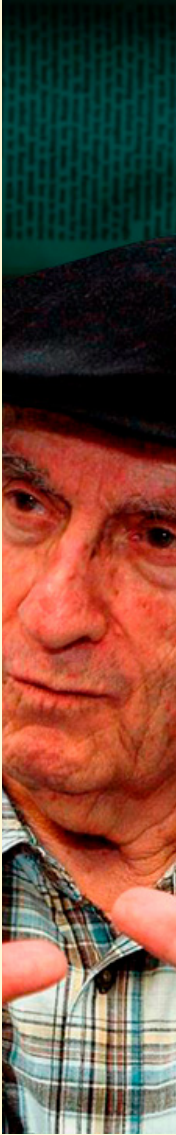
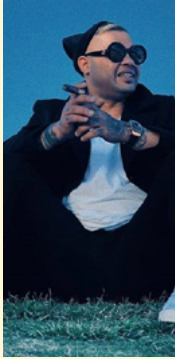
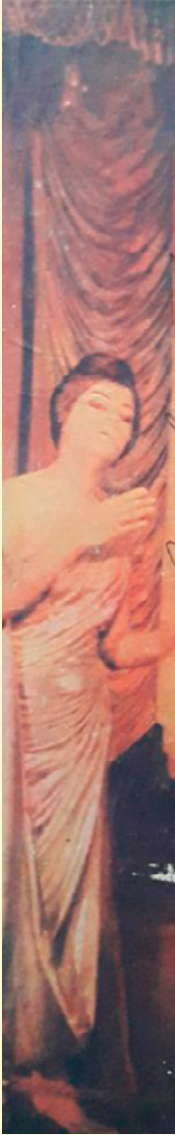
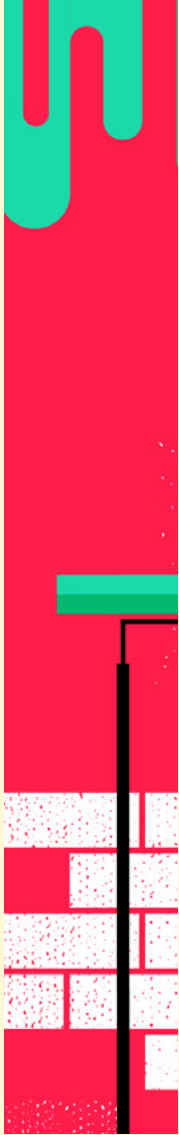


AM:PM

NO.6

• DESCARGA DE MÚSICA CUBANA •







«Debemos despertar, y que se queme el arroz»

✍ SUSANA GOMES BUGALLO

✍ CAMILO NIETO

“¡Este es mi tiempo y quién dice que no! / Voy bajando y que se queme el arroz”. La melodía y la letra de esta canción aún suenan entre las feministas cubanas, y como este pegajoso estribillo del dúo La Reyna y La Real, varios son los temas musicales de la Isla que hablan de emancipación femenina, equidad de género y lucha por los derechos de las mujeres de todo el mundo.

Algunas de las artistas que hacen música en la Isla se sienten comprometidas con las causas del feminismo y la batalla contra la violencia hacia mujeres y niñas, y se han unido a las campañas institucionales que tienen lugar en el país. Otras establecen alianzas junto a la sociedad civil o dejan clara sus posturas en redes sociales; y hay quienes también componen pensando en cómo expresar lo que piensan, viven y sienten en materia de discriminación por género.

Hay muchos modos de ser feminista. Y el mismo diapasón de posibilidades está abierto para que cada creadora elija cómo contar sus vivencias y qué hacer con la oportunidad y la responsabilidad de ser una persona pública. Desde la ropa que usan, las alianzas musicales que eligen, un post en las redes sociales y un movimiento simbólico sobre los escenarios... Todo se transmite y llega a la audiencia. Sobran los ejemplos internacionales de cómo las posturas de personalidades de la industria del espectáculo pueden crear revoluciones. Y Cuba no tendría por qué ser la excepción dentro de este movimiento de justicia en clave de género. Algunos caminos ya han sido trazados en ese sentido, aun cuando estemos apenas en el umbral de un largo viaje.

Mujeres contracorriente

Uno de los primeros nombres que sale a la luz cuando se pregunta por mujeres con posturas feministas en el escenario musical cubano es el de Rochy Ameneiro. La artista lleva alrededor de diez años al frente de una lucha por ofrecer a las mujeres el espacio que merecen en la sociedad. Es la fundadora del proyecto Todas Contracorriente —cuyo tema musical es de la autoría de la cantautora pinareña Yamira Díaz— y, como tal, ha organizado varios eventos en los que diversas creadoras de la Isla se unen para compartir su arte.

«Educo a mi hija pensando en la equidad, porque creo que es vital la educación a las mujeres desde muy pequeñas».



De acuerdo con Rochy, existen varias cantantes cubanas que abordan temas feministas en sus textos, y entre los ejemplos señala a Telmary y a La Reina y La Real. Son artistas, dice, que desde sus propuestas critican “la posición del hombre como proveedor y a la mujer como figura doméstica, cumpliendo las tareas de la casa (situación habitual del machismo) y ponen como solución la liberación de la mujer de esos roles”.

Para Rochy, todo texto no sexista que promueva la igualdad de derechos entre mujeres y hombres, y el respeto a la libertad individual, puede ser un discurso feminista. En su caso, se piensa como “una intérprete de canciones que respetan al público, libres de sexismo y lenguaje agresivo, que visibilizan a la mujer.

”Soy feminista porque defiendo la igualdad de derechos entre hombres y mujeres. Utilizo mis espacios como artista para promover la cultura de paz y trato de asesorarme con especialistas del tema para mandar mensajes que eduquen en el camino hacia una sociedad mejor”, defiende.

La cantautora incorporó el feminismo a su repertorio, sus audiovisuales, su proyección como artista y su modo de vida. El tema *Contracorriente* y su video homónimo que celebró, en 2012, el centenario de este movimiento en Cuba —debemos recordar que en 1912 varias mujeres cubanas salieron a luchar por sus derechos; en noviembre de ese año, por ejemplo, se fundó en La Habana el Partido Popular Feminista—, es uno de sus trabajos, donde se unió a Omara Portuondo y otras profesionales del arte.

Lucha feminista: el despertar

La labor en las redes sociales y en varios espacios físicos en los que respalda los reclamos de la comunidad LGBTQ+, hacen que Haydée Milanés sea una de las cantantes cubanas que más se pronuncian en la lucha por la equidad. Sin embargo, la propia Haydée considera que sus letras no tienen un discurso feminista específicamente, aunque sus canciones y las que interpreta no degradan ni a la mujer ni al hombre. “Creo en el respeto mutuo. Creo en los seres humanos”, dice.

Para ella, el discurso feminista debe comenzar con el reconocimiento de todas las injusticias que se han cometido contra la mujer a lo largo de la historia. “Debe defender la equidad entre ambos géneros y el respeto hacia nosotras. Educo a mi hija pensando en la equidad, porque creo que es vital la educación a las mujeres desde muy pequeñas. Muchos de los conceptos equivocados que tenemos vienen desde la niñez, con pequeñas ‘enseñanzas’ machistas que nos dan. Por supuesto, las madres no lo hacen a propósito, sino que son cosas que repiten inconscientemente porque así las recibieron”.

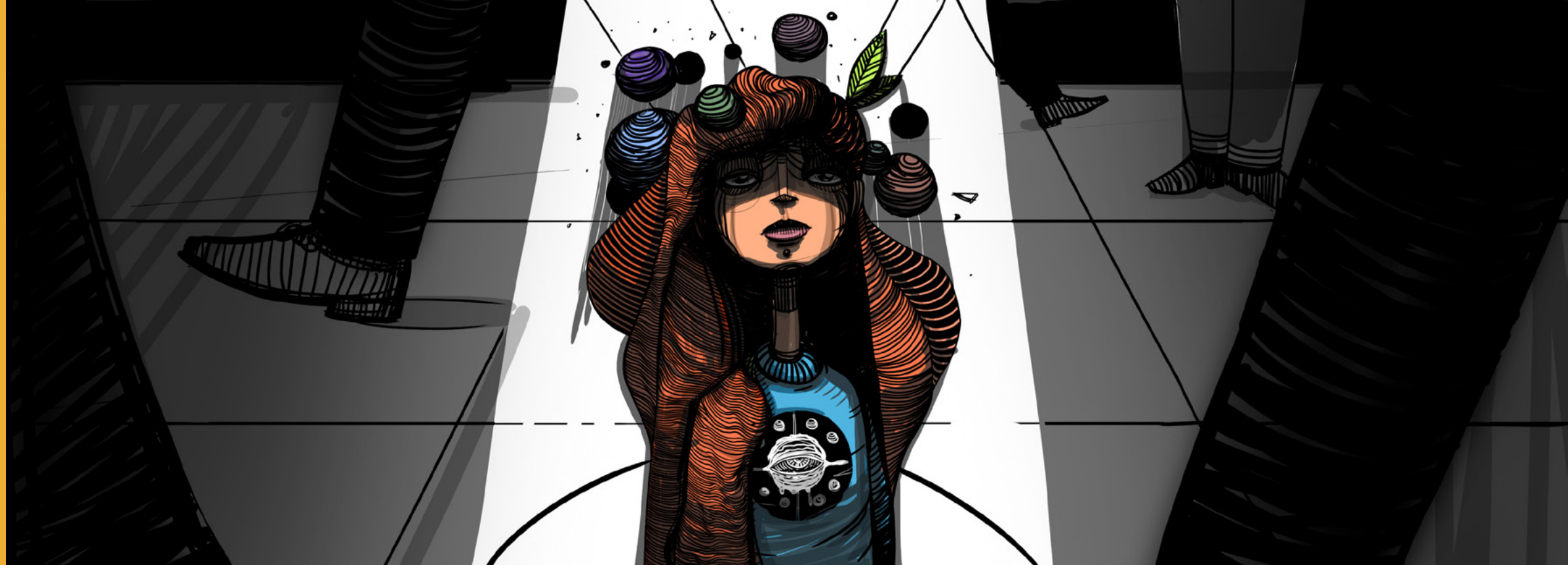
Las realidades que le preocupan han marcado su conducta y su activismo. Haydée piensa que en su formación actual influyeron las grandes disparidades que ha visto en la sociedad en relación con los derechos de las mujeres y los hombres. “No se trata de leyes escritas, sino del comportamiento humano, de la educación que se les da a hombres y mujeres. Desde muy pequeños les enseñan a ellos que tengan muchas novias, que las mujeres son quienes cocinan,

lavan y friegan. Que si ellas han tenido muchas parejas son unas putas. También nos enseñan que nosotras no debemos andar solas por las calles. Siempre he sentido envidia de los hombres que se pueden sentar en un parque solos a escuchar música. Nunca he podido hacer eso sin ser asediada por algún tipo que me pregunte qué yo hago tan solita, o que se empiece a masturbar, mirándome. Es algo que tiene que cambiar.

”Hay que respetar el espacio de las mujeres y el derecho a ser libres, no solo de caminar por las calles sin ser molestadas, sino también de expresar sus criterios, y ser tomadas en cuenta sin ser ridiculizadas u objeto de burlas por su género.

“Por otra parte, debemos seguir luchando por ocupar más espacios de poder, donde tomemos decisiones importantes para el país. Creo que en Cuba hay una energía muy masculina en la mayoría de las disposiciones a nivel de gobierno. Estoy segura de que las cosas van a ser mejores, estarán mucho más equilibradas, si se cuenta con nuestra energía femenina”, opina la artista.

Asimismo Haydée piensa que lo peor, cuando miramos todo el panorama, es la violencia hacia las mujeres, que las golpeen, las violen y las maten. “Por eso estamos luchando por una Ley Integral contra el maltrato a las mujeres y niñas, que no solo condene a los culpables, sino que proteja a quienes se encuentren amenazadas, para que no las lleguen a agredir, violar ni matar. Esto es algo que está sucediendo, no es normal y debemos despertar. Necesitamos



que cuando una mujer vaya a denunciar este tipo de agresiones, sea tomada en cuenta, y pueda tener un espacio donde posea toda la protección necesaria”, resume.

¿Salsa para hombres?

La música popular bailable cubana es un territorio minado por el machismo y la discriminación hacia aquellas mujeres que pretenden marcar la diferencia. Haila María Mompié se ha ganado su lugar en un "mundo de hombres". Y también ha tenido enfrentamientos al luchar por sus derechos en esta escena.

“Para nadie es un secreto y siempre lo he dicho: lo he sufrido en carne propia a lo largo de mi carrera por el simple hecho de ser mujer y cantante de timba, un género musical muy machista.

Poco a poco, con mucho trabajo, me he abierto camino y les he demostrado que ser mujer no es impedimento para nada”, comenta la artista que considera, además, que las personas con posibilidad de comunicarse con miles de espectadores están ante el deber y la responsabilidad de apoyar y contribuir de forma positiva con esa herramienta de convocatoria.

”Soy de las artistas a las que le gusta cantar canciones con sentido común, con un mensaje, una enseñanza. Agreguemos a esto que soy feminista ciento por ciento. Cuando toco el tema de la mujer, intento abrirles los ojos y darles la fuerza que muchas necesitan. Me propongo motivarlas, apoyarlas y hacer que se sientan protegidas y valoradas”.

