeccionista un poco compulsivo. Por eso a veces me demoro tanto entre disco y disco, porque yo no tengo metas de tiempo ni de cantidad, sino de calidad. La canción «Como abeja al panal» llevó todo un año de trabajo, «Bachata rosa» igual, y completar el disco *Ojalá que llueva café* me tomó casi tres años... Definitivamente no soy de esos músicos que se imponen sacar un disco por año para estar siempre en la cresta de la ola, pues nunca sé cuándo voy a tener listo mi próximo trabajo, y mi disquera sabe que yo solo puedo trabajar de esa forma y ha aceptado que sea así porque lo importante es el producto final.

Ya para la época de Mientras más lo pienso... tú, los integrantes de 4.40 se han ido renovando. ¿Cómo sentiste la salida de tus compañeros y la llegada de los nuevos miembros del grupo?

La salida que más me afectó fue la de Maridalia Hernández, pues se produjo antes de grabar este disco, después de ganar ella como solista un Festival de Viña del Mar. Y eso nos afectó mucho, pues ella no solo era una de las fundadoras del grupo, sino también la solista principal, y me obligó a reformular todo el estilo de 4.40. En ese momento es cuando yo asumo el papel de solista principal. Y después vino la salida de Mariela Mercado, por el año 1989. Pero el resto de los muchachos me alentaron a seguir, y tuvimos la suerte de que entraran en el grupo gentes como Marcos Hernández y Adalgisa Pantaleón y con ese nuevo formato hemos estado todos estos años.

Tú has tenido una relación polémica con la fama. ¿Cómo la recibiste en un primer momento, y cómo la asumes ahora que estás bastante alejado de los escenarios?

Es difícil, muy difícil, asimilar todo eso que provoca la fama. Yo era una persona que andaba por Santo Domingo en bicicleta y de repente se produce la explosión y me vi metido en el medio de una maquinaria terrible y entonces traté de llevarlo lo mejor que pude, aunque a veces, lamentablemente, se me escapaba de las manos la situación y tenía que seguir la corriente y engancharme en el sistema: porque si no te metes en él, sencillamente te vas. Tienes que lanzarte dentro de esa competencia tremenda que es el mundo disquero, tienes que actuar, promover tu trabajo, sonreír cuando hace falta sonreír, porque si estás ahí, tienes que estar arriba, tienes que estar bien, si no, mejor sales. Y eso provoca que vivas en una ansiedad constante, pero constante... A mí todo eso me violentaba un poco, porque mi personalidad no tiene nada que ver con esa guerra por la popularidad y por el dinero. Y lo que traté fue de seguir siendo como yo he sido siempre, medio esquivo, más apartado, y creo que fue peor: mientras más esquivaba o me escondía más me buscaban. Tú no te imaginas lo que fue eso: me vi tan ofuscado, tan perseguido, tan acosado que sentí que todo se me iba de control y que debía cambiar las cosas si quería mantenerme siendo quien soy y si quería que mi vida no se convirtiera en un infierno. Hasta ahí puede llegar la fama. Cosa tremenda, ¿no? Imagínate que llegaron a hablar de mí como el dominicano por excelencia, mira qué locura... Lo que yo sí sé es que mientras estuve dentro de ese sistema hice lo que debía hacer lo mejor que pude, y di

lo mejor que tenía, y representé a mi país muy bien. En términos de pelota te diría que cada vez que me la pasaban cerca la botaba, y cuando vuelva a hacer algo quisiera botarla otra vez, pero siempre en términos artísticos, no de farándula y publicidad.

Desde la salida de Fogaraté (1995), te has mantenido en silencio. ¿Qué estás haciendo en la actualidad 4.40?

Bueno, ahora mismo estamos prácticamente en un receso que dura más de un año. Uno de los problemas cuando decidimos parar fue con la orquesta que nos acompañaba, pues como no tenemos un grupo establecido, muchas de las gentes que colaboran con nosotros por un tiempo se van en busca de otros trabajos y entran en otros grupos, como hizo nuestro último percusionista, Chichí Peralta, que ha hecho un excelente disco con el grupo Son Familia... Pero cuando regresemos espero volver a tener un buen grupo para trabajar, porque ahora mismo estoy preparando un disco con una recopilación de bachatas —que todavía no tiene título— pero que contiene cuatro canciones nuevas, y después de eso volvería a grabar con más frecuencia. Pero yo necesitaba tomarme este descanso, recapacitar, centrarme, recuperar esa intimidad que había perdido.

Y en todas esas decisiones tan importantes para un artista que vive del espectáculo, ¿cómo te han ayudado tus compañeros de 4.40?

Ellos siempre han sido muy consecuentes y muy buenos compañeros. Por ejemplo, Roger Zayas, que ha sido la persona del grupo con la que siempre he tenido más cercanía, fue de una ayuda decisiva cuando Mariela salió de 4.40, porque yo estaba decidido a disolver el grupo. Sin embargo, él me estimuló a seguir, a buscar nuevas gentes, a mantener el optimismo. Además, él siempre ha sido el más trabajador y el más organizado de nosotros y le he aprendido mucho. Y también les debo bastante a Maridalia y a Mariela. Luego, con la entrada de Adalgisa sentí que había ganado una gran compañera, capaz de trabajar bien y de darme un afecto sincero. Y también ha sido muy importante la capacidad de ellos de relacionarse conmigo, que no soy un tipo fácil: pero ellos asumieron que yo era la cabeza, el que hacía los arreglos, el que daba las voces y eso estuvo muy claro y desde el principio todo funcionó bien.

En los últimos tiempos has tenido un acercamiento mayor a la religión. ¿Qué buscas en ella? ¿Qué has encontrado?

No, no me he acercado a la religión: me he acercado a Jesús. Yo creo que la religión no lleva a nada si no hay un acercamiento a Jesucristo, que es lo que estoy tratando de hacer. Yo entendí que estaba muy apartado del Señor y vivía en una perpetua ansiedad, en una tremenda zozobra. Yo siempre había sido creyente, pero muy a mi manera. Era como todo el mundo, muy creyente cuando montaba en un avión: pero cuando aterrizaba bien, ya volvía a lo mío. Pero por mi propio trabajo, por el éxito que tuve, yo me vi muy afectado, sin paz, sin tranquilidad, aunque tenía todas las otras cosas que mucha gente desea tener: fama, dinero, popularidad, pero me faltaba lo que yo más necesitaba. Y busqué la paz en Él, que es la paz verdadera, porque la paz del mundo es de circunstancias: implica que tus negocios estén bien, que tu familia esté bien, pero la paz del Señor está por encima de esas contingencias, pues si estás en paz con Él estás en paz verdadera. Así comencé a entender la paz, la sabiduría, la bondad del Señor y lo acepté como guía y salvador y me dio lo que no me dio ni la fama ni el dinero. Y ahora me siento bien, gracias a Él.

¿Y esta ganancia se refleja en tu música?

Claro que se refleja, pero mi música no ha cambiado: el Señor quiere que yo siga siendo músico y esa es una parte de mi camino hacia Dios. Porque él no te manda a dejar de ser lo que eres. Además, mi música cumple una función social que yo creo que es necesaria. Ahí están piezas como «Visa para un sueño» y «Ojalá que llueva café» que fueron como bendiciones, pues son canciones con las que las gentes se identificaron porque eran realmente necesarias.

¿De alguna manera te consideras entonces un músico comprometido con tu tiempo y con tu realidad?

Por supuesto que sí. Desde el momento en que tú haces una denuncia cantada estás dando algo de alegría, pero estás diciendo las cosas que piensas que debes decir. Y yo siempre he dicho que ese es un atributo y una ventaja que tenemos los músicos sobre los políticos, porque ellos no cantan. ¿Te imaginas un discurso en merengue? Nosotros hacemos denuncias, a veces más fuertes, otras más sublimadas, pero las gentes las tararean, las repiten, se las aprenden y les llega así, dulcemente, a la conciencia. Y muchas veces nos aprovechamos de la ironía, del doble sentido, de la metáfora para decir las cosas.

¿Qué piensas de la sociedad y la cultura dominicana de estos momentos?

Ahora mismo se está creando un Ministerio de Cultura acá en mi país, y es la primera vez que veo un gobierno con ganas de trabajar por la cultura. Incluso hay músicos dominicanos que viven fuera que están viniendo a trabajar acá, para crear orquestas filarmónicas y cosas así. Ahora, lo que sí es indiscutible es que se debe trabajar muchísimo más, hay que invertir más, en todos los sectores de la cultura. Hay que crear un sistema cultural y creo que es muy buena noticia que un hombre tan sensible como Víctor Víctor esté trabajando en el Ministerio de Cultura. Veremos si va a tener el apoyo y los recursos que necesita para hacer su trabajo.

República Dominicana es un país de tremendos contrastes sociales. ¿Cómo ves esta realidad tan contradictoria?

Yo soy hijo de esas contradicciones y de esas circunstancias y todo lo que hago viene de ahí, ¿no? Hay un merengue mío que analiza muy bien ese aspecto, que es «Me enamoro de ella», y tiene mucho de mi propia historia. Ahí yo hablo de mi novia de aquel entonces, mi esposa de hoy, y cuento cómo estábamos en mundos distintos: ella estudiaba en la universidad de los ricos y yo en la de la gente sin dinero, ella andaba en un Mercedes y yo en autobús o en bicicleta. Y todos esos contrastes quizás ayudan a la imaginación y también a la creatividad, y eso es algo que uno debe aprovechar en la medida de lo aprovechable, porque si se es un poco realista, uno se da cuenta de que por ahora esa sociedad tan llena de contrastes no va a cambiar. Pero yo digo que en medio de esas desgracias se puede ser optimista y ver las cosas buenas que pueden ofrecerte nuestros percances. Por ejemplo, aquí se va mucho la electricidad, y ninguna sociedad en la que no se vaya la luz sabe lo que es la alegría de que la luz llegue: es impresionante oír los gritos de júbilo que anuncian que llegó la luz... Pero lo que uno no debe olvidar es que individualmente puede ayudar en algo, y yo siempre estoy dispuesto a dar esa ayuda. Yo lo que digo es que si me buscan yo aparezco — y tú lo has comprobado, ¿verdad?— y estoy dispuesto a trabajar. Ahora mismo me han llamado para reorquestar el Himno Nacional y estoy dispuesto a hacerlo porque quiero que mi himno suene bien, ¿no? Yo soy muy sensible a todo ese tipo de cosas, porque siento el orgullo y la responsabilidad de ser artista y de ser dominicano.

SANTO DOMINGO, 1997

Música y negocio

Nelson Rodríguez, con salsa hasta el 2000... ¿y más?

Tiene apenas treinta y tres años y un indudable poder. Es ambicioso y nunca está satisfecho, porque siempre espera más de sí y de su trabajo. Sin embargo, la imagen que proyecta Nelson Rodríguez, el joven puertorriqueño que desde hace un año ocupa la gerencia de la compañía Ralph Mercado Management —los emperadores de hoy en la salsa neoyorquina—, no es la del yuppie vencedor y temible de *La hoguera de las vanidades*, sino la de un hombre entusiasmado que ha entregado su inteligencia a un proyecto en el que cree con el fanatismo de los escogidos: el de sacar adelante la música latina en la Gran Manzana, que es como decir en el mundo.

Desde su oficina, en la suite 806 del número 568 de Broadway, Nelson Rodríguez mueve los hilos visibles e invisibles del mayor emporio salsero del mundo, proponiendo imágenes, figuras, modas, tendencias, creando comercialmente, en fin, los rumbos de la música salsa y lanzando los tentáculos del género hacia diversas partes del planeta. Porque desde Tito Puente y Celia Cruz hasta los debutantes del momento, muchas figuras del movimiento han entregado su suerte a la compañía que regenta este joven puertorriqueño. ¹

Educado musicalmente en los gustos de sus padres boricuas (fanáticos de Daniel Santos y de Benny Moré), la formación definitiva de Nelson Rodríguez ocurre cuando debuta —con apenas catorce años de edad— como disc-jockey en los clubes latinos de Nueva York. Allí aprendió a programar una música que era más vieja que él mismo, a combinarla con el pop y con el rock para complacer diversos gustos y, sobre todo, aprovechó los vacíos entre número y número para llevar a la cabina a veteranos como el célebre Machito (Frank Grillo) y su coterráneo Tito Rodríguez, quienes le hicieron oír de un modo diferente los viejos ritmos caribes, le revelaron nombres importantes y olvidados y le entregaron, a lo largo de los días (o mejor, de las noches), los

secretos de esta larga historia musical. Luego, Nelson fue durante casi diez años jefe de promoción de la compañía TH, hasta que Ralph Mercado logró llevárselo al cuartel general de RMM. Sus años en la TH, no obstante, fueron decisivos, pues además de ocuparse de la promoción, tuvo la envidiable posibilidad de viajar frecuentemente con las orquestas de Oscar D'León y Andy Montañez en sus giras europeas, fungiendo como traductor. La convivencia con estas dos estrellas le permitió, además de conocer las entretelas del negocio, familiarizarse con el ambiente íntimo de la salsa y trabar una buena amistad con estos dos músicos que ahora —como tantos otros— confían en Nelson como los griegos en el oráculo de Delfos.

Es por eso que hoy por hoy, además de excelente promotor y agente de ventas, Nelson Rodríguez está considerado uno de los hombres mejor informados sobre el pasado, el presente e incluso sobre el futuro de la salsa, y textos suyos aparecen con frecuencia en las revistas especializadas del género. Y ya se dice en Nueva York que su palabra es ley. De sus palabras y al cabo de dos horas de entrevista, obtuve este revelador informe salsoso que descubre los vericuetos más inaccesibles de un proyecto cultural que no puede olvidar que, a la vez, es una empresa comercial. Las cartas están sobre el tapete...

Se abre el juego

Nelson, se habla de una crisis profunda de la salsa en los años ochenta, luego del auge comercial de la década anterior. Detrás de lo aparente, ¿cómo se manifestó aquella crisis? ¿Definitivamente la salsa ha salido de ella?

Hubo crisis y fue terrible. Justamente se produce hacia el año 1980, cuando más o menos se estaba desmoronando el imperio que durante mucho tiempo detentó la Fania. Este es el momento en que entran en el negocio de la música los señores Sergio Bofill, Adriano García y Roberto Torres para formar la compañía SAR, la cual se dedicó exclusivamente a trabajar viejos temas cubanos, con la única diferencia de que modernizaban su arreglo y extendían la duración de los números para satisfacer al bailador. Es evidente que hacia esa época se está atravesando un período de crisis en que la gente no asiste a los bailes de salsa, tanto acá en Nueva York como en Puerto Rico, Miami, y en el resto de los Estados Unidos, porque lo que sucedía en Nueva York se reflejaba en los demás lugares. La respuesta de los promotores, sin embargo,

fue más comercial que musical y se contentaron con llevar al mercado una salsa muy elemental, dedicada a complacer al bailador, sin demasiadas exigencias musicales ni búsquedas en las letras, pero que de momento resultó eficaz para los habituales a los salones de baile, que con la caída comercial de la Fania se habían quedado sin los sitios antes dominados por esta compañía. También hay en el ambiente algunas charanguitas que cultivan viejos temas cubanos y casi nada más. Esto domina el panorama entre 1980 y el 83 o el 84, pues fuera de la compañía SAR ninguna otra estaba haciendo prácticamente nada. Existían, por supuesto, compañías como la TH, que tenía buena música, pero por falta de promoción no estaba impulsando a sus artistas, pues muchos de ellos habían llegado a una edad en que comercialmente se consideraban un poco viejos. Me refiero a gentes como Willie Rosario, Andy Montañez, Oscar D'León, Raphy Leavitt, que no despertaban demasiado interés, pues se estaba buscando una onda nueva, distinta a la que impuso el imperio de la Fania. Recuerdo que a la Décima, donde yo estaba trabajando por 1983 como disc-jockey, la TH vino a buscarme y me contratan como promotor, a pesar de que mucha gente decía que en ese tiempo de crisis no tenía mucho sentido emplear un promotor, y la mayoría de los profesionales de la radio, la farándula, la distribución, estaban muy escépticos y pensaban que inevitablemente la música latina terminaría absorbida por algún monopolio, y esperaban que de un momento a otro una CBS o algún otro emporio iba a comprar a todas las compañías pequeñas y el mercado de la salsa se iba a centralizar en manos de gentes que no eran del medio. La opinión mía por ese tiempo —y mucha gente reconoce ahora que yo estaba en lo cierto— era que ya habíamos caído en el fondo, ya habíamos dado en lo más bajo que podíamos llegar, y la cosa no se podía poner peor. Lo único que podíamos hacer era echar para arriba, y con ese espíritu ingresé en la TH.

¿Piensas que esta caída se debió solo al exceso de comercialización que hubo hacia finales de los años setenta, cuando se abandonan la experimentación y la búsqueda?

