

AM:PM

No.2

•DESCARGA DE MÚSICA CUBANA•

EL EVANGELIO SEGÚN SAN CHOCO

SANTIAGO FRAGMENTADO

FOTORREPORTAJE: SONANDO COMO SE VE (SIN PERMISO DE JG)



«suma- rio»

«el evangelio según San Choco»

*“Yo soy esquizofrénicamente fanático a Elvis (...)
A mí no me da la gana de que su nombre pase por alto”*

Yosvani Arismin Sierra Hernández (Chocolate MC)

 DARÍO ALEJANDRO ALEMÁN

 ROMÁN ALSINA

VERSÍCULO I

Todas las noches, mientras sus ídolos cantaban, Yosvani debió experimentar una sensación muy distinta a la de la multitud que se amontonaba frente a la tarima. Las mujeres meneaban las caderas y los varones sacudían los hombros con movimientos bruscos, hacia adelante y hacia atrás, rápidos, como estipulaban los famosos *tranques* tan de moda. Quizás, a un costado del escenario, Yosvani moviera disimuladamente sus pies al ritmo de las canciones. Nada más. Su éxtasis no era el del cuerpo desinhibido y salvaje que sigue como hechizado por el sonido de los bajos, sino más calmado, meditativo, una epifanía reproducida mil veces en su cabeza que le revelaba: “algún día estarás ahí, cantando”.

Cuando el reguetón comenzó a incorporar las pailas, Yosvani sintió el peso real de sus trabajos de utilero. Antes y después de los conciertos transportaba instrumentos, micrófonos, cables, bocinas. A veces, cuando no quedaba más remedio, se paraba en la puerta del recinto y controlaba la entrada del público. Su cuerpo flacucho de adolescente no debió inspirar mucho respeto como gorila de discoteca, la verdad, pero Yosvani conocía bien su entorno arrabalero y marginal; sabía hablar como guapo, posar como guapo aunque fuese, en el fondo, un muchacho alegre, casi infantil.

Por aquel 2007 algunos de sus compañeros despuntaron como estrellas de la música urbana, del

underground sin cabida en los medios de difusión que, pese a todo, tenía al país bailando sus compases. Unos amigos llevaron a otros y Yosvani terminó frecuentando las descargas privadas de El Micha, Adonis MC, Pipey, Samil, el Jhona, Dj Jerry y Elvis Manuel. De todos, según Yosvani, Elvis era el mejor.

Elvis Manuel Martínez Nodarse fue lo que podría llamarse “un prodigio” de la música urbana. Con apenas 17 años tenía a Cuba entera bailando a sus pies y coreando sus letras. Le bastaron unos meses para que *La Mulata*, *Espérala*, *La Tuba*, *El Ditú*, *Dale mambo* y otras tantas canciones se pegaran en las calles. Donde quiera que se celebrara algo, cualquier pequeño motivo de festividad se movía a su ritmo.

A pesar de la fama, Elvis Manuel seguía siendo el de siempre, un muchacho pobre de Los Pinos. Aficionado a criar palomas, recibía en el palomar de su azotea lo mismo amigos que representantes. Era, por decirlo de alguna forma, su oficina. También le gustaban las lidias clandestinas de gallos, tan usuales en su zona de Arroyo Naranjo. Por lo demás, el “rey de las calles” era un tipo extraño y algo arrogante que vivía en los límites de lo sociable y lo solitario. Al menos así lo veía Yosvani, su mayor fan.

Aunque no lo reconocieran, entre Elvis Manuel y Yosvani hubo siempre un vínculo muy fuerte. Ambos eran eslabones consecutivos en una cadena de ambiciones, atados por el deseo de triunfar en su mundo.





Cada uno pretendía, simplemente, dar un paso más. Elvis soñó con grabar un disco de verdad, en un estudio respetable con paredes de madera y no forradas con viejos cartones de huevos. Quiso que le reconocieran su título de “rey”, que lo escucharan no solo en las calles sino en la radio y la televisión, que lo entrevistaran, hacer videoclips para los premios Lucas. Todo eso lo obsesionaba hasta el desespero. Un cantante no es una estrella hasta que no sale en los medios, debió pensar. La aspiración de Yosvani era otra, algo realista y mundana. Él solo quería ser Elvis.

Durante los primeros días de abril del 2008, Elvis dejó de ir a los conciertos y a las fiestas privadas de la farándula del reguetón. No había explicado el porqué, pero él siempre fue así de reservado y muy pocos se preocuparon por su ausencia. Yosvani seguía entonces sus labores de utilero, promotor, gorila o lo que hiciera falta, siempre tras bambalinas, hasta que un día, mientras disfrutaba en la celebración de una quinceañera junto al Jhona y Adonis, unos muchachos llegaron agitados.

–¡Oye, acaba de llegar Jerry del mar y Elvis no aparece!–, dijeron.

El volumen elevado de la música hizo que nadie escuchara la noticia. Nadie excepto Yosvani, quien partió corriendo hasta la casa de DJ Jerry, frecuente acompañante musical e íntimo amigo de Elvis Manuel.

A la puerta salió Jerry. Su cara y sus hombros mostraban serias quemaduras que recién comenzaban a sanar, largas manchas color carne y postillas provocadas por el sol y la sal del océano. Cuando vio a Yosvani, se echó a llorar.

–Jerry, asere... ¿y Elvis?

Jerry bajó la cabeza entre sollozos y dijo:

–Hermano... Elvis... no sabemos dónde está.

Jerry le contó los detalles sobre la desaparición de su amigo, o al menos los que pudo atrapar del desespero de un naufragio. Habían salido rumbo a la Florida en una lancha pequeña, se perdieron, los agarró un mal tiempo, el bote se hundió, las olas, los gritos, la ausencia. Estuvieron llorando un buen rato hasta que Yosvani decidió volver a la fiesta para informar a los demás. Pero cuando llegó todos estaban ya muy ebrios y solo atinaron a sonreír.

La desaparición de Elvis nunca pasó de una simple tragedia que pudo sucederle a cualquiera. Irioska Nodarse, la madre, había vuelto a su casita de Los Pinos y juraba que su hijo estaba vivo, solo que ella no sabía dónde. Algunas televisoras miamenses, que hasta entonces poco o nada habían hablado de él, ahora especulaban con ridículas teorías y lo ubicaban en una isla del Caribe o secuestrado por el



(...)Cógelo suave,
que esto aquí no es un campismo(...)



gobierno. Los amigos tampoco reaccionaron, incluso, muchos de ellos aprovecharon el contexto para seducir a las mujeres de Elvis.

Para rematar, en el famoso concierto de las entradas de 100 CUC que reunió en el Hotel Capri al entonces fraccionado Clan 537, el rapero Insurrecto, bromeando sobre el tema, comenzó a cantar *Bajo del mar*.

Yosvani hervía por dentro. No soportaba el ingrato desdén de los fanáticos ni la hipocresía del reducido círculo íntimo de su ídolo. Él si lo recordaba, él le guardaba luto. Nunca se había atrevido a imitarle, pero el dolor le dio fuerzas para tomar un micrófono; no para transportarlo ni ajustarlo, sino para cantar.

Cargado de valor se fue a las playas de Marazul, al este de La Habana, y en la orilla del mar, de frente al horizonte, le habló a Elvis. Le prometió que se haría famoso y en todo momento hablaría de él hasta que la gente recordara su existencia. Después, humilde, pidió su bendición.

VERSÍCULO II

En los albores de la humanidad no había mito sin música. Hoy no hay música sin mito. Existe dentro de ese mundo algo teologal, una esencia beatificadora que construye leyendas de la nada, aunque algunos prefieran llamarles ídolos, iconos o estrellas. Una canción es una historia, y quien la cante, un profeta.

El reguetón, de por sí, tiene una condición escatológica muy particular. Vico C, uno de los pioneros del género, comenzó con tópicos religiosos, una mezcla desentonada entre los preceptos cristianos y el honor de los malandros. Puerto Rico y República Dominicana engendraron a toda una generación que incluyó en sus letras temas de sexo, violencia, pandillas... crudas realidades del bajo mundo caribeño.

Comenzaba el reinado del doble sentido que de a poco se desataría hasta convertirse en golpes directos imposibles de malinterpretar. Aun así, aquellos reguetoneros no pudieron apartarse de lo místico. Unidos se hicieron llamar “Los 12 Discípulos”. Otros por su cuenta, como Tito el Bambino, aludían a sus buenas costumbres cristianas con un “Dios los bendiga”.

En Cuba todo empezó con Candyman y algunos imitadores. Después llegó Elvis Manuel...

VERSÍCULO III

El 7 de abril del 2008, Elvis Manuel se lanzó junto a su madre, Jerry y 16 personas más en busca del sueño americano. Dejaba atrás a sus amigos, la casita en los Pinos, el palomar, el rechazo de las instituciones culturales cubanas y a un pueblo que lo seguiría escuchando una vez se hiciera famoso en los Estados Unidos.



(...) *Espérala
y ten paciencia,
pero no la trates con violencia(...)*





Partieron de Pinar del Río en una lancha demasiado pequeña para tantos navegantes. Desprovistos de brújula, a los siete días seguían sin rumbo por el Atlántico. De pronto, un temporal los sorprendió y las olas comenzaron a inundar el bote. Los improvisados marineros apagaron el motor y se turnaron para sacar el agua. La embarcación se sacudía cada vez con más fuerza. Uno de los tripulantes retiró sin querer una tapa de la lancha. El mar entró y terminaron por volcarse. El mal tiempo empeoró. Cundió el pánico. Irioska vio a su hijo nadar, luchando contra el vaivén violento del océano tempestuoso. Le llamó varias veces. Elvis le respondió “¡Mami!” en un grito que debió parecer más el de un simple muchacho asustado que el de un cantante que hablaba de prostitución y drogas. Después, dice Irioska, una sombra se lo tragó. Según otros sobrevivientes fue una ola. Nunca encontraron el cuerpo.

VERSÍCULO IV

A los 18 años Elvis (Presley) intentaba darse a conocer fuera del ámbito de la familia y los amigos con un infructuoso disco de acetato bajo el sello Sun Records. A esa edad el otro Elvis (Manuel) moría tras haber revuelto con sus éxitos el panorama musical de su país. No hay lugar para comparaciones, solo es una observación.

VERSÍCULO V

Por sí sola, la fama interrumpida por la muerte produce una leyenda. Bástale un predicador para que se convierta en culto. Elvis Manuel tuvo una vida corta y una popularidad aún más fugaz. Elvis tuvo también la suerte de conocer a Yosvani Arismin Sierra Hernández antes de que este se convirtiera en Chocolate.

El Choco es un tipo *sui generis*. Trascendió a su propia música, rompió todos los esquemas y ahora es algo más que un excéntrico cantante; es el historiador del reguetón en su estado puro, el de las calles, de lo que él mismo llama “el reparto”. Ha venido a ser el Pablo de Tarso del reguetón cubano, solo que por epístolas manda directas en las redes sociales. Es el apóstol, el inquisidor de los apóstatas que le negaron lágrimas al mártir. Elvis dejó una historia y él la reescribió con aires épicos, a su manera, transmutándola en algo sagrado.

La relación mística entre Chocolate y Elvis Manuel solo puede entenderse desde la superstición y la fe en la voluntad humana, sin despreciar cuáles sean las metas. De alguna forma Chocolate ha tenido la vida que tuvo Elvis y, quizás, también la que Elvis hubiese querido. Salió de las calles, popularizó algunos temas en Cuba (*El campismo*, *Lío es lío problema es problema*, *Guachineo*), hizo *featurings* con los reguetoneros de su época (*El chupichupi*, *La Flauta*, *Sexo*), se fue a los Estados Unidos y desde allá sigue





siendo escuchado en la Isla con más furor que antes (*El palón divino, Bajanda...*). No en vano Chocolate le ha dado al espíritu de su ídolo la forma simbólica de una corona que ahora reclama por herencia. Él es, sin dudas, el nuevo Rey.

Elvis Manuel representa en la lógica de su evangelista una Cuba alternativa que no aparece en noticieros ni periódicos, una isla dentro de la isla, un glamour tóxico, violento y descalzo que subyace entre el glamour de la crisis y el de las palmeras tropicales. Es también la antítesis de la hipocresía de muchos reguetoneros que buscan congraciarse con los circuitos de distribución estatales, y cuánto de tragedia implica el acto de emigrar. Elvis, el puntal de su epopeya del sueño americano.

Antes de irse a los Estados Unidos y convertirse en un Rey autoexiliado, el Choco reunió a algunos viejos amigos de su guía espiritual y musical para grabar una canción a manera de homenaje. Tras unos primeros tristes acordes de piano, puede escucharse su voz:

“El sueño de Elvis Manueel/ Martínez Nodarse/... en el sueño hay que perseveraaaar/ el sueño no puede cansarte...”

VERSÍCULO VI

En una disco cualquiera de Tampa, Estados Unidos...

Chocolate suda. Acaba de cantar una de sus canciones y el público grita, pidiendo más. Él sonríe. La fama le sienta bien.

Por un costado del escenario aparece el animador del espectáculo. Camina hasta él y le muestra lo que parece un cuadro ya enmarcado.

–Esto es de una tienda que hay aquí, en Tampa, que le hizo un regalo al Rey de los reparteros en memoria de Elvis Manuel. ¡Un aplauso, un aplauso!–, pide el animador y la multitud responde con gritos y saltos.

La obra es algo simple, solo dos fotografías superpuestas, una de Elvis y otra suya. Él la toma en sus manos y la alza sobre su cabeza. Agradece. Se emociona. Quizás recuerde la promesa frente al mar y piense que todo su éxito se debe a las bendiciones de su ídolo. Como sea, sobre el escenario ha desaparecido Chocolate MC y nadie se ha percatado de la fuga. En su lugar está Yosvani, un utilero soñador que agarra el micrófono con fuerzas y comienza a gritar:

“Míralaa, mírala como sudaaaa...”

Bajo la tarima, el público frenético canta con él. **AM:PM**



«los imperios que reinan en Las Vegas»

 SUSANA HERNÁNDEZ MARTÍN

 MAYO BOUS

Mientras el escenario se ilumina con una luz blanquecina que rebota sobre el telón rojo del fondo, el sonido de las mesas disminuye y una música familiar anuncia que faltan solo unos segundos para que comience el show.

De las sombras emerge una robusta figura femenina, imponente en su vestido azul, cubierta de lentejuelas y provocativamente descubierta sobre los senos. La larga cola avanza tras la cadencia de su paso como las olas de un mar de tul luminoso.

El pelo negro y abundante le cubre una espalda sobre lo ancho, cae en rizos sobre las amplias caderas de la artista, quien deja ver por un instante sus piernas firmes de mujer madura, apoyadas en unos altísimos tacones plateados incrustados con piedras de todos los colores, mientras sube con sensualidad las escaleras del escenario.

Los aplausos eufóricos del público la acompañan durante el ascenso. Ella corresponde con ojos complacidos y una sonrisa soberbia. Sabe que es soberana en su tierra.

Sabe también que cuando sus labios jueguen a cantar y su cuerpo se entregue a las rutinas teatrales del transformismo todos corearán las canciones, que de tanto representarlas en este mismo lugar ya son más suyas que de la mismísima Rocío Jurado: “Cuando supe toda la verdad, señora, ya era tarde para echar atrás, señora, yo era parte de su vida, y él, mi sombra”.

De lunes a domingo, el sitio se llena de personas que llegan hasta Las Vegas, el cabaret gay más icónico de La Habana, buscando un pedazo de este Imperio, que muchos ignoran pero hace ya varios años es el corazón de los espectáculos y el punto de encuentro más conocido de una audiencia sutilmente excluida de otros ambientes nocturnos de la ciudad.

Hombres cubanos y extranjeros de varias generaciones, con orientaciones sexuales diversas, mujeres trans y curiosos eventuales o habituales, pueblan por mayoría las noches de La Vegas.