Para la Haila, sus canciones tienen un mensaje feminista porque muchas mujeres se ven reflejadas en esas vivencias que alguna



vez han experimentado en carne propia. “Soy una mujer —como ellas— valiente, luchadora, emprendedora e independiente. Esa seguridad es la que intento transmitir para que la sientan en mis canciones. En mis composiciones también viaja la realidad de muchas de nosotras y resalto nuestros valores. Dibujo temas como la igualdad de derechos, el empoderamiento femenino y el papel que jugamos en la sociedad”, dice.

Haila —quien además colabora con varias campañas y organizaciones en defensa de los derechos de la mujer como Yo digo no, de la Unesco, y Únete, de la Onu— opina que si el discurso feminista viene de otra mujer es más creíble. Y que este debe ser directo, sincero y transparente. Tal y como lo ve la artista, esta intención es evidente en toda su discografía.

El arroz se quemó, ¿y qué?

Dos mujeres, negras, raperas, iniciaron su carrera musical en el año 2012, con el propósito de dar mayor visibilidad a las mujeres en el mundo del hip hop en Cuba. La Reyna y La Real ya dejaron quemar el arroz (con aquella canción en la que la mujer se va de casa por un día para que el hombre se encargue de las labores domésticas) y hace unos meses protagonizaron uno de los temas de la Campaña Nacional Evolucionar por la no Violencia hacia las Mujeres.

Según Yadira Pintado (La Real), el mensaje que transmite su música es de empoderamiento femenino e igualdad, y no de una lucha de la mujer por encima del hombre. “Abogamos por

el despertar del talento que muchas mujeres llevan escondido y que no sacan a la luz por los miedos y prejuicios de los que la misma sociedad las ha hecho parte”.

Dentro de esas artistas que también las acompañan, señala a Telmary porque “desde su posición de rapera ha logrado con talento y esfuerzo posicionarse en un lugar que muchos no esperaban. Ese es el mensaje mayor (con acciones), que una mujer puede ser lo que ella se proponga”. Igualmente describen que las Krudxs Cubensi son de las pocas que abrieron las puertas a otras raperas en el género. Aunque La Reyna y La Real dicen que tampoco se puede dejar de mencionar a orquestas de música popular como es el caso de Las Canelas, Anacaona, entre otras.

Para La Real, su música tiene un carácter feminista porque la mujer es el centro del discurso. “Pero no desde una mirada de víctima en la cual recordemos todo el tiempo lo que los hombres no nos permiten hacer, sino desde la posición en que dejamos ver que sí podemos, aun sin el apoyo del sexo masculino”, explica.

“Nos decimos feministas porque pensamos que, al igual que la mujer, el hombre ha sido víctima de un mensaje consecutivo que lo confirma como el jefe, el macho, el que no llora”.

Reyna Hernández (La Reyna) agrega que el discurso feminista debe distinguirse por el empoderamiento de la mujer y por hablar desde la diferencia en todos los aspectos psicológicos, sociales, espirituales y políticos.

“Lanzamos mensajes con esa intención debido a la necesidad de alzar la voz de la mujer basándonos en nuestras experiencias y otras que nos tocan muy de cerca”, dice.

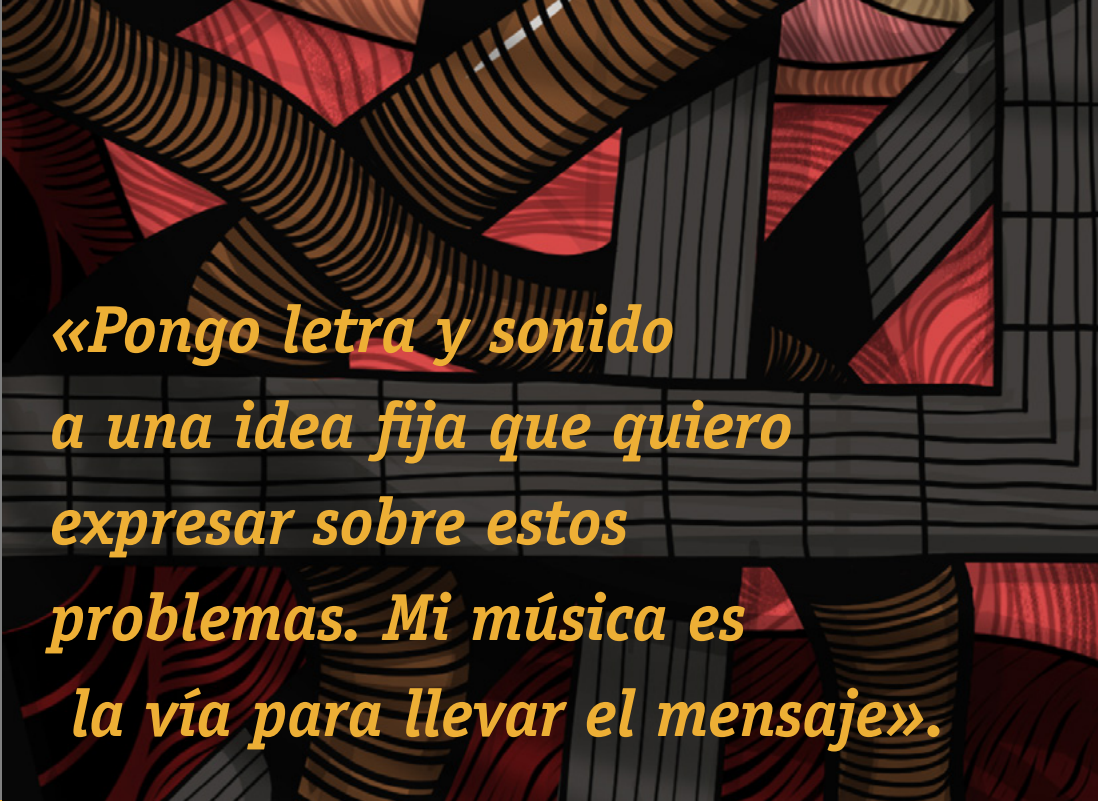
Libre es la palabra

Hace unos años la escuchábamos recomendar a las mujeres que no se dejaran llevar por las pautas viciadas del mercado de la música. Y su carrera es fruto del desafío constante a las sonoridades y poses esperadas. Su lírica convence y emancipa. Para Eme Alfonso, ser diferente y desafiante ha sido una elección de vida.

Dice que intenta apoyar a las mujeres denunciando la violencia, el maltrato, la desigualdad y los estigmas sociales que sufrimos desde siempre. Esa lucha la lleva a través de los videos, las entrevistas y las letras de sus canciones, porque piensa el discurso feminista de su música antes de hacer cada tema.

“Pongo letra y sonido a una idea fija que quiero expresar sobre estos problemas. Mi música es la vía para llevar el mensaje”, dice, mientras apunta como su receta la idea de abordar sin miedo los temas que le inquietan a la hora de componer.

La autora de *Libre y Voy*, entre otras canciones con un marcado discurso feminista, defiende su intención de escribir estos temas porque le preocupa que las niñas de hoy vivan mañana en las



«Pongo letra y sonido a una idea fija que quiero expresar sobre estos problemas. Mi música es la vía para llevar el mensaje».

mismas circunstancias. También lo considera una obligación debido a que nuestras madres libraron grandes batallas y es un deber hacer lo mismo.

“Me inspiro en mi vida y mis experiencias para escribir; son mi fuente de información. Cada vivencia es una posible historia. Si me ha tocado existir en un momento donde aún está arraigado el machismo y lo veo y lo sufro día a día, entonces me toca hablar de eso”, argumenta.

Para Eme, entre las representantes del feminismo en la música cubana —además de muchas de las artistas ya mencionadas en este texto— debemos incluir también a las instrumentistas que defienden su arte a pesar de que se enfrentan a un terreno dominado mayormente por los hombres.

Esa es una de las grandes preocupaciones de Eme: la discriminación profesional. “Las mujeres en mi profesión tienen menos oportunidades: en las programaciones nocturnas, en los festivales, en las discográficas. Se nos asignan más estereotipos que a los hombres, sin hablar de la desigualdad salarial. Y todo esto lo digo por experiencia propia”.

Al krudo y sin guante

Krudxs Cubensi son un referente de las luchas feministas dentro de la música en Cuba. Nadie que piense en esta manifestación deja de señalar a este grupo nacido en 1999 en La Habana y cuyas integrantes son consideradas pioneras del hip hop feminista *queer* en su país, Latinoamérica y el mundo.

Desde el primer momento piensan su arte como un arma para luchar por los derechos, contra la opresión del sistema colonialista hetero-patriarcal, por la justicia social, por las comunidades, por el planeta. Y así son reconocidas en más de 100 ciudades del mundo.

Su puesta en escena y las letras de sus canciones pueden considerarse una completa rebelión a las normas. El trance en que entran en sus actuaciones defiende una postura radical del feminismo, siempre teniendo en cuenta que, para ellas, un discurso feminista debe estar marcado por la interseccionalidad.

“Para nosotrxs, si es racista, no es feminista; si es pigmentocrático, no es feminista; si es homofóbico, no es feminista; si es transfóbico,

no es feminista; si es capacitista, no es feminista; si es burgués, no es feminista”. Así de sencillo y de radical.

Por eso no podían llegar a otro camino que a este. De sus vidas no podía salir otro arte. “Es testimonial, visceral, autobiográfico, es desde dentro de nosotrxs. ¿Cómo no ser feministas siendo las personas que somos? ¿Cómo no ser feministas viviendo en el mundo en el que vivimos? ¿Cómo no ser feministas en la Cuba que nacimos y crecimos? Feminismo es nuestra existencia. Por eso todas nuestras canciones tienen el discurso en esa sintonía”. No quedan dudas.

Krudxs Cubensi esgrime que “el mensaje de su música respecto a la mujer, a las feminidades, y a las personas trans, es de empoderamiento, de autoestima, de despertar, de denuncia a las injusticias machistas, de protesta en contra de la hegemonía colonialista heteropatriarcal, de autocuidado, de liberación y de protagonismo necesario después de tantos siglos de opresión.

”También de respeto a la diversidad, porque no todas las mujeres son oprimidas en igual medida. Mujeres negras, indígenas, trans, empobrecidas, gordas, no binarias y con capacidades diversas son nuestra prioridad y deberían ser la del mundo”, comentan.

Comenzamos a hablar de feminismo en Cuba a través de nuestra música, el teatro, la vida y el activismo. Éramos muy jóvenes, muy *queers*, muy conscientes y con una experiencia de vida muy profunda en cuanto a sufrir los embates del machismo. Introdujimos el térmi-

no y la lucha feminista en nuestras comunidades, en el movimiento de hip hop cubano, latinoamericano, universal, en la música cubana, afrolatina e internacional, dicen.

“El feminismo de Krudxs es obviamente *queer*, negro, vegano, cubano, trans, interseccional, emigrante, obrero, popular, empírico, testimonial, autobiográfico, diverso, no conforme con binarismo cisgénero, feminisme, porque todo eso somos, porque lo vivimos en nuestra propia corporeidad, está en cada una de nuestras vivencias, líricas, presencias, nuestras voces y conceptos musicales. Krudxs somos”.

Ellas, como el resto de las entrevistadas, coinciden en que todas las mujeres que hacen música en la Isla podrían pensarse como feministas, aunque existan variantes de pensamiento. Pero lo esencial es que “ser mujer es en sí un acto perpetuo de feminismo”. ■

«¿Cómo no ser feministas siendo las personas que somos? ¿Cómo no ser feministas viviendo en el mundo en el que vivimos? ¿Cómo no ser feministas en la Cuba que nacimos y crecimos? Feminismo es nuestra existencia».



«Mirando un disco de Benny Moré»



PEPE MENÉNDEZ

JENNIFER ANCIZAR

*“Así que esta voz vive más que su hombre,
Y que ese hombre es ahora discos (...)”*

Roberto Fernández Retamar, *Oyendo un disco de Benny Moré*



Se pone los cascos inalámbricos y sale al patio. El móvil que lleva en la mano ha comenzado a reproducir una canción que desencadena en él, a sus 16 años y en medio del confinamiento al que nos somete esta pandemia, una danza liberadora de giros aleatorios, brazos que parecen querer desatar el vuelo y una suave sonrisa de deleite profundo. No tengo idea de qué escucha mi hijo Mateo mientras se mueve como un trompo con los ojos cerrados. Para mí su baile es mudo; él elige ser, en su éxtasis de pocos minutos, absolutamente ciego.

¿Será un instinto escuchar música y cerrar los ojos? Se me ocurre que al anular la información visual el cerebro tiene más capacidad

para apreciar la sonora, pero también puede construir las imágenes que la música sugiere. El escucha es libre de elaborar en su mente las más disímiles visualizaciones, relacionadas o no con los instrumentos y ejecutantes involucrados, con el título o los textos de la pieza, con asuntos como autoría o contextos de cualquier índole. Todo desaparece al cerrar los ojos.