Creo que sí, sin duda. Para hacer más dinero se impusieron criterios muy comerciales, se inventaron muchas figuras, a cada cantante de la Fania se le creó su propia orquesta y llega un momento en que ese sonido repetitivo saturó, porque se convirtió en una fórmula que apenas se imitaba a sí misma, y la gente no se interesó por una música que no le ofrecía ninguna novedad.

También por los ochenta ocurre la invasión del merengue, que da un cantazo demoledor con gentes como Wilfrido Vargas, Johnny Ventura, que estaba todavía muy fuerte, los Hijos del Rey, y gentes jóvenes que estaban haciendo muy buen merengue. Además, internamente la salsa tenía problemas como que el salsero estaba descuidando su imagen: ya no vestían como antes, habían perdido el lujo que caracterizó a esta música desde los años cuarenta y cincuenta, cuando Machito, Tito Rodríguez y aquella gente hacían sus recitales con smoking. Aquel *look* se perdió y el razonamiento de la gente fue que no era justo que para asistir a un baile uno se ataviara con lo mejor que tenía y pagara ochenta dólares por la bebida de una mesa y treinta por la entrada, para ver a una orquesta que tocaba en *t-shirt* y tenis porque acaban de venir directamente del trabajo. En fin, baja la calidad de la música, se pierde el encanto del espectáculo, la promoción se desarticula, y por último el merengue entra con un ritmo más vivo y con sentido de la coreografía, pues pone a su gente a bailar al frente, algo que se había perdido en la salsa, tal vez con excepción de las orquestas puertorriqueñas como El Gran Combo, que siempre lo hizo.

También la gente se quejaba de la banalización de las letras. La salsa consciente de los años setenta, con Rubén y Willie a la cabeza, demostró que se podían decir cosas muy importantes, y de pronto apenas se hablaba de «un rico guaguancó», de que si «yo tengo azúcar», o de que «vamos a guarachar y a rumbear», en un momento en que se está produciendo un relevo de generaciones, pues coincide con el tiempo en que ha caído también la disco music que tanto nos afectó en los setenta —y soy testigo, como disc-jockey, de que los jóvenes lo que querían era bailar disco y no música latina—, y la falta de modelos nuevos para estos nuevos bailadores los alejó por completo de la música latina, como se hizo evidente para 1982-1983, cuando tocamos fondo.

¿Y por este tiempo ya no gustaban las figuras más importantes de los años anteriores, digamos, el mismo Rubén Blades, Willie Colón? ¿Y gentes como los viejos maestros, digamos Tito Puente y Celia Cruz?

Como dice el dicho, la cosa estaba bien mala: Tito y Celia dejaron de vender durante casi toda la década de los ochenta, hasta el punto que Tito no quiere grabar más salsa y se dedica por entero al latin jazz, en el que está hasta que Ralphy Mercado le propone grabar su LP número cien dedicándolo a la salsa y con los mejores cantantes de la compañía. Celia, por su parte,

tenía la fidelidad de un sector grande de la comunidad cubana, pero poco más. Mientras tanto, gentes como Rubén y Willie todavía mantenían una cierta popularidad por la calidad de su música y sus letras, pero ni siquiera a ellos les va bien...

La cosa se agrava todavía más cuando entra en el ambiente una nueva generación de músicos que les dan a los veteranos de la salsa el golpe más fuerte, y son pocos los que pueden sobrevivir en ese tiempo: la llegada de talentos como Frankie Ruiz, Eddie Santiago, Luis Enrique, empieza a cambiar el panorama de la música latina con lo que se ha llamado la salsa erótica, que para muchos fue como una traición al carácter mismo de la salsa, viril, callejera, fuerte. Sin embargo, lo curioso fue que esta salsa erótica o sensual tuvo el mérito de rescatar la atención que se había perdido y ayudó a mejorar la situación. Pero así y todo hubo guerra, porque existió la escuela de salseros que no querían aceptar lo sensual, sobre todo porque decían que se trataba de una música fácil, sin elaboración sonora ni retos para el cantante.

¿Y por qué funciona entonces esta nueva tendencia? A la larga, ¿fue una tendencia importante dentro de la salsa?

Esta es una valoración compleja, porque en las acusaciones de los veteranos había mucho de cierto. La verdad es que varios de estos cantantes de lo erótico se mantenían en un nivel de canto muy fácil y si podían permanecer trabajando fue porque lo hicieron dentro de una música poco exigente. Si tú analizabas el estilo de muchos de estos jóvenes recién salidos de Puerto Rico, veías que cantaban música de trombones, más sensual y dormida, pero sin trompetas, y la razón era que no podían usarlas porque el nivel sonoro de la trompeta podía apagarles la poca voz que tenían. Simplemente no podían ir por encima de ellas. Sin embargo, en medio de la desolación de aquel momento el público acogió con entusiasmo esta nueva onda, primero porque eran nenes lindos y bien promovidos, segundo porque traían algo nuevo, más fácil de bailar que la música anterior o que el merengue. Muchos de la época de la charanga descubrieron que esta música era casi del mismo estilo, suave, lenta, hecha para no tener que sudar y se podía ser bien sensual en el baile. Todos estos factores influyeron en el éxito de la salsa erótica, pero creo que decidió la política comercial de la TH de hacer ídolos de estos muchachitos: se vieron sus caras por todas partes, promocionamos sus discos, y se obtuvieron otra vez muchos éxitos. En fin, echamos para *alante*.

Lo que sucedería unos cinco años después —ya por el año 1988— es que nos damos cuenta de que este sonido también está saturando el mercado, porque todas las compañías graban este tipo de música y hasta los veteranos se han tenido que «vender» a esta tendencia: Oscar D'León se va a Puerto Rico a grabar sensual, Andy Montañez la graba, y en la TH empezamos a alarmarnos con el fenómeno de la saturación que llega al extremo de que incluso se pierden las diferencias entre uno y otro cantante, pues todo el mundo hace lo mismo. Mientras tanto, los únicos que se mantenían en sus cabales eran los merengueros, que cada vez seguían gustando y pegando más, hasta el punto de que uno iba a Puerto Rico y lo que más se oía era el merengue, y se encontraba con discotecas que se llenaban todos los días a golpe de merengue, mientras que en una donde había buenas orquestas de salsa te encontrabas cuatro gatos. El colmo era que la entrada a un espectáculo de salsa llegó a estar a siete dólares, cuando ahora por menos de cincuenta no entras a un espectáculo de tres orquestas. Pero el resultado de todo eso ha sido que hoy mismo, de veinte orquestas que te encuentras en Puerto Rico, diecinueve son de merengue, y muchas no hacen un merengue especialmente bueno.

Otro de los problemas que creó la salsa erótica, con su falta de trabajo musical complejo, fue la fuga de muchos músicos hacia el jazz. Había orquestas, como la de Luis Enrique, que tenía excelentes ejecutantes, pero que al sentirse que no eran utilizados ni considerados en su verdadera valía, se pasaron al jazz en busca de esa libertad y de las posibilidades de desarrollo que da el jazz. Yo creo que algunas de las figuras de la salsa sensual le hicieron mucho daño a la música, porque a la hora de la descarga, ellos, como líderes, eran los que iban y tocaban el piano, tocaban la conga y tocaban los timbales, haciendo un gran show, y claro que la imagen que quedaba entre las gentes es que eran tremendos músicos porque podían tocar todos esos instrumentos y debían hacerlo solos. Y esto, si uno se respeta como ejecutante, seguro que no lo acepta. Y mucha gente no lo aceptó... En fin, que entre pérdidas y ganancias, la salsa sensual tuvo un mérito que se le debe reconocer: volvió a llamar la atención sobre la música latina.

Antes decías que por 1988 ya se nota una saturación de salsa sensual. ¿Qué ocurre entonces?

Un nuevo cambio. Lo que empieza a pasar a partir de 1988 se debe sobre todo a la gestión de la compañía RMM de Ralphy Mercado, que se funda ese

año. Él empieza a agarrar a muchachitos como Tito Nieves, Tony Vega, José Alberto, que estaban con sus orquestas, y los convierte en solistas. José Alberto ya lo había sido, pero no había pegado como pegó aquí, porque se había dedicado a hacer discos de merengue y salsa, una mezcla que no funcionó, pues se hacía evidente que te debías decidir por uno u otro género. Cuando Ralphie lo contrató, le pidió que se dedicara solo a la salsa, y así lo grabaron y el resultado son los discos de oro que ha ganado ese muchacho desde que tomó esa decisión.

Este fue el principio de un regreso a la salsa que nosotros estábamos esperando y de algún modo preparando. Entonces nos fuimos a buscar el sonido viejo, los arreglos viejos, que tenían mucho gancho para el bailarín, pero introduciéndole letras nuevas, que dijeran algo más que vámonos a rumbear y guarachar. Lo que más nos interesaba era el concepto musical de los viejos maestros. El éxito de este cambio puede verse con un ejemplo negativo, como fue el de Oscar D'León, al que la TH le pedía que siguiera grabando salsa sensual, mientras sus ventas decaían de disco en disco, al tiempo que yo le recomendaba que dejara ese estilo y volviera al suyo, al son «macho». Lo terrible era que las compañías aceptaban estas caídas como algo natural cuando se trataba de un veterano, pues su interés fundamental estaba en los jovencitos, los únicos que ellos creían que podían vender cien mil copias, mientras que esta gente que venía de los años setenta se habían convertido en figuras de catálogo que apenas vendían veinte o veinticinco mil. Entonces es cuando comienza el éxodo de la TH de figuras como el mismo Oscar, Andy Montañez, Tommy Olivencia, a pesar de que no han vuelto a tener el éxito de antes. Un caso notable es el de Willie Rosario, que seguía sacando discos muy buenos y apenas vendía veinte mil copias, por la falta de promoción por un lado, y por las exigencias comerciales, del otro, exigencias que vienen de los programadores de radio y de discotecas, que le piden al artista que trabaje una línea determinada. El principio del cambio que introduce la RMM tuvo mucho que ver con eso, pues no aceptamos esas intromisiones: creo que el público es quien debe decidir si un producto es bueno o no, y no hay derecho a manipularle el gusto a la gente y el trabajo a los artistas.

Entonces, lo que ha hecho la compañía de Ralphie es que, luego de trabajar con esa gente joven, comenzó a rescatar a los veteranos y ahora tenemos a un Cheo Feliciano, a Oscar D'León, Celia Cruz, Tito Puente o Eddie Palmieri en el roster nuestro, y combinados con los talentos más nuevos de la compañía

han logrado acercarse al público joven. Porque —y aquí está otro detalle importante— lo cierto es que hasta hace muy poco todas las compañías de música latina, incluida esta, tenían olvidada a la juventud, y los jóvenes preferían oír música rock y rap americano antes que música latina.

Acá en la compañía nosotros empezamos el cambio a partir del trabajo que hicimos con una cantante muy joven, La India, y con su esposo, que es un disc-jockey mundialmente famoso, Louie Vega, un hombre muy metido en el negocio de la música americana, donde actualmente, por ejemplo, es el encargado de las mezclas de un disco de éxitos que está preparando Michael Jackson. Pues él, interesado por la música latina, vino a vernos, ya que pensaba hacer un disco donde utilizaría determinados fragmentos de obras de gentes como Tito Puente o Eddie Palmieri. Pero nosotros le propusimos una idea que enseguida lo convenció: en lugar de fragmentos de canciones podía utilizar a los artistas y el resultado fue varios discos de música americana en las que están como figuras los músicos latinos, dándole una sonoridad propia a lo que se interpreta, que a veces son versiones al rock de viejos números suyos.

Entonces fue cuando surgió la proposición de hacer para India un disco de música americana en el que hubiera dos o tres números de salsa y contrataron a Eddie Palmieri, y cuando Eddie la oyó, la idea cambió por completo y se decidió hacer un disco solo de salsa, *Llegó la India*, vía Eddie Palmieri, donde un veterano de la música latina comparte el escenario con una muchachita joven que tiene la virtud de traer un seguimiento de los jóvenes que la oyeron en el ambiente americano y pueden acercarse por este camino a la música de nosotros. Y esto es muy importante a la hora de captar a ese público, pues nadie puede negar el hecho de que esos jóvenes ya no logran mirar a una Celia Cruz o a un Oscar D'León como ídolos, pues sencillamente son muy viejos para ellos, pero no es lo mismo si se trata de jóvenes como India, Rey Sepúlveda o Tito Nieves, que son casi de su misma edad.

Entonces, ¿se han propuesto una estrategia para captar ese «otro» público?

La única música latina que tuvo un éxito rotundo entre los jóvenes acá en Nueva York fue el ritmo boogaloo que encabezó Pete Rodríguez en la década de los sesenta, porque sus cultores eran entonces muchachitos de diecisiete años cantándole a gente de su misma edad y en inglés, hablando de cosas de la calle, de su vida cotidiana y mezclando elementos del son con el pop. Sin embargo, los productores de música latina no supieron ver al boogaloo como

un medio de penetración, sino que lo consideraron un enemigo, y empezaron a hacer todo lo posible por sacarlo del mercado. El ejemplo de cómo se manejó el boogaloo es totalmente válido para nosotros: si quieres captar a la juventud, necesitas gente que pertenezca a esa juventud y hable su propio idioma. Nosotros tenemos ya a tres muchachos que están haciendo eso, y los lanzamos en las calles, en las plazas, en las playas: ellos son Marc Anthony, un puertorriqueño que tiene tremendas condiciones para la salsa pero que viene del ambiente musical americano, donde cantó con el grupo de Louie Vega y llegó a estar en el primer lugar de *Billboard* y vendió doscientas mil copias (lo que es muy poco para una compañía americana y por eso lo soltaron sin renovar el contrato); la India, que era parte del coro de ese mismo grupo; y la tercera es otra muchachita de ese mismo ambiente, Chrissy, a la que acabamos de hacerle un disco que se lo produjo el maestro Luis «Perico» Ortiz. En fin, que lo bueno que tienen estos muchachos es que ya sonaron en otro medio musical, pero tienen excelentes condiciones para la salsa, y quien los escuche ahora no se puede imaginar que estén haciendo esta música por primera vez. Esta es la nueva táctica de penetración de la compañía, que ha tenido eco en otras casas como la misma TH o la Musical Productions.

Personalmente, ¿te sientes satisfecho con lo que has logrado hasta ahora?

Creo que soy un tipo inconforme y ambicioso. Yo siempre estoy aspirando a llegar a algo, a algo más... Nunca siento que, con las cosas que he hecho, ya haya llegado. Y el día que lo sienta lo mejor que puedo hacer es retirarme y tirarme en una playa a coger sol. Y lo bueno de la vida es que uno puede llegar a algo nuevo cada año, y gracias a Dios estoy en una posición en que todas las semanas mi trabajo me obliga a inventar cosas, porque aquí el que se para pierde.

¿Piensas entonces que con proyectos como el de Ralph Mercado y promotores como ustedes vuelve a haber un clima favorable para la salsa?

Yo creo que sí, y por varias razones, aunque nuestra responsabilidad no es tan grande: sobre todo se debe a los músicos. Mira, lo que estaba saturando, que es la salsa sensual, ha comenzado a ceder, y los productores están dejando que gentes como Tommy Olivencia, Willie Rosario, Oscar D'León, graben la música que es de ellos, la salsa fuerte. Si tú oyes el último disco de José Alberto «El Canario» ves que junto a números de sensual, hay canciones bien callejeras, con mucho swing, música masculina. Los últimos discos de

Tito Puente, incluido el número cien, también vuelven por lo fuerte, por la salsa brava. Igual lo que tenemos planeado para el futuro con los nuevos discos de Celia Cruz, de Tito Nieves, de Luis «Perico» Ortiz, de Antonio Cartagena, un nuevo valor que vino de Perú, y que es, a mi juicio, toda una promesa, con un estilo parecido al de Adalberto Álvarez. Además, la filosofía de la salsa ha cambiado y eso se ve en los resultados: si antes era una virtud ser un músico callejero, hoy se impone ser un artista cabal, y muchos de los nuevos valores lo son, con estudios musicales en escuelas importantes, como puede ser el caso de Juan Luis Guerra. Otro elemento del cambio es la fuerte influencia del latin jazz, que nosotros además estamos grabando y produciendo, pues seríamos muy necios si no lo hiciéramos a partir de lo que se graba en los conciertos que nosotros mismos organizamos, y más sabiendo que esta música tiene un gran mercado en el mundo.

Definitivamente: ¿no va a morir la salsa?