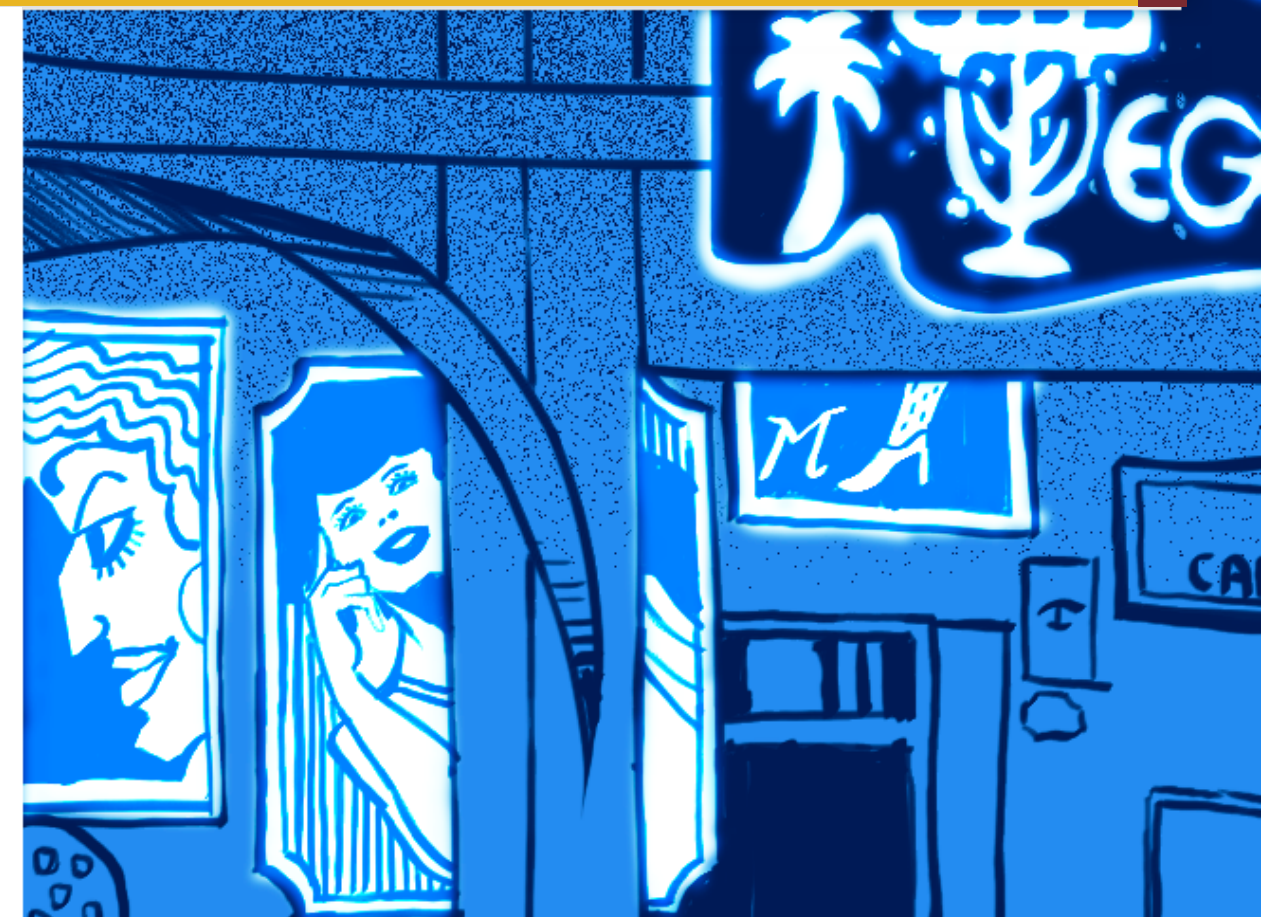
Llegan seducidos por lo que anuncia la fachada del lugar, cubierta de carteles con los rostros de estrellas populares como Imperio, el ícono trans de Cuba, y Margot, la dueña de la palabra, pero sobre todo por lo que estos rostros representan. El transformismo se ha convertido en el sello distintivo e inequívoco de los espacios seguros para las personas LGBTQ+ (lesbianas, *gay*, bisexuales, trans y *queer*) en La Habana.

Quizás esto explica la relación peculiar que existe entre el público y los artistas –interpretados casi siempre por hombres *gay* que encuentran en esta manifestación artística una manera de expresarse–, marcada por el respeto hacia el papel que juegan los segundos en

estos espacios, incluso cuando los temas que incluyen en sus repertorios no siempre son actuales, ni siquiera muy conocidos, entre las generaciones más jóvenes.

Las Vegas, sin embargo, posiblemente constituye el lugar donde la diferencia entre lo que el público prefiere y lo que doblan los transformistas sea menos radical, gracias a la confluencia de varias generaciones y la asistencia de hombres que pasan de los cincuenta años.

De hecho, la selección musical de cada artista varía en función de diferentes factores entre los que sobresalen su propia edad, la audiencia que los sigue, las condiciones del espacio, las posibilidades que ofrecen



Nombre: Cabaret Las Vegas.

Dirección: Infanta #104 entre 25 y 27, Vedado, La Habana, Cuba.

Horario: Todos los días, de 11:00pm a 4:00am.

Precio de la entrada: Nacionales y extranjeros 3.00 CUC.

Capacidad: Entre 150 y 200 personas.

Precio de la cerveza: A partir de 1.50 CUC.

Tipo de Música: Música grabada, popular bailable.

Modelo de propiedad: Estatal.

los temas para su interpretación y, por supuesto, la caracterización que cada uno hace de la mujer que proyecta en escena, aun cuando se pudiera afirmar que existe un estilo de transformismo capitalino.

Mientras que Imperio se mueve con elegancia entre el *Volver* de Dulce y las canciones de Juan Gabriel, y Chantal se entrega a la intensidad conmovedora de *La Tormenta* o *La mala costumbre* en la voz de la española Pastora Soler, otros artistas como Angela Nefer traen a escena íconos más recientes como la boricua Kany García con su tema *Alguien* o norteamericanos como Tina Turner y Whitney Houston.

Existen figuras que nunca faltan y canciones que se han vuelto tremendamente populares en las noches de Las Vegas: *Te regalo mi vida*, de la española Malú, *No querías lastimarme*, de la mexicana Gloria Trevi y temas como *Te equivocaste* y *Los amigos no*, de la también mexicana Yuridia, que parecen haber sido escritos para brillar en los labios de los transformistas de todas las edades y estilos.

Cada una de estas interpretaciones despierta reacciones diferentes en el público, que tiene su propia rutina para agradecer el histrionismo de las dueñas de la noche: la propina, una especie de *performance* en sí mismo en el que los admiradores suben al escenario, besan a la diva de su preferencia y deslizan un billete en el escote del vestido, tantas veces como su entusiasmo –o los deseos de mostrarse frente a las luces– les mande. Los elogios tampoco faltan y en los momentos de más intensidad es común escuchar desde cada esquina del salón chiflidos de aprobación y gritos de “Dura”, “Reina”, “Diva” y otras variaciones más coloridas y picantes que el contexto favorece.

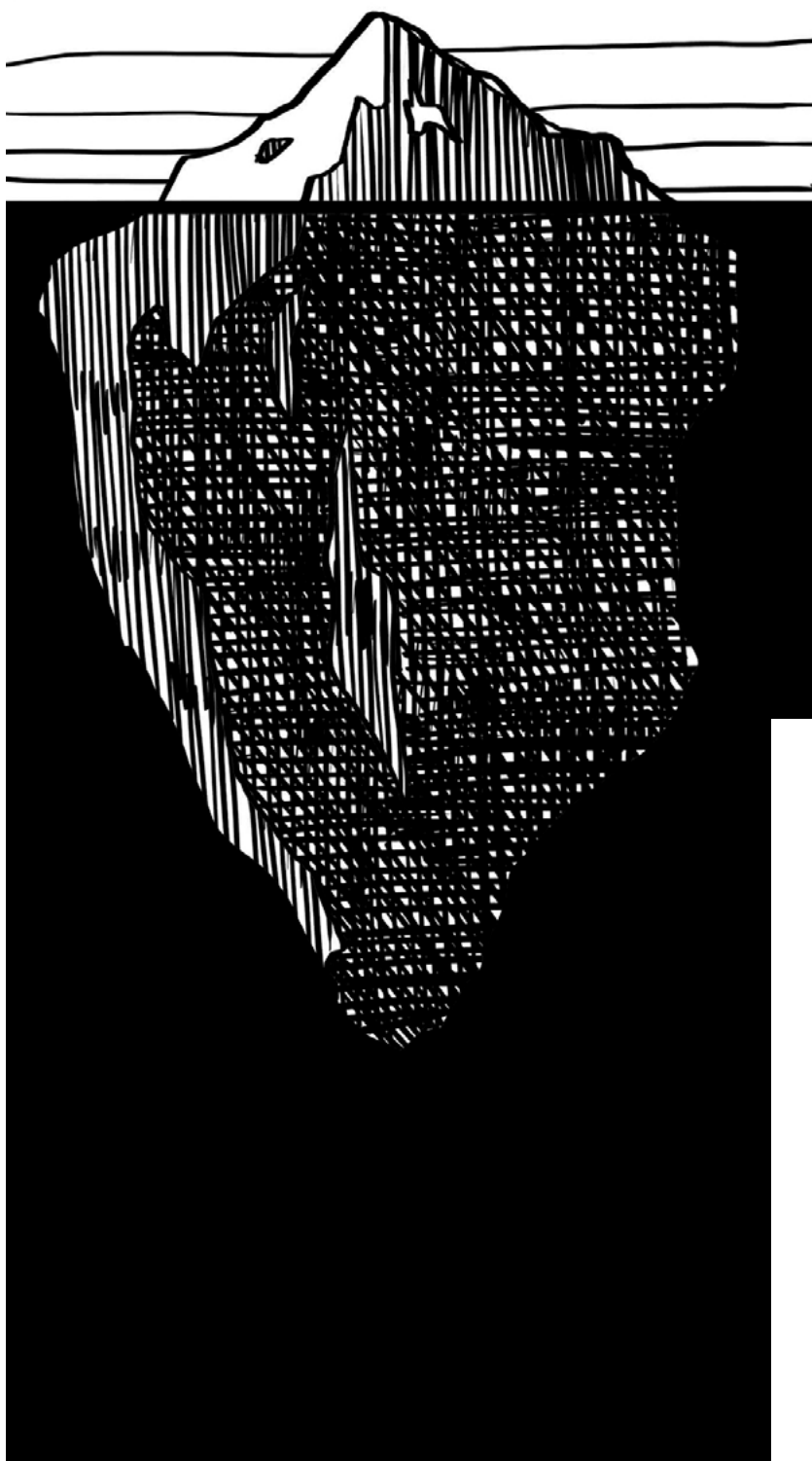
Desde que el espectáculo comienza, avanzada la medianoche, la música en Las Vegas se vuelve tan variada como impredecible para quienes no conocen las rutinas del lugar, aunque, luego de un par de visitas, no es demasiado difícil adivinar el esquema de lo que sucederá en el pequeño escenario por el cual desfilarán, durante cerca de hora y media, personajes de los más diversos tipos.

Coreografías de estilo urbano o folclórico, con *backgrounds* que van desde Beyoncé hasta los Van Van, intérpretes en vivo que se desplazan fácilmente entre la potencia latina de Ricky Martin o la pasión de Ivette Cepeda y la actuación siempre dramática de los transformistas, se combinan para ofrecer el que sin duda es uno de los mejores espectáculos de su tipo en la ciudad.

Cuando el show termina y se apagan las luces, a veces entre los gritos de “¡Otra canción!”, el lugar se transfigura una vez más. Se expande por Las Vegas un imperio diferente, que ha estado latente desde el principio de la noche, escondido en las miradas que se cruzan de una mesa a otra, o en el rozamiento accidental de los cuerpos que se encuentran entre la multitud.

Este imperio es fogoso, indomable, casi animal. Extenderá sus dominios hasta las horas más profundas de la madrugada, cuando el DJ apague su consola, de donde salieron repetitivos y predecibles los temas más populares del momento, tan diferentes a la emoción desgarradora que las manos y los labios de la mujer amplia del vestido azul y ojos chispeantes sembrara en los corazones de su público cuando emergió de las sombras por primera vez. **AM:PM**





«santiago— F R A G M E N T A D O »

 MAYO BOUS

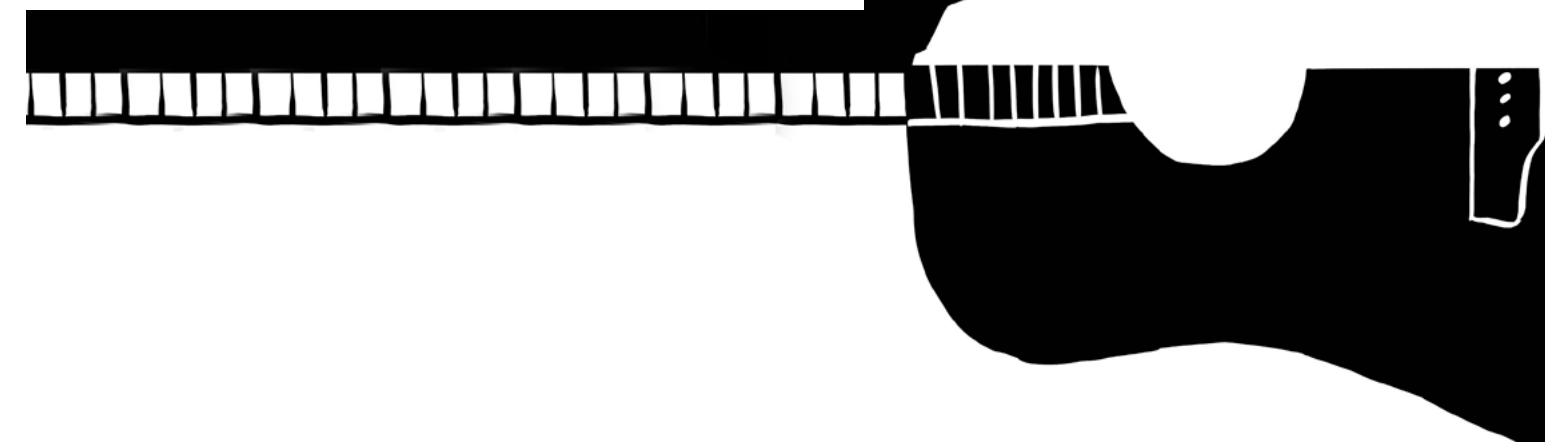
“La muerte es así de puta con los talentos, pero sabemos que estamos aquí solo de paso. Me pone muy triste esta noticia. Me hace pensar más que nunca en sus otros amigos verdaderamente cercanos, y no de una noche y una foto: Enrique Carballea, Iván Latour, Quevedo, y José Luis Barba. También en quienes tuvimos la oportunidad añadida de disfrutar con él no sólo en Cuba, sino en el barrio de El Raval, en casa de Carlitos Lage en Barcelona, o en Hospitalet, donde vivía su hijo y él visitaba cada vez que venía a cantar en la ciudad de Serrat. Santi deja herida a su generación, deja náuseas en un nuevo siglo...”

(ARSENIO RODRÍGUEZ)

“La letra E de la computadora de Oliver se la rompió Santiago. Oliver bravo, y Santiago, muerto de la risa, le metía las uñas para arreglarla, y se la rompía más. Ahora mismo Oliver me lo acaba de recordar muerto de nostálgica alegría y nos morimos del gusto los dos al recordarlo. Cómo extrañamos a Santiago. Eso es lo que pasa”. (VIOLETA RODRÍGUEZ)

“Estábamos en el estudio cuando llegó la noticia, que al principio no me la querían contar. Santi, en algún lugar, con toda seguridad, nos volveremos a encontrar. Un whisky como de costumbre y algún bife de chorizo, infaltables guitarra y amigos”. (NALDO LABRÍN)

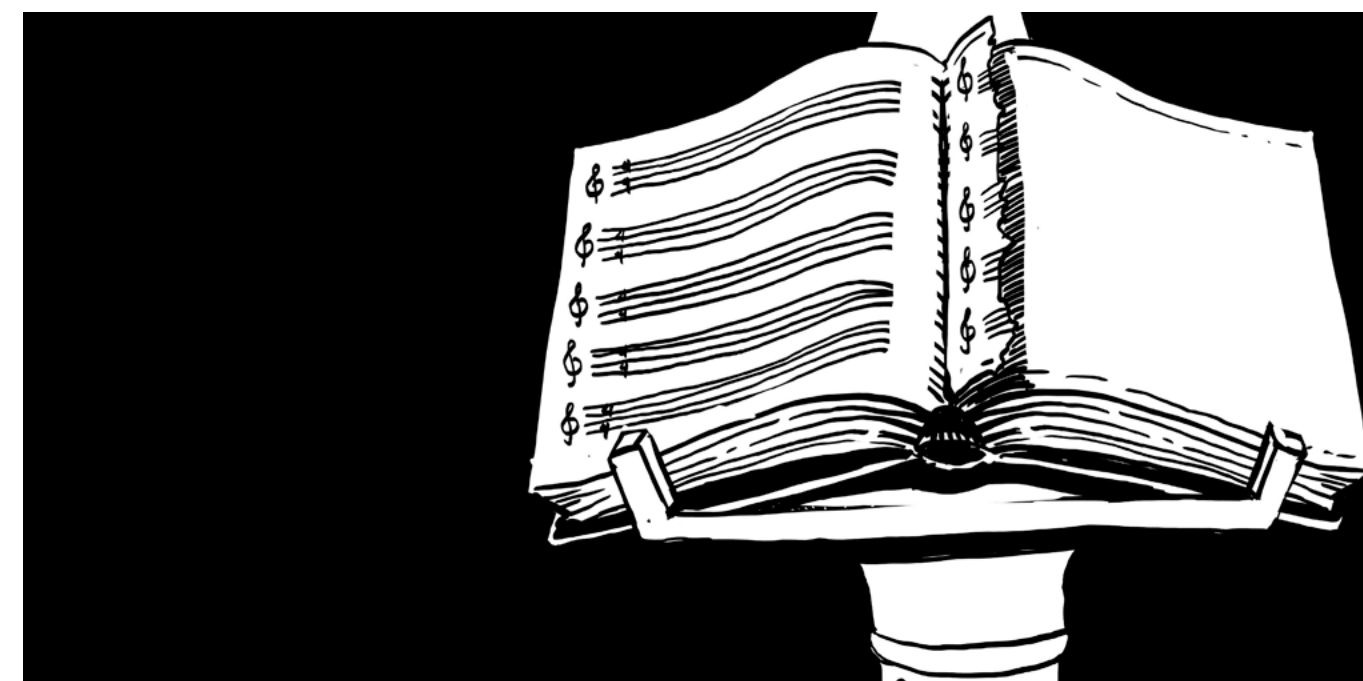
“Ya van 36 horas sin Santiago y todavía lo lloro. *Como si fuera el puro* –le dije anoche a mi hermano Jorgito metidos dentro de la cosa aquella con un gravamen de melancolía y una ligera intención de homenaje. *Se nos fue el puro, asere. Se nos fue.* Era un tipo tan bueno que mira ahora cómo me consuela. *No demores la calma/ no solloces de más por ahí/ Uno gana lo perdido/ con lo que vendrá...* Y luego el chelo, el piano, el equilibrio. Y algunas otras cosas que también...”. (JESÚS JANK CURBELO)