Desde luego que la música se disfruta de otras muchas maneras "ojiabiertas", tanto en solitario como en compañías varias, o dentro de anónimas multitudes. En particular, la escucha de música grabada ha tenido por cerca de cien años un momento visual que antecede al

sonoro, una especie de pórtico que la industria musical creó para hacer viable su producto. Al disco de música —el producto en cuestión— le vale la conocida frase del argot beisbolero "Es redonda y viene en caja cuadrada". Pero entre pelota de cuero y placa de vinilo hay dos diferencias importantes. La más obvia es la volumetría: esfera en caja vs. disco en estuche plano. La verdaderamente decisiva es de índole comunicacional. El estuche del disco sirve no solo para proteger su contenido sino que funge, en primerísima instancia, como mensajero diligente que informa y seduce al futuro escucha. Porque a diferencia de las pelotas, dentro de cada estuche de disco late una experiencia auditiva diferente, una promesa de placer musical inédito.

Un poco de historia (personal y no personal)

Hace 30 años unos amigos me regalaron en Londres un libro espectacular para alguien como yo entonces: un recién graduado diseñador gráfico en su primer viaje propio. *Album Cover Album* es, como puede deducirse de su título, una compilación de estuches de LPs, con el foco puesto en el diseño y no en la música o en los intérpretes.¹ Adoré aquel regalo inmediatamente y lo he preservado hasta hoy, salvando riesgosos préstamos, sucesivos reordenamientos de anaqueles y la inevitable manipulación. Acabó desencuadernándose, eso sí, pero lo pegué y ahí sigue.

Lo que no hice hasta hoy fue leerlo. *Mea culpa*. Del texto introductorio de Dominy Hamilton aprendo hoy que las primeras grabaciones de sonido se produjeron en la década del ´70 del siglo XIX, debidas a las invenciones simultáneas de Thomas Edison y Guillermo Marconi a ambos lados del Atlántico. El gramófono de disco plano fue inventado por Berliner en 1895 y entró en producción a finales de la centuria. Desde 1910 los discos se empezaron a embalar en sobres de papel. Toda la información de la grabación estaba entonces en la etiqueta pegada en el centro del álbum, la que se dejaba ver a través de una perforación en el mencionado sobre. Fueron algunas tiendas como la cadena estadounidense Woolworth's, y no las casas de grabación, las primeras en preocuparse por proteger mejor los discos, dotándolos de estuches de cartón simple. Estos comenzaron a ser individualizados para grabaciones específicas poco antes de 1920, es decir, hace ahora un siglo.

Mirando por fin un disco de...

Acepto gustoso la invitación de Darsi Fernández a mirar con detenimiento y comentar por escrito estos discos que me trae Rafael Valdivia de su fabulosa colección. Nos entendemos él y yo enseguida: la pasión coleccionista es un padecimiento incurable y los dichosos afectados se reconocen entre sí como los masones. “Te seleccioné estos 69 —me dice—, que elegí porque me parecieron interesantes sus diseños”. Se menciona luego que Rafael posee miles de discos cubanos de todas las épocas, un verdadero tesoro. Yo, que archivo cerca de 1500 carteles, puedo imaginar el desafío de dar cabida y preservar un número tan alto de (en este caso) objetos que ocupan espacio, pesan y acumulan polvo.

Pues bien, aquí estoy frente a estas imágenes que son, al igual que los muy ponderados carteles cubanos de la segunda mitad del siglo XX, testigos del tiempo en que vieron la luz. En ellos quedan huellas de una estética, un sistema de producción, unas relaciones sociales, hasta de una ideología. De lo que yo puedo hablar —a estas alturas el lector habrá notado que de música no será— es de diseño gráfico. Y estoy deslumbrado por tantos diseños interesantes.

Releo un texto que escribí en 2007, en el que pasaba revista a los hitos que marcaron la evolución de nuestra gráfica de 1950 en adelante.² Es bastante abarcador en géneros, soportes, entidades, autores, etc. Para mi desconcierto la palabra disco no aparece mencionada ni una sola vez. *Mea culpa* 2. Como me consta que no hay publicado

ningún otro estudio sobre el diseño cubano donde pueda aparecer alguna valoración seria sobre este tema, puedo decir con propiedad que la omisión es total. Nadie se ha ocupado de estudiarlo, siendo una producción de imágenes contigua al terreno más fértil de la cultura cubana: la música.

Si Rafael Valdivia posee algunos miles de álbumes, y la producción nacional total será de varios miles, entonces estos 69 son una gota en el mar. Una simple muestra de la que no debo, no es posible, intentar deducir conclusión alguna. Son casi todos de los años 60, algunos un poco posteriores. Asumiendo que se trata de una época pródiga en buenos diseños para álbumes (quiero creer que sustentada en la profusión de buena música grabada), se puede al menos especular que en diseño, discos y carteles coinciden en su periodización. Entre mediados de los años 60 y de los 70 se ubica la llamada "época dorada" de la gráfica cubana, con muy altas cotas para el cartel.

¹ *Album Cover Album*, Surrey, Dragons' World Limited, 1977.

Editado por Storm Thorgeson y Roger Dean. (Los compiladores son nada menos que los responsables de algunos de los diseños de Pink Floyd, el primero, y de Yes, el segundo. A Thorgeson se debe, entre otras portadas icónicas, la de *Dark Side of the Moon*, bajo el crédito autoral de Hypgnosys).

² Ver Cronología del diseño gráfico cubano en:

< <https://cubamaterial.com> >.

Aunque no siempre aparece explicitada, la autoría de los diseños de estos LPs puede darnos otras pistas. De los nombres que más se repiten, solo Eduardo Muñoz Bachs tuvo una obra destacada en el cartelismo. Otros grandes como Alfredo Rostgaard, Rafael Morante o José Gómez Fresquet Frémez apenas tienen un disco cada uno. Los siete de Bachs son muy de su estilo, basados en ilustraciones expresivas pero con humor, retratando personajes curiosamente de perfil casi todos, que caminan, bailan o tocan

instrumentos con gran desenfado. A diferencia de sus carteles serigráficos el color aquí busca —o termina teniendo, por causa de la impresión *offset*— una clave poco contrastada a partir de tonos más homogéneos. Una sola de las cubiertas recurre a las letras dibujadas, factura que en otros soportes es uno de sus sellos distintivos. El álbum *Guarapachanga*, de Chappottín y sus Estrellas, es un Bachs de altos quilates, y una deliciosa portada a la altura de la rícura que presumo suena dentro.



El otro diseño más logrado de este creador —al igual que el anterior, de 1964— apunta en un sentido diferente. Son admirables la sencillez y modernidad de la portada de *Ñico Rojas*. Se diría que Bachs, necesitando equilibrar la composición del nombre en puntaje tan elevado y el dibujo que no puede crecer más, se atrevió a traer el acople a la cubierta, en una solución muy audaz e inusual.

El italiano radicado en Cuba, José Lucci, también trabajó para el Icaic durante los años 60. Aquí se muestra con una vocación pictórica que incluye figuración y abstraccionismo. Sorprende

que este último lenguaje haya sido la opción elegida en *Cha Aragón Cha*, un disco pensado para el mercado internacional. En cambio en *Tres Cuartetos*, su ilustración de portada, con caligrafía incorporada, resuelve bien el reto de no priorizar una agrupación sobre las otras y eludir el *collage* fotográfico. Es una imagen de intenso colorido y composición muy lograda, que casi se deja enmarcar como cuadro con reminiscencias de Mark Rothko o de Raúl Martínez.



Una solución diferente y no menos eficaz para otra edición del mismo disco (aquel de Areito, este del sello La Palma, solo con variaciones en el orden de los temas) encuentra Silvio Gaytón a partir de explorar la composición geométrica. Este diseñador, de quien se habla hoy poco, gusta de las formas recortadas y consigue composiciones, coloridos y usos tipográficos muy atractivos. Pero también se le ve diestro en la portada fotográfica para *Mírame fijo* de Los Zafiros. La instantánea en blanco y negro de Roberto Salas, con los artistas ocupando solo la mitad del espacio, funciona muy bien junto a los decorados que le añade Gaytón

en el borde superior y con los detalles de la pared de fondo. La contraportada repite el mismo criterio. Un diseño convencional pero bien resuelto.



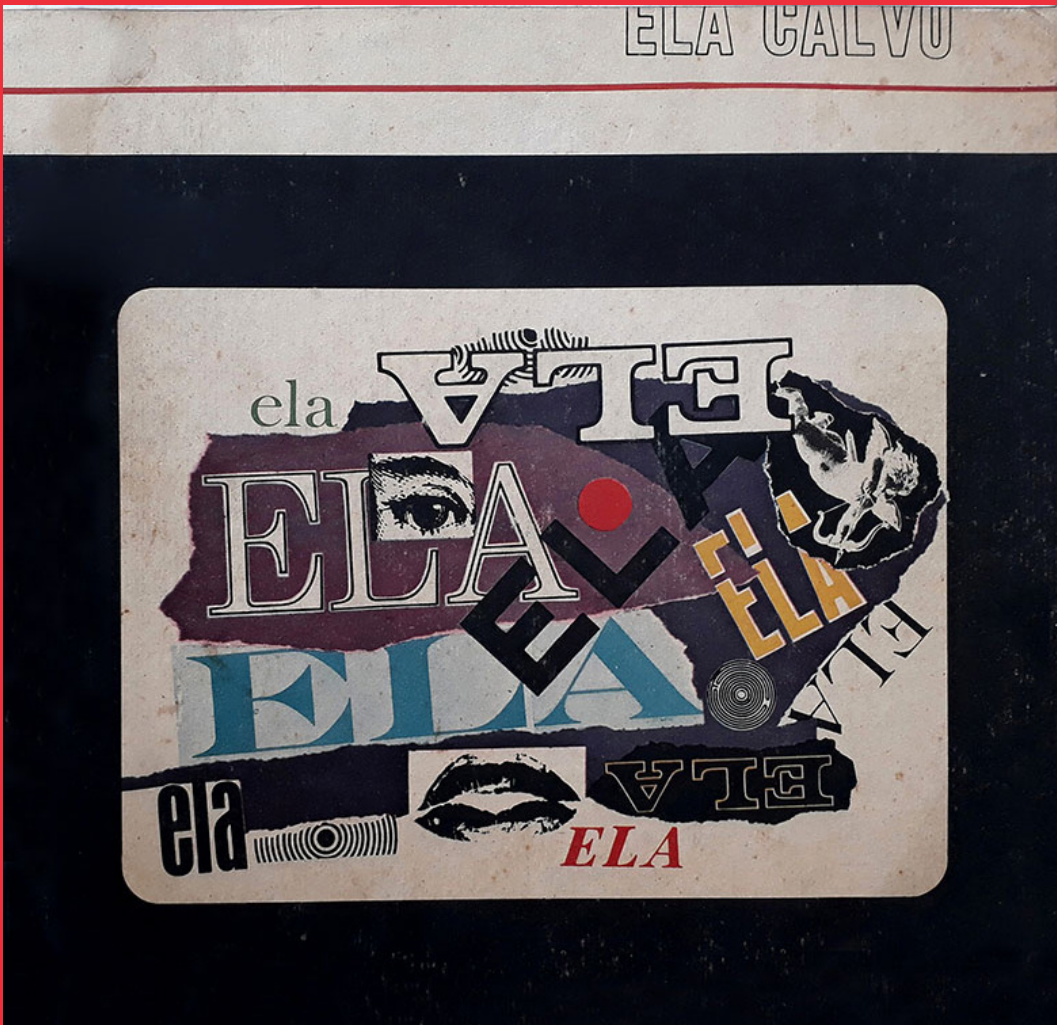
De la relación entre anverso y reverso de estos diseños también podría decirse algo. Hay que aceptar que la lectura se hace en dos tiempos empezando por la portada o tapa, cuya misión es captar la atención del comprador (que para eso fueron creadas: vender discos), mientras la contraportada ofrece información menos seductiva y más fáctica, y que en general se ha llegado al consenso de que la dupla funciona mejor si consiguen ser una unidad. No siempre se le prestó mucha atención a la cara de atrás, ni tuvo notas siempre.

Entre los discos que reviso hay uno del diseñador Roberto Quintana con portada impactante y contraportada fallida. Todo lo poderosa que es la imagen de Gina León en el disco de igual nombre, lo es de débil al virar el estuche, aun cuando los elementos son casi los mismos. Por alguna razón Quintana decidió no repetir detrás la hermosa composición tipográfica del frente, creando otra en cierta forma arbitraria. El *close-up* de mirada penetrante supera en encuadre y en expresividad a la foto de atrás. En fin, que este es un caso ambiguo. Eso sí, la portada podría ponerse aún hoy en cualquier FNAC.



Reservo mi artista revelación para el final. En Miguel Cutillas, un nombre que creo haber oído mencionar alguna vez a Héctor Villaverde, descubro a un diseñador habilidoso en varios sentidos y muy atrevido. Los cuatro discos que tengo delante asumen, cada uno a su manera, desafíos comunicacionales, es decir riesgos para cumplir su función publicitaria.

Para Ela Calvo propone un *collage* tipográfico salpicado de un par de viñetas. La reiteración del nombre de la cantante en diversas fuentes tipográficas incluye algunos colocados de cabeza y hasta cortados. Un ancho enmarcado negro trae sosiego al conjunto y el nombre completo en la esquina superior termina por salvar lo que parecía un camino poco recomendable.