La salsa no va a morir. Lo único que se espera en esta música son cambios, muchos cambios. Yo creo que en el futuro se va a ver con frecuencia combinaciones de artistas, pues aunque muchos de ellos saquen un disco en solitario, por más nombre que tengan, no van a lograr que se venda. Pero si tú pones a Eddie Palmieri con Ismael Quintana se vende, porque Ismael ahora está fresquecito, haciendo cosas nuevas, porque un cantante bueno que vendió hace veinte años, si viene con buena música, vuelve a vender ahora. Nosotros vamos a trabajar mucho en esas combinaciones. Ya tenemos planes para nuevos conciertos donde vamos a unir a Celia Cruz con Oscar D'León, a la orquesta de Oscar con José Alberto, Cheo Feliciano y Antonio Cartagena de Perú; combinar a Marc Anthony con la India, a Van Lester —al que mucha gente lo compara con Héctor Lavoe— con Ismael Miranda, en un homenaje que le haremos a Lavoe. Nos estamos dando cuenta de que la salsa hoy en día va por ese camino y también Musical Productions lo está haciendo.

Pero lo principal para que este proyecto triunfe está en la capacidad de buscar cosas originales, música nueva, aunque trates de rescatar la tradición, como hicimos con la grabación de Tito Puente en el Village Gate, un lugar donde no se había grabado un disco en veinte años. Y hay que seguir buscando muchachos jóvenes, pero no para inventarlos, sino para promoverlos, es decir, gentes con posibilidades reales de imponerse, por su voz y por su sentido artístico. Si cuando yo empecé con TH se decía que

había que grabar a un cantante porque era lo único que teníamos, hoy no es así: existen muchos con buenas voces, con estudios musicales, como por ejemplo, Rey Ruiz, un cubano que estaba en Puerto Rico, que va a viajar aquí dentro de poco para hacer sus primeras actuaciones de baile, y tiene una excelente voz.

Además de las combinaciones, ¿qué otros elementos están ayudando a la revitalización de la salsa?

Hay de todo, como en la viña del Señor. Está sucediendo, por ejemplo, que todas las compañías de música latina están sacando sus viejos discos en compacto, lo que les está dando vida comercial. Ellos tienen ahora máquinas que les mejoran el sonido, pues muchos de esos discos eran lastimosos, como los de la Gema, y ahora limpian los sonidos y suena muy bien. De esos archivos viven ahora la Fania, la WestSide, la SAR. Así, quien tenga un catálogo de cinco mil piezas, tiene vida para los próximos cinco años.

Otra onda muy importante que ha ayudado a revitalizar esta música es la salsa de Colombia, que merece mucho crédito, porque ellos fueron de los pocos que en 1988, cuando solo se grababa sensual, siguieron tocando lo suyo, la salsa vieja, con sus toques fuertes, y la gente que gustaba de esa música buscaba la salsa colombiana porque era la única que sonaba distinto, la única que le daba más jugo al ambiente. Y hoy siguen entrando muchos buenos números de Colombia. La razón, a mi juicio, es la popularidad impresionante que allá tiene la salsa: en Cali nada más hay como doscientos grupos de salsa, y aunque no todos graban, poco a poco se van superando. Y en Barranquilla hay cincuenta y cinco grupos más, en Medellín, como treinta..., en fin, más grupos de los que existen en todos los Estados Unidos y Puerto Rico juntos.

¿Y Cuba? ¿No juega en este partido?

El caso de Cuba es el más contradictorio: siempre ha estado al margen de la salsa, al menos en lo comercial, pero siempre ha dictado las pautas musicales. Y ahora en Cuba hay una escuela nueva, que no es una sorpresa para los que sabemos de música, pero que es una revelación para los que oyen esas cosas por primera vez y entonces te dicen: «Pero esa gente allá están en algo». ¿Pero cómo que en algo? ¿Tú no lo estás oyendo? Si esa gente está más adelante que todo el mundo... Y no es una sola orquesta: es Adalberto y su Son, NG La Banda, Dan Den. Nosotros acá hemos grabado bastantes cosas de Cuba. «Te regalaré» de NG, que lo grabó con mucho éxito Johnny Rivera;

«Tú me quemas», de Pablo Milanés, que fue uno de los éxitos del primer disco de Tony Vega; ahora Rey Sepúlveda grabó dos números de Isaac Delgado, el que fue cantante de NG La Banda. Cuba siempre fue una escuela y lo sigue siendo y a nosotros nos interesa mucho todo lo que se está haciendo allá. Por lo pronto, yo tengo el sueño de que otra vez la música hable su propio idioma y que se pueda grabar sin restricciones políticas a los artistas de aquí con los de Cuba, y cuando eso suceda, la salsa va a dar un paso importante. Esa puede ser la combinación del futuro para la salsa. Espera un poco y ya lo verás...

Nelson, para ir cerrando... ¿Te atreverías a dar una definición de la salsa?

Aunque yo soy puertorriqueño no dejo de reconocer la verdad de las cosas, y cada vez que hablan de la salsa como algo nuevo, le pregunto a la gente: «¿De qué lado de la cama tú te levantaste hoy?». Y aunque siempre hay un debate sobre ese tema, creo que no vale la pena discutirlo. Yo recuerdo que cuando era pequeño, en Puerto Rico se oían bombas y plenas, música de tríos y cuartetos, pero la música que después se llamó salsa —o la que originó la verdadera salsa, para ser justos— se hacía aquí en Nueva York por gentes como Machito y los dos Titos, Rodríguez y Puente, pero sobre todo se hacía en Cuba, donde estaban Arsenio, Arcaño y sus Maravillas, Benny Moré. Y creo que en el fondo aquella música sigue siendo la misma en su estructura morfológica, aunque cambió ciertas cosas de las letras, algo del ritmo, se varió la sección de metales... Pero el origen de todo eso venía de Cuba. De todas maneras creo que aun cuando todo se reduzca a un nombre, la salsa ha sido bien importante como movimiento difusor, porque al menos dio a conocer en muchos lugares del mundo la música que nosotros hacemos. Y, para estos tiempos, nadie puede negar tampoco que, junto al son, ritmos como el merengue, la bomba, la plena, la cumbia y varios más han tenido un peso notable en la conformación de la salsa, que es un producto híbrido.

Me hablabas antes de la búsqueda de un público dentro de los Estados Unidos. ¿Qué pasa con Europa? ¿Definitivamente se puede hablar de una conquista salsera del Viejo Mundo?

Ahora mismo estamos empeñados en penetrar el mercado europeo. Es cierto que en Europa siempre se han hecho giras de salsa, a veces con muy buen público, porque a ellos les gusta nuestro ritmo y entienden bastante de música, pero nunca se le consideró un mercado importante en la venta de discos y por primera vez nosotros estamos trabajando, con cautela, pero con

mucho interés. Ahora mismo RMM ha hecho arreglos de distribución en Francia, y firmamos contrato con una compañía alemana, Belafon, que nos representa en treinta y ocho países donde nunca entraba la salsa, y ahí vamos llegando a Finlandia, Suiza, Italia, Alemania, Australia. Hasta de Rusia hemos recibido proposiciones de distribución y tenemos compañías en Japón, México, Centro y Suramérica. Algo que ayuda en este sentido es que se haya extendido por muchos de esos países el interés por cultivar la salsa, y en esto ha sido importante el trabajo de los japoneses de la Orquesta de la Luz, porque ha demostrado que no solo los latinos pueden hacer esta música, y de pronto están surgiendo grupos en Europa que van creando un ambiente favorable al cultivo y al consumo de la salsa. En España hay como diez o doce orquestas de salsa, y hay grupos de otras partes de Europa. Y en 1992 se celebró el primer festival de salsa en Japón. Es evidente que cada vez existen más mercados, pero hay que trabajarlos con inteligencia y poco a poco, para evitar otro fenómeno de saturación y de creación artificial de orquestas y figuras. Por lo pronto esto nos va a traer muchas giras para estas partes del mundo, pues si los discos se venden, luego querrán ver las orquestas. Yo creo que con todo ese ambiente favorable, con esos nuevos mercados, con esa música cubana que se está haciendo ahora, lo que nos está entrando de Colombia, la música de Santo Domingo, que se mantiene muy bien, y las combinaciones de aquí, hay una larga vida para la salsa. Y ya creo que esta historia favorable está cubierta hasta el 2000. Y más...

NUEVA YORK, 1992

Salsa y son

Radamés Giro: Las tangentes de la salsa

Radamés Giro tiene un pasado de sonero: en su Santiago de Cuba natal, donde creció entre una familia de músicos, Radamés conoció los secretos del son quizás antes que los del alfabeto. Por eso, mucho antes que musicólogo fue músico ambulante en su ciudad y con su guitarra a cuestas pasó por conjuntos, tríos y orquestas en busca de la necesaria subsistencia. Sin embargo, el Radamés músico tenía un grave problema: sus manos, demasiado pequeñas, le vedaban la riqueza del instrumento escogido y por eso abandonó el trabajo en la música y se dedicó a estudiarla.

Pero aquel pasado sonero ha sido decisivo en la labor musicológica de Radamés: haber vivido entre soneros, conocer las intimidades del género, su filosofía profunda, le han permitido un acercamiento esencial al desarrollo del género musical cubano más conocido en el mundo, el género que —según él lo atestigua— ha dado origen a la salsa.

Redactor jefe de las publicaciones de arte —música incluida— en la editorial Letras Cubanas, frecuente colaborador en las publicaciones culturales cubanas y de varios países del área y autor de libros como *Leo Brouwer, la guitarra en Cuba* y *Heitor Villa-Lobos: una sensibilidad americana*, además de varias recopilaciones de textos, en la actualidad Radamés Giro da los toques finales a un proyecto justamente enciclopédico que parece cosa de otros siglos: la escritura de un *Diccionario enciclopédico de la música en Cuba*,¹ que seguramente revolucionará los estudios, referencias y apreciaciones sobre figuras, géneros y momentos de la abultada historia musical de la mayor de las Antillas.

Desde la autoridad de su conocimiento musicológico acudo ahora a Radamés para cerrar el cerco que le he tendido a la salsa: su opinión de estudioso febril, abierto a las más disímiles teorías sobre el fenómeno salsa, vienen a servirme de colofón fundamentado en esta conversación con la

salsa, con su conciencia, con sus hacedores, sus promotores y —ahora con Radamés— con sus estudiosos.

En tiempo de salsa

Si es posible hacerte la pregunta, te la hago: ¿qué es la salsa?

Como una primera definición muy general debo decirte que para mí la salsa es una nueva síntesis del son cubano, concebido y estilizado de una manera contemporánea, actual. Ahora bien, si vamos a hacer un análisis más profundo, entonces diría que la salsa es el resultado natural del toma y daca que caracteriza a la música cubana en su relación con la música dominicana, venezolana, puertorriqueña y de otros países del Caribe. Y digo esto porque en el complejo del son cubano, mucho antes del surgimiento de la salsa, ya confluyeron diversos elementos musicales de las regiones que te he mencionado. Porque el son cubano no surge de la nada, ni es tampoco la unión mecánica de la música de África y España, sino que viene a ser la confluencia de las músicas del Caribe que, como la cubana, tienen su origen en las músicas de África y de España y también, por qué no, de Francia y de Italia. Por lo tanto la salsa, la verdadera salsa —o sea, la que trasciende la imitación complaciente del viejo repertorio cubano—, es la unión de todos esos elementos con un nuevo resultado desde el punto de vista sonoro y hasta podríamos decir que técnico. En su formación, sin embargo, hay un sesenta o un setenta por ciento de elementos propios del son cubano —y no solo del viejo son, sino incluso del más contemporáneo—, y por eso se puede afirmar que, esencialmente, la salsa es una nueva forma del son.

Hablamos de un nuevo «amulatamiento» del son. ¿No es así? Entonces, ¿qué le permite al son esa capacidad de absorber diversas referencias sin perder su esencia última?

Tal vez la principal característica morfológica del son es su condición de música abierta, capaz de incorporar distintos factores en su evolución, y por eso mismo es que evoluciona tanto y tan rápido. En ese aspecto su morfología es similar a la del jazz, que también es una música abierta, de raíces similares a las del son —europeas y africanas—, y que se ha ido transformando sin dejar de ser jazz. Ten en cuenta, por ejemplo, que el son es capaz de asimilar y transformar, incluso, otros ritmos y géneros, como la guajira, el bolero, el guaguancó, y hasta el propio jazz —como hizo Mario

Bauzá—, etc., y adecuarlos a su patrón. Por último, el son tuvo el privilegio de ser el primer ritmo del Caribe que se impone plenamente fuera del área: ya en los años veinte y treinta en París estaban triunfando Heriberto Rico, Julio Prado con la orquesta de Don Azpiazu, y en Nueva York se está bailando con el mismo Azpiazu, con el cuarteto de Antonio Machín y se está grabando a los Matamoros... Entonces la salsa se aprovecha del carácter abierto del son y de su mismo prestigio para imponerse en un medio donde el ritmo cubano no era desconocido ni mucho menos. Visto de este modo, la salsa no sería más que un nuevo escalón en ese enriquecimiento del son, planteado, como te decía, en una nueva dimensión, definitivamente contemporánea.

Y ¿cómo empieza a fraguarse ese enriquecimiento que luego se llamaría salsa?

En mi opinión todo comienza en los años sesenta, a partir del trabajo de Juan Formell, en Cuba, y de Eddy Palmieri, en Nueva York. A ellos se debe, al menos, la transformación en la parte tímbrica, donde se trabaja con un estilo, un sonido y una forma de ver la música totalmente contemporánea. En los textos, mientras tanto, por esa misma época comienza a trabajarse la letra con una cierta intención renovadora, en la cual sí hay una gran diferencia respecto a la letra del son original, el de la época del Sexteto Habanero, porque ya en Ignacio Piñeiro, como tú sabes, la letra tiene otra elaboración, al igual que en Arsenio Rodríguez, que incluye elementos del lenguaje africano en muchas de sus composiciones. Pero los salseros van todavía un poco más allá y comienzan a ocuparse de problemas que no se planteaban los soneros. Los salseros hablan de los problemas cotidianos, conflictos de índole social, de índole política, etc., que los soneros no trabajaron de ese modo específico. Y esto, lógicamente, debe verse en su contexto: no es que los soneros de las décadas de los años treinta, cuarenta y cincuenta no tuvieran inquietudes sociales o que nunca las reflejaran en su música, sino que en los salseros esta preocupación forma parte ya del estilo y de la intención artística.

Por otra parte, la estructura en que se mueven los salseros no se ajusta ya a los patrones formales del son, y eso es importante decirlo, porque muchas veces obviaron el esquema copla-estribillo, estribillo-copla, buscando formas más abiertas y novedosas. Aunque, en honor a la verdad, hay que recordar otra vez que el propio Piñeiro ya había roto ese esquema en más de una ocasión, como luego lo romperían Arsenio o Benny Moré. Pero definitivamente los salseros subieron la parada, experimentaron con mayor

libertad y trajeron nuevas preocupaciones e intenciones intelectuales y musicales a la música popular del Caribe, y la cuna donde se meció esta nueva criatura fue la ciudad de Nueva York, esa «caldera del diablo» donde confluyeron las referencias musicales de todo el Caribe. Y allí se produjo la explosión.

Tú has analizado elementos musicales y literarios que caracterizan a la salsa respecto al son, y hablas de intenciones artísticas. ¿Debo entender que asumes a la salsa más allá de un fenómeno comercial?

Ese eslogan que se hizo famoso (y que en Cuba mucha gente repitió como un eco) de considerar a la salsa como un producto comercial, o reducir el problema a que la denominación «salsa» es una etiqueta comercial, yo pienso que es una apreciación falsa y superficial. Ante todo porque un nombre comercial por sí solo no «pega» y permanece. En música popular, al menos, no pega, porque la música es para bailar, para consumir de inmediato. No voy a negar que haya elementos comerciales en la salsa, porque ellos hacen su música también para venderla, pero no podemos darle ese sello como único y característico de la salsa. Incluso, desde el borde cubano de la cuestión es preciso ser un poco más profundos y reconocer que es la salsa lo que expansiona la música cubana que siempre se había hecho en la isla junto con la que comienza a hacerse de 1959 para acá. Por suerte, mientras mucha gente se atrincheró contra la salsa, los mejores músicos cubanos, como Adalberto Álvarez o el propio Formell, le reconocen sus méritos, asumen sus hallazgos y la cultivan desde sus características e intereses personales.

Pero, simultáneamente a este proceso, corre también el río de los negocios. Lo que ocurrió —y esto lo explica muy bien César Miguel Rondón en su excelente *Libro de la salsa*— es que la salsa produce un boom que sorprende a los empresarios. De pronto se vendía más salsa de la que era posible producir artísticamente y entonces hay que buscar sucedáneos: el primero fue —y ahí está el origen de la postura antisalsa de mucha gente en Cuba— el viejo son cubano de los años cuarenta y cincuenta, vendido como «salsa». Así, le echan mano a la música cubana y reviven a la Sonora Matancera, van a buscar a Celia Cruz y abren el saco del viejo repertorio sonero, sin más ni más. Y ese sí fue un fenómeno típicamente comercial.