“Quisiera tener la capacidad para escribir algo lindo, pero se me aprieta el pecho, me duele el alma, lloro de pensarte en pasado y recuerdo ese abrazo que nos dimos en 23 y G y nos dijimos hasta pronto, pero ya no nos veríamos porque al otro día yo me iba de madrugada, a las 11 de la mañana. Te quiero, mi herma, y te mando un abrazón, aunque por ahí te lo doy si es que logro descubrir el truco que nos estás haciendo y esto de tu muerte no es más que uno de tus pases mágicos, porque Santiago además, era mago”. **(CONRADO MARTÍNEZ)**

«*Que te vaya bien,
Santiago, nos llevas
ventaja: tú ya sabes
lo que hay que saber.*»

“Me recuerdo, muy niña aún, saya amarilla, cabeza baja sobre la libreta perdida en un bolero o una balada que me parecían desbordes de belleza, esa belleza en la que tanto insiste el Tomás de Kundera. La imagen de mi adolescencia tiene el olor de sus canciones, y a este punto creo no haber comprendido mejor una sinestesia. Pensar en La Habana es también pensarlo. ¿Cómo será regresar sin la esperanza de verlo? ¿Sin poder protestar con los amigos porque está cantando boleros de cantina de Feliciano y no le hace caso a *Los dinosaurios*? Gracias, Santi, nunca serán suficientes. Aunque no hayas tocado una de Charly, gracias, siempre...”. **(ANNA BHRUN)**



“Santiago es la izquierda de la guitarra. Izquierda de los opuestos. Los inversos. Fue la revolución de los versos de seis cuerdas. Yo lo escuché en bocinas. Lo escuché en los palcos colorido de botellas y distante en las plateas. Lo escuché por dentro y lejano en mis nuevos países. Por ahí andan enredándose en apologías sobre las ideologías que cantaba un Santi de la dimensión de él. Al poeta deberían preguntarle de poesía y, al hombre, pues otro hombre que le pregunte. Santiago es música para la soledad, que es el lugar donde vive el creador. Desde ahí componía, escribía y cantaba el Santi. Y desde allí hay que escucharlo, con el alma leve y sin amarras. Libre y solo. Solo”. **(DEMIS MENÉNDEZ)**



“Con Santiago el espíritu de mi generación pierde a un apóstol. Cualquier resumen de la Cuba que vivimos estaría incompleto sin sus canciones. Aunque su música nunca dejará de acompañarnos, el vacío que empieza a partir de hoy es insalvable. A lo mejor anoche se le ocurrió una canción y, por vagancia, la dejó *para mañana*. El único consuelo para ese gran desasosiego lo escribió él mismo: *La vida es cuanto pasa/ mientras planificamos/ la vida por delante,/ lo que nos pasará,/ si nos quedamos o nos vamos...*”.

(CAMILO VENEGAS)

«El vacío que empieza a partir de hoy es insalvable.»

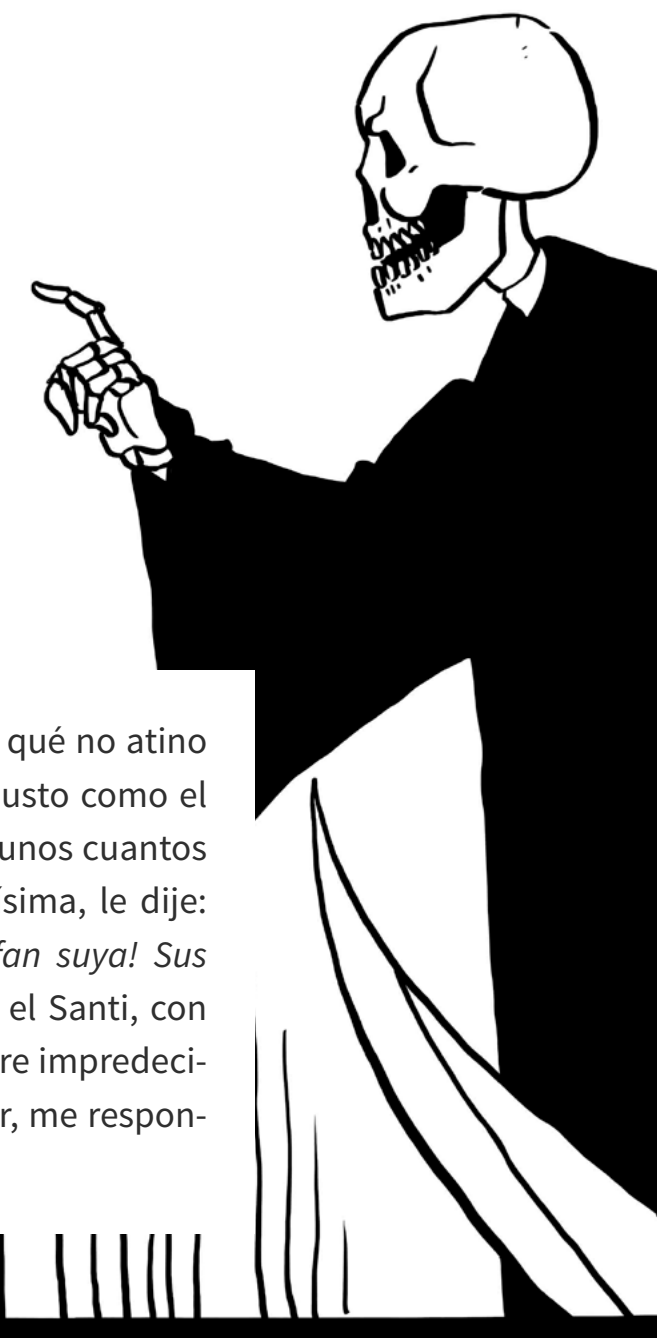
“En la primavera del 85, mi teléfono me dice con la voz de Santiago Feliú: *Silvio me acaba de invitar a Argentina con AfroCuba, qué coño canto...* Esa era su primera preocupación. El Gago que bromeaba con todo, absolutamente con todos y de todos, con lo único que no bromeaba era con la canción. Nos reunimos horas después en casa de Sergio Benvenuto padre (...) En esa sala y en el apartamento de Carlos en la calle 28 armamos entre todos el repertorio de ese debut... Santi estaba más excitado que si estuviera en una isla desierta con Ingrid Bergman, su amor celulódico, o en la pata del teatro Karl Marx, cuando al fin de tantos años pudo hacer realidad su sueño de cantar la segunda improvisada de *Mediterráneo* para Joan Manuel Serrat, versión que se convirtió en antológica”.

(ENRIQUE CARBALLEA)



“Cuando lo visualizo ahora no sé por qué no atino más que a dibujarlo enfrente de mí justo como el día en que lo conocí personalmente, unos cuantos años atrás, en Chile. Yo, emocionadísima, le dije: *Maestro, ¡qué honor conocerlo, soy fan suya! Sus canciones, sus textos, bla bla, bla...* Y el Santi, con esa genialidad exquisita de ser siempre impredecible y su agudísimo sentido del humor, me respondió así: *¿Bailamos?*”.

(MELVIS SANTA)





“Era 1985, yo jovencito, feliz de estar en el Luna viendo a Silvio. A mitad del concierto presenta a otro casi joven como yo, de pelo largo, al cual nos dispusimos a escuchar con pocas ganas... Hasta que agarró la guitarra (¡y para colmo al revés!). ¡Nos partió la cabeza! Cantó *Cuando en tu afán de amanecer*, y creímos que desarmaba la guitarra, después *Trovadores* (...) A partir de ahí empezó la magia con el público argentino”.

(CARLOS ALVAREZ)

“Santi siempre se sentía como si fuera a cantar por primera vez. Una red de cristales eran sus nervios hasta que por fin, sentado sobre sus memorias, rasgaba la guitarra como zurdo siendo diestro y soltaba la voz. Solo entonces se mostraba seguro. Solo cantando y tocando la guitarra dejaban de temblarle las palabras. El portentoso personaje que emergía de esos cantos era la salvación de ese otro tímido sin guitarra que a veces pasaba por antipático, como suele ocurrir con los genios poetas, con los poetas genios. (...) Su obra marca el tránsito entre la canción de consignas y la poesía universal”.

(DIEGO CAZAR BAQUERO)

“¿De qué murió Santiago? ¿De un infarto al miocardio? ¿De una explosión en el corazón? ¿De un paro cardíaco? No. Santiago Feliú murió por vivir la vida intensamente. Como los viejos rockeros: Jim Morrison, Jimi Hendrix, John Lennon, Janis Joplin, que vivieron a la velocidad de la luz, Santiago pagó el precio de vivir con intensidad”.

(EDUARDO, EL VIEJO ESCARAMUJO)

“Santiago y yo no fuimos amigos; lo conocí como casi todos: de la televisión o de haber coincidido ocasionalmente en alguna peña o algún sitio de La Habana cuando él cantaba *Vida* y teníamos toda la vida por delante. Él siempre fue el distinto, el raro, el revolucionario. ¿Por qué entonces este golpe de tambor, estas lágrimas incontenibles? Porque la muerte de Santiago nos regresa a una etapa definitoria para nuestras vidas y para la cultura cubana, nos enfrenta a quienes somos: esa generación, esos años ochenta y todo lo que ello significa. Nadie se va antes de tiempo: la Muerte sólo cumple un cronograma. Hoy debimos quedarnos todo el día sentados en la colina —la que fuera— mirando el mar. O, cuando menos, en el sillón más amado de la casa escuchando *Vida* y *Para Bárbara*. Pero la vida, cruenta, nos sacó de la casa y nos lanzó al mundo como a él, a quién sabe qué confines. Que te vaya bien, Santiago, nos llevas ventaja: tú ya sabes lo que hay que saber”.

(ODETTE ALONSO)

“La arruga que amaneció en mi entrecejo el día después que lo cremamos se llama Avenida Santiago Feliú”.

(DARSI FERNÁNDEZ) **AM:PM**

✍ ROBERTO CARCASSÉS
✍ MAYO BOUS

«las cosas (fragmento)»

El trovador que ellos más admiraban se llamaba Domingo Ferrer. Sus canciones eran como hechas a la medida de Ricardo y sus amigos. Canciones contaminadamente puras. Obras de arte que solo podían salir de la cabeza de un genio atemporal, que cantaba como abocado a un mundo en el que todo le era extraño y cercano. Aforismos. Lecciones de vida y espiritualidad. La sensación de que con el poder del arte se podía cambiar el mundo y mejorar a las personas. Todo esto mezclado con *merca*, *fory*, ron y cigarro, creando así una agri-dulce confusión de valores y experiencias.

También, Domingo pertenece a una familia de trovadores; desde niño ha visto a Sindo (Blanco) y Pedro (Moreno) y a los demás fundadores de la Nueva Trova tocando esas raras y seductoras canciones en su casa. Creció esperanzado por lo que el proceso revolucionario prometía; veía a Fidel y al Che como héroes aventureros de intachable conducta. Al mismo tiempo, era muy crítico en sus canciones con la intolerancia y los retrógrados y no les hacía la pelota a los dirigentes. Para él, su arte estaba más allá del tiempo y los hombres. En una de sus canciones nombraba a Fidel junto a otros líderes mundiales como causas de lo que se estaba viviendo, y lo citó la Seguridad del Estado para que explicara lo que quería decir porque no entendían bien. Para ellos solo se podía citar al líder en loas:

—Es que nunca se ha puesto el nombre del jefe en una canción de ese tipo —le decía el agente.

—Bueno, ya tienen una —respondía el trovador.

Como un imán gigante, Domingo los atrajo a su grupo. Ricardo en la guitarra, Guelmi en el piano, Rayan en el bajo, y un baterista: Tomás

Richard. Negro, hijo de negro, orgulloso de ser negro, como él decía. Venía de una familia con ascendencia jamaicana y haitiana, de las que se asentaron en el Oriente del país. El jazz era lo más grande para él. Rechazaba lo comercial y de alguna manera sentía que era algo banal. Si tocaba con Domingo, lo hacía porque se había puesto de moda que los jazzistas acompañaran a trovadores; un poco imitando a Sting y a la banda que este formó cuando empezó su carrera en solitario, y a Sindo y el grupo Afroísla.

Veintipico de años más tarde... Domingo moriría a los cincuentaídos de una subida de presión que agotaría su corazón, su tan grande corazón, y se llevaría su vida. Su única vida. Un cuerpo frágil que había sido castigado con tantas noches de placer y entrega. Tanto guitareo y tanto trovar.

Pero ahora los chicos están enfrente de un alquiler donde él se está quedando con su novia, un cuartucho del Vedado con un colchón, una estrecha cocina atestada de platos sucios y un baño muy pequeño.

(Fragmento de la novela inédita LAS COSAS, de Roberto Carcassés) **AM:PM**





«la escena cubana en Toronto»

FREDDY MONASTERIO

CORTESÍA DE THE BATTLE OF SANTIAGO

MICHAEL ZENDER

ANNA ENCHEVA

En 1998 los distritos Old Toronto, York, Scarborough, Etobicoke, East York y North York se fusionaron en lo que conocemos hoy por Toronto. El resultado de esta unión, que muchos empezaron a llamar el 6ix, se convirtió en la cuarta ciudad más poblada de Norteamérica, y en la más multicultural del mundo. El 6ix se consolidó como la capital cultural y financiera de Canadá. Con el objetivo de sacar provecho a su diversidad cultural, la administración de Toronto ha invertido cuantiosos recursos en el desarrollo de la “economía creativa” y, por tanto, de las industrias culturales.

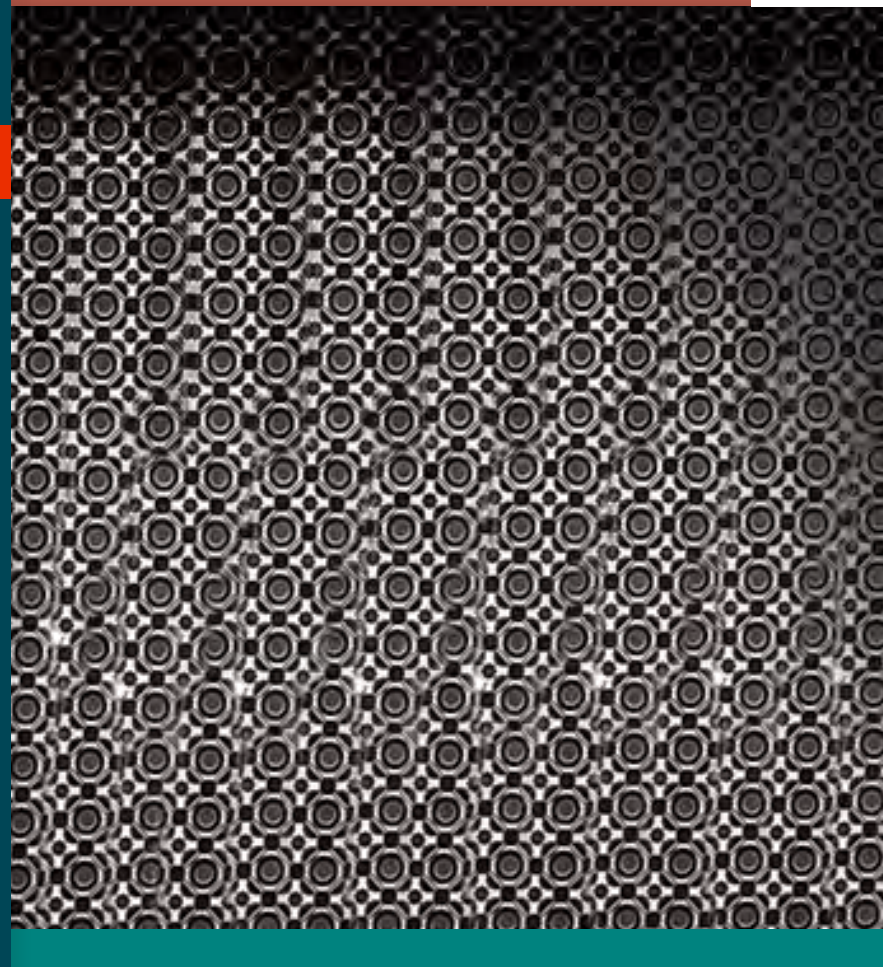
Específicamente en la industria de la música, existe una estrategia oficial liderada por el Consejo de

Consultoría de la Música de Toronto (TMAC). En un reporte de esta organización publicado en 2016 se ubica al 6ix como el tercer mayor mercado regional para la música en Norteamérica –incluyendo México. Los indicadores que se muestran en el informe son impresionantes. El reporte demuestra además que existe respaldo de los consumidores, abundante mano de obra calificada e infraestructuras eficientes que optimizan el uso de los envidiables recursos artísticos, económicos y tecnológicos con que cuenta la ciudad. El mayor reto para los músicos y profesionales de la industria continúa siendo el alto costo de vida, que en años recientes ha alcanzado niveles alarmantes.