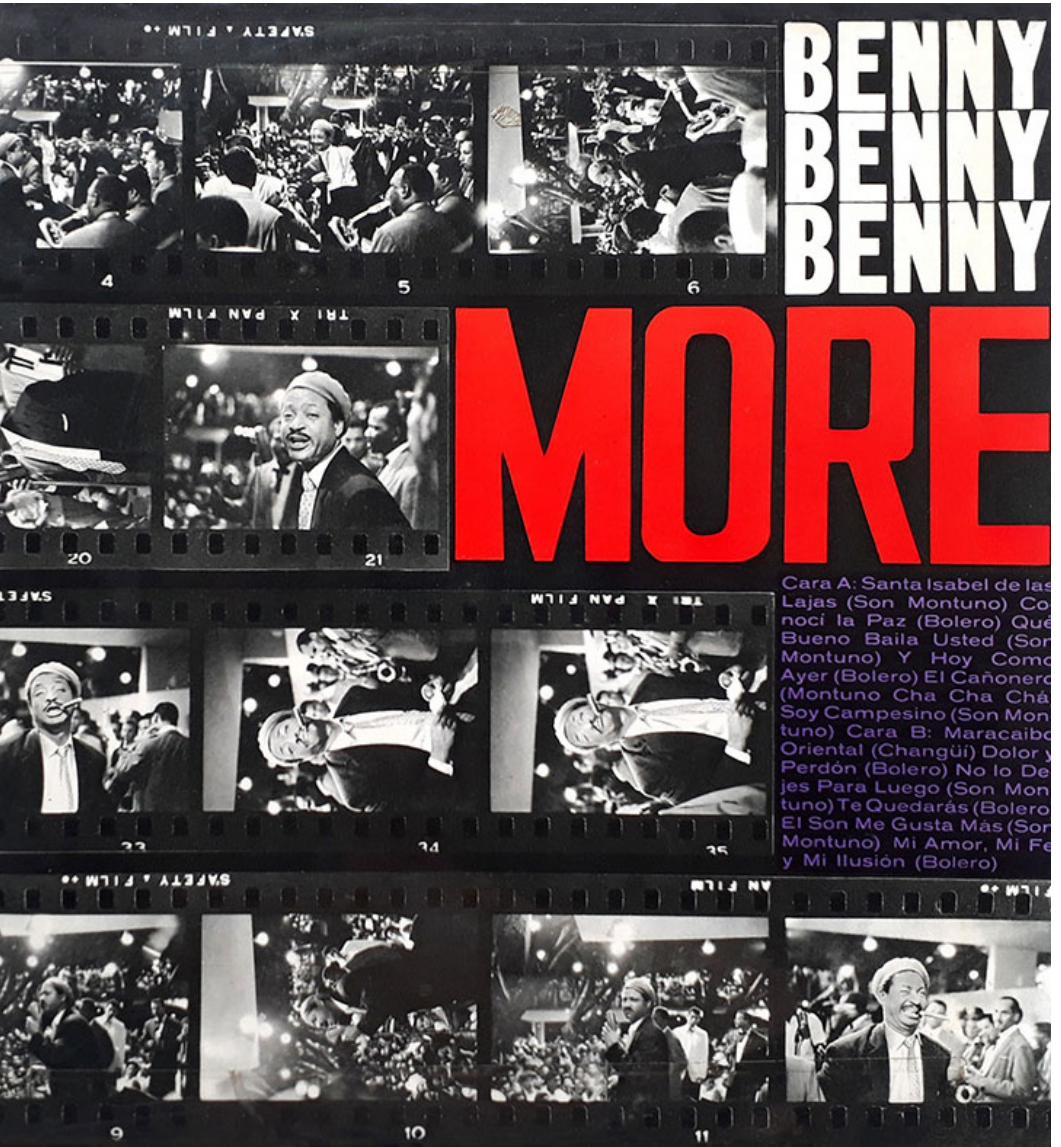


Junto al encargo de ocuparse de *Ritmo Mozambique*, de Pello El Afrokán, el diseñador debe haber recibido esta foto del talentoso Mario García Joya *Mayito*. La imagen es buena pero sin el encuadre en círculo hubiera sido problemática. El cierre que le aporta el diseño hace que gane en simulación de movimiento, a lo que se añade que el círculo remite a la vista superior de un tambor. El resto es color atrevido y tipografía adecuada.

En *Vía libre que llegó Pacho* Cutillas se aventura con la abstracción. La composición de letras y flechas coloridas de la cubierta sobre fondo negro expresa una gran libertad creativa. Pueden interpretarse como señales de tránsito pero en todo caso es coherente con la actitud de seguridad absoluta que expresa el título de este disco. Pacho Alonso tiene vía libre con su música y Miguel Cutillas con su diseño.

Por último miro este disco de Benny Moré. Qué hermosa transcripción al diseño del espíritu libre y jacarandoso de un artista enorme. Parece querer decirnos que una sola foto no puede captar tanta

vida, tanto talento. El Benny multiplicado en la tira de negativos y en la reiteración de su nombre, el Benny al derecho y de costado, cantando rodeado de otros músicos y de gente. La cámara se ha metido en el escenario o él ha bajado; nos mira, fuma, ríe, dirige la orquesta y canta. Está en su salsa. El mérito de este diseño es haber puesto mucha vida en una cubierta, mucho Benny. Y como no hay tilde en Moré, por lo que fuera, entonces funciona también en inglés: More Benny, en rojo. Cutillas, qué bueno diseña usted. ■



«Instituciones musicales en Cuba: mapeando los cimientos»

MAGAZINE AM:PM
ROMÁN ALSINA

En Cuba hay alrededor de 20 000 músicos profesionales, sin contar a los aficionados, los buscavida o los que cantan esporádicamente en el guateque o bajo la ducha.

En febrero pasado, un análisis oficial del Ministerio de Cultura cubano acerca de la situación actual del sistema empresarial de la música en la Isla, diagnosticó “descapitalización financiera y no aprovechamiento de los encadenamientos con el turismo”, entre otras enfermedades más o menos crónicas. Probablemente parte de estas conclusiones las haya aportado el informe final del Proyecto Mincult-Onudi-Koica: “Fortalecimiento de la competitividad, desempeño organizacional y capacidad de exportación de la industria musical cubana” del que hablamos en nuestra edición anterior con su coordinadora, Yolaida Duharte.

Las autoridades cubanas han creado desde entonces un grupo de trabajo para el perfeccionamiento



del sistema institucional y empresarial de la música en la Isla. Pero, ¿cómo está compuesto actualmente ese sistema institucional y empresarial?

A la espera de futuros acercamientos más profundos, esta infografía intenta responder fotográficamente a esa pregunta y de algún modo dialogar

con otros trabajos de nuestro *magazine*. Incluimos aquí no solamente a las organizaciones estatales que desde el Ministerio de Cultura se relacionan con los músicos y sus obras, sino también a otras organizaciones que han ocupado un lugar relevante en la producción, mediación o consumo de música en nuestro país, desde otras instituciones. ■



1

INSTITUTO CUBANO DE LA MÚSICA (1 PRESIDENCIA, 4 VICEPRESIDENCIAS Y VARIAS DIRECCIONES GENERALES)

- Industria de Instrumentos Musicales “Fernando Ortiz”
- Agencia Cubana de Derecho de Autor Musical (Acdam)
- Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana (Cidmuc)
- Museo Nacional de la Música
- Centro Nacional de Música de Concierto
- Centro Nacional de Música Popular
- Agencia Cubana de Rap
- Agencia Cubana de Rock
- Producciones Colibrí
- Empresas Comercializadoras de la Música y los Espectáculos:
 - “Ignacio Piñeiro”
 - “Benny Moré”
 - “Antonio María Romeu”
 - “Adolfo Guzmán”

2

CENTROS PROVINCIALES DE LA MÚSICA (SUBORDINADOS AL ICM METODOLÓGICAMENTE Y A LAS DIRECCIONES PROVINCIALES DE CULTURA DEL PODER POPULAR DESDE EL PUNTO DE VISTA POLÍTICO-ADMINISTRATIVO)

- Pinar del Río “Miguelito Cuní”
- Matanzas “Rafael Somavilla”
- Cienfuegos “Rafael Lay”
- Villa Clara “Rafael Prats”
- Sancti Spíritus “Rafael Gómez Mayea, Teofilito”
- Ciego de Ávila
- Camagüey “Jorge Luis Betancourt”
- Las Tunas “Barbarito Díez”
- Holguín “Faustino Oramas”
- Granma “Sindo Garay”
- Santiago de Cuba “Miguel Matamoros”
- Guantánamo “Luis Martínez Griñán, Lili”
- Isla de la Juventud

3

FORMAN PARTE DEL SISTEMA INSTITUCIONAL DEL MINISTERIO DE CULTURA, PERO SIN SUBORDINACIÓN DIRECTA AL ICM

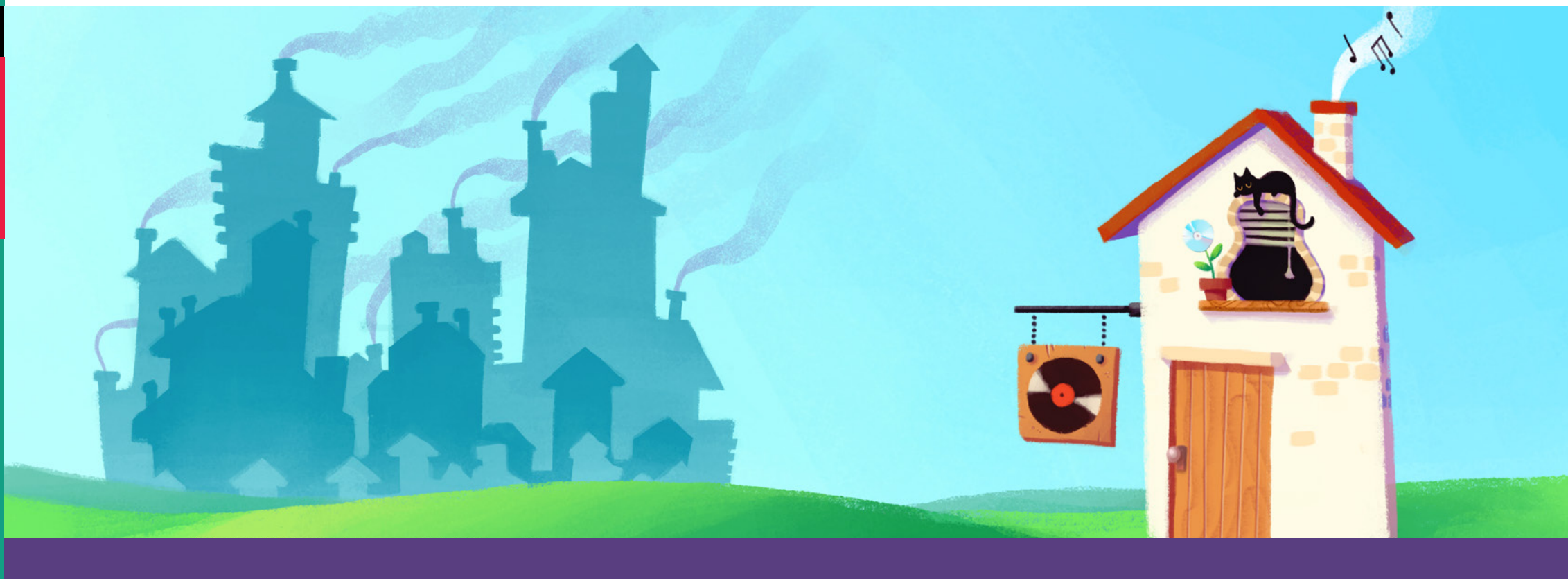
- Egrem (sello Egrem y sello Areito; editora musical, 2 estudios de grabación, Agencia Musicuba, Casas de la Música, red de tiendas)
- Abdala Producciones (estudios, sello discográfico)
- Artex (Agencias de Representaciones Artísticas Musicalia y Clave Cubana; Bis Music; Centros Culturales “El Sauce”, “Fresa y Chocolate”, “Barbaram Pepito´s Bar”, “Submarino Amarillo”, entre otros; red de tiendas)
- Facultad de Música de la Universidad de las Artes (Isa)
- Centro Nacional de Enseñanza Artística (conservatorios y escuelas de música)
- Consejo Nacional de Casas de Cultura (349 casas de cultura en todo el país)
- Centro Nacional de Derecho de Autor
- Dirección de Música de la Casa de las Américas

4

FUERA DEL MINISTERIO DE CULTURA

- ICRT (Dirección de Contenido y Programación de la TV; Direcciones por Canales —digitales, nacionales y territoriales— y Dirección de Música de la Radio)
- Sección de Música de la Uneac
- Sección de Música de la AHS
- Instituciones de la Oficina del Historiador de la Ciudad
 - Gabinete Patrimonio Musical “Esteban Salas”
 - Lyceum Mozartiano de La Habana
 - Master en Gestión del Patrimonio Musical del Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana
 - Escuela Taller de Luthería





«PYMES en la música cubana... ¿ya vienen llegando?»