Tú mencionaste al principio dos nombres que consideras importantes en esta historia y quisiera que volviéramos a ellos. Hablabas de Eddie Palmieri y de Formell. ¿Por qué tú consideras que son tan importantes en la conformación

de lo que se conoce ya como salsa?

Con la salsa ocurre un fenómeno curioso: es tal vez la criatura que más padres tiene. Arsenio Rodríguez es considerado su gran profeta, pero otros dicen que todo parte de Machito y los Afro-Cubans de Mario Bauzá, mientras otros consideran al Benny como su gran anunciador. Y es lógico que haya tantas paternidades porque todos ellos contribuyeron a la evolución del son hasta llevarlo a los umbrales de la salsa.

Pero, al referirme a Formell y Palmieri, debo recordarte en primer lugar que estamos hablando de dos músicos sumamente inteligentes, bien formados y actualizados. Esos son tres aspectos básicos para lo que sucedió en los años sesenta, aunque quiero insistir sobre todo en el caso de Formell, que es mucho menos conocido que el de Palmieri, a pesar de que, a mi juicio, es hasta más revolucionador respecto a la música salsa. En primer lugar porque Formell sí se propuso cambiar elementos de la músicaailable cubana, y en él fue un propósito consciente. Para mí él es uno de los primeros músicos que se impone algo así con un propósito específico, o sea, no es fruto de la espontaneidad o de la coyuntura. No. Aquí hay un propósito y Formell se plantea precisamente renovar la música cubana en el concepto tímbrico. Ya no va a la charanga tradicional, sino que él se plantea que la charanga puede sonar de otra manera, y empieza a plantearse qué instrumentos utilizar para este cambio. Como Palmieri —que lo hizo primero—, Formell acude al trombón, pero donde Palmieri hace énfasis en el trombón, Formell va un poco más allá. ¿En qué sentido? Él comprende que para que la transformación sea real debe resolverse además a través de los otros factores instrumentales. De ahí que introduzca nuevos elementos rítmicos en el contrabajo, o se plantee que los violines pueden sonar de otra manera, o conciba que el violín y la flauta puedan ser un dúo de sonido al unísono. También propuso que los cantantes puedan cantar a tres voces, o sea, ya no es la forma de la orquesta Aragón con tres cantantes haciéndolo al unísono. Formell se plantea todas estas modificaciones con un propósito específico que se logra, y de ahí que yo le dé una enorme importancia a su trabajo en el desarrollo y la transformación de los factores tímbricos de la música cubana. Además hay que ver a Formell como letrista: en él siempre hay un diálogo con la realidad cubana, él no se aparta nunca de lo que está pasando y ahí tienes piezas como «La Habana no aguanta más», «Que se sepa», «No es fácil». Y ese acercamiento a lo cotidiano él lo hace con gracia, sin chabacanería ni grosería.

En fin, que en mi criterio Formell es uno de los más grandes músicos cubanos de estos últimos veinte años, y si se ha mantenido tanto tiempo siendo bien popular no es por gusto, sino porque en su música hay una calidad y una constante innovación.

Palmieri, por su parte, es otra dimensión del fenómeno y resulta curioso que dos músicos de esa categoría se comiencen a plantear los mismos problemas de renovación casi en forma simultánea: Palmieri en 1966 y Formell en 1967. La característica de Palmieri, sin embargo, más que la continuidad, es la ruptura: él trata de romper, de experimentar, de cambiar todo lo cambiabile y de ahí que su música, siendo tan importante, no sea tan conocida, pues muchas veces el experimento se tragó a la misma comunicación que es indispensable cuando se habla de música popular. Pero nada de eso le niega su carácter de pionero en el cambio sonoro que se produce en Nueva York en los años sesenta.

Entonces, ¿se puede ver la segunda mitad de la década de los sesenta como un momento de cambio en la sonoridad y en la concepción misma de la músicaailable del Caribe?

Yo creo que sí, el mismo hecho del planteamiento consciente de Formell, Palmieri y otros músicos como Larry Harlow que buscaba también otras formas de plantearse el fenómeno a partir de la música de Arsenio. Con estas búsquedas comienzan a percibirse los cambios, y la Orquesta Revé, con Formell, es una charanga que no suena ya como Jorrín, Fajardo, Estrellas Cubanas o Aragón. Y lo mismo sucede en Nueva York con el sonido del son, de la bomba y la plena y otras músicas del Caribe.

¿Y no se produce también un cambio de mentalidad y de proyección cultural en el músico?

Hay un cambio de personalidad en el músico porque el ámbito en que se está moviendo también ha cambiado, y el músico consciente o inconscientemente no puede vivir ajeno a esas transformaciones. Por otra parte, se ve en la necesidad de hacerse de una formación profesional técnica, que hasta ese momento no le era imprescindible para hacer lo que hacía. Por lo menos tiene que saber solfeo y teoría y después empieza a plantearse otras cosas en el orden conceptual de la propia música. Esos mismos fenómenos lo hacen cambiar y proyectarse de otra manera en una sociedad que ha cambiado, política y económicamente. Creo que en esta época comienza un ciclo de rotación histórica que abarca todos los quehaceres de la vida cultural.

Y no olvides que esa es la década de los Beatles, que la música del mundo ha recibido ese impacto enorme y ya nadie puede proyectar la música como se hacía en 1950: ni en su función como baile, ni en su función de mensaje literario o sonoro.

Otra revolución que produce la salsa está en los formatos orquestales: ya no son ni conjuntos, ni charangas ni orquestas típicas, sino una mezcla de formas. ¿A qué se debe eso?

La salsa tiene esa virtud: no se ajusta a ningún tipo de formato, utiliza el que le sea necesario. Pero eso no es nada nuevo, porque al son le ocurrió lo mismo desde siempre. Recuerda que el son se estabiliza en determinados momentos con determinados formatos, pero estos se van rompiendo constantemente por dos necesidades esenciales: las búsquedas musicales y de comida. Porque cuando el dinero es poco, si el director de un grupo podía hacerlo con seis músicos, no tocaba con siete: la subsistencia imponía entonces el formato. Y en Nueva York ocurre lo mismo: en un momento determinado empiezan a disolverse las grandes bandas y se hacen grupos más pequeños que son más funcionales desde el punto de vista de la necesidad económica del músico en un momento de crisis. Aparentemente esto no tiene mucho que ver con la música, pero sí tiene que ver y a veces determina. Por ejemplo, para sobrevivir como grandes bandas durante los años sesenta los Afro-Cubans de Machito y la orquesta de Tito Puente tienen que mudarse al jazz, pues la necesidad es quien obliga. En Cuba, sin embargo, fue fácil mantener una banda de veinte músicos, porque tienen un salario fijo y no dependen de un contrato. Por eso la música no se puede analizar desde el único punto de vista de los resultados, sino que hay que verla en su contexto, y en esto de los formatos y la cantidad de instrumentistas no se puede olvidar jamás el factor económico.

El último país del Caribe donde la salsa se impuso plenamente fue en Cuba. Primero fue rechazada y negada, apenas difundida, pero después fue infiltrándose hasta ocupar el sitio que merecía. ¿Cómo se produjo esa penetración?

Creo que como en el caso de los formatos, la respuesta está en una línea tangente: los bailadores la impusieron, sencillamente. Pasó como con los Beatles: oficialmente se les prohibió, pero a puertas cerradas los jóvenes bailaban con los Beatles... Mientras los teóricos y los radiodifusores la negaban, los bailadores imponían la salsa, porque respondía a unas

necesidades nuevas. Cuando Dimensión Latina vino a Cuba, a principios de los años ochenta, no hizo más que reafirmar un fenómeno que ya estaba impuesto a nivel del bailador, que es quien acepta o no. Y los recitales de Oscar D'León, un poco después, fueron la apoteosis que le abrió los ojos a mucha gente sobre lo que significaba la salsa a nivel de público bailador. Entonces hubo músicos cubanos muy inteligentes que enseguida captaron el fenómeno y comenzaron a trabajarlo desde su visión, como sucedió con Adalberto y Son 14, que, en lugar de prejuiciarse, tomó el pulso de su época, vio lo positivo que había en la salsa y salió en busca de su camino. También ahí empezó la etapa de la copia y la repetición, pero hasta la imitación es necesaria cuando se comienza algo. Hoy la salsa, en Cuba —y digo la salsa en el sentido en que te dije al principio, como nueva visión del son—, se ha impuesto definitivamente en la creación de los músicos cubanos.

Dentro del universo de la salsa hay un género que ha mantenido una cierta independencia: el merengue. ¿Qué relación tú ves, musicológica y comercial, entre la salsa y el merengue?

Para mí no es sorprendente la relación que se ha establecido entre el merengue y la salsa. Yo recuerdo que a mediados de los años cincuenta, cuando el dominicano Alberto Beltrán estuvo en Cuba, el merengue prácticamente se impuso como músicaailable. Entonces él grabó con la Sonora Matancera y a partir de ahí se empezó a escuchar aquí un grupo de merengueros que crearon una especie de boom del merengue en Cuba, al punto de que en los carnavales de esa época se tocó fundamentalmente merengue y los grupos cubanos tuvieron que incorporarlo, porque el merengue era obligatorio para poder mover a la gente. Y recuerda que esto sucede en una época de esplendor de la música cubana.

Como te dije antes, desde un inicio el son tenía muchos elementos de otras músicas caribeñas, pero a partir de esa época ya empieza a concretarse una cierta fusión entre el son y el merengue, algo que no pasó con otros ritmos de música popular de América Latina y el resto del Caribe. Ahora bien, cuando se produce el boom de la salsa, yo no imaginaba, a pesar de estos antecedentes, que el merengue pudiera entrar en ese mundo, por la fuerza que adquirió la salsa y porque la salsa misma apenas había tenido en cuenta al merengue en esos años anteriores al boom. Pero después, cuando el merengue se metió en el universo salsero, me di cuenta de que pudo entrar y tuvo éxito a partir de un elemento fundamental: el merengue es una música rica para

bailar, no tiene grandes complejidades para el bailarín y posee un nerviosismo, un resorte que mueve, y por eso se mete fácil en el gusto de la gente. Además, el merengue que se «exporta» hacia la salsa ya no es aquel de los años cincuenta, sino un merengue que ha sabido nutrirse, a su vez, de la música cubana y de la propia salsa, y por eso hablaba un lenguaje más asequible al público salsero. Pero lo que sella definitivamente esa penetración es la presencia de un artista que es un fenómeno notable dentro de la música popular latinoamericana: Juan Luis Guerra, un hombre con un extraordinario talento como compositor, como intérprete y como promotor de una imagen y una concepción artística. Ciertamente su obra tenía antecedentes importantes, como Johnny Ventura, primero, o Wilfrido Vargas, después, pero él convierte el merengue en un boom por varias razones. En primer lugar porque trabaja valores del merengue que no se habían explotado suficientemente, como su variedad rítmica o su relación con otras músicas caribeñas. En segundo término, porque logró una altísima calidad en sus letras, dotándolas de un contenido cuyo mensaje ya tenía que ver con toda la América Latina y con la comunidad hispana de Nueva York. Él mismo ha reconocido cómo su trabajo ha sido influido por la nueva trova cubana y eso también es importante: el merengue de Juan Luis Guerra es como la quintaesencia de lo merengero, su máxima estilización (sin dejar de ser merengue) pero definitivamente puesto en un lenguaje y un estilo que supera cualquier localismo. Eso explica, también, su éxito en diversos sitios de Europa.

Tengo aquí varios nombres de músicos de los cuales quiero que me des breves valoraciones respecto a su papel en la salsa. Empecemos bien arriba: Celia Cruz.

Bueno, Celia es uno de esos singulares fenómenos de permanencia que se impone cantando lo mismo..., pero con la virtud de que lo que suena detrás ya no es lo mismo. A partir de la década de los setenta su música ya no es la de la Sonora Matancera, a pesar de la enorme importancia que tuvo el sonido «Sonora» en el desarrollo de la salsa. Pero Celia se impuso por esa calidad, por esa forma de decir del son, por esa forma de frasear, por esa criollez que ella mantiene inalterada, por esa gracia, que es un don natural. Y yo diría, además, que en la personalidad artística de Celia se sintetizan muchos factores de la música del Caribe y por eso la ves moverse como una gran señora por cualquier género, del merengue a la cumbia. Pero para conseguir todo eso ha sido necesaria su mantenida calidad vocal, que es un verdadero

regalo de la naturaleza, pues, como ella misma dijo en una entrevista, parece que Dios no le dio hijos para darle voz.

¿Mario Bauzá y Machito?

También son un caso excepcional, pero que se mueve en otras dimensiones. Machito se hace de una personalidad con sus maracas, que se une a una forma muy personal de sonear, que no es la de Abelardo Barroso, ni la Antonio Machín, que son dos grandes figuras de su época. Él tenía un timbre que, sin ser tan estelar como el de Celia, resultó insustituible para su forma de hacer el son. Y tuvo la suerte de tener como líder musical de su banda a Mario Bauzá, un genio excepcional en su forma de ver la música, de ver la orquesta y hasta en la forma de proyectar el espectáculo. Además Mario logra fusionar el jazz y la músicaailable cubana de una forma también genial: fue el matrimonio perfecto, como dice él, al punto de que a partir de Mario la música cubana no es la misma, pero tampoco el jazz es el mismo. Y eso él lo consiguió allí, en la cuna del jazz. Entonces, esa proyección que él le da a su grupo y a su música le permitió imponerse y hace que todavía hoy la gente oiga con sorpresa lo que hicieron Machito y los Afro-Cubans, el modo como hicieron vibrar a los músicos y a los bailadores. Para ellos dos la música era la vida misma.

¿Y Cachao? ¿Qué deja ese personaje medio olvidado, para la música cubana y para la salsa?

Para la música cubana deja una obra. Los danzones de Israel «Cachao» López son un verdadero aporte al género; como contrabajista creó un estilo que yo diría que es un monumento al instrumento, un modo de hacer tan fuerte que yo no lo he visto en otros contrabajistas, y por eso influyó en músicos cubanos, de todo el Caribe e incluso norteamericanos. Desde el punto de vista artístico, es un músico trascendente al que no se le ha dado todo el reconocimiento que merece. Pienso que es una personalidad que hay que revitalizar, dar a conocer, dejar constancia escrita de lo que él representa para la música popular cubana, porque es un músico demasiado olvidado en Cuba, al igual que tantos otros, gentes como Mongo Santamaría, Chocolate Armenteros, Chico O'Farril o el Patato Valdés, que son instituciones de la música cubana. Pero, además, contra un hombre como Cachao también ha conspirado su exceso de modestia, pues yo creo que él mismo nunca tuvo medida de su propia grandeza.

Hay otras tres figuras (cuyas entrevistas están incluidas en este libro) de las cuales me gustaría que también me dieras tu valoración: Rubén Blades, Willie Colón y Papo Lucca. ¿Qué piensas que ha hecho cada uno de ellos? ¿Qué han aportado a la salsa?

Rubén Blades, ante todo, ha legado letras de una gran calidad no solo por la referencia de su contenido, sino porque además lo ha hecho con una gran belleza. Por otra parte, se impuso como excelente intérprete, demostrando, sin discusión, que es buen sonero, y también un magnífico bolerista, con un estilo propio, capaz de imponerse en un medio donde había reinado Tito Rodríguez, y esto no es nada fácil. Después que trabajó con Willie Colón, en lo que muchos consideran la mejor época para ambos, se atrevió a hacer su grupo Los Seis del Solar, cuando nadie podía pensar que con esa estructura tan pequeña se pudiera hacer lo que hizo, y si lo logró fue gracias a su fuerza como intérprete. Algo que me admira de Rubén es su osadía: lo mismo se ha atrevido con el guaguancó, enriqueciéndolo a veces, que con todos los géneros impuestos por los grandes de la música cubana: Benny, Arsenio, Cuní. Y siempre tuvo éxito, y bien logrado, porque en todo momento estuvo consciente de lo que estaba proponiéndose. Él escogió de la música cubana aquellos elementos que él sabía que eran indiscutibles y los consiguió adecuar a su personalidad.

Pero su proyecto es mucho más complejo. Ahí está el caso, por ejemplo, de una obra como *Maestra vida*, una verdadera obra maestra concebida con la estructura de una sonata, con tiempos muy concretos y con la música que corresponde a cada momento del desarrollo dramático y con una historia bien contada y una melodía lograda. Además, es un compendio de géneros y de formas de abordar la música popular, con la virtud de que puedes escucharla y bailarla y eso de por sí tiene un gran mérito.