En las últimas tres décadas la música y los músicos cubanos han ido ganando reconocimiento, participación y popularidad en el 6ix. En la actualidad Toronto tiene una de las concentraciones de músicos cubanos más grandes fuera de la Isla – quizá solo superada por algunos asentamientos en los Estados Unidos y España. Sin embargo, creo que no exagero si digo que los que no viven o trabajan en el 6ix conocen muy poco sobre esta escena musical. ¿Qué tipo de “música cubana” se hace en Toronto? ¿Qué músicos, proyectos, productores, promotores, espacios y eventos se han destacado más? ¿Qué características fundamentales tiene la escena? ¿Qué oportunidades y alianzas han impulsado su

desarrollo y cuáles no se han aprovechado al máximo? Estas son, por supuesto, preguntas que varias personas han intentado contestar antes. Ahí están los excelentes trabajos académicos/periodísticos de autores como Brígido Galván, Anne Marie Gallagher, Lise Waxer, Karen Dubinsky, además de los numerosos artículos que se han escrito en torno a la figura de Jane Bunnett. Quizá el hecho de que casi todo se haya publicado en inglés no ha ayudado a que la historia de los músicos cubanos en Toronto sea más conocida fuera de Canadá y los Estados Unidos.

Según el prolífico productor y curador musical Derek Andrews, antes de los 1990s la escena giraba en torno a los conciertos de músicos cubanos expatriados en los Estados Unidos –a lo Celia Cruz y Gloria Estefan. Todavía no existía un asentamiento considerable de cubanos en Toronto y para los músicos que residían en la Isla era bien complicado y burocrático viajar a cualquier parte. Hasta ese punto había poco que contar sobre la presencia de músicos cubanos en la ciudad. Quizá el caso más significativo sea el del cantante, guitarrista y empresario cienfueguero “Chicho” Valle, que en los



1960s y 1970s deleitó a las audiencias locales con sus presentaciones en espacios como el Cork Room o el Inn on the Park.

Ya a finales de los 1990s esto cambió un poco. Como parte de la estrategia del estado cubano para lidiar con la crisis desatada por la desaparición de la Unión Soviética, los músicos alcanzaron más libertad para viajar y trabajar en otros países. Por ejemplo, en 1997, gracias a la gestión de Derek Andrews y al apoyo del sello discográfico mexicano Discos Corason, Eliades Ochoa y su Cuarteto Patria ofrecieron un concierto que formó parte de las celebraciones del Peeks Toronto Caribbean Carnival –más conocido como Caribana.

Coincidiendo con la explosión del fenómeno Buena Vista Social Club, la música tradicional cubana comienza a ganar popularidad en Toronto. Este momento de excepcional visibilidad y demanda forma parte de algo más grande: las dinámicas de consumo en una ciudad que se define a partir de la diversidad cultural de su población. Ya desde 1988 Toronto se había convertido en la primera ciudad de Norteamérica donde se celebró un festival de *world music* –una colaboración con el británico WOMAD que tuvo cinco ediciones y que sirvió de inspiración para el Small World Music Festival (2002-presente), y a esto se sumó el importante papel que jugó la radio comunitaria. La mayor disponibilidad de financiamiento público y privado para satisfacer la demanda cultural de una población tan diversa, y el boom de la controversial categoría *world music*, coincidieron con la llegada de un número considerable de músicos provenientes de la Isla.

Esta oleada de talento logró integrarse rápidamente a la escena latina y a su vez empezó a moldear los contornos de una escena cubana. Por aquellos años de cambio de siglo la agrupación más popular de música cubana en Toronto, Klave y Kongo, llegó a reemplazar a todos sus integrantes no cubanos por músicos provenientes de la Isla –la banda fue renombrada Son Aché a partir de este hecho. Según los datos del censo de 2006 que Brígido Galván consultó, unos 5,400 cubanos vivían en el 6ix en

ese año, de los cuales una proporción considerable eran músicos. De acuerdo a su excelente investigación, publicada en 2010, la comunidad de músicos cubanos en Toronto supera por mucho en número a cualquier grupo de artistas de otro país latinoamericano. Tanto es así que los cubanos tienen el privilegio prácticamente exclusivo –al compararlos con otros emigrantes latinos– de tocar en agrupaciones de medio y gran formato donde todos los integrantes son del mismo país.

En la actualidad el 6ix cuenta con músicos cubanos de alto nivel –la mayoría formados en conservatorios de Cuba– que han elevado la calidad de la escena latina. Muchos de ellos llegaron a inicios del presente siglo, aprovechando el *boom* de la música tradicional cubana, buscando mejoras económicas y alternativas a la emigración a los Estados Unidos –durante aquellos años la administración de George W. Bush impuso más restricciones a los cubanos que querían visitar o mudarse al sur de la frontera de Canadá. El papel de la pareja compuesta por la flautista y saxofonista Jane Bunnett y el trompetista Larry Cramer ha sido clave cuando se habla de puentes musicales Toronto-Cuba. A través de numerosas iniciativas culturales Bunnett y Cramer han facilitado la entrada de muchos de los músicos cubanos que conforman la escena en el presente. El proyecto más reciente de Bunnett, Maqueque,



tiene antecedentes en el exitoso *Spirits of Havana*, donde trabajó con grandes de la música cubana como Merceditas Valdés, Guillermo Barreto y Tata Güines. *Spirits of Havana* introdujo a las audiencias del 6ix a los pianistas Hilario Durán y David Virelles, el percusionista Pancho Quinto, los bateristas Dafnis Prieto y Pedrito Martínez, y al saxofonista Yosvany Terry. Maqueque, una agrupación formada exclusivamente por cubanas, debutó en 2014 con jóvenes talentos como la cantante Daymé Arocena, la pianista Dánae Olano, la bajista Celia Jiménez, la percusionista Magdelys Savigne, la baterista Yissy García y la más experimentada tresera y bajista Yusa. Una constelación de estrellas a la que un año más tarde se incorporaron la violinista Elizabeth Rodríguez y la cantante Melvis Santa. En sus cuatro años de existencia, la banda ha grabado par de álbumes por los que ha recibido amplio reconocimiento –Maqueque ganó el premio Juno a la Mejor Agrupación de Jazz en 2015, y *Oddara*, fue nominado al Grammy Latino en 2017.

Otros músicos cubanos que gozan de gran popularidad en Toronto en la actualidad son: el trovador Evaristo Machado; el arreglista, compositor y pianista Roberto Linares; los cantantes Yani Borrel y Alberto Alberto; los percusionistas Jorge Luis “Pa-

piosco” Torres, Reimundo Sosa y Ernesto Vizcaíno; el bajista Roberto Riverón; los guitarristas/treseros Pablosky Rosales, Luis Mario Ochoa y Elmer Ferrer; los trompetistas Alexis Baró y Reinier Torres; el tecladista Jorge Betancourt; el flautista Jorge Maza; el baterista Jalidan Ruiz; el violinista Yosvani Castañeda y el saxofonista Luis Deniz –todos hombres, de ahí la importancia de Maqueque y de otros proyectos más recientes como el dúo OKAN. Una de las pocas excepciones que marcaron la diferencia en este desbalance de género fue la presencia de la cantante Telmary Díaz entre 2007 y 2012, cuando decidió regresar a La Habana.

Estos músicos tienden a colaborar entre ellos y con proyectos de otras escenas, sobre todo si se trata de algo “latino,” “*world music*” o “jazz” –esa etiqueta donde va a parar todo lo que privilegie la improvisación y el virtuosismo, aspectos en los que los cubanos se han destacado históricamente. Sin embargo, las raíces profundas de la música cubana, su reconocimiento a nivel global, y el hecho de que todavía hoy resulte un tanto exótico ver a un músico cubano tocando en Canadá –y las expectativas que se crean en este sentido–, influyen en que muchos se concentren en estilos y géneros al centro de la identidad cubana, derivados de la música popular

afrocubana. Algunas de las colaboraciones más significativas de músicos latinos –Ruddy Bolaños, Luis Orbegoso, Rubén “Beny” Esguerra– con proyectos cubanos se han materializado en el espacio inclusivo creado por el Lula Lounge.

En cuanto a los proyectos actuales que se desvían un tanto de esta corriente más mainstream de son, timba, rumba y salsa, quisiera mencionar a The Battle of Santiago –una fusión excelente de música afrocubana y rock que recuerda a la sensibilidad de Síntesis– OKAN y Organikó. Estos dos últimos están más enfocados en el *world jazz fusion* y el hip-hop respectivamente, aunque mantienen un sonido que es fácil de asociar a la música cubana. En estas agrupaciones vemos a algunos nombres repetirse –lo que comentaba sobre la colaboración– como es el caso de Elizabeth Rodríguez, Magdelys Savigne, Reimundo Sosa y Ernesto Brooks. En las tres agrupaciones existe un núcleo de músicos regulares, pero es común el featuring de otros artistas –a lo Interactivo en La Habana– que enriquecen la propuesta o suplen la ausencia de algún miembro. Por algunos de los motivos que mencioné arriba, se percibe poca diversidad –aunque sobre el talento– en las propuestas musicales cubanas en Toronto. En general la escena está dominada por los estilos





más comerciales de la etiqueta “Cuba.” Esto no sorprende dado que tanto la música como la diáspora cubana han tenido una vida relativamente corta en el 6ix, un terreno donde coexisten y compiten intensamente numerosas escenas. Hay que considerar también, como señala el etnomusicólogo y músico Brígido Galván, las expectativas de la mayoría de los dueños y administradores de clubs y salas de conciertos. Estos importantes actores tienden a considerar riesgoso incluir música cubana no tradicional en sus programas. Claro, existen excepciones como es el caso del Lula Lounge y su festival Lula World.

Existen esfuerzos e interés en hacer algo diferente, como los tres ejemplos mencionados. Sus músicos pertenecen a una generación más joven, influenciada por la revolución digital y el multiculturalismo de Toronto. Otros artistas como la pianista Dánae Olano, el guitarrista Elmer Ferrer y el DJ Alexis “D’Boys” Rodríguez han incorporado elementos del hip-hop, el rock, el blues, la electrónica, e incluso la música clásica, desde su perspectiva cubano-canadiense. Pienso que para los que buscan una propuesta alternativa es importante aliarse a un grupo de colectivos/espacios que existen en la ciudad para apoyar escenas minoritarias como Polyphonic Ground, Small World Music Society, The Music Gallery, Soundstreams y Arraymusic.

Existe un grupo de clubs y salas de baile que las audiencias asocian con la música cubana –el Lula, el Mambo, el Yauca’s Lounge– aunque es menos común disfrutar de presentaciones de músicos cubanos en espacios de mayor capacidad como el Koerner Hall, el Danforth Music Hall, el Phoenix Concert Theatre y el Massey Hall, siendo la excepción el Harbourfront Centre, a la orilla del lago Ontario. Para los que se han enfocado en el jazz –y en el blues, como en el caso de Elmer Ferrer– The Rex ha sido otra opción.

En otros centros culturales y salas de concierto ubicadas en lugares más periféricos como Etobicoke, o en la adyacente ciudad de Mississauga, también vive la música cubana. En estos casos es más frecuente disfrutar de conciertos de músicos radicados en Cuba, sobre todo de agrupaciones de gran poder de convocatoria como la Charanga Habanera y Havana D’Primera. Aquí es vital el trabajo de los promotores Sophie Giraud y Juan Carlos Bulnes, uno de los pocos cubanos que se ha dedicado a este oficio en el 6ix. Ambos dirigen el proyecto Cuba in Toronto y la productora Okokán.

Contrastando con la abundante oferta de músicos en Toronto existen pocos managers, promotores y productores de origen cubano –hasta donde sé

solo están Bulnes y Carlos Iglesias, quien ha trabajado fundamentalmente con artistas radicados en la Isla. Esto no ayuda a que se optimicen los recursos públicos y privados disponibles. Me parece un hecho curioso para una diáspora que a estas alturas debe superar por mucho los 5,400 que había en 2006 –según la investigación de Zaira Zarza sobre las diásporas del cine cubano, unos 7,300 cubanos vivían en el GTA (Toronto más Durham, Peel y Halton) en 2015. Quizá esto esté correlacionado con el déficit de este tipo de profesiones en Cuba, donde el énfasis se ha puesto en formar buenos músicos y el resto de los técnicos y profesionales han sido relegados a un segundo plano. No obstante, podemos decir que existe un grupo relativamente pequeño, pero sólido, de profesionales de la industria que han marcado la diferencia para la escena cubana en los últimos años.

El rol de Derek Andrews en el desarrollo de la escena latina –y en general de la *world music*– no puede dejar de enfatizarse. Desde 1985, cuando este visionario productor comenzó a cargo de la programación del Harbourfront Centre, se facilitaron presentaciones de artistas como el salsero puertorriqueño Willie Colón y la trovadora cubana Sara González. En 2002, Andrews unió fuerzas con Alan Davis para organizar el Small World Music Festival, por donde

ha desfilado un gran número de cubanos. Este verano tuve la oportunidad de asistir a su edición 17, donde pude disfrutar de una propuesta muy interesante: la pinareña radicada en París, Yaite Ramos y su banda La Dame Blanche. Andrews ha estado involucrado también en la producción de otros eventos emblemáticos de la ciudad como el festival Luminato. En la actualidad Andrews dirige Global Café, una agencia que brinda servicios de representación artística y consultoría para el segmento de la música en vivo.

Si hay un espacio que no puede dejar de mencionarse cuando se hable de música cubana en el 6ix es el Lula Lounge. Ubicado en Dundas West, este santuario de la cultura latina funciona bajo un concepto artístico de vanguardia a cargo del ecuatoriano José Ortega –cofundador junto a José Nieves. El Lula es administrado por Tracy Jenkins, quien organiza el festival Lula World y actúa como manager del mencionado dúo de world jazz fusion OKAN. Si a otros clubs como el Bamboo y El Mocambo deben dárseles todo el crédito que merecen por haber introducido la música latina en vivo –entiéndase salsa, merengue y cumbia– a las audiencias de Toronto, al Lula hay que reconocerle como el epicentro de este fenómeno desde su apertura en

2002. Esta fecha no pudo ser más oportuna ya que fue por estos años que el 6ix recibió un influjo significativo de músicos cubanos. Además de algunos que ya mencioné, en este grupo entran otros como el arreglista David Chala, el pianista y percusionista Julio Jiménez y el flautista Pablo Terry.

Uno de los eventos más recordados de los inicios del Lula fue Havana Norte (2007). Este fue un encuentro de salseros y timberos curado por Roberto Linares, quien seleccionó integrantes de agrupaciones locales como Son Aché, Típica Toronto, Café Cubano, Clave Kings y Black Market. Por el escenario del Lula han pasado además otros artistas y agrupaciones de primer nivel como Descemer Bueno, Changüí Habana y Puentes Brothers –los gemelos Adonis y Alexis, alias “Alex Cuba”. Un patrocinador destacado de eventos en el Lula, y en otros espacios de la ciudad, ha sido la corporación cubano-francesa Havana Club, donde debe destacarse el trabajo de Donnie Wheeler, embajador de la marca en Canadá.

Otro nombre importante para la escena es Sergio Elmir, quien dirige en la actualidad la agencia de *booking*, representación artística y organización de eventos Futuro Libre. Elmir, también productor



y presentador del influyente programa radial Dos Mundos (CIUT-FM), organiza muchos de sus eventos en el Harbourfront Centre y en el espectacular Aga Khan Museum. Otras contribuciones esenciales a la escena son las del ya desaparecido Billy Bryans, quien tanto hizo por la timba y por los músicos cubanos en Toronto; la de Sousi Haroutyan, quien logró diversificar un poco la escena con la entrada de Edrey “Oggure”; y la de la bailarina y etnógrafa Melissa Noventa, directora artística de la compañía de danza y percusión afrocubana Ilédè.

Los músicos cubanos han encontrado en Toronto un terreno difícil, competitivo, pero fértil. Con más apoyo de profesionales del sector creo que en poco tiempo la ciudad podría alcanzar un lugar más prominente en el mapa global de la música cubana. El 6ix atesora una comunidad de músicos cubanos envidiable. Pienso que su historia y evolución merecen ser más reconocidas. Estoy seguro que ambas son mucho más complejas de lo que he descrito. Debe haber personas, lugares, eventos, que he omitido sin querer. Pido disculpas por adelantado. La intención fue despertar un poco de curiosidad en una de las escenas cubanas más promisorias y desconocidas de la contemporaneidad. **AM:PM**

« Dicen que los perros se parecen a sus dueños y viceversa. Al parecer, el fenómeno se repite con las bocinas portátiles que inundan esta Isla.

Más que un simple dispositivo reproductor de sonido, se han convertido en accesorios de los atuendos y conductas de casi todo el que las lleva auestas. Sin tener demasiados conocimientos de psicología, se podría hacer un breve perfil de sus portadores, atendiendo a tamaño, color, forma y, por supuesto, la música que suena. »

El piquete camina con su música Rampa arriba y Rampa abajo. Van en su propio videoclip. Tiran sus pasillos para que todos los miren y se pasan la bocina como si fuera Roxane en su tango.

-Es lo que hay para descargar. No nos hace falta pagar el cover en ningún lado si nosotros traemos la fiesta encima.