 DARSI FERNÁNDEZ
 MAYO BOUS

¿Por qué si nuestra legislación civil reconoce la Fundación como figura jurídica, en Cuba apenas existen fundaciones en el sector cultural (donde suelen ser abundantes en otros países) y las pocas que hay fueron todas constituidas en los '90 del siglo pasado? ¿Por qué ninguna tiene la música como centro? El único caso de una Fundación en la música durante las últimas cinco décadas fue la Fundación Pablo Milanés, que sucumbió apenas dos años después de su creación. ¿No podrían, por ejemplo, el Lyceum Mozartiano, Ojalá Producciones y Ediciones, y la Oficina Leo Brouwer, sustentarse en esa fórmula legal?

¿Por qué, si la legislación cubana admite desde 2013 la existencia de cooperativas no agropecuarias, en el sector de la música no existe ninguna? Algunos proyectos musicales, con una marcada vocación

social y de preocupaciones por el bien común y un trabajo basado en ejercicios de gestión colectiva, pudieran gestionarse siguiendo las reglas del cooperativismo. Nuestra revista es un ejemplo, pero se me ocurre que también Guámpara Music y quizás BandEra Studio estarían interesados en esta fórmula de propiedad mancomunada, tan cara al socialismo. Otro colectivo que también pudiese adoptar esta fórmula son los grupos de luthiers que hacen instrumentos musicales artesanalmente.

¿Qué ventajas reales trajo la creación de las agencias cubanas de rock o de rap sobre una hipotética y legalmente posible autorización, según las leyes cubanas, para constituir una Asociación de Rockeros de Cuba o una Asociación para la Defensa de la Cultura Hip Hop, por poner solamente dos ejemplos? ¿No hubiera sido este un camino más natural y menos forzado en el que ambos movimientos —a su propio ritmo, con sus esfuerzos y las ayudas que el Estado quisiera brindarles— hubieran salido fortalecidos en lugar de ser prácticamente desarticulados?

¿No son la proveedora de equipamiento y servicios técnicos a los espectáculos PMM, la productora de eventos Four Wives, o La Rueda Producciones —a medio camino entre las dos líneas de trabajo de las mencionadas anteriormente— compañías con todas las características de la pequeña empresa (para los estándares de la macroeconomía), a las que una camisa de fuerza burocrática ha convertido en “proyectos” o “unidades de producción” dentro de instituciones estatales?



¿Fábrica de Arte Cubano —autogestionada en buena medida por X Alfonso, su familia y amigos— no pudiera constituirse en un experimental Centro Cultural de propiedad mixta público-privada, transparentando algunos de sus procesos que quedan hoy bajo la sombra de la sospecha?

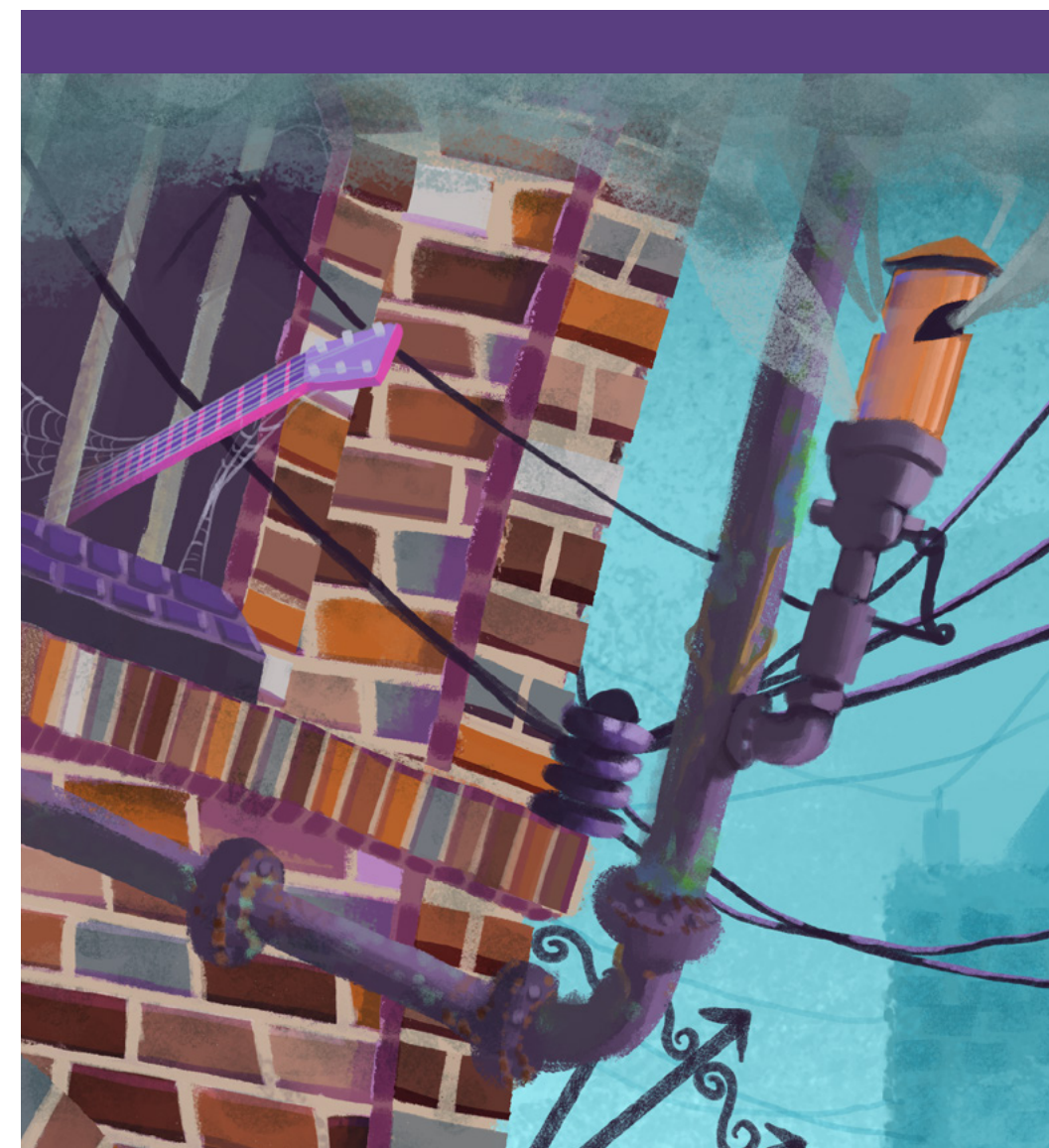
Estas preguntas no me acaban de venir a la mente ni son cosas sobre las que he decidido improvisar alegremente. Le deben bastante a una especie de obsesión que lleva más de una década “comiéndome el coco” y que ha dado lugar —por mencionar solamente una parte de las consecuencias—, a tres años (2010-2012) de talleres en Casa de las Américas con paneles, debates e intercambio de experiencias latinoamericanas sobre nuevos modos de producir y comunicar cultura; al taller Fabricar Arte en Cuba (FAC, 2014) con más de 30 organizaciones invitadas; a cuatro sesiones (una por año, de 2015 a 2018) de *pitching* de proyectos dentro del evento AM-PM “América por su Música” y a numerosas charlas y discusiones, siempre apasionadas y fructíferas, en otros sitios y contextos como Jornadas Científicas del Isa, el Centro Juan Marinello o ferias y mercados lati-

noamericanos de la música. Un resumen teórico de estos desvelos puede encontrarse en la publicación del artículo *Nuevos Modelos de Gestión Cultural en Cuba*, aparecido en el no. 72 de la revista *Temas*.

Nadie en su sano juicio se atreverá a negar que la producción musical en Cuba es enorme en comparación con su tamaño, población y demás datos demográficos. Algo similar pasa con Puerto Rico. En el caso de nuestra Isla, una fuerte tradición musical que se hace visible a partir de la segunda mitad del siglo XIX tuvo un especial caldo de cultivo en elementos idiosincráticos, geográficos y geopolíticos. Cuba siempre produjo música, en algunas épocas mejor o de más alcance comercial que en otras, y estuvo en la avanzada de lo que ahora se conoce como industria musical en varias oportunidades: con la proliferación de revistas musicales y músicos de vanguardia en toda la primera mitad del siglo XX, con la temprana aparición de la radio a fines de la década de 1920 y la pionera inauguración de la televisión en América Latina en 1950, con la abundancia de pequeños sellos discográficos en los '40 y '50 de ese mismo siglo y el abarcador sistema de enseñanza musical con instrucción académica de primer nivel que se estructuró desde 1962 y llega a nuestros días, por solamente citar alguno hitos.

A todo ello es justo añadir, a partir de los '70, un sistema institucional y unas infraestructuras públicas de protección tanto del proceso de creación musical como del consumo que, aunque alguien pudiera dudarlo, me consta que provocan la envidia sana de muchos músicos de la región, sobre todos de los independientes, que lógicamente constituyen mayoría.

Pero, a diferencia de la pequeña isla hermana del Caribe, la música cubana no consigue para la mayoría de sus actores y protagonistas la rentabilidad económica que, todo parece indicar, podría generar, y lleva muchos años sin ocupar espacios de relevancia en el contexto no solo internacional, sino también regional. Me atrevería además a afirmar —a ciegas, dada la ausencia de estadísticas fiables— que de cara al mercado interno, los espacios y las plataformas informales o no institucionalizadas de producción, distribución y consumo de música cubana son muchísimo más dinámicos y rentables que los institucionalizados y formalizados y, todo ello, sin tributar adecuadamente a la Onat.



Nada de lo aquí dicho debe entenderse como un llamado al abandono por parte del Estado y el gobierno cubanos de sus políticas culturales, ni a la desprotección de aquellos géneros de naturaleza poco rentable o patrimoniales y mucho menos apunta a dejar al libre albedrío de la oferta y la demanda los precios del consumo cultural.

Pero en mi modesta opinión, es urgente tanto la adecuación, el re-dimensionamiento y la redefinición de los actores que conforman el entramado de relaciones en el que la música cubana se produce, promueve, comercializa y consume, como de sus funciones y objetivos.

Para los tiempos que corren, tenemos demasiadas instituciones y estructuras públicas (estatales) que cargan con mucho más de lo que pueden y saben hacer con costes controlados y eficiencia. Este ecosistema clama a gritos la incorporación, de manera natural, coherente y regulada, de organizaciones más pequeñas y espontáneas, más dinámicas y comprometidas, y sobre todo menos burocráticas y pesadas para el Estado tales como Cooperativas, Asociaciones culturales, Fundaciones y Pequeñas Empresas Privadas en el sector de la música.

Ahora que se ha concluido el estudio derivado del proyecto Mincult-Onudi-Koica: “Fortalecimiento de la competitividad, desempeño organizacional y capacidad de exportación de la industria musical cubana” no deberíamos esperar demasiado tiempo para acometer sin temor los cambios que se requieren. Puede haber líneas estratégicas para la exportación de nuestra

música, pero de nada servirán si siguen intentando realizarlas instituciones estatales dinosaurias —en tamaño y en movilidad— con catálogos inflados de artistas “profesionales” de los cuales son realmente exportables la minoría. En el mundo, da igual el color de la bandera o el sistema socioeconómico imperante, el sector del *management* y el *booking* de artistas se caracteriza por “oficinas” generalmente minúsculas — pueden ser, incluso, un teléfono móvil—, muy dinámicas, con un mánager y dos buenos vendedores trabajando para un promedio de cinco a diez artistas. No hablo obviamente de *Live Nation* sino de aquellas a las que podríamos de inicio emular y para las que existe talento en Cuba, casi siempre fuera del sector institucional o trabajando directamente con los artistas.

Nuestra legislación no permite aún la Pequeña Empresa Privada, en su lugar está la figura del llamado trabajador por cuenta propia, en cuyo nomenclador expreso se han incorporado recientemente tres que apuntan finalmente a que hay, entre los decisores, quienes piensan que la actividad de mediación cultural tiene futuro en el sector no estatal: operador y/o arrendador de equipos para la producción artística; auxiliar de producción artística; y agentes de selección de elenco (casting).

La música cubana, según hemos pensado siempre y parecen probar todos los análisis, es exportable, pero en ese proceso todas las partes deben poder ganar en la misma medida del esfuerzo de inversión, de talento y tiempo útil que realizan. Y, si resulta rentable, debería



poder aportar ingresos por la vía de los impuestos, sobre todo a los proyectos sociales comunes. ¿Por qué no dar espacio a otras formas de propiedad previstas en nuestros lineamientos y leyes, definir su tratamiento impositivo, y regular las relaciones internas de todo el sistema, sin temores desproporcionados?

Hay tanta música disponible en el mundo, es tan enorme la posibilidad de acceso —internet mediante— a la mayoría de ellas, que podemos afirmar que lo que no se escucha, no existe. La música cubana apenas existe hoy para el mundo. Y los melómanos nos resistimos a tamaño desperdicio. ■

«¿ES SOLITARIO EL TRABAJO DE UN ARTISTA DE ÉXITO?»»