Papo Lucca es lo que se dice un pianista fuera de serie. Justo es decir, porque él mismo lo reconoce, quiénes son sus padres: Lili Martínez y Peruchín (fundamentalmente), que son dos gigantes a los cuales tampoco se les ha hecho justicia artística. Son dos figuras realmente trascendentes de la pianística cubana y parte de esa transcendencia está ahí, en Papo Lucca. Y respecto a las influencias posibles en Papo se debe admirar cómo los músicos de salsa han sido tan honrados con la música cubana que han reconocido qué le deben, han admitido sus paternidades. Pero Papo es un pianista que ha logrado hacerse su estilo, esa forma que él tiene de ligar las notas cuando está haciendo sus floreos y solos me parece algo muy bello, interesante e

importante. Su forma peculiar de abordar el soneo, que no se ve en otros pianistas de la salsa (donde hay un poco de reiteración y facilismo, incluso en varios grupos cubanos). El piano de Papo tiene una función muy destacada dentro del conjunto, pero dentro del conjunto. Yo pienso que además Papo es un excelente arreglista, en fin, que es un músico integral. Últimamente ha hecho cosas con Cheo Feliciano —que también es un intérprete de altura—, ha hecho sonos de una calidad brillante y verdaderamente trascendente. Sin embargo, Papo Lucca no es de los más reconocidos líderes de la salsa, al menos a nivel popular, y tal vez se deba, como en el caso de Cachao López, a que es un hombre sencillo, al que le interesa hacer música más que refulgir como estrella.

Y ahora Willie Colón. Sobre él se ha dicho que no es un buen cantante, que como trombonista no es un virtuoso, aunque se le reconoce que es un buen arreglista y un buen director de banda. Con esas «deficiencias» y «virtudes», sin embargo, Willie es una de las figuras líderes de la salsa a lo largo de veinticinco años. ¿Qué valoración harías de su figura?

Ante todo, en un caso como el suyo, ese enjuiciamiento de que es un mal intérprete yo diría que es relativo, tan relativo que puedo afirmar que él tiene la calidad vocal que le es necesaria para interpretar lo que él hace. Mira, si tú logras transmitir lo que te has propuesto, el virtuosismo pasa a un segundo plano, porque en arte la proyección es fundamental. Creo que el caso de Willie de alguna manera recuerda el de Machito, que como te decía fundó un estilo sin ser un vocalista excepcional, o el caso mismo de Silvio Rodríguez, que no es considerado un buen cantante, pero nadie puede decir las cosas de Silvio como las dice él y eso es lo que importa y, eso creo, lo que decide.

Por eso Willie, como se dice, ha jugado en todas las novenas y nunca ha sido último bate y ha estado presente en toda la historia de la salsa: como cantor, como instrumentista, como compositor y como líder de banda. Y creo que es así porque él tiene la virtud de que nunca se ha desfasado, siempre ha estado a la cabeza de los problemas y ha sabido hacer lo que requiere cada momento, sin encasillarse en triunfos, formatos, estilos. Se ha movido con la corriente, y a veces contra ella, y ha navegado de acuerdo con su calidad indiscutible y la proyección muy estudiada de lo que hace. Y a estas alturas, sencillamente, no es posible hablar de salsa sin hablar de Willie Colón: ahí están sus trabajos solo, con Rubén o con Lavoe, y todos están bien por encima de la salsa comercial y hecha a la medida. ¿Quieres más?

Radamés, para terminar por esta vez: entre los músicos cubanos de hoy, ¿cuál es el mejor salsero?

Mira, ahora mismo hay muchos, y algunos muy buenos. Ya de Formell te he hablado bastante; José Luis Cortés, el director de NG La Banda, es una figura que va subiendo muy bien; y hay otros más. Pero creo que como «salsero» Adalberto es un hombre clave en Cuba, no solo por la calidad de su música sino por la inteligencia con que asumió la salsa, sin rechazarla. Él se puso a estudiar qué estaba pasando y qué era conveniente para su proyección y luego de un período de tanteo, cuando se le conoce por sus números para Rumbavana, rectifica el tiro y empieza a buscar su propio sonido, y lo logra. Por eso, hay que verlo no solo como un excelente compositor, sino como un hombre capaz de crear un «sonido Adalberto», como hay uno Benny, Sonora Matancera, Aragón, Formell o Papo Lucca. Y déjame decirte que eso es una de las cosas más difíciles dentro de la música popular, lograr el sonido, lo que algunos llaman el sello. Y Adalberto ya lo tiene y, siendo sonero, es profundamente salsero... El enriquecimiento del son de que te hablaba al principio, ¿no crees?

LA HABANA, 1993

A MANERA DE EPÍLOGO

Diez razones y cinco opiniones para creer (o no) en la existencia de la salsa

Tú eres mi razón primera.

JUAN LUIS GUERRA

1. «Que yo me defiando como puedo...»

Hacia mediados de la década de los setenta un fantasma sandunguero y bailador —otro más— empezó a recorrer América, desde Nueva York a Buenos Aires. Cargado con una fuerza de penetración inusitada, salta por los más diversos rincones del Caribe robándose todos los espacios disponibles, pegándose a los oídos y los pies de las gentes, de millones de gentes. Desde los años cuarenta y cincuenta, cuando el mambo que el cubano Dámaso Pérez Prado lanzó al mundo desde sus cuarteles de México D.F., y el chachachá del también cubano Enrique Jorrín cautivó a media humanidad, ningún movimiento musical latinoamericano había logrado tal grado de aceptación. La década de los setenta, dominada por los Beatles y el pop, había sido de repliegue musical para los ritmos latinos, que, en desventaja promocional, cedían su patrimonio a la balada cantada en inglés y a un rock irreverente que trataba de aclimatarse sin mucha fortuna. Mas el recién llegado de ahora, bautizado con el pegajoso y comestible apelativo de «salsa», volvía por los fueros y territorios que desde el siglo XIX les habían pertenecido a los ritmos y bailes caribes: a la vieja contradanza y a su hijo el danzón, al indetenible son, al mismo mambo y al chachachá.

La llegada y difusión de aquello llamado «salsa», sin embargo, provocó las reacciones más encontradas y rápidamente —como suele sucedernos— dividió en bandos opuestos a todos los interesados en el caso: músicos, promotores, musicólogos y hasta melómanos y bailadores. La primera de las

discusiones se desarrollaba en el nivel de la cáscara: ¿quién le puso «salsa» a esa música?, ¿a qué se le llama «salsa»?; para, a partir de ahí, tocar la fibra más profunda de la cuestión: ¿existe la salsa?...

Mientras un bando sostenía que la salsa era un fenómeno musical novedoso, fruto de la existencia de diferentes condiciones económicas y sociales en el Caribe que propiciaban un nuevo amulatamiento cultural — mestizaje del ya mestizo son cubano, patrón indiscutido del movimiento, con otros ritmos caribeños, brasileños y norteamericanos—, los detractores de la «salsa» negaban de plano su posible existencia apoyados en una misma bandera que, sin embargo, tenía connotaciones diferentes: para los cubanos se trataba de un saqueo, por parte de los músicos latinos de Nueva York, del patrimonio que les pertenecía por el indudable origen «sonero» de la llamada salsa, mientras en otras tierras —es el caso de Venezuela— se le consideraba, por la misma razón —su filiación al son cubano y la mayoritaria participación neoyorquina y puertorriqueña en el movimiento—, como música extranjera, y por lo tanto su cultivo era punto menos que una traición al acervo musical del país. Pero, al margen de la discusión, se seguía haciendo música bajo el apelativo de «salsa», se la vendía como «salsa» y, lo que es más importante, se la escuchaba y se la bailaba cada vez más, pues se sentía que en ella había algo nuevo. Pero ¿había en verdad algo nuevo?

Primera opinión

A no ser así como darle sabor (recordemos al inmortal Benny Moré) a la interpretación de un montuno o parte de mayor efusión rítmica de cualquier músicaailable acendradamente cubana, desconozco qué forma, género o estilo se denomine salsa. (...) Ahora bien, si usted me precisa preguntándome a qué o qué es lo que se le dice salsa, entonces respondo: se le dice o se le ha dado en denominar salsa a toda una gama de modos y estilos de interpretar o sonear comprendidos en el complejo del son cubano. Son cubano, el cual, por cierto, mantiene una presencia indeclinable en nuestro pueblo [cubano] desde 1910.

(...) No veo, por lo tanto, que se haga necesario defender en Cuba un movimiento que de hecho se viene «moviendo» en ella hace cerca de ochenta años. ODILIO URFÉ ¹

2. «Siembra...»

No es casual que el hombre considerado por muchos como el gran «profeta» de la salsa sea su más implacable e inamovible detractor. Durante años uno de mis sueños más exóticos era poder conversar con él, allá en Nueva York, y verlo, conocerlo, oírlo hablar como el oráculo que sin duda es. Porque Mario Bauzá, aquel joven músico cubano que se estableciera en 1930 en Nueva

York y llegara a ser una figura imprescindible del jazz —director musical de la banda de Chick Webb y de la orquesta de Cab Calloway—; el creador del jazz latino o afrocuban jazz con la orquesta de su cuñado Frank Grillo, Machito; el puente necesario entre los ritmos caribeños y el bebop de su discípulo Dizzy Gillespie; y el definitivo introductor de la música cubana en aquella gran ciudad..., todo eso hizo a este personaje el testigo más privilegiado de una larga historia musical.

Al fin, una tarde fría y tensa de noviembre de 1992 tuve una Conversación en La Catedral con Mario Bauzá.² En ese bar neoyorquino, Mario Bauzá, con la autoridad de su trayectoria y desde la altura de sus ochenta y dos años, me dijo su más simple verdad sobre la salsa: «¿Tú puedes traerme escrita en un pentagrama una salsa? ¿No? Pues en música lo que no puede escribirse es porque no existe...».

Sin embargo, precisamente él está en el origen mismo de lo que otros —los defensores— llaman «salsa». Porque cuando en el año 1940 Bauzá funda para su cuñado Machito la orquesta de los Afro-Cubans e inicia el decisivo experimento de fundir el son cubano con el jazz norteamericano, se estaba produciendo una de las mutaciones fundamentales de una evolución demasiado trascendente en el campo de la música popular del Caribe. Aquel «matrimonio» en que se alzaban en igualdad de condiciones las dos músicas populares más importantes del siglo tuvo la virtud de preparar al son para futuras combinaciones. Pero, al mismo tiempo, gracias a Bauzá y a Machito, se produjo un fenómeno singular y altamente significativo: se escuchó y se bailó son en Nueva York al ritmo de Machito y sus Afro-Cubans, y el templo de aquella consagración fue un local hoy inexistente de la calle 53 y Broadway llamado el Palladium. Allí, el éxito de la música mestiza de Mario Bauzá abrió por primera vez un espacio en la urbe para oficializar la vitalidad de los ritmos latinos: por el glamoroso escenario del Palladium pasaron, junto a los Afro-Cubans, Tito Puente —otro detractor de la salsa— y sus Piccadilly Boys, pronto llamados Tito Puente y su Orquesta; pasó Tito Rodríguez, el puertorriqueño que con su voz de oro llenaría las expectativas sentimentales de las comunidades latinas de Nueva York; y pasarían Fajardo y sus Estrellas, justo en el apogeo de la charanga, cuando la orquesta del gran flautista cubano era capaz de rivalizar con la inalcanzable Aragón. En el Palladium, con elegancia y buen gusto, ataviados con fracs y el pelo reluciente de brillantina, aquellos verdaderos «reyes del mambo» plantaron la semilla de un gusto musical y, más aún, de una presencia cultural de la música latina en

Nueva York que, necesariamente, habría de fructificar, aunque no tuviera notación nueva en ningún pentagrama.

3. «*Buscando guayabas...*»

La sostenida y cálida presencia de la música caribeña en el Nueva York de los años cincuenta del siglo xx pronto pasaría a ser, sin embargo, una especie de sueño idílico del pasado. Un hecho político ocurrido a partir de 1959, que tendría inmediatas repercusiones en una manifestación aparentemente tan alejada como es la música, y cambiaría de plano este favorable panorama: el triunfo de la Revolución Cubana y su consiguiente radicalización y la respuesta norteamericana y de la OEA bloquearon todas las producciones de la isla y una de las más afectadas fue precisamente la exportación de su música. El flujo directo y natural, sostenido hasta entonces, se rompe, y la música latina que se cultiva en Nueva York pierde así su referencia más influyente. El cambio de temperaturas se siente casi de inmediato: mientras las empresas comerciales tratan de borrar del ambiente toda presencia cubana «de Cuba» y vuelven sus ojos hacia un nuevo mercado —esta vez el brasileño, en días del bossa nova—, las fastuosas orquestas de antes pierden su preeminencia y se ven obligadas a reducirse, a confinarse en pequeños clubs o a pasarse de lleno al acogedor seno del jazz, como lo hacen Machito y Tito Puente, mientras Tito Rodríguez se refugia en la imbatible seguridad del bolero.

De Cuba dejan de salir esos ritmos que periódicamente iban imponiéndose en el gusto y, dentro de la propia isla, por rarísima paradoja, se comienza a vivir un estancamiento creativo en el que se mezclan la muerte de algunos de los grandes —Benny Moré, el más grande de todos—, el exilio definitivo de otros —Celia Cruz, Pérez Prado, Israel «Cachao» López, Fajardo y Arsenio Rodríguez— y el ascenso inusitado de una mediocridad artística solo explicable en términos de populismo y falta de competencia. El camino del pop y del beat, aun para el gusto de las comunidades latinas de Nueva York y de ciertos barrios caribeños, quedaba así desbrozado y tranquilo.

Sin embargo, en Nueva York no se deja de hacer música. Con formatos más reducidos, sin el júbilo de antes, sin grandes escenarios —el Palladium cierra en 1964, dicen que por habérsele retirado la licencia para vender licores—, los músicos cubanos radicados allí continúan un silencioso trabajo, siempre al borde del olvido —como le sucedió al Ciego Maravilloso, Arsenio

Rodríguez—, al tiempo que el éxodo desde todo el Caribe hacia la gran ciudad alcanza sus mayores proporciones.

A principios de la década, luego de una ligera revitalización de las charangas al estilo de Fajardo —en una de las cuales milita un personaje altamente significativo para esta historia, el dominicano Johnny Pacheco—, se comienzan a cultivar en Nueva York algunas modas musicales que, pese a su efímera presencia, mantienen vivo un espíritu y, por tanto, la posibilidad de un resurgimiento. Son los tiempos de la pachanga de Bebo Valdés, el último ritmo que salió de Cuba, del aculturado boogaloo, con sus letras bilingües como desesperado intento de supervivencia, del fugaz watusi más rock que son, patentado por Ray Barretto. Y poco más...

No obstante, una nueva generación de músicos —latinos y no latinos de Nueva York, puertorriqueños, dominicanos y, por supuesto, cubanos— comenzaban a trabajar al margen del mercado establecido y sin las pretensiones brillantes de sus antecesores, una música que era el fruto más lógico de una desesperación (cultural, económica, social), y de una resistencia al medio: algo que comenzó como una manifestación de gueto. Y aquella música, aceptando la capacidad maternal del son para mezclarse con todo lo que le sea afín, empezaba a representar, por primera vez, el carácter del barrio latino de Nueva York y, por ende, de todos los barrios del Caribe, en los cuales la pobreza, la degradación cultural, el marginalismo, la violencia y la vida, en fin, podían parecerse bastante. Ese era el retoño nacido de aquella semilla.

Segunda opinión

Creo que alrededor de esas necesidades espirituales y la carencia de comunicación más allá de las fronteras del barrio, están las profundas razones sociológicas y culturales que dan origen a la salsa precisamente en los barrios latinos de Nueva York, donde surge como una muestra de resistencia cultural, pues si sabemos que todavía no somos completamente aceptados por la cultura norteamericana, ¿por qué sumarnos al rock and roll u otro tipo de música? Y la salsa surge como algo nuestro y por eso viene cargada de historias de la calle, de la esquina, de las situaciones políticas. Es una música de la ciudad y su sonoridad es esencialmente citadina.

(...) Es que la salsa es como un periódico, una crónica de nuestra vida en la gran ciudad, y por eso habla de temas como la criminalidad, la droga, la prostitución, el dolor, el desarraigo. Ya no se habla de cortar caña o de la vida del campesino, sino de los problemas y del ambiente en que viven los latinos en el mundo moderno.

Creo que la salsa no es un ritmo ni un género que se pueda identificar y clasificar: la salsa es una idea, un concepto, un modo de asumir la música desde la perspectiva de la cultura latinoamericana.

WILLIE COLÓN

4. «Ya viene llegando...»