SONANDO COMO SE VE

(SIN PERMISO DE JG)





¿Qué el rosado es para las niñas? No, ya eso no se usa. ¡Y hasta la bocina se combina!

-A mí me cuadran los colores que resalten y no me acomplejo por usar el rosado o el morado. Total, hoy todo el mundo anda fresca.



Y si en el piquete hay más de una bocina, la “polirritmia” reina. Aunque estén uno al lado del otro, anda cada loco con su tema. Literalmente.

Conversación en la guagua:

-¿Por qué no usas audífonos para escuchar tu música?

-Así se escucha mejor.

-¿No es más económico comprar audífonos que una bocina tan grande?

-Nah! Es que se me rompen y se pierden todo el tiempo. La bocina no.

-¿Y por qué obligas a todos a escuchar lo que a ti te gusta?

-Pues parece que a todo el mundo le gusta lo que yo pongo. Hasta ahora nadie se me ha quejado; lo que deberían es agradecerme por ir alegrándoles el día, aunque ni puedan tirar un pasillo en este P5.





Bici amarillo: A mí me gustar estar en la última y esto es lo que se usa ahora. Y al que no le guste, que no se monte.

Bici azul: En ningún lado está escrito, pero la policía no nos deja poner bocinas en los bicitaxis. Yo no la quité porque de verdad la necesito para impulsarme cuando subo alguna loma o monto a alguien gordo. Es como la gasolina para dar pedal. Pero trato de no ponerla muy alto para no molestar al cliente.



Ellas también tienen bocinas y hasta con las uñas las combinan...

24

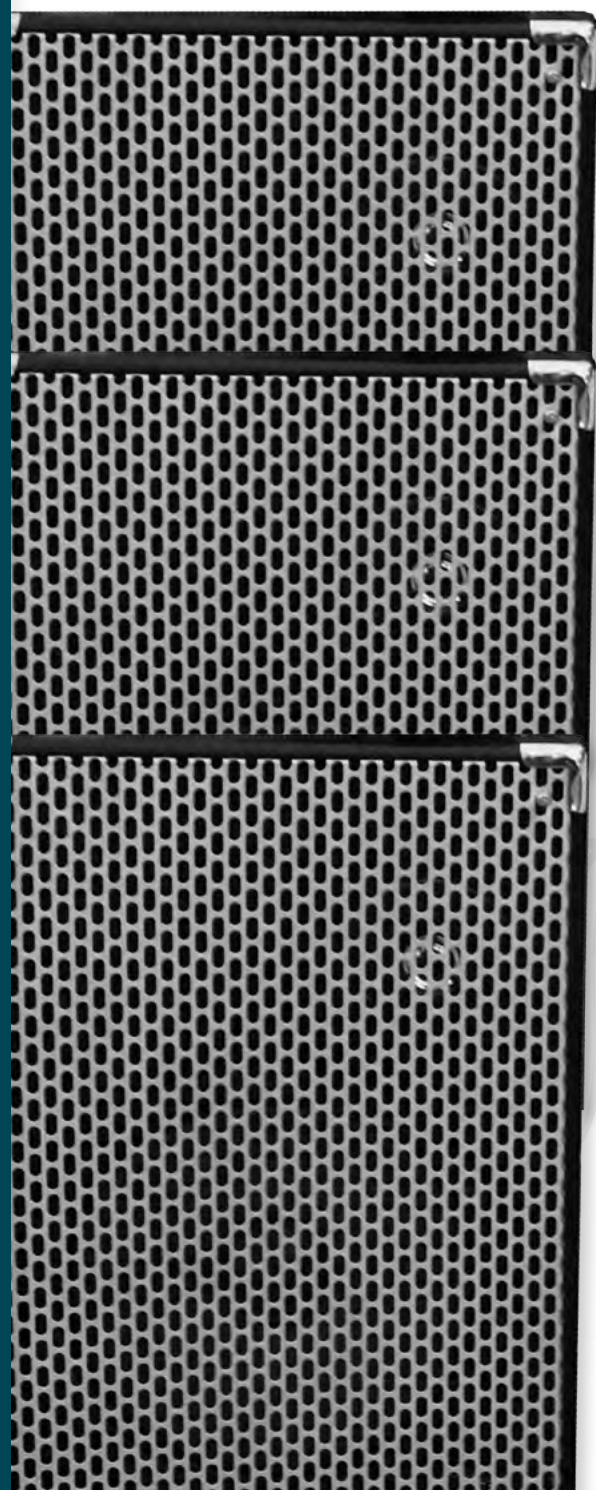




¿El tamaño importa? Unos dicen que no: lo importante es el movimiento, la música. Otros dicen que sí: entre más grande, más potencia. Y otros dicen que si la bocina es grande hay que salir en grupo, para turnarse cuando uno se cansa.



Aunque también pueden tener uso profesional, como la del joven bailarín que camina por la Habana Vieja ofreciendo clases particulares de salsa *in situ*.



TALENTO DE BARRIO TALENTO DE BARRIO

Y si preguntas por el origen de la bocina, se repite la respuesta:
Me la mandaron de a-fue-ra.





Aunque otros las prefieran *vintage*.



«estudios de grabación en Cuba: *Los grandes*»

ALFONSO PEÑA
MAYO BOUS

Cuando entré por primera vez a un estudio de grabación, me creí Spock dentro de la nave Enterprise de la saga *Star Trek*. Nada más lejos de la realidad. Un estudio no es más que un recinto múltiple donde el sonido generado en un campo primario (dígase el estudio como tal) es captado, procesado, almacenado y reproducido en un campo sonoro secundario (la cabina de control... de la Enterprise).

Un estudio de grabación se caracteriza por tres parámetros principales que lo colocan en un estándar de calidad: aislamiento acústico, acondicionamiento y nivel tecnológico. Un buen diseño acústico y arquitectónico evita que ruidos provenientes del exterior penetren en el local y viceversa, ya sea a través de

ranuras, paredes ligeras o de la propia estructura del inmueble; quizás el aislamiento acústico sea el eslabón más costoso y por tanto endeble en los pequeños estudios.

Al igual que la caja de resonancia de un instrumento musical, un buen estudio debe “sonar” bien por sí mismo. El sonido es aire en movimiento, en forma de ondas que se propagan mediante contracciones y rarefacciones, y que al incidir sobre las diversas superficies se reflejan una y otra vez creando un fenómeno conocido como reverberación. El acondicionamiento acústico consiste en controlar este proceso de propagación de las reflexiones en un local a conveniencia, mediante diseños basados en materiales más o menos absorbentes que cubren sus superficies, así como difusores, trampas y paneles.

La finalidad del estudio define su acondicionamiento. Un estudio destinado a la grabación de grandes coros y orquestas suele ser voluminoso y reverberante, de modo que cuente con masa de aire suficiente para transmitir ondas sonoras de gran intensidad, generadas por gran número de fuentes sonoras, y enriquezca el conjunto con la reverberación propia del recinto. Por el contrario, un estudio de doblaje de voz es generalmente seco y de pequeñas dimensiones, donde la reverberación podría atentar contra la inteligibilidad de los diálogos, y colorearlos con un ambiente sonoro diferente al que se quiere transmitir.

La tecnología empleada en un estudio de grabación puede ser de mayor o menor gama, definiendo la categoría de este. Tan importante resulta el equipamiento instalado en un estudio como la ergonomía de su diseño. En la actualidad, con el desarrollo del audio digital, el equipamiento de sonido se ha abaratado a tal extremo que han proliferado los pequeños *home studios* y estudios de proyecto, armados frecuentemente con tecnología que años atrás solo encontrábamos en los colosos de la grabación. Hago una acotación al respecto: se ha demostrado que dejan mayor impronta negativa en la grabación las condiciones acústicas adversas del local que la calidad del equipamiento empleado en ella, dentro de los límites razonables, por supuesto.

La modernidad ha ido enterrando uno a uno muchos de los grandes estudios a nivel mundial, debido a sus elevados costes de mantenimiento, altas tarifas, poca demanda y consecuente baja rentabilidad. Ello ha abierto el camino a los pequeños estudios que, aun en desventaja en condiciones y tecnología, satisfacen las necesidades de la mayoría de las producciones musicales actuales. De estos últimos no voy a hablar hoy, sino de tres de los colosales ancestros con que cuenta La Habana. En el año 1943, se fundó el estudio Areito en la calle San Miguel, en pleno corazón de Centro Habana. Fue diseñado por el músico e ingeniero Ramón Sabat, e inaugurado como Pan American Recordings (Panart), nombre que lo identificó hasta 1964,

año en que se fundó la EGREM y el estudio asumió su nombre actual. Por muchos años fungió como el principal estudio de grabaciones del país y hoy constituye uno de los más antiguos en funcionamiento en el mundo.

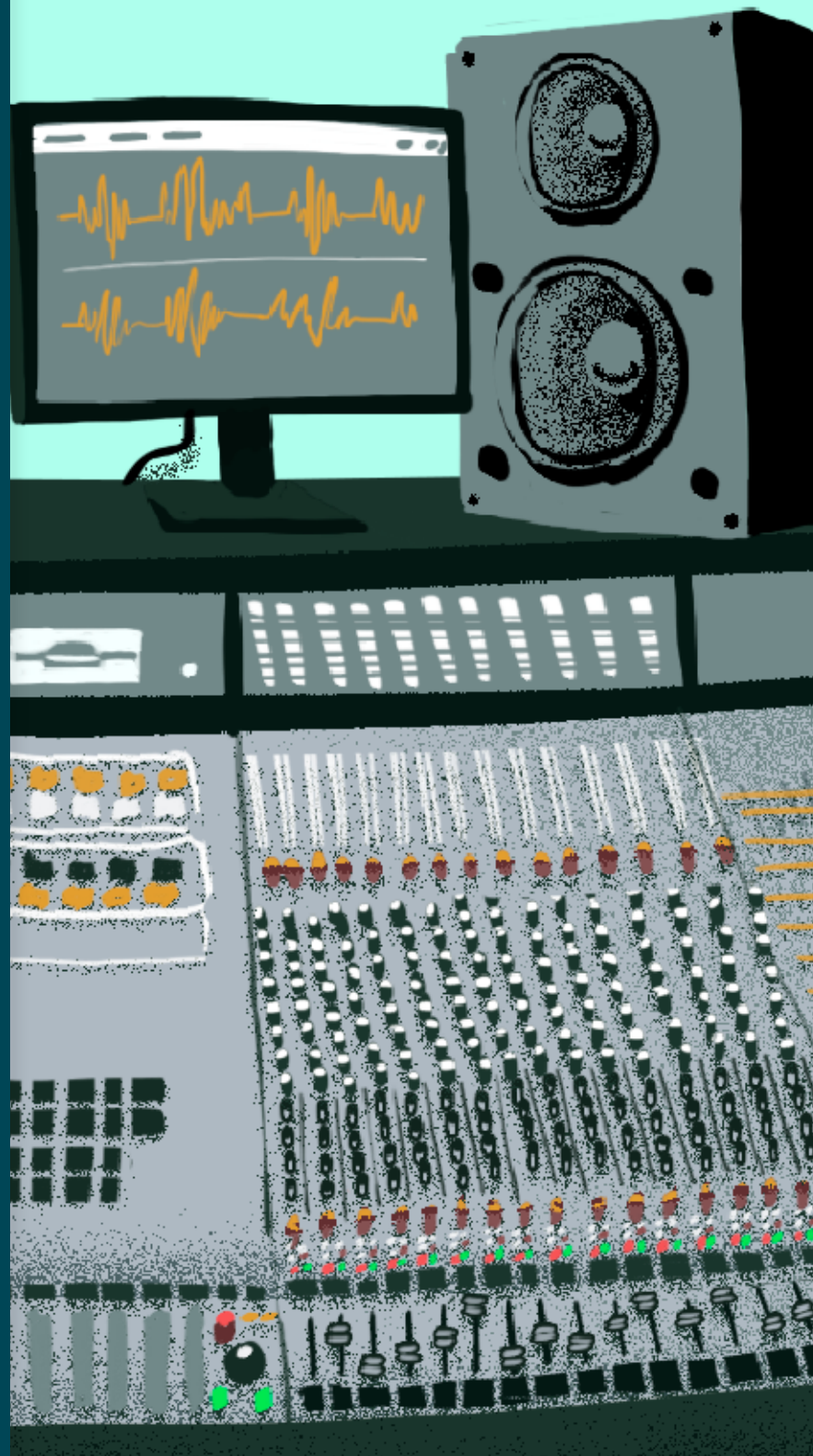
Cuenta con todo un arsenal de micrófonos antológicos Neumann U47, U87 y U89 en perfecto estado. Sus dos voluminosas salas, la 101 y la 102 (de 175 y 77 metros cuadrados de superficie respectivamente) cuentan además con pequeños cubículos de aislamiento para solistas, y cabinas de control, que debido a su diseño acústico anticuado, ya obsoleto en la actualidad, no resultan del todo confortables. Están equipadas, respectivamente, con una antigua y excelente consola Amek Mozart y una algo más reciente Yamaha 02R. Hasta hace algunos años, eran las grabadoras análogas Studer el soporte principal de registro utilizado en Areito, sustituido en la actualidad por estaciones Protools.

Muchos veneran la sonoridad de este estudio al calificarla de “*vintage* al estilo Buena Vista Social Club”. Sin embargo, en sus 75 años de existencia figuras tales como Nat King Cole, Pacho Alonso, la Orquesta Aragón, Irakere, Frank Fernández, Emiliano Salvador, los Van Van y Silvio Rodríguez han dejado plasmadas sus canciones en él, sin que por ello el sonido de sus surcos haya sido catalogado de *vintage*. Es cierto que el estudio aporta un color muy característico, pero el complemento para lograr esa aclamada por algunos

“sonoridad antigua” es la técnica de grabación empleada con tal propósito.

Contar con una cámara acústica constituye, aun en la actualidad, el orgullo de cualquier estudio de grabación, y lo debería ser para Areito. Esta cámara consiste en un recinto de gran volumen con superficies reflectantes, en cuyos extremos opuestos se instala un altavoz y un micrófono. La cámara se emplea para añadir reverberación artificial a ciertas fuentes sonoras. Hasta la década de 1970, este era uno de los pocos métodos de reverberación artificial existente, y sin duda el más realista. El empleo





de procesadores de efectos digitales en los años ochenta, y posteriormente de *plug-ins* simuladores de ambientes, puso en desuso la cámara acústica del viejo estudio de la calle San Miguel, dándosele otro fin más social al recinto, sobre todo a la hora del almuerzo de los trabajadores.

Fundado en 1963, en el número 210 de la calle Prado, sobrevive al paso de los años y la falta de mantenimiento el estudio de grabación musical del ICAIC. Según mi modesta opinión es el estudio con mejor acústica con que cuenta Cuba, a pesar del frecuente ruido que se filtra en la sala, proveniente de un elevador aledaño. Su espaciosa sala de grabación puede alojar una gran orquesta sinfónica dividida en secciones por paneles móviles, mientras el director conduce al compás de las imágenes proyectadas en la pantalla que cubre la pared del fondo. Una excelente consola MCI situada en una amplia y confortable cabina es el corazón tecnológico del estudio, que contaba entre otros elementos de interés con un antiguo reverberador de plancha, una vez más desechado por nuevos artefactos digitales. Las últimas ocasiones en que trabajé allí resultaba lamentable el estado del equipamiento y hasta de la carpintería del estudio, atacada por el comején. Una pena por las tantas memorias del Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC y de toda la música del cine cubano que allí se atesoran.

El más joven de nuestros grandes estudios, quizás entre los mayores de América Latina, cuenta solo con 20 años de fundado y se alza en la esquina de 32 y 5ta Avenida, en Miramar. Estoy hablando del estudio Abdala, que en corto tiempo ha sido testigo de grabaciones de importantes artistas cubanos y extranjeros de la talla de Charles Aznavour, Inti Illimani, Arturo O'Farrill, entre otros. La instalación cuenta con tres estudios. Dos de ellos, el 1 y el 3, tienen similares recursos tecnológicos, aunque el 1 es de mayor volumen y posibilidades, con tres cabinas, un espacioso local principal de acústica neutra, y un segundo más pequeño, no muy amado por los ingenieros y productores por ser sumamente vivo.

El estudio 3 cuenta con una sala mediana, también bastante neutra, y tres cabinas con diferente tratamiento acústico que ofrecen diferentes opciones a la hora de grabar uno u otro instrumento. Además de una extensa gama de excelentes micrófonos y un amplio surtido de instrumentos musicales, engalana cada estudio un piano de la gran familia Steinway & Sons. Ambos estudios disponen de lujosas consolas Solid State Logic, que lamentablemente empiezan ya a padecer de "achaques" del uso y la falta de mantenimiento adecuado. Al igual que el estudio 2, destinado a la masterización, el 1 y el 3 están armados de estaciones de trabajo con audio digital (DAW) Avid Digidesign Protools de última generación, costosos equipos periféricos y monitores de alta gama.

En el 2018, el estudio Abdala cerró a causa del colapso del sistema de aire acondicionado central. Tengo esperanza de que en un futuro próximo reabra sus puertas y que la humedad imperante en el local clausurado y sin ventilación no afecte sus pianos y equipamiento.