 MAGAZINE AM:PM M. J. SARDIÑAS CORTESÍA DE CIMA FUNK

Lo que casi nadie dice es que, en la medida en que se conquista el éxito, más complicado se vuelve todo. Mientras más exposición y fanáticos tiene un artista, más exigen de él los medios y el público; aumentan las propuestas de giras, entrevistas, colaboraciones y trabajo en general; más cuidada y coherente deberá ser la imagen que proyecte; tendrá más requerimientos y expectativas desde el punto de vista técnico; en resumen... la cosa se irá enredando y el tiempo parecerá que no le alcanza. Y sacrificar la creación, los ensayos, y la propia actividad social y familiar no deben ser una opción. No una opción sana al menos.

Creer como artista y aumentar la audiencia conlleva una mejor planificación del trabajo y la necesidad de organizar las cosas para poder concentrarse en la parte creativa del proceso —que se supone lo ha colocado en un lugar de preferencia para su público—, y buscar aliados.

Esos aliados se convertirán pronto en eslabones importantes de una cadena que en la industria de la música incluye varios momentos y especializaciones. Saber encontrar a las personas adecuadas para desarrollar estas labores aumenta, a la vez, sus posibilidades de éxito.

La mayoría de los músicos y sus managers son muy celosos con las personas que contratan, y ahí podría estar la clave de todo lo que viene después, porque cuando hay un buen equipo detrás, casi siempre significa que, delante, hay un artista con aptitudes de liderazgo y conocimientos del mundo empresarial y, sobre todo, que respeta a su público y cree que lo merece todo.

Por si aún no lo tienes claro, *Magazine AM:PM* ha decidido mostrarte cuánto de trabajo en equipo hay en la carrera de un músico a través de esta infografía del *team* CimaFunk.



Collin Laverty
Management
Terapia Productions



Marie Aureille
Asistencia de Producción
y Coordinación de
distribución digital



Gretel Garlobo
Producción
de eventos



Sandra R. Galán
Coordinación
de Producción
y Social Media



Elisa Granadillo
Asistencia
de Producción



Isabel Albee
Asistencia
de Producción



Maylen Ibarra
Marketing y
distribución nacional



Marjorie García
Abogada, perteneciente
a la firma KHPS Law



LA BANDA



Arturo el Wao
(Arthur Álvarez Torres)
Piano, saxo y coros



Bejuco
(Diego Barreras)
Guitarra



Caramelo
(Ibanez Hermida)
Bajo



Hilaria Cacao
(Ilarivis García)
Trombón y coros



Katy Caco
(Katerin Llerena)
Saxo y coros



Machete
(Mario Gabriel Mesa)
Congas y voz



Miguelo
(Miguel E. Piqueiro)
Percusión menor
y coros



Dr. Zapa
(Raúl Zapata Surí)
Director Musical
y drums

MANAGEMENT Y PRODUCCIÓN

EQUIPO DE DISEÑO VESTUARIO Y AUDIOVISUALES



Carlos Gómez
WajirosFilms
Audiovisual



Daniel Arévalo
La Tiza Films
Audiovisual



Eisbel Acosta
Edición y Diseño
Audiovisual



Haydée Fornaris
Diseño gráfico y
Audiovisual



Samantha Chijona
Vestuario e imagen



**Joaquín
"El Sastre"**
Sastre



Julián Corrales
Ingeniero de sonido



Yandry Mas
Utilero



Harold Pompa
Utilero



Miguel Parera
Ingeniero de
sonido



Carlos García
Ingeniero de sonido

SONIDO Y UTILERÍA



«Quince discos cincuentenarios de la Egrem»

 JORGE RODRÍGUEZ Y RAFAEL VALDIVIA
 COLECCIÓN PRIVADA DE RAFAEL VALDIVIA

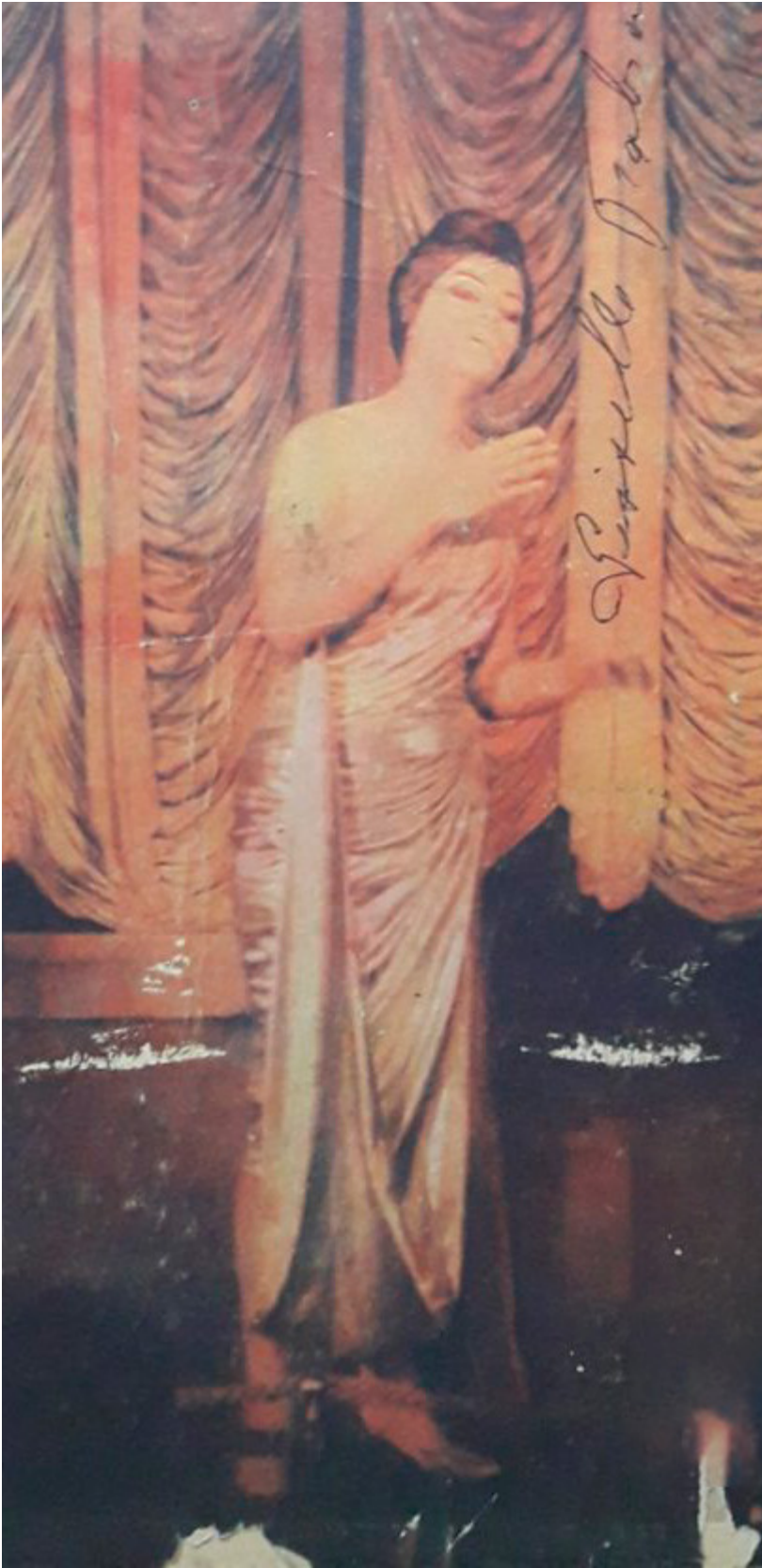
En esta década que casi termina han cumplido 50 años un grupo de discos memorables grabados en los Estudios Areito de la Egrem. Desafortunadamente, estos aniversarios han pasado inadvertidos y poco se ha recordado todo lo que significaron estos álbumes en una década tan interesante y única como los años ´60 del pasado siglo. Hablamos específicamente de fonogramas grabados entre 1961 y 1969.

Desde las primeras grabaciones de artistas como Chucho Valdés o Los Zafiros, hasta la entrada en escena del ritmo mozambique con Pello El Afrokán, pasando por la huella que dejaron artistas como Elena Burke, Celeste Mendoza o el Cuarteto de

Meme Solís, el número de grabaciones importantes, por diversas razones, es realmente significativo.

No pretendemos hacer una lista terminada o excluyente de lo que consideramos sean los mejores discos de esta etapa. Solo buscamos que al exponer y recordar parte de ellos, no perdamos de vista que el disco en sí es más que un soporte musical, es también documento y memoria, al que se debe regresar siempre en algún momento de nuestras vidas.

A continuación, les presentamos una selección de 15 fonogramas representativos de diversos géneros y artistas que hicieron significativos aportes a nuestra cultura.



01 *Gina canta en el Capri, de Gina León (INC-1011)*

Grabado en 1962 para el sello Imprenta Nacional y con fotografía de Alberto Korda, refleja lo que significó el show de esta artista en el hotel Capri de El Vedado habanero, en el que llegó a adueñarse totalmente de ese escenario. *Aléjate* puede decirse que fue el *hit* por excelencia que marcó a esta artista y a este disco.

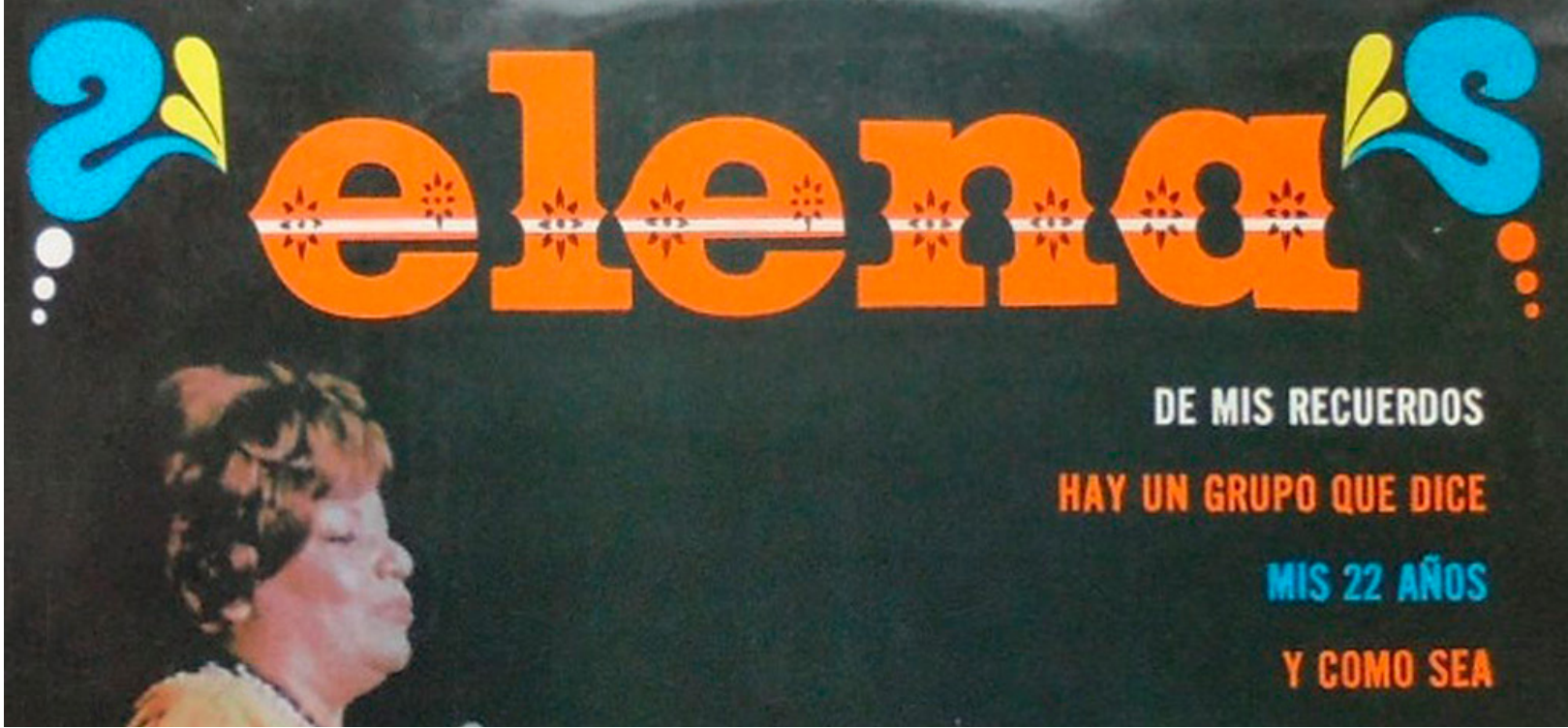
02 *Grupo Cubano de Música Moderna, de Frank Emilio, Tata Güines, Papito Hernández, Gustavo Tamayo, Guillermo Barreto y Roberto Valdés (LD-3103)*

Una suerte de todos estrellas: Frank Emilio (piano), Tata Güines (tumbadoras), Papito Hernández (bajo), Gustavo Tamayo (güiro), Guillermo Barreto (*drums*) y Roberto Valdés (bongó). Contiene éxitos como *Scherezada cha cha cha*. Grabado en 1962, el disco es una suerte de “descarga” en la misma órbita de *Cachao y sus descargas cubanas*, más allá de los músicos en común entre ambos proyectos.