Casi veinte años después del nacimiento de la controversia sobre la existencia o no de una música, o movimiento musical, o simple producto comercial llamado «salsa», algunas cosas, al menos, han adquirido cierta claridad al tiempo que las pasiones perdían sus vientos huracanados. Desde los años setenta hasta la fecha la música popular bailable latinoamericana —que, salvo excepciones, esencialmente ha sido siempre un producto caribeño— ha transcurrido, en sus pautas generales, por los patrones sonoros y estilísticos de la concepción «salsosa» creada en Nueva York por un grupo de músicos puertorriqueños, cubanos, dominicanos y latinos-neoyorquinos. Incluso, en Cuba, varios de los músicos más influyentes del panorama actual de la música bailable se reconocen, al fin, «salseros»: Adalberto Álvarez, Elio Revé, Isaac Delgado, incluso Juan Formell...

Esta música, la más escuchada y bailada a lo largo de las décadas de 1970 a 1990, tiene varias características aglutinadoras que permiten diferenciarla y personalizarla artísticamente. La primera verdad sobre la salsa es que su origen musical está en el son cubano, un ritmo que de Santiago de Cuba a La Habana inició un viaje que no tendría límites ni fronteras para convertirse, ya en los años treinta y cuarenta de la centuria pasada, en el patrón musical de todo el Caribe en virtud de su principal valor morfológico: el son, una música popular —no folklórica, y por tanto, viva y en evolución— en condiciones de renovarse a sí misma con la incorporación indetenible de nuevas sonoridades y estilos capaces de adecuarse a una sólida estructura básica que ha permanecido inalterable desde su creación. Tal es el proceso que, indiscutiblemente, sigue este género, de los Matamoros y el Septeto Nacional de Ignacio Piñeiro en los años veinte, a la creación del «conjunto» por Arsenio Rodríguez, en los años de treinta, a la revolución apoteósica de su sonido por Benny Moré y la Sonora Matancera hasta las modernas concepciones de un Adalberto Álvarez.

Este origen sonero de la salsa tiene dos manifestaciones fundamentales y lógicas: mientras a un grupo de creadores les sirvió como patrón para una recreación novedosa, francamente experimental, en la que se reinsertaron otros ritmos caribeños como la bomba y la plena puertorriqueña —llevadas al ámbito neoyorquino por Cortijo y su Combo—, el merengue dominicano, la cumbia colombiana, etc., para otros fue la clásica mina de oro a la que se podía, saco al hombro, ir una y otra vez y salir siempre con algunos números

del amplio repertorio cubano que, desempolvados y puestos en onda, se vendían como «salsa».³

Junto a este elemento esencial, la llamada música salsa tiene en su origen una marca indeleble que va a signar lo mejor de su producción: el nuevo barrio latino que engendra la necesidad de una nueva expresión. Hijo de los barrios —primero de Nueva York, luego de San Juan y Ponce, de Caracas y Barranquilla, de Santo Domingo y hasta de la entonces marginada Habana—, este movimiento musical pretende ser, en sus manifestaciones auténticas y novedosas, el reflejo de una vida que definitivamente ha dejado de ser apacible y melancólica, para trocarse en violenta y desgarrada. Musicalmente la manifestación de esta nueva realidad tendría como uno de sus sellos el sonido bronco y rajado de los trombones que, de miembros anónimos de la sección de metales en las big bands de los años cincuenta, pasaron a ser protagonistas de una sonoridad desde el que algunos consideran el primer disco de la salsa, *La Perfecta* (1967), de Eddie Palmieri, y de la llegada de Willie Colón, hasta copar con su alarido de claxon todas las orquestas del Caribe y desplazar al melodioso y cálido saxofón. Literariamente, mientras tanto, se decían cosas diferentes a los suspiros por «el viejo San Juan» o las evocaciones bucólicas de los Matamoros y Arsenio Rodríguez: se hablaba —como cantó Joe Cuba en los años precursores— de que «la calle está durísima», y los protagonistas de las historias eran marginales, desempleados, desarraigados, los olvidados de ahora, en una larga ascendencia que tiene su culminación —todavía imbatida— en la «salsa consciente» de Rubén Blades y Willie Colón cantándole a «Pedro Navaja» y a la familia de Manuela y Carmelo da Silva de la ópera-salsa *Maestra vida*, una de las obras más pretenciosas de Rubén.

Obviamente la salsa podía ser —ya lo era— la crónica cantada de una cotidianeidad dura y lacerante.

5. «Llegó mi niño...»

Cuando el 21 de agosto de 1971 se reúnen en el poco lujoso salón Cheetah de la Calle 52 y Broadway, en Nueva York, la segunda y más trascendente versión de las Estrellas de Fania, la salsa era —aunque apenas se le conocía aún como salsa— un movimiento nuevo y definido. Algo había ocurrido en los años finales de la década anterior para que este concierto de los músicos

estelares del todavía joven sello Fania se convirtiera en un hito a partir del cual es posible marcar una prehistoria y el inicio de una historia que llega hasta hoy.

Porque los años finales de la década de los sesenta son los de la gestación definitiva de un sonido —que algunos han llegado a llamar «sonido Nueva York»— y una lírica que de modo desordenado, por aquel entonces, evolucionaría hasta convertirse en un patrón de producción musical y de gusto para el consumidor de este tipo de música.

Junto al cultivo desesperado de aquellas soluciones momentáneas que acudían a las sonoridades del pop y el rock, precariamente mezcladas con los ritmos caribeños, en esta época y ya sin las espectaculares pretensiones de años anteriores comienza a trabajarse una modalidad de son que, del formato de la charanga al del modesto conjunto, acude al patrón esencial de una música cubana cultivada, por primera vez, al margen de la referencia cultural de la isla y, por tanto, abierta a las más disímiles contaminaciones. El sitio donde se practica esta música es el ya mencionado barrio latino —El Barrio, y el South Bronx, la llamada «Caldera del Diablo»— y sus ejecutantes fueron, en la mayoría de los casos, hijos de esta circunstancia social y cultural, que tratan de expresar las características de un modo de vida, a través de la manifestación artística más afín a su idiosincrasia: la música.

En muchos casos estos personajes jamás han asistido a un conservatorio ni han tenido una formación artística; en la mayoría de las ocasiones viven ajenos a la posibilidad de un mercado; y, finalmente, su trabajo es fruto, casi siempre, de una necesidad espiritual más que de un proyecto organizado y definido. El resultado primero de tanta espontaneidad no podía ser más que una música lógicamente espontánea, a veces mal ejecutada y sin demasiado vuelo, que, sin embargo, fue colocándose, paso a paso, en las necesidades de consumo artístico de sus coterráneos latinos. Lo más importante, en cambio, es que tal falta de compromisos permitió algo que la futura «salsa» pocas veces lograría disfrutar otra vez: la libertad de experimentación, de búsquedas, de tanteos, de soluciones sonoras y líricas tan diversas, cuyo resultado final no podía ser sino un producto nuevo: la que a estas alturas se puede considerar la verdadera salsa.

Paralelamente, desde el año 1964 había nacido en Nueva York un discretísimo sello discográfico que, andando el tiempo, cobraría una incalculable trascendencia en esta historia: el sello Fania, creado por el músico dominicano Johnny Pacheco y el abogado judío Jerry Masucci, que,

además de la charanga de Pacheco, empezó a contratar a partir de 1966 a toda una serie de músicos y agrupaciones marginales empeñados en el proyecto de hacer algo «nuevo». Los nombres de Larry Harlow, Bobby Valentín, Ray Barretto y, hacia 1967, el de un joven de diecisiete años llamado Willie Colón comienzan a dar forma comercial al sello y, lo que es más importante, entidad artística. El proyecto, en las manos habilidosas de Pacheco y Masucci, empezaba a funcionar como tal y, cuando ya existía el potencial necesario, solo hizo falta lanzarlo al mercado. Para ello, no obstante, hacía falta un nombre, y Pacheco lo tomó del ambiente: *salsa*; y también una imagen: la del joven duro, barriotero, que encarnó fundamentalmente el benjamín de la compañía, Willie Colón. Por último, era imprescindible un buen lanzamiento, y el concierto del 21 de agosto en el Cheetah era lo ideal: se reunió entonces a varias estrellas del sello y otros músicos del ambiente latino —Pacheco, Colón, Ray Barretto, Bobby Valentín, Yomo Toro, Larry Harlow y otros siete músicos más con las voces de Ismael Miranda, Héctor Lavoe, Pete «Conde» Rodríguez, Adalberto Santiago y Bobby Cruz— y se produjo la gran descarga «salsosa» de la cual emergerían, como una bandera, cuatro discos y una película —*Nuestra Cosa Latina*— a partir de las cuales ya todo es historia.

Tercera opinión

La salsa jamás pretendió erigirse como un ritmo específico, todo lo contrario: si la salsa ha de ser la música que representa plenamente la convergencia del barrio urbano de hoy, pues entonces ella ha de asumir la totalidad de los ritmos que acudan a esa convergencia. La salsa, pues, no tiene nomenclatura, no tiene por qué tenerla. La salsa no es un ritmo y tampoco un simple estilo para enfrentar un ritmo definido. La salsa es una forma abierta capaz de representar la totalidad de tendencias que se reúnen en la circunstancia del Caribe urbano de hoy; el barrio sigue siendo la única marca definitiva (...). En este sentido la salsa no puede partir de una música rigurosamente nueva, eso es absurdo. El barrio implica una amalgama de tradiciones. CÉSAR MIGUEL RONDÓN

6. «Échale salsita...»

A partir del trascendente concierto del Cheetah fue imposible negar ya la existencia de un nuevo movimiento en la música caribeña y, lo que es más importante, fue imposible detener su avance por toda la región que le pertenecía. Como pólvora, aquello bautizado como «salsa», que en su forma se parecía mucho al viejo son cubano, pero que ya no era igual, ni en sus intenciones ni en sus cantos, encendió los salones de baile de los barrios de

todo el Caribe —con la excepción de Cuba, que atravesaba entonces una etapa de indecible grisura cultural, incluso en su música— y se vivió, entre 1971 y 1975, el período que con justicia César Miguel Rondón ha llamado la Salsa de Oro.

Estos años, en los que se cobra conciencia de la proyección cultural —y también comercial— de aquel empeño que había nacido silvestre, son la etapa de las grandes realizaciones musicales en virtud de un trabajo verdaderamente artístico de la expresión y, por supuesto, constituyen el momento de una expansión que fue dando una forma más homogénea a la música que se hacía en otras latitudes del Caribe que se suman al movimiento: desde El Gran Combo de Puerto Rico y la Sonora Ponceña, ahora en manos de Papo Lucca, al nacimiento de agrupaciones como Dimensión Latina, en Venezuela, desde donde se lanzaría Oscar D'León, o a la solitaria orquesta Van Van, de Juan Formell, única agrupación interesante en el panorama cubano de la época.

En progresión geométrica se produce el ascenso y solo se toca y se baila salsa: cantándole a la cotidianeidad del barrio, de la calle, de la ciudad, como sucedió al principio, y también a los temas eternos como el amor, la propia música y las tradiciones.

Sin embargo, toda aquella vitalidad musical pronto fue incapaz de satisfacer un mercado que, dominado por la Fania durante todos estos años, estaba ya en condiciones de tragarse más discos de los que era posible crear. La disyuntiva se planteó entonces en términos comerciales, de cantidad: ¿cómo satisfacer una demanda real? Surge entonces en los directivos de la Fania una idea que, en buena medida, ha venido a convertirse en el aguacate —no hay manzanas en el Caribe— de la discordia sobre la existencia o no de la salsa: acudir al antiguo repertorio sonero cubano, el de Benny Moré, Arsenio, Chappottín, y hasta del mismo Cachao López, vivo y actuante en Nueva York, o incluso remontarse hasta el viejo arsenal de los Matamoros, y venderlo como salsa.

La reacción de los cubanos (dentro y también fuera de la isla) resulta entonces más comprensible: ¿cómo puede existir algo nuevo llamado «salsa» si «salsa» es también, precisamente, «Échale salsita», el añoso clásico del Septeto Nacional de Ignacio Piñeiro y todo lo que, durante décadas, se llamó son cubano?

7. «Cargando su contrabando...»

Difícilmente un escritor pueda tomar, casi al calco, un producto literario y hacer su «versión» sin ser acusado de plagio. La pintura, el cine y el teatro, a su modo, disfrutan de la posibilidad de realizar versiones. Pero si existe una manifestación artística en la que la versión se haya enraizado, formando parte ya de su modo de ser, esa es la música. De generación en generación, de país en país, de idioma en idioma, se ha practicado esa reinterpretación del producto musical y lírico ya creado como fórmula de dos posiciones bien diferentes hacia el hecho artístico: para copiarlo, y valerse así del éxito ya conseguido en otro tiempo o lugar, o para recrearlo y aportar una nueva visión estética de un original sometido a ciertas transformaciones.

En la salsa el arte de la versión —en sus dos modalidades— tuvo sin duda una de sus fuentes de subsistencia y venta y también de inspiración y creación. La segunda postura está en el origen mismo del movimiento, en su propia concepción, cuando, acudiendo a la estructura del son e incluso a algunas de sus piezas antológicas, se valió de este ritmo para entregar una nueva apreciación del producto musical, visto en otras circunstancias culturales y sociales. Hasta ahí todo puede ir bien.

La posibilidad de la copia al calco, sin embargo, en la que todo queda resuelto con el reconocimiento en una carátula de la autoría de cierto número, fue, mientras tanto, la tabla de salvación comercial de la salsa y, muy pronto, la piedra que se le amarraba en el cuello. El momento de este rápido tránsito fue hacia el año 1975, cuando, del gran boom comercial de esta música, se pasó a una fase de banalización que en breve provocaría toda una crisis.

La actitud desembozada que existió por parte de muchos músicos —y sobre todo, de muchos productores y comerciantes— hacia el empleo de la versión llegó a cobrar dimensiones de verdadero saqueo e invalidó, ciertamente, la autenticidad de mucha «salsa», extraída del acervo de los cubanos, quienes sin mucho agrado veían desde la isla tal apropiación, mientras ellos seguían bloqueados (o cuando menos marginados) en su promoción fuera del país. Sin embargo, el negocio funcionó, y hasta pareció novedoso gracias a algunos arreglos inteligentes, y permitió el resurgimiento apoteósico de una de las personalidades más rutilantes del son cubano, convertida de la noche a la mañana —con los mismos números de antes, con el mismo estilo de siempre— en la Reina de la Salsa: Celia Cruz.

El caso Celia Cruz es especialmente significativo para determinar la

validez de la salsa. Estrella de la música cubana desde los años cincuenta, cuando se convirtió en la solista de la Sonora Matancera de Rogelio Martínez, esta cantante atravesó en los años sesenta la misma crisis de aceptación del resto de sus coterráneos en el ambiente musical neoyorquino y del Caribe. Luego, inteligentemente rescatada por la Fania para su promoción salsosa, Celia Cruz fue convertida en estrella invitada de importantes orquestas —la del propio Pacheco, o la de Willie Colón, entre otras— y vendida como cantante de salsa. Sin embargo —en su estilo, su proyección, y hasta en su repertorio—, era la misma Celia de siempre, solo que en lugar de sonera, era salsera. Sin duda, tras la más grande voz femenina que jamás haya tenido el son cubano, se movía ahora una estructura comercial tan poderosa que podía cambiarle el terreno de su reinado de la noche a la mañana, sin que se le moviera la corona. Por esta vez, los detractores de la salsa tenían toda la razón: ¿aquello era «nuevo», aquello era «salsa»? No era ni lo uno ni lo otro, y no solo en el caso de Celia Cruz, sino en buena parte de la producción disquera que brotó por aquel entonces.

Cuarta opinión

Aunque hay diversas versiones, yo creo que los verdaderos responsables de la aceptación de este nombre fueron Jerry Masucci y Johnny Pacheco cuando fundaron la Fania y empezaron a cultivar y a promover con un mismo sentido los ritmos del todo el Caribe. Entonces los agruparon bajo un sello, en un estilo, al que se llamó salsa. Pero, detrás de eso, lo que está sobre todo es un tratamiento más moderno de la música caribeña originada en Cuba, aunque, al quedar los cubanos un poco al margen de esta evolución, creo que fueron los puertorriqueños los que más hicieron por el éxito del movimiento, tanto los que vivían en la isla como los que radicaban en Nueva York, como Willie Colón o Héctor Lavoe. Sin embargo, esta música también ha recibido todas las influencias posibles, y por eso tiene elementos del jazz y del pop, de la bomba y la plena, del merengue, de la música brasileña. Incluso, el primer éxito de Frankie Ruiz, el número que lo consagró, es «La Rueda», una canción mexicana. Es decir, que se ha enriquecido con elementos de todas partes, no solo de Cuba, y no es justo decir a estas alturas que simplemente es vieja música cubana arreglada contemporáneamente, porque si bien no se puede hablar de la salsa como un género, es obvio que se trata de un movimiento que ha desbordado ya cualquier filiación nacional, para convertirse en un fenómeno musical de todo el Caribe. ENRIQUE «PAPO» LUCCA

8. «La vida te da sorpresas...»