Hasta en países del primer mundo los dueños de grandes estudios se han visto obligados a buscar alternativas para mantener a flote sus irrentables empresas, convirtiendo a gigantes como Capitol Records o Abbey Road en plató para la filmación y difusión en *streaming* de shows en vivo. Cuba no se queda atrás, al igual que sus homólogos de Los Ángeles y Londres, nuestros estudios han servido de escenario a múltiples conciertos plasmados en DVD. Pero cubanos al fin, nuestras iniciativas han ido más allá: se han creado cafeterías multipropósito en los espacios aledaños a los estudios, amenizadas con conciertos de agrupaciones pertenecientes al catálogo de la empresa o con transmisiones de partidos de fútbol o cine documental, y hasta con mesas de billar para el disfrute de los visitantes. Cualquier cosa por preservar estas joyas de la industria discográfica. **AM:PM**

«¿funcionan las *listas de éxito* cubanas?»

JAVIER MONTENEGRO

MAYO BOUS

En el mundo existen dos tipos de listas. Las que se basan en datos (datos que pueden ser discutibles, pero al menos aspiran a ser tomados como hechos (nótese cómo humanicé a los datos con sus aspiraciones (y con este tercer paréntesis, este texto es el de más paréntesis dentro de paréntesis en *Magazine AM:PM*, es un hecho))) y las que se construyen a partir de opiniones. Con esquemas divergentes, estas clasificaciones tienen la misma validez para medir el objeto de interés de turno, según la conveniencia de cada quien.

¿Es posible conocer cuáles son las cien mejores canciones de la historia? No. El debate de toda la vida: los premios son subjetivos, y no siempre reflejan qué es lo mejor; por otra parte, lo más escuchado y vendido pudiera dar una idea de lo más popular, pero eso no tiene por qué ser sinónimo de calidad. Al menos lo más popular es una categoría más honesta y objetiva que los premios otorgados por unos pocos. Lo terrible es cuando lo más popular, tampoco es exactamente lo más popular.

Analicemos un momento Popnable, un sitio web que, a partir de la API (Interfaz de programación de aplicaciones, por sus siglas en inglés) de Youtube, confecciona listas de lo más escuchado de diferentes países, sin importar el idioma o el género.

Popnable analiza más de 28 mil canales de la plataforma a través de una serie de *bots* dedicados a buscar y recopilar estadísticas. Estos *bots* tienes tres metas esenciales: buscar canales *trending* (popula-

res en tiempo real) para agregar al repositorio de Popnable; obtener datos de cada nuevo video musical para también ser agregado; y leer información de Youtube semanalmente como cantidad de vistas, de “me gusta” y “no me gusta”.

Popnable solo busca información en dos tipos de canales, los internacionales, que publican videos de diferentes países y géneros, y los locales, dedicados a un país en específico. A la hora de seleccionar la nacionalidad bajo la cual se clasificará el video, en caso de pertenecer a un canal internacional, se elige la nacionalidad del artista que lo interpreta; si se trata de uno local, pertenece al país que se describe en el canal.

Más tarde un equipo de administradores del sitio procesa esta información. Selecciona los videos sugeridos por los *bots* y edita los nombres de las canciones y artistas de forma estándar; aprueban o no los reportes dados por los usuarios de Popnable. Al finalizar, las estadísticas se comparan con las obtenidas en las semanas previas para generar los nuevos listados. Y se publica lo más escuchado en esos países a los que dedican un espacio. La lista de Cuba se publica los jueves. Con una metodología bastante confiable, podemos saber así cuáles son los temas cubanos más pegados en el mundo, al menos en Youtube.

De paso, podemos conocer ciertas tendencias a partir de los lugares en esas listas: los cambios repentinos que ocurren de una semana a



BOUS
93



otra –ya sea gracias a la popularidad de un artista en un período de tiempo corto u otros motivos–; la aparición de un nuevo canal con contenido propio que logre, por un golpe de suerte, o de *trending*, pegar determinado video; incluso analizar cómo algunas canciones se mantienen entre lo más escuchado por varias semanas. Sin embargo, estas estadísticas se limitan a Youtube, y es difícil comparar el resultado de sus listas con el de otras plataformas.

Del otro lado de la balanza tenemos a Pistacubana, un portal que publica “lo más escuchado en Cuba” al tomar como referencia varios programas radiales y televisivos del país, y donde pocas veces se diferencia entre artistas extranjeros y cubanos. Pero el verdadero problema, como explica Geovanys García, creador y director de Pistacubana, es que “las maneras de confeccionar las listas en la radio y televisión varían en cada programa, e influyen diversos factores como qué suena en el mundo,

especialmente [en los] *Billboard*, qué suena en Cuba, qué piden los oyentes, criterios de selección y balance de los directores, y otras fórmulas más complicadas que van de tradiciones en cuanto a géneros, criterios personales y hasta qué hacen el resto de las listas”. Esto, sumado a “la ausencia de un mercado de música, hace diferente la elaboración de los conteos en Cuba en relación con el mundo”.

Según explica García, las listas en Pistacubana se elaboran con una fórmula que se aplica cada semana y es la base de todos los conteos. Se toman las listas de éxitos de la radio y la televisión (*Piso 6*, *Lucas*, *Hit Parade* de Radio Rebelde, *Entre hits* de Radio Holguín, *Sonido E* de Radio Victoria, entre otras), canción por canción, así como los monitoreos aleatorios a la radio y la televisión cubanas, día por día, y las interacciones de los usuarios a través del portal (videos, audios, letras, comentarios, votos, valoraciones, noticias, listas, e impacto en redes sociales). La fórmula determina por cada canción el índice de preferencia, que es la cantidad total de emisoras y fuentes de información que reportan el tema, y el resultado se encuentra entre 0% y 100%. El número uno por lo general ronda el 50% de índice en el país. Aunque canciones como *Bailando* lograron el 70%, en los últimos tiempos el número uno está entre 45% y 49%, algo bajo pero que demuestra que no existe un acuerdo general en Cuba a la hora de promover la música. O sea, ningún programa de radio o programa de televisión dicta pautas de cuáles canciones son más populares.

Los factores que se suman hasta dar con el 100% –la supuesta canción que logra el #1 en todas las listas compiladas, todos los reportes de rotación, un índice promedio del 10% y un índice de redes absolutos: la posición de la canción en la lista (El #1 es mejor que el #10. Si no tiene posición, como sucede en *Piso 6*, se asume un genérico, el 10 para todas); la cantidad de listas que reportan la canción (este espec-

to puede otorgar hasta un 65 %); el índice de promoción (con cuánta fuerza entra en los conteos de la radio y la televisión –un dato que a medida que pasan las semanas disminuye y muestra el desinterés que genera el tema con el paso del tiempo al ser sustituidos por otros o sencillamente aburrir–); el índice de rotación en la radio y la televisión (temas como los de verano o patrióticos no entran en listas pero rotan mucho, o cuando un artista muere, como Aretha Franklin o Charles Aznavour, estos pueden rotarse más, pero no entran en conteos); y el índice de interés de las redes sociales (acciones en las redes, notas de prensa, reflejos en otras webs o entrevistas relevantes en radio y televisión. Por ejemplo, Laura Pausini en Cuba generó conciertos, especiales y recitales de Laura en toda Cuba; no aparece en listas pero está presente y debe tener una entrada en los conteos, o el interés que genera un premio Grammy, Cubadisco, Lucas, Cuerda Viva, etc.). “El objetivo”, dice García, “es lograr un comportamiento coherente con la rotación musical en el país. Este formato de conteo garantiza un medidor estable en el tiempo, sin importar la cantidad de estrenos o emisoras involucradas para los conteos de décadas o anuales. O sea, que los datos del 2010 tienen correspondencia con los del 2018”.

El director de Pistacubana no cree esta “sea el medidor por excelencia de la difusión y consumo de música en Cuba sino una variante, porque pueden existir otras, incluso mejores”. Las listas que ellos elaboran se generan a partir de una fórmula matemática que han perfeccionado con los años, con diferentes parámetros. Uno de esos parámetros es la calidad de las listas que le da mayor o menor importancia a cada uno a la hora de elaborar sus conteos. Pistacubana tiene ya más de ocho años, por lo que sus criterios y experiencia pueden considerarse de valor. Sus listados no son un reflejo de lo más escuchado en Cuba, pero sí una aproximación a partir de lo que se emite en los medios nacionales de difusión.

Si nos guiamos por lo que uno más escucha en bares o en la calle, como el reguetón y el trap, o consumimos las listas de lo más pegado de El Paquete Semanal, se vuelve muy complicado confeccionar un lienzo de qué escuchamos los cubanos. Es lógico pensar que las diferentes matrices de El Paquete Semanal (puntos donde pueden reestructurarse los contenidos de El Paquete) prioricen determinados artistas en detrimento de otros. ¿En qué, o quién, confiar entonces? Nos toca elegir, como mismo hacemos con los premios a los que, según nuestro criterio, les damos más valor. Pistacubana, por ejemplo, tiene un conteo –TopListas– que evalúa “la calidad” de una lista. García explica que “el portal tiene en cuenta cuáles son más coincidentes entre sí y cuáles divergentes. Las coincidentes tienen mayor influencia y calidad porque responden a una mayoría; esta “calidad” nada tiene que ver con la calidad de la propuesta musical. La base de coincidencia no es el Top 100, sino Promo, que parte de cualquier reporte que se realice en el país, con la idea de promover. Una lista cuyo conteo coincida ciento por ciento con Promo es una lista de altísima calidad según los criterios de Pistacubana; pero no son las mejores, ni debieran ser las únicas. Todo esto se hace para suplir la falta de un mercado en el que relaciones directamente el consumo de la música por los públicos”. Es sólo una forma honesta de abordar el problema, una posible solución que podemos aceptar.

No obstante, al preguntarle por qué no existen exponentes de ciertos géneros en las listas, García explicó que “si la radio no difunde un tipo de música, es casi nula la posibilidad de que ese contenido aparezca en el portal”. Lo cual nos lleva a trasladar la pregunta a los programas de radio y televisión. ¿Por qué músicos como Bad Bunny, que logró colar 15 canciones en la *Billboard's Hot Latin Songs* en 2017 y es uno de los más escuchados por los jóvenes y con más presencia en El Paquete Semanal, apenas aparece en las listas de los medios de difusión nacio-

nal? ¿Es un problema con determinados artistas, con el género en que se mueve o con canciones específicas por el contenido? ¿O es con el trap por su agresividad sonora y letras vulgares? Sea cual sea el motivo, se está eliminando una realidad: el trap como uno de los géneros musicales más populares de Cuba.

Algo parecido pasa con la vertiente más callejera del reguetón. Si descontamos las excepciones de artistas con un estilo más comercial que han logrado entrar en alguna lista –aunque no en los puestos que deberían estar–, hay otros como Chocolate MC, con una presencia casi viral en las bocinas ambulantes y con su momento de gloria en Youtube, que brillan por su ausencia. Chocolate es un habitual en las listas cubanas de Popnoble, su tema *Bajanda* estuvo en el séptimo lugar en junio de 2018.

A veces uno cree que se trata de evitar un tipo de música por su agresividad, y eso, aunque no lo compartas, al menos tiene una explicación. Pero entonces hay casos como los de El Negrito, El Kokito y Manu Manu, cuyos temas *Pa' que guarachee Santa Claus* o *Amiga mía* no entran en ninguna lista, aun cuando son reguetones “suaves”, sin ningún tipo de grosería.

Ambos modelos de conteo son diferentes y por ello arrojan resultados casi siempre diferentes. Ninguno de los dos nos muestra la realidad de lo más escuchado en Cuba, pero al menos nos permiten tener una idea ligera de la preferencia de los cubanos. Por desgracia, la inexistencia de estadísticas públicas de consumo de música en Cuba, junto

a la desconexión del país del mundo moderno (*streaming* y demás plataformas de reproducción) nos mantienen dentro de una niebla donde algunos, como PistaCubana, intentan iluminar un poco. Si Cuba, y su industria musical, desean incorporarse a los procesos de la industria global, una gran cantidad de cambios en el sector serán necesarios. Y en teoría, ese es uno de los propósitos del programa de modernización de la industria musical cubana[1]. **AM:PM**

[1] Se refiere al Proyecto «Fortalecimiento de la competitividad, desempeño organizacional y capacidad de exportación de la industria musical cubana», impulsado por la Organización de Naciones Unidas para el Desarrollo (ONUDI por sus siglas en español), con el Ministerio de Cultura de Cuba y que abarca una serie de inversiones en infraestructuras de la música en Cuba y actividades de capacitación, entre otras acciones. El proyecto de financiación debió concluir en 2018, aunque se supone que sus resultados abarcan hitos a corto, mediano y largo plazo.



«Alexander Abreu y Havana D' Primera... CANTANDO AL PUEBLO»



LEANNELIS CÁRDENAS



PÁFATA PRODUCTIONS

NATHADREAD PICTURES

En La Habana se dice asere, en La Habana se dice qué bolá.... es una frase que desde hace algún tiempo se tararea por las calles de la capital cubana. Y es que cuando se combinan dicharachos del argot popular con la sabrosura y cadencia del tumbao cubano; cuando se superponen las inflexiones propias del español acriollado con la riqueza rítmica de los cueros, una simple expresión oral deviene sello indiscutible de cubanía, rasgo identitario de todo un pueblo.

Así sucede con *Cantor del Pueblo*, cuarto fonograma de la popular orquesta Havana D' Primera, álbum que pone bien en alto el nombre de la música popularailable en nuestro país. Portadores de una trayectoria musical más que respetable, Alexander Abreu y Havana D' Primera logran consolidar con este fonograma —galardonado con el Premio Cubadisco 2018 en la categoría de Música Popular Bailable/Voces Populares—, un estilo sonoro que dibuja el camino futuro de la creación popularailable cubana.

Con tres excelentes materiales previos —*Haciendo historia* (2008, EGREM), *Pasaporte* (2012, Unicornio) y *La vuelta al mundo* (2015, Páfata Productions)—, esta orquesta de todos estrellas ha ido venciendo metas. Disco tras disco, han recorrido el camino hacia la madurez y la consolidación de un producto sonoro con una propuesta artística bien definida.

Nominado a los Latin Grammy en la categoría de Salsa, *Cantor del Pueblo* es un disco que aúna de manera magistral buenas composiciones, excelentes arreglos y grandes interpretaciones, donde el equilibrio y el cuidado por los detalles resultan valores añadidos al fonograma. Desde las compensadas orquestaciones hasta el balance sonoro apreciable en la mezcla de cada uno de los temas, este álbum es muestra de la excelente producción musical realizada por

parte de Alexander Abreu. Con textos que abordan historias de amor, temas religiosos y otros, mediante un lenguaje lleno de expresiones propias del cubano “de a pie”, este CD no es otra cosa que un reflejo de lo cotidiano, una fotografía de la sociedad cubana.

Gracias al acucioso trabajo de acople, cada uno de los temas logra encontrar su sitio dentro de la dramaturgia interna del álbum, permitiendo sean explotadas al máximo las potencialidades expresivas de cada canción. Con *#D' Primera*, el CD nos da la bienvenida en lo que será un agradable recorrido por las sonoridades actuales de la música popular cubana. Respondiendo a códigos sonoros más internacionales y con un texto, a mi entender, mucho más ligero en cuanto a contenido, esta canción resulta una noble introducción a los otros nueve sencillos que conforman el disco, canciones todas de la autoría de Abreu, a excepción de *La mujer piropo*, compuesta por el maestro Giraldo Piloto.

Por su parte, *Tres días*, segundo tema del disco resume de forma coherente y atractiva todo lo que será dicho en el transcurso del álbum. Con un arreglo a cargo de Alexander Abreu, impregnado de sensibilidad y buen gusto, este tema resulta la “obra maestra” de esta producción discográfica. Se trata de una historia de amor narrada desde la más pura emoción. El tema nos lleva hacia un montuno que desemboca en coros plagados de cubanía, brindando al oyente un universo de colores y sonoridades que contrastan entre sí.

Otro de las grandes pistas que engalana el fonograma es *Manantiales*. Con una introducción de fliscorno, empieza envuelto en una atmósfera de sonoridades suaves, lograda a partir de colchones armónicos hechos por la perfectamente empastada cuerda de metales, para luego romper en un montuno poseedor de extrema cadencia. Así mismo, el

riff ejecutado por la guitarra eléctrica resulta el punto de inflexión que marca la diferencia en este tema, aportando frescura y cercanía con los códigos sonoros más globales.

Al igual que en los discos anteriores, en esta ocasión los arreglos de metales son uno de los sellos característicos de la agrupación. En temas como *Pastilla de menta* el trabajo polifónico que se evidencia en la cuerda de viento metal, resulta prueba fehaciente de las capacidades técnicas y el virtuosismo de sus músicos y arreglistas. El contrapunteo a lo cubano que se establece entre los trombones y las trompetas, sumado a los pasajes cargados de valores rápidos y movimientos conjuntos, logrados desde la más absoluta limpieza y precisión, nos remiten todo el tiempo a gloriosas orquestas de la música cubana como Irakere.

Ahora bien, si de rasgos estilísticos e identidad sonora se trata, la interpretación vocal de Alexander Abreu es digna de estudio. Con un color de voz oscuro, redondo, para nada brillante, casi opuesto al timbre que suelen tener los cantantes por excelencia de este tipo de

música, Alexander ha desarrollado un estilo interpretativo muy personal. Desde la total y absoluta conciencia, o tal vez, desde la más genuina inocencia, el empleo de la voz como instrumento permite que sus interpretaciones se apoyen en recursos melódicos, adornos y giros propios de los de los vientos metales (trompeta), herramientas que con el paso del tiempo y el oficio alcanzado como intérprete se han convertido en rasgos característicos de su interpretación.