03

En otro amanecer, de Cuarteto de Meme Solís (LD-3188)

Si por algo se recuerda a los años ´60 en Cuba es por ser la época dorada de los cuartetos vocales. Una vez más no importa que el formato o cierta moda nos llegue por influencia foránea; músicos como Meme Solís son capaces de apropiarse de múltiples códigos, sin importar su origen, y traernos de vuelta una expresión tan cubana como hermosamente compleja. El cuarteto Los Meme: una nueva manera de armonizar cuatro voces llevada a un peldaño superior.



04

Música de Cuba, de Los Van Van (LD-3320)

El comienzo de una leyenda que llega hasta la actualidad. Este primer álbum de Los Van Van puede ser visto como una de las puertas de entrada a la revolución musical de los ´70 en la Isla. A pesar de haber transcurrido cinco décadas, en este disco habitan los planteamientos conceptuales desplegados por Juan Formell con sus músicos, que se desdoblarían a través de todos estos años, al mismo tiempo que mantendrían una asombrosa coherencia y una capacidad permanente de renovación.

05

La Guarapachanga, de el Conjunto Chappottín y sus Estrellas (LD-3126)

Aunque el esplendor de los conjuntos transcurrió durante los años ´40 y ´50, el Conjunto Chappottín aún gozaba de gran popularidad y demanda en los bailables populares de la década de los ´60. *La Guarapachanga, Camina y prende el fogón* y *Quítate el chaquetón* quedarían con seguridad como piezas de las más bailadas en estos años. En las voces participaron Miguelito Cuní, Conrado Cepero y Udaberto Fresneda.

06

José A. Méndez, de José A. Méndez, el combo de Frank Emilio y la Orquesta de cuerdas y jazz de Rafael Somavilla (LD-3136)

Una combinación de lujo. Si la década de los ´60 es la consumación plena del filin, ahora ya nada impediría al “King”, ya de vuelta a La Habana, combinarse con dos monstruos como Frank Emilio y Rafael Somavilla, el primero con su combo y el segundo dirigiendo, como en otras tantas ocasiones, una orquesta de cuerdas y jazz.

07

Elena, de Elena Burke (LD-3297)

Grabado en 1968 con el acompañamiento de la Orquesta Cubana de Música Moderna y bajo la dirección de Rafael Somavilla, este es uno de los discos más emblemáticos de Elena Burke. Aunque era una intérprete ya establecida para ese entonces, La Señora Sentimiento decidió grabar seis temas (de los 12 que posee el álbum) de la autoría de Juan Formell, a quien ya reconocería, con toda su juventud, como un gran compositor. *De mis recuerdos* y *Lo material* no solo conforman el cancionero cubano sino que forman parte del repertorio de numerosos intérpretes actuales.



08

**Aquí el guaguancó,
de Celeste Mendoza (LD-3174)**

Con el acompañamiento de la Orquesta de Jazz —dirigida por Rafael Somavilla y Roberto Puentes— y el Coro Cubano Folclórico de Guaguancó, este disco, grabado en 1965, reafirmaba a Celeste Mendoza en su imperio del guaguancó. Dos composiciones de Ignacio Piñeiro sobresaldrían en este fonograma: *Papá Oggún* y *Sobre una tumba una rumba*.

09

**Los Zafiros,
de Los Zafiros (LD- 3118)**

Grabado en el año 1963 bajo la dirección de Néstor Milí, es el primer LD del cuarteto. Tan solo *La caminadora* y *Hermosa Habana* hubieran bastado para dejar una huella, pero lo de Los Zafiros fue un arrase de popularidad. Junto al cuarteto de Meme Solís fueron los más populares en este formato durante la etapa.



10

**Pianoforte I y II , de Adolfo Guzmán,
Frank Emilio y Pedro Justiz (LD-3142)/
Chucho Valdés, Felo Bergaza
y Rafael Somavilla (LD-3186)**

Se reúnen aquí los pesos pesados del piano. En el primero concurren Adolfo Guzmán, Frank Emilio y Pedro Justiz (Peruchín), mientras que en el segundo lo hacen Chucho Valdés, Felo Bergaza y Rafael Somavilla. Diferentes estilos, diferentes personalidades que aquí se expresan de diversas maneras a través de la interpretación, la composición y los arreglos.

11

**Descarga, de Jesús Valdés y su Combo I y II
(LD-3146 y LD-3163)**

Los primeros LDs de Chucho Valdés, ya considerado en aquel entonces un fenómeno musical con tan solo 23 años. El segundo contiene la primera grabación de *Mambo influenciado*. Ambos abrirían las puertas a la explosión ulterior que sería el fenómeno Irakere.



12

**Arrímate pa' cá,
de Juanito Márquez y su combo (LD-3154)**

Gran músico y orquestador, Juanito Márquez nos legó un disco precioso con arreglos de mucha sutileza, concebido desde la guitarra y para la misma. Se dice que el nombre del ritmo *pa' cá* se debe al tema que da título a este mismo disco y que, junto al pilón, dengue y mozambique, colorearon las pistas y los pies de los bailadores de la década. Contiene una hermosa versión de *La comparsa*, además de *Llavimaso*, que no es más que Somavilla, el apellido de otro grande pero con las sílabas en orden inverso.

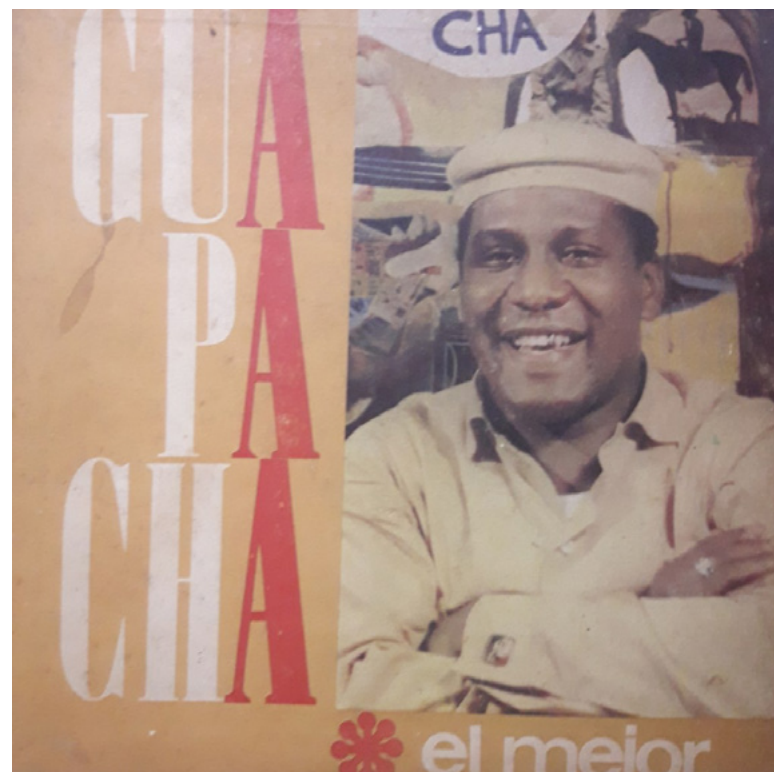
13 *Orquesta Aragón, de la Orquesta Aragón (LD-3183)*

El primer disco hecho por la Egrem a la “Charanga Eterna”. Más allá de la excelencia indiscutible de La Aragón, podemos decir que LDs como este ostentaron diseños artísticos de portadas que elevaron el concepto del mismo a niveles sin precedentes, dado que anteriormente e incluso con posterioridad a esta década de los ´60, se limitarían a una fotografía, simple denotación del intérprete o algún contexto sencillo. El diseño de este LD corrió a cargo de Roberto Quintana, quien también realizó los de Jesús Valdés y su Combo. Temas populares de este disco fueron: *Calle 22*, *Arrímate pa’ cá* y *Caserita villareña*.



14 *Guapachá, el mejor, de Amado Borcelá (LD-3171)*

Uno de los grandes mitos de la música cubana: Amado Borcelá (Guapachá). Musicalidad desbordante, gritos, *scat*, onomatopeyas. El universo del bop instalado en un cubano con una voz muy autóctona. No ha existido en la Isla un *scateador* igual. Como LD solo quedó este grabado. Le acompañó el combo de Chucho Valdés.



15 *Mozambique, de Pello El Afrokán (LD-3187)*

Polémicos los ´60, polémico el mozambique. Es el disco de *María Caracoles*, el tema por excelencia del género. Era inevitable que este ritmo se ganara el favor popular: el atractivo de una batería de tambores sin escatimar en ejecutantes, el éxtasis de los cueros, modelos-bailarinas estilizadas; durante los ´60 todo se podía mezclar, más allá de la música. Todo llegó a ser mozambique. ■





Desde chiquita yo tocaba cantidad en el barrio, me iba al Callejón de Hamel, al Parque Trillo. Mi mamá salía del trabajo a las cinco de la tarde, y a esa hora mi abuelita se paraba en la puerta y me hacía *pssssssss* y olvídense de eso; donde quiera que yo estuviera, escuchaba el *pssssssss* y sabía que era hora de ir para la casa, de bañarme y ponerme decente para que mi mamá me llevara a las clases de baile. Pasé por todo: ballet, gimnasia, cualquier cosa de baile, pero lo mío era el reparto, el Parque Trillo, vender bolas a cinco por un peso... Mi familia no sabía nada de eso, pero venían los niños y tocaban a la puerta: *¿ahí está Yissy pa' comprarle cinco bolas?* No es por nada, pero yo era *mostra* jugando a las bolas, y cuando tenía un bulto, pues vendía y así...

De preescolar hasta cuarto grado *mataperrié* mucho, pero un día a una profesora se le ocurrió hacer un grupo musical en la primaria del barrio, y yo dije “quiero ser la que toque el bongó”, y era comiquísimo,

porque entonces los varoncitos cantaban y bailaban y las niñitas una tocaba el tambor, otra las maracas, otra las claves. Teníamos vestuario y todo, y así fuimos a tocar a una pila de lugares, a la Embajada de España incluso, casi no dábamos clases.

Un día me encontré un piano eléctrico destartado en la basura y me lo llevé a mi casa. Mi mamá me peleó muchísimo, y yo le decía “¡quiero estudiar piano!” (Esto nunca lo había contado, de verdad). Me dijo “bueno, está bien”; me llevó con una profesora que daba clases particulares de música al doblar de la casa, pero ya no tenía edad para estudiar piano en la escuela, y preguntó si había otro instrumento que me gustara y contesté “bueno, la percusión”; y después de un año de preparación me presenté al conservatorio Manuel Saumell.

Sabía un poco que quería la batería, pero cuando entré a la escuela solo se daba percusión clásica. Al otro día le dije a mi mamá “sácame de ahí que no quiero estar todo el día con la caja esa aburrida”, porque yo pensaba que iba a entrar a tocar batería, y nunca fue así. Pero finalmente me quedé estudiando percusión clásica. Entonces a un profesor se le ocurrió hacer una *jazz band* y así fue que empecé en la batería de verdad. El pase de nivel para la Amadeo Roldán fue una batalla enorme, todos los días un examen diferente. Quise dejarlo, pero mi mamá me dio fuerzas, y lo conseguí.

Yo era tremenda, la verdad. Un día se me ocurrió decirle a mis amigos “caballero, vamos a coger el M1, nos bajamos en la última parada y luego regresamos...”. Pero cuando nos bajamos en la parada

nos dimos cuenta de que era Bacuranao. Al otro día le dijimos a todo el mundo: “¡caballero, nos montamos en el M1 y nos lleva hasta una playa!”. En la secundaria, la “escolaridad” estaba en una escuela y la música en otra, entonces, antes de ir para la de música, nos bañábamos en el malecón y luego nos quitábamos la sal en una pilita del Cupet, para que la directora de la escuela no nos descubriera.

Por esa época hicimos un grupo que se llamaba Pentajazz. Por ahí pasaron Alfreddito Rodríguez, Papucho —de Manana Club—, Jorgito Aragón y Julio Valdés, por ejemplo. Una vez fuimos a tocar a La Zorra y el Cuervo y no nos dejaban entrar porque éramos menores de edad, y el concierto era de nosotros. Aprendí cantidad y estudié mucho, ellos hacían que estudiara y me esforzara.

¿Mi servicio social? Imagínense que a todo el año lo ubicaron en la Isla de la Juventud, en Sancti Spíritus y en Guantánamo, a dar clases. Y yo no quería irme lejos. Tuve la suerte de que me pidiera Anacaona, y allí, en la orquesta, pasé mi servicio social.

Yo venía de tocar jazz, no sabía nada de timba, pero cuando me preguntaban “¿tú tocas timba? ¿tú tocas batería con timbal?”, siempre respondía “sí, sí...”. Me probaron en un ensayo y ahí más o menos *cacharrée*. Una semana después de graduarme nos fuimos a Pinar del Río a un concierto. Y todo mal. Después de un tiempo, cuando estábamos en confianza, me confesaron que varias de ellas le habían dicho a Georgia que yo no encajaba, que

no iba a aguantar los shows de dos horas sin parar. Y Georgia respondió “vamos a darle un voto de confianza, tú verás que ella lo va a lograr, porque los jazzistas son así. Si en tres conciertos no coge, entonces veremos”.