Formal y conceptualmente la salsa se dejó abiertas, desde el principio, todas las puertas. Dos de las figuras más importantes de todo el movimiento, Willie Colón y Eddie Palmieri, pueden ser modelos de una verdadera concepción salsosa —novedosa— de la música del Caribe, a pesar de que en sus creaciones existan patrones de realización bastante disímiles. Mientras Willie

Colón, por ejemplo, se mantuvo durante muchos años respetuoso del esquema fundamental del son —un tema para solista y variaciones para el coro, repetidas hasta el final, o sea, el son y el montuno— y acudió con igual énfasis a elementos y hasta piezas de la bomba, la plena y la música brasileña; el maestro Palmieri se permitió, desde el principio, obviar el esquema «son y montuno», para trabajar, desde una libertad más cercana al estilo del jazz, los ritmos caribes en los que se mantenían, eso sí, las estructuras rítmicas y tímbricas características. Las obras de estos dos músicos, por supuesto, aportaban aires de novedad, y sus letras, finalmente, proponían en la mayoría de los casos una nueva visión del ambiente en que ellos mismos se desarrollaban.

La confluencia de estos dos caminos esencialmente «salsosos» por lo que tienen de válidos y de nuevos se produciría, definitivamente, en un personaje paradigmático y definitivo a la hora de determinar la posible existencia o no de la salsa: Rubén Blades.

Llegado a Nueva York poco antes de la consagración de la Fania con su concierto estelar de 1971, Rubén trató de penetrar en el mundo de la música latina por una vía demasiado escabrosa para el interés de las disqueras: una especie de canción protesta —género que estaba entonces en su apogeo en toda Latinoamérica— que, en lugar de la solitaria guitarra o los instrumentos folklóricos, pretendía ser tocada a ritmo de son, al frente de un conjunto típico.

Solo el talento desbordado de este compositor y cantante panameño y la crisis que se avizoraba en el repertorio salsero en días del saqueo del son permitieron que su música, poco a poco, fuera aceptada por algunas figuras del ambiente —Pete Rodríguez, Ismael Miranda— hasta que Ray Barretto, en 1975, decide incorporarlo como cantante de su orquesta. La revolución musical propuesta por Blades comienza entonces a tomar forma hasta llegar a convertirse en una de las modalidades más interesantes del movimiento, la llamada «salsa consciente», vertiente en la que impuso su reinado junto al imprescindible Willie Colón.

La obra de Rubén, desde piezas como «Cipriano Armenteros» —la historia de un bandolero panameño del siglo XIX— hasta «Pedro Navaja», «Plástico» o su disco posterior *Contrabando*, funciona sobre dos características fundamentales: el sentido narrativo de sus letras, cargadas siempre de mensajes, historias, reflexiones y claras tomas de partido, y la versatilidad de su música, que, apoyada unas veces en el esquema del son, se mueve con

idéntica facilidad por las formas del guaguancó, la cumbia, y hasta la balada y el bossa nova. Esta libertad creativa, fruto de la independencia que, como queda dicho, propusieron músicos como Willie Colón y Eddie Palmieri desde los años sesenta, lleva al movimiento a su gran madurez justamente cuando, como negocio, empieza a agotarse la recurrencia al recetario cubano. ¿Cuál es entonces la verdadera salsa: la de estos músicos o la de las versiones? ¿Son salsa por igual «Mata Siguaraya», popularizada por Benny Moré en los años cincuenta y rescatada en la década de los setenta, y «Tiburón», de Blades, «Calle Luna, Calle Sol», de Colón, o el casi antropológico trabajo con los ritmos caribes tristemente efímero del inolvidable Grupo Folklórico y Experimental Nuevayorquino?

9. *«Ojalá que llueva café...»*

Como producto comercial la salsa entra en la década de los ochenta en un duro período de crisis que llegó, incluso, a desmoronar el imperio de la Fania. La creación indiscriminada de «estrellas», de orquestas, de discos, solo podía sostenerse sobre una estandarización de los productos, y eso puede funcionar un tiempo, no todo el tiempo. El favor que los bailadores y melómanos brindaron al movimiento —cuando podía ser novedoso volver a oír aquellos viejos éxitos— se agota definitivamente y solo los más dotados entre los integrantes del gran negocio logran mantenerse a flote. La crisis arrastra por igual a Celia Cruz y al venezolano Oscar D'León, que hizo parte de su carrera reeditando el repertorio, el estilo y hasta la presencia escénica de Benny Moré. Toca al Pacheco músico y al Pacheco productor y a las decenas de orquestas por él fomentadas. El cántaro, que tantas veces fue a la fuente, terminó por romperse y dejó abiertas las compuertas para que se colara, con todas sus fuerzas, un excluido hasta entonces: el merengue dominicano. Johnny Ventura y Wilfrido Vargas se convierten con rapidez en los triunfadores del momento y, aunque también se les ha llamado salseros, esta vez el encasillamiento no fructificó plenamente.

Pero había que buscar otras opciones, y unas voces nuevas —no siempre buenas, por cierto— recogieron el estandarte de la salsa y le dieron un apellido: «salsa erótica». Esta modalidad, a medio camino entre el bolero y un son de lamentaciones, se dedicó solo a cantarle al amor, con una proposición más desembozada de lo que era habitual y desde la perspectiva de una «estrella» que ocupaba todo el escenario, relegando a un segundísimo

plano la riqueza de la ejecución musical. Para ellos, al menos, el negocio se mantenía a flote.

Sin embargo, la verdadera salsa no había perdido la pelea. Una salsa —la de la simple versión, si es salsa al fin y al cabo— se había agotado y, con ella, la posibilidad de cobijar a tanta y tanta gente. Un estilo estaba en crisis: el de repetir hasta el cansancio un estribillo pegajoso. Un negocio estaba en crisis: el de dar «más salsa que *pescao*», como dice el viejo refrán, cuando la gente quería *pescao*. ¿Qué quedaba entonces para validar la salsa, para demostrar su existencia, para salvar lo realmente novedoso y auténtico que convivió junto al negocio y la versión?

Un desplazamiento importante ocurre en los años ochenta —y se extiende hasta hoy— en el mundo de la salsa más auténtica, que mucho ha tenido que ver con su permanencia y definitiva concreción: el centro (Nueva York) perdió su preeminencia y la periferia (Caracas, San Juan, Santo Domingo, Barranquilla, Cali, y hasta la entonces relegada Habana) saltó al primer plano aportando voces y figuras, proposiciones y estilos francamente «salsosos» que completaban el círculo que ha trazado el movimiento. Mientras en Nueva York continuaban peleando Willie Colón, Blades, Palmieri y otros «vanguardistas», en Puerto Rico, por ejemplo, agrupaciones como El Gran Combo y La Sonora Ponceña hacían una música más tradicional pero elaborada con proposiciones modernas, que traía la fuerza de una salsa capaz de nutrirse de todo el sonido del Caribe, y en Venezuela, primer consumidor de salsa en la región, se multiplicaban las agrupaciones salseras hasta dominar el ambiente musical del país.

En Cuba, mientras tanto, músicos que habían sido ampliamente grabados pero muy poco reconocidos, como Juan Formell y Adalberto Álvarez, se convierten en foco de interés para los bailadores de la región gracias a una promoción que les permitió, al fin, trascender las fronteras de la isla con sus orquestas y su música. Los cubanos —y en especial Adalberto Álvarez— comienzan entonces un inteligente proceso de acercamiento a la sonoridad salsera y traen a su son —el original de antes, ya tan esquilmado— los fraseos, perspectivas estéticas y hasta comportamiento escénico patentados por la salsa, en un proceso de remodelación —más amulatamiento— que les ha permitido escapar del férreo abrazo de la vieja tradición cubana.

En otro país de la región, Colombia, comienza entonces a producirse el fenómeno de expansión salsosa más vigoroso de los últimos diez años. En ciudades netamente caribeñas como Cartagena y Barranquilla la salsa ha

cochado una fuerza inusitada, mientras que en Cali, más cercana al Pacífico que a la cuenca del Caribe, también la salsa ha logrado un impresionante arraigo. Una figura de especial importancia en este proceso ha sido Joe Arroyo, creador del «joesón», quien ha logrado una armónica fusión de los ritmos negros caleños con el patrón sonoro del son, consiguiendo una revitalización importante dentro del movimiento. Además de Arroyo, agrupaciones como Niche, creada y dirigida por Jairo Varela, o la orquesta Guayacán —desprendimiento de la anterior— se han impuesto, por su parte, la fusión de la música folklórica del país con los modelos habituales de la salsa en un experimento cuyos frutos se observan por la simple aceptación que han logrado fuera de su ámbito local, incluso en Estados Unidos y Europa.

Al mismo tiempo, en un sitio apenas tocado por la salsa, como es Miami, un músico cubano radicado en esa ciudad desde su niñez, Willy Chirino, se ha abierto un espacio en esta historia con un trabajo francamente desprejuiciado en cuanto a las modalidades en que ha diversificado su trabajo: desde el son —tocado como son y muy bien tocado, por cierto— hasta el merengue, la plena y el rock, para conseguir una música que, además de sus altos valores poéticos, consigue otra vez el milagro de fundir en un solo plano toda la potencialidad musical del Caribe a partir del patrón nacional con el que se ha identificado: otra vez el son.

En Santo Domingo, por último y más alto ejemplo, recogiendo los frutos del apogeo del merengue, las enseñanzas líricas de la nueva canción cubana, su dominio del jazz y ciertos modelos tradicionales revitalizados por el boom comercial de la salsa, una figura como Juan Luis Guerra ha logrado convertirse en la más cotizada personalidad de la músicaailable caribeña de los últimos tiempos, gracias a su «salsosa» concepción de las influencias, sabiamente combinadas en sus ritmos —la bachata, antes conocida como bolero-son— y en sus letras, que vuelven a cantarle al barrio, al país, al Caribe todo, desde su «pueblo enano», con una canción que asume abiertamente su compromiso social. Como Rubén Blades o Willie Colón, Juan Luis Guerra ha sabido, además, que las leyes del mercado pueden ser un freno para la creatividad si no son constantemente desafiadas: de esos desafíos van saliendo sus discos, en una persistente búsqueda de formas de expresión musical novedosas y de textos que, cada vez, comuniquen nuevas ideas, sentimientos, preocupaciones...

Quinta opinión

Yo creo que la salsa ha tenido altas y bajas. Yo respeto mucho sobre todo a la primera generación, que aportó cosas muy interesantes. Hablo de Rubén Blades con Willie Colón, y ese disco, *Siembra*, que es uno de los trabajos cumbres del movimiento; hablo de Cheo Feliciano, de Eddie Palmieri, de Papo Lucca con la Sonora Ponceña, hablo de Oscar D'León. Yo creo que existió ahí un trabajo de respeto, donde la música fue protagonista en todo momento de hechos sociales y culturales importantes. Después, por necesidades comerciales, hubo la tendencia de la salsa erótica en que ya no se sabía quién arreglaba ni quién cantaba (...). Pero, por suerte, creo que ahora se está volviendo a esa música brava que es la salsa verdadera (...). Y una medida de cómo está sucediendo esto es que mucha gente que hizo su fortuna con la salsa erótica ha desaparecido (...). Pero todavía la gente prefiere ver cómo toca El Gran Combo, cómo toca la orquesta de Willie Rosario, le gusta ver un solo de timbal de Tito Puente, un solo de piano de Eddie Palmieri, que el músico se entregue y se destaque dentro de sus posibilidades. Que le ponga salsa a lo que hace. ADALBERTO ÁLVAREZ

10. «Toma chocolate, paga lo que debes...»

¿Un juicio definitivo? La salsa existe. Existe, como queda dicho, en una nueva forma de expresar una nueva realidad, en una apropiación creativa de todo el acervo musical del Caribe, y, por supuesto, en la obra de músicos «distintos», como Willie Colón, Eddie Palmieri, Papo Lucca, Rubén Blades y muchos otros. Existe —por fin— en la aceptación e incorporación de una nueva generación de músicos cubanos de sobrado talento que luego de introducir sus obras han logrado materializar su presencia en el ámbito del Caribe. Existe, como afirma Willie Colón, en cuanto idea, concepto, perspectiva.

Pero también ha existido, a pesar de los lamentos, como moda, como gran negocio capaz de rebautizar toda una larga tradición musical con el apelativo de «salsa», como se ha presentado durante estos años a viejos sones, bombas y cumbias.

Sin nomenclatura, la salsa tiene sin embargo una literatura; sin ser un ritmo nuevo, la salsa tiene, sin duda, una sonoridad diferente; sin poseer una fórmula única y abarcadora, la salsa tiene la propiedad camaleónica de la transfiguración de toda una tradición, y la capacidad de englobarla, de aclimatarla en una perspectiva contemporánea.

Por eso hay, al fin y al cabo, más de diez razones y muchísimas opiniones para creer o no, veinticinco años después, en la existencia de la salsa. Según lo crédulo o incrédulo que sea uno.

LEONARDO PADURA FUENTES
LA HABANA, ENERO DE 1993

Discografía básica de la salsa

Álvarez, Adalberto y Son 14, *A Bayamo en coche*, EGREM
Álvarez, Adalberto y su Son, *Y qué tú quieres que te den*, EGREM
—, *Dale como es*, EGREM
Anthony, Marc, *Todo a su tiempo*, Soho Records
Bauzá, Mario y su Orquesta, *Tanga*, Sony Records
Bauzá, Mario, *My Time is Now*, Sony Music
Blades, Rubén, *Maestra vida. Ópera salsa* (álbum doble), Fania Records
—, *Nothing but the Truth* (en inglés), Elektra Records
—, *La rosa de los vientos*, Sony Records (Premio Grammy)
Blades, Rubén y Seis del Solar, *Buscando América*
—, *Antecedente* (Premio Grammy)
Colón, Willie, *El crimen paga*, Fania Records
—, *El Juicio*, Fania Records
—, *Lo mato*, Fania Records
Colón, Willie y Blades, Rubén, *Metiendo mano*, Fania Records
—, *Siembra*, Fania Records
—, *Canciones del solar de los aburridos*, Fania Records
Colón, Willie y Celia Cruz, *Solo ellos pudieron hacer este álbum*, Vaya Records
Cortijo, Rafael y su Combo Original, con Ismael Rivera, *Juntos otra vez*, Coco Records
Chirino, Willy, *Oxígeno*, Discos International
—, *Zarabanda*, CBS International
Dimensión Latina, *Dimensión Latina 75*, TH Records
D'León, Oscar, *El Oscar de la salsa*, TH Records
Fania All Stars, *Live at the Cheetah*, Fania Records
—, *Nuestra Cosa Latina* (álbum doble), Fania Records
Feliciano, Cheo, José «Cheo» Feliciano, Vaya Records

Feliciano, Cheo, Formell, Juan y Van Van, *Anda, ven y muévete*, EGREM
—, *Eso que anda*, EGREM
—, *Songo*, Island Records
—, *Crónicas*, EGREM
—, *Ay, Dios, ampárame*, El inspector de la salsa
Grupo Folklórico y Experimental Nuevayorquino, *Conceptos en unidad*
(álbum doble), Salsoul Records
—, *Lo dice todo*, Salsoul Records
Grupo Niche, *Llegando al 100%*, Discos International
Guerra, Juan Luis, *Soplando*, Audiolab S.A.
—, *Mudanza y acarreo*, Karen Records
—, *Mientras más lo pienso... tú*, Karen Records
—, *Ojalá que llueva café*, Karen Records
—, *Bachata rosa*, Karen Records
—, *Areito*, Karen Records
Harlow, Larry y Orquesta, *Tributo a Arsenio Rodríguez*, Fania Records
—, *Hommy, a latin opera*, Fania Records
Lavoe, Héctor, *De ti depende*, Fania Records
—, *Comedia*, Fania Records
—, *La voz*, Fania Records
López, Israel «Cachao», *Master Sessions*, volumen I y volumen II, Sony
Music
Lucca, Papo y la Sonora Ponceña, *Explorando*, Inca Records
—, *Fuego en el 23*, Fania Records
Moré, Benny, *Benny Moré de verdad*, EGREM
NG La Banda, *Éxitos de NG La Banda*, Artex
Pacheco, Johnny, *Diez grandes años*, Fania Records
—, *El maestro*, Fania Records
Pacheco, Johnny y Celia Cruz, *Celia y Johnny*, Vaya Records
Palmieri, Eddie, *La Perfecta*, Alegre
—, *Lo mejor de Eddie Palmieri*, Tico Records
—, *La historia de Eddie Palmieri*, Tico Records
—, *Unfinished Masterpiece*, Coco Records (Premio Grammy)
—, *El sol de la música latina*, Coco Records (Premio Grammy)
—, *Solito*, Bárbaro (Premio Grammy)
—, *La verdad*, Bárbaro (Premio Grammy)
Puente, Tito, *Tributo a Benny Moré*, Tico Records

—, *Live at Golden Gate*, RMM Records
Rivera, Ismael, *Traigo de todo*, Tico Records
—, *Eclipse total*, Tico Records
—, *De todas maneras, Rosa*, Tico Records
Santa Rosa, Gilberto y su Orquesta, *Perspectiva*, Sony Discos
—, *Punto de vista*, CBS Records
Trío Matamoros, *Son de la loma*, EGREM
Vargas, Wilfrido, *Punto y aparte*, Karem Records
—, *En el Madison Square Garden*, Karem Records
Varios, *Puerto Rico All Stars*, Pras Records
Ventura, Johnny y su Combo Show, *Merengue*, Hoy Records

Notas

[1.](#) Profesor emérito de la Universidad de California, musicógrafo, asesor de latin jazz y música cubana de la Smithsonian Institution. Verano de 2019.