A su vez, el diseño melódico a la hora de concebir las guías o improvisar sobre los cadenciosos montunos remite, a aquellos con un oído más aguzado, a las improvisaciones de la trompeta en un buen son cubano, convirtiéndose en un sello propio de su forma de decir.

Cubano cien por ciento, desde los textos y temáticas abordadas hasta los arreglos de cada tema, *Cantor del pueblo* es más que un fonograma con un alto valor artístico. Es la necesidad de un creador de expresar el sentir de todo un pueblo a través de su arte, un recorrido por la música popular cubana y un homenaje a los grandes maestros. **AM:PM**



«SÓLIDO ¿como en los viejos tiempos?»

✍ LÁZARA LAURA YLLARRAMENDIZ ALFONSO

📷 TRAPTON MUSIC

Vivimos en una época en la que, a pesar de la popularidad evidente del reguetón en Cuba, la prensa local se aparta y no suele comentar las producciones discográficas de este género. Para comprender el éxito y el consumo musical del reguetón cubano es necesario debatir el lugar que ocupan estos hits en las playlists de las redes sociales y emisoras radiales cubanas y extranjeras. Cada semana se estrenan muchos temas de éxito que a menudo pasan fugaces sin ser comentados más allá de las charlas entre colegas sobre las novedades y curiosidades que puede traer el Paquete Semanal.

Para los seguidores del reguetón cubano los nombres de Yomil y El Dany comienzan a tallarse en los anales de la historia del género, junto a esos que han inventado y reinventado lo reguetónico en las últimas dos décadas. Las bocinas, el Paquete, los boteros y cuanto medio alternativo para el consumo de la música emerja de la inventiva cubana han hecho circular en las últimas semanas Sólido, el nuevo fonograma de Yomil y El Dany. Con este disco y toda su estrategia de comunicación los cantantes junto a DJ Wong (continuador de Ítalo y Meko en su rol de productor) cerraron un año 2018 de gran intensidad en cuanto a proyectos y presentaciones.

Luego de cinco producciones discográficas donde primaba el dembow en la base rítmica de temas como *Te paso a buscar*, *Tienes que parar*, *Calentamos el local* y *Activo*, *Sólido* marca la diferencia frente a sus predecesores más allá de su título. Este nuevo disco constituye un giro en el discurso musical de la agrupación pues el trap y la electrónica se presentan como influencias musicales más notables. Acá se puede apreciar un nuevo intento, si contamos la producción musical de El Taiger, de hacer un trap netamente cubano que nos distinga ante el poderío de La Isla del Encanto en esta materia.

Lo antes dicho no significa que el sello de la agrupación haya cambiado, se trata más bien de una nueva fase en su carrera. Como producto musical, Yomil y El Dany adecúan su discurso a la forma de expresión y difusión de las redes sociales, y en sus sesiones de fotos muestran la importancia de la vestimenta para el acabado del disco y para su estrategia de comunicación; en buen cubano: todo está pensado. La intencionalidad de su creación se aprecia en el concepto Trapton Music, el sello que distingue su producción. Es innegable que el trap puertorriqueño constituye un referente para el reguetón cubano, que los dos mercados funcionan a ritmos diferentes, y la tecnología incide de manera distinta en las formas de consumo musical. Justamente en ese linde se colocan Yomil y El Dany con este disco, entre iTunes y el Paquete Semanal, entre YouTube y la Televisión Cubana.



YOMIL Y EL DANY



La grabación, mezcla y masterización del álbum, una producción independiente de Trapton Music estuvo a cargo de Ernesto Wong y Roberto Hidalgo (Yomil). Una frase del intro del álbum defiende desde las voces de los reguetoneros la estética de su agrupación: "Soy la voz del pueblo, lo más popular, mi música te hace feliz, te hace bailar, sí. No me compares más, estamos en primer lugar. Soy la marca, soy la historia de mi territorio nacional". Aunque toman como punto de partida el trap, género potente en la industria del entretenimiento, lo cubano se distingue en el vocabulario, las temáticas y la base rítmica de sus canciones. La clave cubana en los temas *Pasarla bien* y *No me afecta* es una muestra palpable del sello cubano en el trap. Lo que pudiera ser un cliché, y muchas veces lo ha sido, se convierte en símbolo de diversión y espíritu rumbero dentro del género urbano. Obviamente si de influencias musicales se trata, el rap es esencial más allá de los rapeos de Yomil en cada tema. En *Cuestióname* se hace aún más evidente por el manejo de la rima, pero con la inserción de metales, base rítmica del cha cha chá y un tumbao en el piano.

El 23 es un tema compuesto por Roberto Hidalgo que en el disco cuenta con la colaboración del trapero Chesco. Del segundo de los *featurings* no se puede hablar con cortesía. Repetir el binomio junto a la Srta. Dayana corría el riesgo de caer en comparaciones casi inevitables con el popular tema que protagonizaron hace pocos años *Pensando en ti*. Esta unión, que me deja ante la duda de si se desea completar el ciclo con una trilogía, se repite con líneas melódicas y textos similares, lo que no denota creatividad en el resultado musical. En este fonograma, la electrónica sigue presente en el tema *Qué fue* en el cual el saxofón, sobre la base del dembow, reitera un mismo patrón musical. Desde la escucha, este timbre se relaciona con el estilo *house*.

Los melómanos del reguetón cubano tienen la fortuna o desgracia de tener nuevas producciones cada semana. Algo que no siempre les favorece, pues el acabado de los singles en el mejor de los casos no suele pasar de la virtud de tener un coro pegajoso. No todos los artistas entregan el producto cuando se sabe acabado y siendo el resultado de un proceso de gestación. El más reciente fonograma del dúo Yomil y El Dany cuenta con la virtud esencial de la madurez. **AM:PM**

«Jazz Batá 2 desde el Palau de la Música»

✍ ROSA MARQUETTI

📺 LORENZO DUASO

Con un concierto que devino inauguración del Voll-Damm Festival Jazz Barcelona 2018, Chucho Valdés protagonizó en el Palau de la Música de Barcelona el lanzamiento de su más reciente álbum, *Jazz Batá 2*.

La convocatoria del Festival y, sobre todo, del cubano, rebasó toda expectativa con un Palau que, el viernes 26 de octubre, registró un lleno total en todos sus espacios, con la emoción añadida ante el anuncio de que el evento rendía tributo al centenario de otro grande, un asiduo a estas citas jazzísticas catalanas: Bebo Valdés.

Precisamente *Jazz Batá 2* (disponible en las plataformas digitales desde el 16 de noviembre) es el homenaje de Chucho al creativo padre y pianista, compositor y director orquestal, quien hace más de seis décadas insertó de modo orgánico los tambores batá al formato orquestal de las big band de aquella era dorada del jazz.

En el preámbulo del concierto, el escenario desnudo, apenas acompañado por tres sets de percusión (¡y sin batería!), te llena de dudas. Cuando te imaginas que ya no es posible otro escalón más en la actualización de su pianismo, cuando piensas que ya no hay mucho que demostrar en la imbricación de la percusión en los pequeños formatos de jazz, vienen Chucho y estos músicos completamente fuera de serie a romper todos esos esquemas. En su nueva aventura sonora, Valdés aparece escoltado por el carismático y preciso contrabajista guantanamero Yelsy Heredia, sabrosura interpretativa donde la haya; el extraordinario y emocional Yaroldy Abreu, siempre brillante en las congas; el también guantanamero Abraham Mansfarroll, sublime en el cajón, el timbal, el güiro y todo lo que pueda golpear, y esa máquina creativa y todoterreno que es Dreisser Durruthy en los tres batás y voz principal, una verdadera clase magistral en el manejo de la ritualidad en los temas *Obbatalá* y *Ochún*. En *Jazz Batá 2*, el piano dialoga todo el tiempo o más bien, reta a los instrumentos de los cuatro músicos que van bordando el sonido de cada golpe, de cada estremecimiento, de cada inflexión, y hasta de cada silencio, con lo cual el concierto se vuelve para ellos y para nosotros, el público, un divertimento total de los sentidos.



Solo con esa demoledora sección rítmica y una inteligente dramaturgia al ensamblar el orden de cada tema, Chucho consigue altas cotas de excelencia y el alcance de un clímax que va reiterándose a lo largo de las casi dos horas de música entregadas. Momentos sublimes se vivieron con *100 años de Bebo*, una pieza sin nombre creada por Bebo, solo interpretada en el íntimo espacio familiar, y que Chucho recordó toda la vida, para traerla ahora, renovada y desde su percepción filial, llena de sentimiento. Si Chucho, en su condición de productor, consigue en el disco que el violín de la norteamericana Regina Carter aporte un lirismo que sintoniza con los guiños del danzón y hasta la contradanza presentes en la obra —logrando unos solos memorables que recuerdan a los mejores violinistas de nuestras orquestas charangas—, en el concierto de Barcelona, Carlos Caro, cubano afincado en esa ciudad y virtuoso en ese instrumento, aportó ese extra que viene de la empatía sensible y raigal, del mismo modo que lo hizo en otro de los temas clave del disco (*Ochún*). La Carter también interviene en este corte del disco, brillante en una creación más jazzística, como es costumbre en ella, pero Carlos Caro, en el concierto, no se quedó a la zaga, sino que logró el delirio del auditorio con sus extraordinarias improvisaciones.

Llamo la atención sobre *Obbatalá*, hermoso canto de agua y ternura en el que la voz y los batá de Dreisser Durruthy fueron quizás el toque de fuerza y estremecimiento que se necesitaba para el equilibrio simbólico, junto al solo maravilloso de Yelsy Heredia con su arco y contra-

bajo. Otra pieza sumamente rítmica y con una interpretación de impacto es *Son XXI*, la única en el disco y el concierto que no fue escrita por Chucho, sino firmada por el notable compositor cubano-norteamericano Enrique Ubieta (al parecer, nada que ver con otro intelectual cubano del mismo nombre).

Con un auditorio enardecido, que provocó un largo *encore*, no menos aplaudido, la más reciente entrega discográfica de Chucho Valdés nos pone ante el dilema de preguntarnos hasta dónde será posible que llegue su creatividad y capacidad de reinventarse cada vez. Si pudiera resumirse la diversidad de percepciones y emociones que dejó el concierto *Jazz Batá 2* en Barcelona, tres palabras implicarían a Chucho y a todos **AM:PM** músicos, sin excepción: virtuosismo, vanguardia y divertimento.



TODOS (O CASI TODOS)

LOS BEATS SUBLEVAOS DE KUMAR

✍️ DIANA FERREIRO
📷 RONALD SALAZAR
BIG(ÖSAY)
AKI

De este lado de la conexión, la ventana del Messenger que dice Dasari Kumar Mora está encendida. De este lado mis notas y dos pestañas de YouTube con videos y sesiones en vivo que no terminan de cargar. De aquel lado de la conexión, imagino, Dasari Kumar detrás del teclado espera por mis preguntas, rodeado de *beats*.

Hemos tratado, desde que comenzamos a hablar sobre la idea de entrevistarle, de escapar del cuestionario respondido por email, y establecer un diálogo que me —nos— revele al Kumar que se cayó en la olla de la *world music* y salió convertido en Sublevao Beat. El rapero que emprendió un viaje por gran parte de África para crear un disco que es, en sí mismo, un viaje, que se llama *Afrikun* y que aún no ha salido. Pero antes le pregunto desde cuándo existe “Kumar Sublevao Beat”, todo junto. Quiero saber si es solamente un nombre artístico o una estética.

Cuando llegó a Barcelona —me cuenta—, se percató de lo difícil que era llegar a él a través de un buscador. La vía más rápida para encontrar su trabajo era googlear “Kumar-Cuba-cubano”, o algo así. Hasta el momento venía “luchando” con que lo que hacía era hip hop afrocubano, y así había vendido su primer disco, *Película de barrio* (Universal, 2008). Y de alguna manera estaba convencido de ello. Pero la gente siempre ha tenido la necesidad de encasillar

las cosas, de saber “exactamente” qué género y qué ritmo y dónde te pongo; pero lo que Kumar estaba haciendo en aquel momento era demasiado ecléctico y escapaba a un par de definiciones. No fue hasta *Patakin* (Bismusic, 2012), su segundo álbum, que comenzó con “la onda de decir: esto es Sublevao Beat”, que también pasó a ser un seudónimo para su fase de productor.

Kumar es entonces Sublevao Beat cuando está en silencio detrás de las máquinas. Cuando son los *beats* quienes hablan por él. Es, también, un concepto de cómo Kumar interpreta la percusión —explica—, y poco a poco se fue convirtiendo en su nombre de batalla también.

Ahora los buscadores lo aman.

—Empecemos por el principio. ¿Tú eres de Mantilla, verdad?

—Sí.

—¿Estudiaste música? ¿Algo relacionado?

—No, estudié electrónica general. Pero siempre fui participativo en la escuela (ríe).

—¿De dónde vino entonces la inquietud por la música? ¿Cómo empezaste?

—Comencé con la banda de música de la escuela, y ya por el 97 choqué con el rap. Los grupos pioneros del hip hop fueron mi primera gran influencia.

—¿Quiénes específicamente?

—Alto y Bajo, Cuarta Imagen, Fuera de Ley, Obsesión, Amenaza, Doble Filo, Explosión Suprema, Hermanos de Causa..., estas eran las bases del hip hop cubano. Digamos que soy de la segunda generación del hip hop.

—¿Cómo fue ese “choque con el rap”? ¿Cómo fue la primera vez que tiraste unas rimas en un escenario?

—Lo primero fue un “tape” de Combate Directo y Fuera de Ley. Esto me voló la cabeza con 14 años a mí y a unos colegas de la escuela. De modo que el primer escenario fue en alguna actividad de la escuela. Recuerdo que a mi colega le dio vergüenza y termine haciéndolo yo solo: en la secundaria en pleno patio de escuela a la luz del sol. Primero cantando las canciones de aquellos grupos, luego hice las mías propias. Ya en noveno grado era raperero total.

—¿A qué le escribías en ese momento? ¿Sobre qué querías hablar?

—Bueno, las primeras inspiraciones del rap eran súper positivas: canciones a las madres, a las novias, a

la vida, a la lucha contra las drogas, al antirracismo, contra la violencia... Positivismo y resistencia.

—Estamos hablando de finales de los 90, ¿no?

—Sí. Y un poco más adelante llegó el tema de las raíces, y el que asimilaran al rap como música cubana, y entonces apareció el tema de la negritud, y con esto el tema espiritual.

—¿Ya ahí sabías que era la música lo que querías hacer en la vida?

—Sí, desde el principio.

—Era un momento difícil para el movimiento urbano, ¿no? Aunque quizás siempre ha sido difícil... ¿cómo lo ves tú?

—Según como se vea. Era el momento genial para hacerlo. La gente de barrio, sobre todo los negros, necesitábamos algo que nos representara mejor que la timba, así que el rap llegó en buen momento para todos aquellos que querían tener un swing diferente al reperto... Por otro lado, las instituciones y los músicos de escuela hacían resistencia pues decían que eso no era cubano. Hasta que llegó Orishas y todo cambió; y bueno a la vez cogió sus tintes políticos y para los que tenían esta inclinación se les hacía más difícil la difusión.

—¿No te interesó esa línea nunca? ¿No tenías cosas que decir al respecto?

—Siempre dije cosas al respecto, la originalidad estaba en decir las cosas cada uno a su forma. Para cuando hablar de política estaba de moda, yo ya estaba pasando por una cuestión de identidad, algo que el cubano del Periodo Especial renegaba un poco, o vendía al turismo. Luego me interesó la temática más espiritual, y desde ahí [pasé a] entender que el problema era de consciencia.

—¿Por qué era de consciencia?

—En un principio toda la cosa alrededor del rap cubano estuvo muy cargada de defender su existencia, de hablar del rap como cultura, de intentar crear de alguna forma la identidad del hip hop cubano. Para finales de los 90, principios del 2000, vino una ola de rap, y con la entrada de los raperos norteamericanos [a Cuba] se empezó a hablar de los negros, y ahí estaban Obsesión, Anónimo Consejo, todos estos grupos que defendían una identidad afrocubana; y como tal eso generó en los negros una preocupación por defender su identidad, sus raíces... Creo que también de alguna forma era política, pero no era una conversación directa con el gobierno o con las instituciones políticas, sino con el pueblo de Cuba, porque la consciencia comenzaba desde ahí, desde aceptar que había muchos pro-

blemas en la propia idiosincrasia del cubano y eso se trasladaba a la política, la sociedad, la cultura, y los raperos estaban haciendo fuerza para brindar una visión distinta.

Fue Mantilla, un barrio a las afueras de La Habana que describe con un “tú sabe, mucho ambiente, mucha santería, mucha afrocultura”, quien inyectó a Kumar —a su música—, esa consciencia de la que habla.

“De modo que se unió la irreverencia del hip hop y los deseos de estar en algo distinto, de expresarme, de coger la palabra y darle un swing más personal; se mezcló con toda la mecánica afrocubana y empezó a generar en mí un tipo de lenguaje que iba cargado con la actitud del rap, pero con un mensaje de salvación que también traen todos los patakines y los orishas, pa que uno vaya un poco mejor en la vida”.