[1.](#) Primera edición: Oscar Todtmann Editores, Caracas, 1978. Segunda edición: Ediciones B, Colombia, 2004.

2. Entre las entrevistas que realicé y que no aparecen por diversas razones en este libro están las de Oscar López, el hombre al que se le atribuye la invención del «mambo»; o Chucho Valdés, uno de los maestros del jazz latino. Por obvias razones temáticas tampoco aparece un revelador diálogo que realicé con Leo Brouwer, considerado uno de los genios de la música del siglo XX.

3. En la siguiente sección de este volumen, que corresponde al libro original, se ha incluido como primera entrevista la que Leonardo Padura le hizo a Rubén Blades veinte años después de la salida al público de aquel título. (*N. del E.*)

- [1.](#) Amín E. Naser, *Benny Moré*, Ediciones Unión, La Habana, 1985, p. 53.

[2.](#) Luis Britto García, «Daniel Santos in Memoriam», en: *La Gaceta de Cuba*, La Habana, enero-febrero de 1993, p. 37.

[3.](#) *Ibidem.*

4. César Miguel Rondón, *El libro de la salsa*, Editorial Arte, Caracas, Venezuela, p. 32.

[5](#). *Ibidem*, p. 133.

[6](#). Ver en este libro las entrevistas a Rubén Blades y Johnny Ventura, respectivamente. (*N. del E.*)

7. A principios de los años noventa Willie Colón era el secretario de la Asociación de Arte Hispano, que ayuda a artistas latinos y consigue fondos para hacer sus proyectos. Además pertenecía al Consejo Directivo del Caucus Hispano de Nueva York, que agrupa a los congresistas de origen latino. (N. del A.)

8. Nota del autor a la edición de 1997. Entre amigos... Quiero agradecer la inestimable colaboración que han brindado para la conformación de este libro, en primer término, los trece entrevistados que, generosamente, me cedieron tiempo e inteligencia en sus conversaciones. Asimismo, a buenos amigos conocedores de esta historia como el musicólogo cubano Helio Orovio, el «salsólogo» neoyorquino profesor Vernon W. Boggs, y los maestros César Miguel Rondón y Domingo Álvarez, amigos a los que todavía no he podido estrecharles la mano. También, por supuesto, a mis amigos mexicanos, Paco Ignacio Taibo II y, especialmente, Paloma Sáenz, sin los cuales no hubiera podido hacer varias de estas entrevistas. A Freddy Ginebra y Thimo Pimentel, quienes asumieron como una cuestión de honor dominicano la necesidad de entrevistar a Juan Luis Guerra. A los diversos amigos que me grabaron música salsa, con el gordo Peyi a la cabeza. A mi «guía neoyorquino», el viejo amigo Pancho Miguens. Al fraterno Scott Mahler, gracias a cuyo empeño existe la edición norteamericana del libro. Y, por supuesto, y como siempre, a ti, Lucía.

[1.](#) Entrevista incluida en este volumen. (*N. del E.*)

[1](#). Publicado en la página cultural del periódico *Granma*, La Habana, el martes 13 de julio de 1993, dos días después de la muerte de Mario Bauzá. Fue la única información sobre la muerte del músico que apareció en la prensa cubana. (N. del A.)

[2.](#) César Miguel Rondón, *El libro de la salsa*. (N. del A.)

3. Carlos Galilea, «El legado de Mario Bauzá», crónica publicada a raíz de la muerte del músico cubano. (*N. del A.*)

[1.](#) P.D. En 1997 la orquesta de Juan Formell al fin pudo actuar en Nueva York, Los Ángeles y Puerto Rico. Como era de esperarse, el éxito fue rotundo, y la crítica norteamericana habló de la gira como uno de los sucesos musicales del año en ese país. (*N. del A.*)

[1.](#) Rondón, *op. cit.*, p. 313.

[1.](#) RMM, la compañía fundada por Ralph Mercado, desapareció en 2001. Su creador moriría seis años después, en 2007. (*N. del A.*)

- [1.](#) El diccionario fue publicado en el año 2007 por la Editorial Letras Cubanas, La Habana. (*N. del A.*)

[1.](#) Musicólogo cubano, en «La salsa: Un subproducto comercial», entrevista de José Rivero García, *El Caimán Barbudo*, pp. 6-7, La Habana, marzo de 1979. (N. del A.)

[2](#). En este libro, pp. 59 y ss.

3. A fines de los años noventa, cuando la salsa original perdía protagonismo, se demostró la potencia del viejo repertorio cubano cuando Ry Cooder inicia el proyecto Buena Vista Social Club, con piezas y arreglos sacados del baúl de los recuerdos. Quizás el éxito comercial del Buena Vista fue el punto muerto que marcó el fin de la posible evolución de la salsa, y, de alguna forma, la puerta por la que penetró el reguetón. (*N. del A.*)

Los rostros de la salsa

Leonardo Padura

No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea éste electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito del editor. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (Art. 270 y siguientes del Código Penal)

Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita reproducir algún fragmento de esta obra. Puede contactar con CEDRO a través de la web www.conlicencia.com o por teléfono en el 91 702 19 70 / 93 272 04 47

Ilustración de la portada: © Jeffrey Isaac Greenberg, © WENN Rights Ltd, © ZUMA Press, Inc. y © Rodolfo Sassano / Alamy /ACI

Diseño de la portada: Gabriel Henao

© Leonardo Padura Fuentes, 2020

Todos los derechos reservados para Tusquets Editores, S.A.

Av. Diagonal, 662-664 - 08034 Barcelona (España)

www.tusquetseditores.com

Primera edición en libro electrónico (epub): octubre de 2021

ISBN: 978-84-1107-032-4 (epub)

Conversión a libro electrónico: Realización Planeta

¡Encuentra aquí tu próxima
lectura!



¡Síguenos en redes sociales!

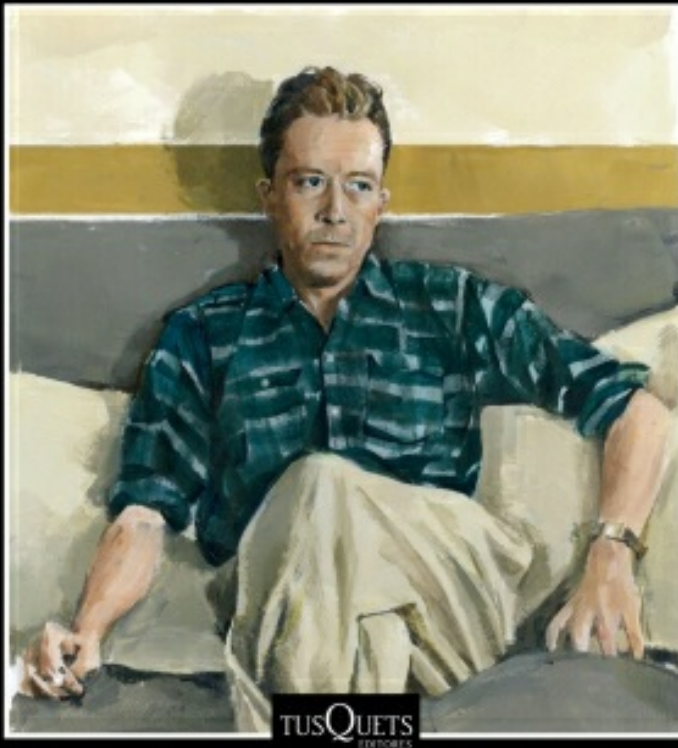


Albert Camus

EL PRIMER HOMBRE

Posfacio de José María Ridaio

colección andanzas



El primer hombre

Camus, Albert

9788411070355

336 Páginas

[Cómpralo y empieza a leer](#)

El "hombre" del título es tal vez el padre del niño Jacques Cormery, protagonista de esta obra. Pero poco se sabe de este padre emigrante, muerto en el frente de la Primera Guerra Mundial. El verdadero primer hombre es el hijo: sin padre, educado en un miserable barrio de las afueras de Argel por una abuela autoritaria, que le inflige castigos corporales ante una madre exhausta por su trabajo "en casas ajenas", ¿por qué caminos llegó ese niño a convertirse en Premio Nobel de Literatura? Esta novela, que narra cómo ese niño va construyéndose a sí mismo, es la historia de la niñez de Albert Camus.

[Cómpralo y empieza a leer](#)



Infierno, Purgatorio, Paraíso

Ibáñez Fanés, Jordi

9788411070485

480 Páginas

[Cómpralo y empieza a leer](#)

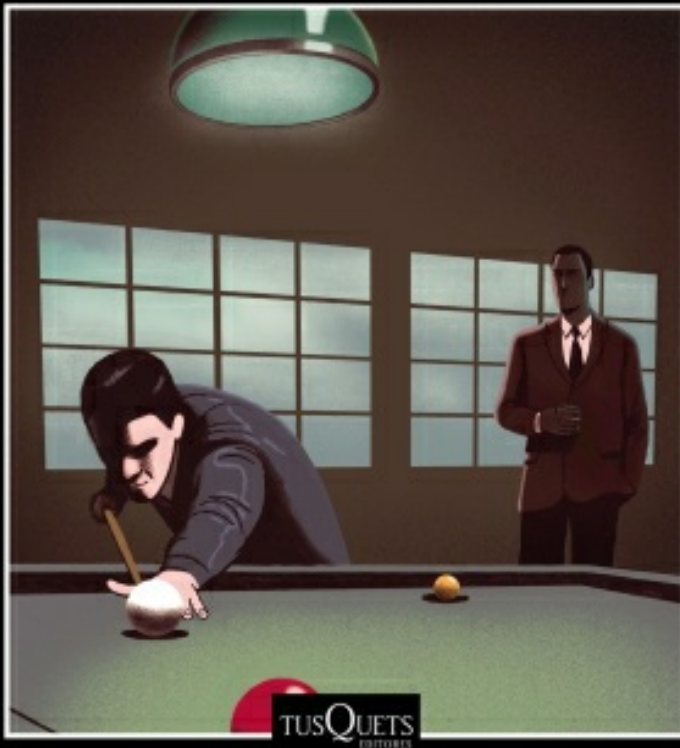
"Uno de los escritores más genuinos e inteligentes de Cataluña, tanto

en catalán como en castellano." Andreu Jaume, Letra Global "La sorpresa más grata de la literatura catalana de nuestro tiempo." Àlex Susanna, Avui Un viaje al país de los muertos, un caso de asesinato que acaba con el más lúgubre y siniestro de los encuentros, y un inolvidable día de verano en el que la historia política y la historia privada se entremezclan en una incitación a manejar los hilos del poder. Los tres relatos que conforman este libro, que van del futuro al pasado, son también un "Infierno", un "Purgatorio" y un "Paraíso", tres momentos en la decadencia de un país. Los tres fluyen entre la sátira y la meditación, entre la denuncia y la compasión, entre el gran estilo y las bajezas realistas, entre la imaginación moral y el análisis político.

[Cómpralo y empieza a leer](#)

Friedrich Dürrenmatt
JUSTICIA

colección andanzas



Justicia

Dürrenmatt, Friedrich

9788411070515

240 Páginas

[Cómpralo y empieza a leer](#)

Mientras acompaña al aeropuerto a un ministro inglés, el consejero cantonal Isaak Kohler detiene el coche oficial frente a un restaurante, baja, atraviesa la sala llena y, de un tiro, mata al profesor Winter, un aburrido humanista. Después, Kohler no sólo no huye, sino que esa noche acude a un concierto donde al fin es detenido. Pese a que lo condenan a veinte años de prisión, el maquiavélico Kohler pretende demostrar que él no es culpable.

[Cómpralo y empieza a leer](#)



Dora y Walter Benjamin

Weissweiler, Eva

9788411070478

416 Páginas

[Cómpralo y empieza a leer](#)

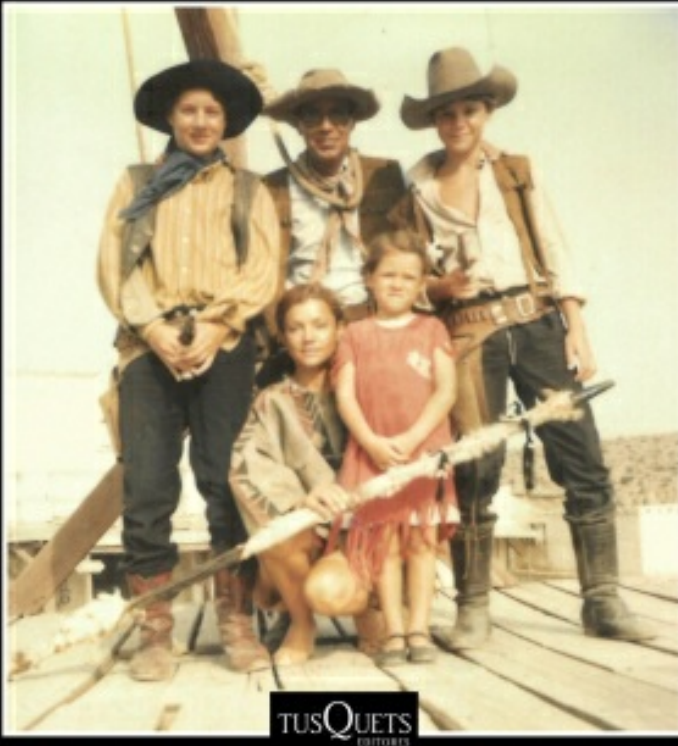
Nacida en el seno de una culta y acomodada familia vienesa de

origen judío que le proporcionó una esmerada educación, Dora Sophie Morser (Viena, 1890-Londres, 1964) estudió química y filosofía. Fue novelista, traductora y, como corresponsal y periodista, abordó en sus numerosos reportajes temas como la literatura americana contemporánea, la situación de la mujer en la República de Weimar, el papel de la música en el cine mudo o los peligros de la naciente guerra química. Pero el genio de esta mujer, avanzada a su tiempo, quedó injustamente eclipsado por el de su marido, el filósofo Walter Benjamin, con quien estuvo casada entre 1917 y 1930 y a quien, tras el divorcio de la pareja, continuó ayudando hasta el suicidio de este pensador en 1940.

[Cómpralo y empieza a leer](#)

Lola Mascarell
**NOSOTRAS
YA NO ESTAREMOS**

colección andanzas



Nosotras ya no estaremos

Mascarell, Lola
9788411070461
272 Páginas

[Cómpralo y empieza a leer](#)

"Pocas veces he visto tan bien evocado el mundo de la infancia con sus incertidumbres, sus manías y sus miedos, con toda esa magia de la niñez que la protagonista intenta preservar en un libro lleno de encanto y poesía." Luis Landero "Escrita con una prosa de extraña transparencia, exactitud y levedad. El debut asombroso, en el género de la novela, de una magnífica narradora." Carlos Marzal La protagonista de esta historia siente que le arrancan un trozo de su vida cuando descubre que han puesto a la venta la casa de sus abuelos, donde pasó buena parte de su niñez. Rápidamente aparece un comprador, y ella, en un intento desesperado por no perderla, decide pedir un préstamo para poder adquirirla. Pasan los días y también las negativas de los bancos, y el inversor se impacienta cuando ella trata de urdir disparatadas formas de paralizar la venta. Mientras espera una respuesta a la última solicitud de crédito, se instala en la casa para disfrutar de lo que pueden ser sus últimos días allí, y recuerda los momentos felices que vivió en ese lugar: las bromas de su padre, las primeras pandillas de amigas, ese léxico familiar que establece códigos comunes entre padres e hijos, las anécdotas que se relatan una y otra vez en las comidas familiares... El descubrimiento del mundo y el paso de la infancia a la adolescencia, narrado con una voz luminosa y fresca, alterna con la trama adulta mientras va revelándose poco a poco un inesperado secreto familiar.

[Cómpralo y empieza a leer](#)