—¿Entonces *Película de barrio* llegó en medio de ese proceso de auto-descubrimiento?

—*Película de barrio* vino a ser el primer álbum donde quedaron representados mis primeros diez años de búsqueda.

—¿Ya tenías clara tu identidad, ya sabías al menos el camino que querías?

—Sí, ya yo lo tenía claro. Mira, cuando salió Orishas, yo estaba en un grupo que se llamaba Familia's Cuba Represent, y nosotros teníamos la intención de sacar la música cubana tradicional afro con un poco de hip hop, y para cuando ellos salieron nosotros también estábamos en esa búsqueda, lo que pasa es que ellos sacaron una cosa muy bien producida y muy clara de la intención de hacia dónde podía ir el hip hop latino, entonces en ese momento, 2002, yo saco *Sublevao*, el punto de partida donde se ve muy claro ya: meto los batá, por ejemplo, y que habla de cimarrones y cosas.

Publicar *Película de barrio* no fue un paseo. Había canciones de 2003 y había canciones de 2006. Había cosas de rap “muy claras”, y había fusión con jazzistas y con representantes de la escena alternativa cubana. Gracias a la banda española Ojos de Brujo pudo comenzar a grabar y armó un disco con dieciséis temas que los europeos no supieron digerir. *Película de barrio*, además, sonaba un poco desactualizado, porque en Cuba somos muy auténticos —dice—, pero vamos atrás con las sonoridades y, aunque tenía calidad musical, como producción sonaba un poco antiguo.



De modo que, rápidamente, regresó al estudio, ya para entonces en Barcelona. Allí cocinó, sobre los temas que traía y sobre otros que estaba haciendo en el momento (ahí estaban *Caravana*, *Medio siglo*, *Óyelo*), un disco “menos barroco”, que salió finalmente con Universal.

—No me queda muy claro el momento de tu transición del hip hop a la *world music*. ¿Fue así, del hip hop a la *world music*? Porque en Cuba aún se te conoce como “Kumar el rapero”...

—Ay, querida, eso no me queda claro ni a mí. Yo empecé a rapear en el 97, ya en el 2001 mi música tenía otra influencia, pero era rap, y después me cogió la música alternativa y empecé a ser rapero que cantaba con Interactivo, con los rockeros, con los músicos de reggae, con los rumberos..., entonces ya era un “rapero fusión”, pionero en la música alternativa de ese momento, influenciado por supuesto por Habana Abierta, Interactivo, toda esa onda que era lo más cercano que yo tenía. Mi primer choque con la *world music* es con Ojos de Brujo, en el 2007, y yo ya estaba sampleando cosas que tenían esa onda, esa influencia, pero realmente ellos me volaron la cabeza con todo lo que estaban haciendo. Y ellos sí eran *world music* alternativa, por llamarlo de algu-

na forma; bueno, partiendo [de] que en la industria *world music* está Omara Portuondo, por ejemplo, la música de raíz, el folclor... De modo que, hablando claro, nunca he dejado de ser rapero, pero mi música comenzó a tener colores *world music* a partir de mi último año en Cuba, mi llegada a Barcelona y mi encuentro aquí con músicos de todas partes.

Ya en *Patakin* se escucha. Pero es realmente con *Sub-Elevation* (Scioué Scioué Productions, 2014) que Kumar alcanza en su música el nivel espiritual que andaba buscando. Es cuando “despierta el ser” y experimenta desde una zona donde tiene muy claro hacia dónde quiere ir. Y vaya si lo logra. Hay en él una enorme influencia de la música etíope, pero también del jazz contemporáneo y partió de una serie en vivo que había realizado desde el 2012 y se llamaba Mandinga Sessions. No era lo primero que producía. Desde principios del 2000, en su natal Mantilla, Kumar se las agenció para comenzar a grabar, gracias a una vieja computadora, sus propias sonoridades y las de algunos raperos como Telmary, de cuya mano “entró al mundo más alternativo y musical de la isla”. La nominación de *Fuerza Arará*, el más reciente disco de ella, producido por él, le dio una inmensa alegría —dice—, porque “es una de las pocas veces que la música cubana ligada al rap y con carácter alternativo tiene ese reconocimiento”.

— ¿Cómo crees que anda la producción en Cuba en estos tiempos?

— Yo siempre he tenido la sensación de que nosotros en Cuba vamos a un ritmo muy distinto, tenemos nuestra forma, nuestra sonoridad, nuestra idea de cómo concebimos la música, basado también en el poco acceso a la información que tenemos y a la tecnología. El mundo de la música urbana, del reguetón, tiene un sonido que a pesar de ser hecho en un *home studio* ha desarrollado un concepto bastante peculiar en lo que a este género se refiere, y hay mucha variedad y los estudios cada vez suenan mejor. En ese caso, como pasó en un principio en el hip hop, han tratado de innovar, o de darle al reguetón un sello más cubano, una identidad, y eso está súper. [Hay que] entender que a pesar de que no tenga muchos valores musicales hay hoy un montón de músicos detrás de las producciones de los reguetoneros, y están sonando cada vez mejor porque están teniendo acceso a otro tipo de estudios, y se ve que la producción, a nivel de recursos, también ha favorecido mucho.

“El hip hop es otro género que se mantiene produciendo historias en el subsuelo de la cultura cubana. Cada vez mejor, con más calidad, más en conexión con el sonido mundial, y se puede decir que

el hip hop cubano tiene su sonoridad al ver obras como las de [Alexei] El Tipo Este, o El Lápiz, y creo que quien va a la cabeza ahora mismo es Guámpara Music, son lo más completo y auténtico como estructura, y están enfocados en una sonoridad y una identidad. El jazz, después de escuchar de todo el mundo, siento que aunque hay mucho talento y maestría en la ejecución, es menos innovador en cuanto a estilos y sonoridades. Por su lado la escena electrónica también está produciendo cosas muy interesantes sin detenerse”.

— Tú mismo te encuentras ahora mismo en un proceso de investigación dentro de la música electrónica...

— Toda esta onda de hacer música con las máquinas y las sesiones *live* pues hicieron que de alguna forma yo empezara a hacer el show [como] solista con mis máquinas. Pablo Herrera me habló del Manana Festival y me fui para Santiago de Cuba al primer festival, por llamarlo de alguna forma, que unía música afrocubana con música electrónica, y eso despertó en mí realmente un interés grande. Ya había hecho mis primeros *samples* de cantos afrocubanos con intenciones así como de *house*, pero le había sacado el pie porque la electrónica me parecía algo todavía muy sintético para mí, y



cuando regresé del Manana Festival (hace casi tres años), volví todo inspirado y me compré otro sampler y comencé a retomar el concepto. Una cosa muy paradójica, porque ya yo lo venía haciendo con el hip hop, entonces cogí el mismo concepto que estaba explotando y le puse una sonoridad más electrónica, más hacia el *house*, el *deep house*, el *down tempo*. Y eso empezó a invadir mi música, ahora mismo estoy en ese punto afrosideral, que no es más que una música como cósmica que tiene esa sensación espacial, espiritual también, con un *beat* muy afrocubano.

— Hablas todo el tiempo de lo espiritual, y quiero saber si esa espiritualidad es religiosa o si es de otro tipo y cómo la vives.

—Sí, estoy espiritual total. No sé si se nota en la música.

—Sí, sí.

—De *Sub-Elevation* en adelante se nota más, pero en *Película de barrio* ya se nota. Yo estoy cada vez más desconectado de la palabra religión; si tengo una religión es la música y la creación, porque a ella me debo, y es la manera realmente en la que yo puedo expresar mi fe. Después tengo mis creencias espi-

rituales, que algunas están arraigadas a Cuba y su entorno afrocubano porque me vienen de familia; por supuesto que tengo mis prácticas y mis cosas espirituales afrocubanas, pero cuando me refiero a eso, hablo de algo más integrador, algo que quizás es una mezcla de toda esa herencia afrocubana y de mi padre que también es maestro de tai chi y de reiki, y que ha generado en mí un punto de vista holístico, y además el vivir fuera de Cuba y encontrarme con otras prácticas espirituales como el budismo, el sintoísmo, el hinduismo, otras lecturas del cristianismo, culturas autóctonas... cuando vienes a ver eres una persona que mezcla cosas ancestrales con pensamientos de filósofos y científicos, ya es una cosa muy abarcadora y muy *new age*.

— Si yo te preguntara: ¿tu música es el resultado de qué?

— Ahora mismo, en el punto que estoy de mi vida, eso es bastante fácil de responder. Mis primeros cinco años, como adolescente, tuve una necesidad de darle un cauce artístico a toda esa expresión que tienen los adolescentes cuando están ahí buscando cosas que hacer. Los segundos cinco años fueron de reafirmación y de entender que tenía que buscar una

forma de ser auténtico, y ahí me centré mucho en encontrar mis raíces. En los siguientes cinco empezaría la parte más profunda, ha sido el desprendimiento de Cuba a nivel geográfico, el afianzarme a mis raíces como base de mi identidad, por eso lo afro es tan importante porque es la identidad más fuerte a la cual yo me aferro en mi cultura, a pesar de que soy también heredero de asiáticos, indígenas, europeos... Digamos que esa quincena representa todo eso: mis raíces, el afianzarme a encontrar una búsqueda de un sonido que me hiciera auténtico, pero que al mismo tiempo estuviera en conexión con lo contemporáneo. Ha sido importante demostrar que el hip hop es una música que puede ser bastante musical, que puede tener una identidad aunque haya sido creada en Estados Unidos.

“Entonces mi música tiene dos procesos, la parte musical con toda esa investigación, la idea de darle a la música una onda peculiar, auténtica, que aunque sea de máquinas y sea *sampleado* tenga esa onda orgánica hasta llegar a la electrónica. Por otra parte, la letra viene pariendo en mí esa búsqueda de la verdad, de la necesidad de darle profundidad

a mis pensamientos, de darle poesía; cada día trato de ser más profundo, pero sencillo a la hora de expresar lo que siento. Ir a las cosas más básicas: poder hablar de amor, de igualdad, de humanidad, de espiritualidad, del universo, de la naturaleza. Yo voy pa’rrriba de una música que tiene su propio discurso, que es auténtica en sí misma, pero que busca un lenguaje extrasensorial a través de la música, que te mueva cosas, estoy pendiente de las frecuencias, de las cosas que no se oyen pero se sienten”.

De aquel lado de la conexión, Kumar ha ido colando en los audios de sus respuestas algunos *beats*. Pareciera, mientras habla, que se hunde en esa “dimensión afrosideral” que emerge detrás de su voz. “A ver si te gusta esto” —dice—, y da play a algún tema de *Afrikun*, el disco que he prometido no copiar a nadie mientras no se publique. El disco en el que escucho a varios Kumar, y todos juntos suenan a monte. Un monte de más de quinientos años.

—Recién había descubierto todo el rollo de la música etíope a partir de la compilación de vinilos *Ethiopianes*, que fue liberada por un coleccionista



y, como muchos productores, no pude resistirme. Ahí comenzó la colaboración con Daniel El Congo, y entonces nos planteamos la idea de hacer este proyecto que sería como un viaje por África a través de la música.

Primero fue el proceso de investigación, la inevitable conexión espiritual; y luego el viaje. El viaje físico, quiero decir, por el oeste africano, escuchando y bailando y descubriendo instrumentos que luego serían vitales en la sonoridad de *Afrikun*.

Las colaboraciones también salieron de las Mandinga Sessions. Aunque en formato de dúo y trío, Kumar había tocado allí con varios músicos africanos que respondieron luego a su llamado para hacer este disco. Y pasó a ser, “por su testarudez”, un “proyecto integrador africano”.

“*Afrikun* ha pasado de ser un proyecto musical a un proyecto de cultura totalmente integrador. Me encantaría tener el apoyo del Ministerio de Cultura (de Cuba) o algo así, para poder llevarlo con los africanos y presentarlo en un festival como el Havana World Music, por ejemplo, y poder llevar a los artistas al ISA y que hablen de sus instrumentos, de sus culturas, de sus idiomas, que de alguna forma podamos hacer algo didáctico, que podamos ense-

ñar a la gente a construir instrumentos con materiales reciclables. Y después poder llevar esta esencia occidental a África, llegar ahí con mis máquinas y el otro con la trompeta y el otro con el saxo, y conectar a las nuevas generaciones con la tecnología pero sin que pierdan la conciencia de que lo que alimenta esas cajas tecnológicas, esos *samplers*, y esas máquinas de hoy en día son instrumentos súper antiguos, esas músicas súper antiguas.

“Es mi disco favorito, con distancia, no solo por lo que yo haya podido lograr, sino porque para mí es un gran regalo poder escuchar todos esos instrumentos en mi música, ver cómo los africanos flipan con lo que yo puedo hacer a través de las máquinas, y también con el amor que sienten los africanos hacia los cubanos”. **AM:PM**

(1) A pesar de lo que puedan creer muchos hoy, el reparto no nació con Chocolate MC y compañía. Así también se le llamaba a cierta variante de la timba que protagonizaban grupos como la Charanga Habanera y Michel Maza Márquez.

Apple MUSIC vevo DEEZER Google Play amazon music Apple iTunes Spotify beatport

DITTO

DISTRIBUCIÓN DE MÚSICA DIGITAL

Contáctanos en el correo:
CUBA@DITTOMUSIC.COM

Dirección: Rafa G. Escalona

Equipo creativo y editorial: Darsi Fernández | Diana Ferreiro,
Lourdes G. Bereau | Rafa G. Escalona

Producción: Darsi Fernández y Yoana Grass

Dirección de Arte y diseño editorial: M. J. Sardiñas

Ilustración de portada: Edel Rodríguez (Mola)

Diseñador e ilustrador residente: Mayo Bous

Community Manager: Claudia Fernández Díaz

Programación web: Alejandro Pérez Malagón

www.magazineampm.com

www.facebook.com/magazineampm

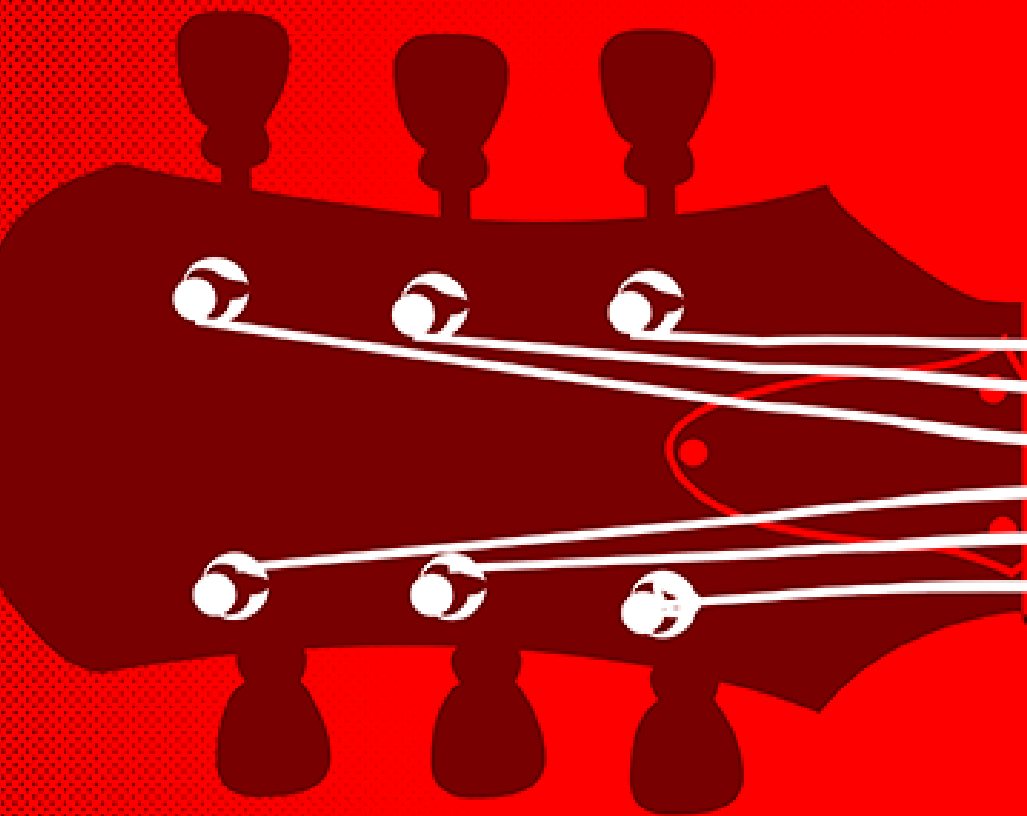
www.twitter.com/magazineampm

www.instagram.com/magazineampm

info@magazineampm.com

AM:PM

•DESCARGA DE MÚSICA CUBANA•



Colaboradores:

Freddy Monasterio

Darío Alejandro Alemán

Román Alsina

Susana Hernández Martín

Roberto Carcassés

Arsenio Rodríguez

Violeta Rodríguez

Naldo Labrín

Conrado Martínez

Anna Bhrun

Demis Menéndez

Camilo Venegas

Enrique Carballea

Melvis Santa

Carlos Álvarez

Diego Cazar Baquero

Odette Alonso

Eduardo, el viejo escaramujo

Anna Encheva

Michael Zender

Alba León

Alfonso Peña

Javier Montenegro

Rosa Marquetti

Leannelis Cárdenas

Lázara Laura Yllarramendiz Alfonso



fundación **sgae**