Ese día terminé llorando. Llegué a la casa y dije que no iba a ir más a la orquesta, que yo no la ponía en la timba... Habíamos regresado a La Habana un martes, y el viernes ya teníamos otro concierto en unos carnavales, no recuerdo dónde. ¿Qué hice? Me puse a estudiar: Van Van completo, Manolito Simonet, el Médico de la Salsa, timba, timba pa’ bajo en esos dos días, y luego me puse a tocar encima de los temas de Anacaona, a ponerles cosas, y ya en el concierto del viernes hice tremendo show, y todo el mundo se quedó “¿a ella qué le pasó en dos días?”. Así fui encajando.

Hoy recuerdo esos tiempos de estudiante espectacularmente bien. Y extraño muchas cosas: las travesuras que hacíamos, bañarme en el malecón, los grupos con los amigos... Tenemos uno en WhatsApp que se llama “Ya estamos viejos”, donde recordamos aquellos días con mucha emoción.

La verdad es que me siento todavía una niña y de alguna manera eso se ha reflejado en mi carrera. Y cuando estoy tocando la batería, cuando estoy en un escenario, me siento tan realizada, como una niña que no puede soltar su juguete. Y me siguen encantando los juegos, cuando veo niños por ahí voy directo hacia ellos. Creo que siempre seré una artista adolescente y traviesa. ■



«Música popular cubana a palo limpio»

✂ ADRIANA OREJUELA MARTÍNEZ
✂ M.J. SARDIÑAS

Basta con ojear las publicaciones seriadas de distintos periodos o volver sobre algunos libros imprescindibles para observar cómo sucesivas generaciones de cubanos —especialistas, músicos o periodistas del ámbito cultural— han considerado que la música popular atraviesa por una etapa de crisis. Aunque cada momento posee sus propias características, dicha apreciación apunta, casi siempre, a la música que disfrutaban los más jóvenes, es decir, a las expresiones de moda. Los argumentos son recurrentes: la lamentable calidad de las letras, la insoportable monotonía rítmica, el paupérrimo trabajo armónico, la simpleza melódica, la pérdida irredimible de lo que cada generación entiende como “auténtica cubanía”, el injusto olvido de músicos gloriosos que la juventud desconoce (en ocasiones por culpa de los medios), las deficiencias en los canales de difusión, etc. En suma, las voces de alerta sobre el delicado estado de salud de la música popular cubana son una constante en distintas épocas.

Este hecho resulta extraño para quienes fuera de las fronteras de la Isla hemos recibido sistemáticamente una música robusta y ufana de sí misma. La discografía cubana es objeto de culto y allí, donde menos se sospecha, se apilan colecciones monumentales que atesoran con celo verdaderas reliquias. Todo parece indicar no sólo que aquí funciona el famoso refrán que recomienda lavar la ropa sucia en casa, sino algo más trascendente, y es que la música importa y mueve a continua reflexión.

“Gustos que merecen palos”

“Actualmente no hay en su capital más teatro cubano que el del Alhambra, ¿cuál es el exclusivo género que cultiva? El de la más desenfrenada sicalipsis. ¿Quiénes son sus autores: los hermanos Francisco y Gustavo Robreño; Villoch, Saladrigas, Martín Pizarro, los Anckermann[...]? No hemos producido ningún invento útil, ni añadido una hoja a la corona de laurel de las artes; ni hecho progresar ninguna ciencia [...] pero eso sí, hemos

enmendado la plana a París y emulado a los pueblos de Oriente en la reproducción, a plena luz eléctrica, de las escenas de sensualidad más groseras [...]. Hay gustos que merecen palos y glorias que merecen presidio. Así vamos”.

De esta manera se pronunciaba Joaquín J. Aramburu en su artículo *El Alhambra* el 4 de mayo de 1910 en el *Diario de La Marina*, citando además comentarios del periodista madrileño Miguel de Zárraga y del cubano José Antonio González Lanuza.



En una orilla por completo opuesta, Alejo Carpentier en *La música en Cuba* no solo elogia reiteradamente el talento del compositor Jorge Anckermann, sino que concede suma importancia al teatro bufo en la evolución de la música popular: “todos los tipos de canciones y bailes urbanos y campesinos fueron sacados a la luz, difundidos y mezclados. Las exigencias de la escena diversificaron géneros nacidos en un mismo tronco. Lo negro cobró definitiva vigencia. Alhambra fue, durante treinta y cinco años, un verdadero conservatorio de ritmos nacionales”.

La melcocha del danzón, la jerga pintoresca de Sindo y las africanas inarmonías del son

Para Carpentier y otros artistas e intelectuales que configuraron la vanguardia de los años '20, eran otros los gustos que en realidad merecían palos por mantener a la música popular sumida en una “*melcocha* de salón”, demasiado cercana a la ópera y a la canción napolitana, de la que no parecía poder zafarse con facilidad. Eduardo Sánchez de Fuentes y otros autores menos talentosos que el compositor de la famosa habanera *Tú* se habían erigido en *rectores del buen gusto* y dominaban la escena musical a partir de un repertorio que, etiquetado como máxima expresión de lo *típico cubano*, estaba integrado por criollas, canciones, guajiras o boleros italianizantes y cursis —“picúos”, escribiría Carpentier.

Amén de las circunstancias inherentes al contexto político que vivía Cuba en esos primeros años de república y la notable presencia de la cultura norteamericana en la Isla, no es aventurado afirmar que quizás este panorama, un tanto anémico, haya llevado a la juventud de esos años a preferir el *one step*, el *fox trot* y el *yop*. Pero había, sin embargo, otra orilla

desde la que se defendía a capa y espada esas músicas más tranquilas y “cubanas”. Lo leemos así en el editorial de la revista *Follies*, el 19 de marzo de 1922:

“Hoy vamos a referirnos a lo que pudiéramos llamar ‘música nacional’, que decae, que languidece día tras día, sustituida por las chillonas notas de exóticas piezas musicales que sólo tienen el valor de ser extranjeras. Nuestro clásico danzón solo en pocas sociedades de las denominadas ‘regionales’ es mantenido a manera de un agónico en sus

últimos momentos de postración [...]. Sociedades cubanas de recreo y esparcimiento [...], fijaos que vuestra obra habrá de ser juzgada en el futuro, y actúen en consecuencia para que su juicio les sea favorable. Cuba necesita de su música [...]. ¿No vendrá alguna reacción?”.

Si comparamos un programa bailable de 1913 en La Tropical y otro de 1922 en la Asociación de Dependientes, se entenderá el ardoroso clamor de este editorial:

ABRIL DE 1913

- 1. *Alma española*— Pasodoble
- 2. *Barbero de Sevilla*— Danzón
- 3. *La viuda alegre*— Danzón
- 4. *Conde de Luxemburgo*— Vals de Strauss
- 5. *El guitarrico*— Danzón
- 6. *Alfonso XIII*— Pasodoble
- 7. *Casita criolla*— Danzón [repertorio del Alhambra]
- 8. *Corte de faraón*— Danzón
- 9. *Machaquito*— Danzón
- 10. *Se rompió la máquina*— Danzón
- 11. *Ensueños*— Vals tropical

MARZO DE 1922

- 1. *Mello Cello*— Vals
- 2. *Somebody*— One step
- 3. *Ana Luisa*— Danzón
- 4. *Mimí*— Fox trot
- 5. *Los jóvenes del kewpie*— Danzón
- 6. *Stolen Kisses*— Fox trot
- 7. *Jabón en la línea*— Danzón
- 8. *Just Like a Rainbow*— Fox trot
- 9. *La Jara*— Danzón
- 10. *All by Myself*— Fox trot
- 11. *Mujer ingrata*— Danzón
- 12. *Home Again Blue*— Fox trot



Es fácil inferir que el repertorio de las típicas debió sufrir adaptaciones para poder mantenerse en el mercado. Sin embargo, aun esos danzones agónicos y en estado de postración de comienzos de los años '20 recibieron una andanada de palos en su momento. En conferencia pronunciada por Gaspar Agüero en 1920 en la Universidad de La Habana, este arremetía:

“El danzón [...] nos proporciona la prueba más contundente de que el empleo del estribillo musical redundaba en perjuicio de la música criolla [...], los tocadores de danzones, impulsados por un instinto especial, ponen siempre algo de su cosecha, improvisándole sucesivas reformas al malhadado estribillo [...] tal circunstancia matará al danzón cubano, porque cuando las composiciones se hacen dejándoles margen para que ellas sean completadas libremente por los ejecutantes, estos concluyen por destruirlas a mansalva con sus colaboraciones, las más de las veces detestables”.

Lo dicho, cada generación percibe la pérdida de valores esenciales de la música popular en las más nuevas formas interpretativas, fenómeno que se repite una y otra vez. Por fortuna, los músicos suelen ser refractarios a esas opiniones, pues de haberse contenido en el uso y el abuso del estribillo, nos



hubiésemos perdido, por ejemplo, los soberbios danzones de nuevo ritmo de Arcaño y sus Maravillas. Ahora bien, ese instinto irrefrenable que termina en descarga (no otra cosa es la improvisación detestable que menciona Agüero) se produce con mayor desenfado en las orquestas típicas, a partir de la influencia del estribillo del son.

Y aunque no forman parte de la *melcocha* italianizante que tanto empalagaba a Carpentier, sorprenderá a muchos descubrir que también las letras de no pocas canciones y boleros de Sindo Garay, figura mítica de la música popular cubana, padecieron en su día cierta crítica burlona, del mismo Gaspar Agüero, que a su vez cita y suscribe en este caso, lo escrito por el compositor mexicano Manuel María Ponce:

“La jerga pintoresca que Sindo usa para expresar sus ideas es curiosísima, porque frecuentemente la idea es justa y oportuna, pero el deseo de originalidad, de elegancia o de perfección lo obligan a emplear términos estrambóticos o disparatados, diciendo introito al referirse a un preludio, bufónico por bufo, vociferante por voceador, crónica por romántica, etc. [...]. El espíritu de Sindo, tendiendo siempre a la exquisitez y a la novedad, logra

en la música lo que no alcanza en el lenguaje: la expresión feliz y plenamente artística en sus melodías en el arte subjetivo y esencialmente espiritual. En tanto que en el arte de la palabra, siendo más preciso, más objetivo, no llega sino a inventar palabras extravagantes que invitan a reír”.

Así andaban las cosas con anterioridad a la total aceptación/difusión masiva del son en los años '20, aunque, como se sabe, ya hacía un tiempo los soneros orientales convivían en los barrios populares de la capital con rumberos y miembros de coros de clave, quienes terminarían por imprimir al género su propio acento, para dar origen al son habanero, colmado de sabrosas referencias rumberas. Sin embargo, todavía en 1924 era posible leer titulares en primera plana, como el siguiente tomado del periódico *La Discusión*: “En medio de las africanas inarmonías (sic) de un ‘son’, un obcecado pretendiente fragua el asesinato de su adorado tormento y se suicida después”. A lo que el análisis de Carpentier en *La música popular cubana. Pueblo en su son* pareciera responder:

“El son de Oriente [...] venía a oponerse a la ofensiva frontal del jazz. *A la loma de Belén, Cabo de la guardia, Mujeres, no se duerman* [...] y otros

cantos que eran la base del repertorio del Sexteto [Habanero] se hicieron populares un día, haciéndonos olvidar lo que el jazz nos hubiese revelado acerca de un tipo de música popular urbana, sumamente estimable [...] pero que estaba en camino de sustituir el arsenal de nuestra prodigiosa batería afrocubana por la presencia funcional del *drum* [...]. Hacia el año 1925, el son ya era dueño de la plaza de La Habana [...]. Cuba debe mucho a sus músicos populares, en lo que refiere a una afirmación de caracteres propios ante el mundo [...]. El hecho es tan importante que rebasa el campo de la música para alcanzar el de la sociología”.

Pero quien defiende, pasado el tiempo, también critica. En los '40, época de esplendor de los conjuntos, con Arsenio Rodríguez a la cabeza, Carpentier, en *La Música en Cuba*, lamenta con evidente nostalgia que “las orquestas de son al estado puro, tal y como las conocimos en los veinte [hayan] desaparecido de los grandes centros urbanos [y que] solo en bailes muy populacheros [pueda] oírse, todavía, un cabal sonido de voces y percusión”. Es un tanto extraña esta opinión, si se toma en cuenta el ahínco con que el escritor insistió en la importancia de explotar la enorme riqueza de la percusión afrocubana, rasgo innovador

que, entre otros muchos, caracterizó a los sones del gran Arsenio. Aquí de nuevo entra en juego la percepción de la música que pierde su pureza y no vuelve a ser ya la misma.

Localismo maraquero y plebeyez tabernaria

Año 1959. Una nueva vuelta de tuerca y regresan los debates. Dice Roberto Fernández Retamar en *Revolución*: “Bien atrás han quedado las trampas del localismo maraquero [...] el precipitado arrai-go en lo pintoresco da poco [...], en vez del subrayado localista [es necesario] un acercamiento confiado y profundo a nuestras cosas, y a la vez, una voluntad de situarlas dentro de la órbita mayor a que pertenecen”.

Y en el mismo año, Ramiro Guerra en *Lunes de Revolución*: “[...] vemos cómo [los bailarines] se pierden en la rutina diaria del ‘nite-club’ donde inconscientemente adaptan su sentido al espectáculo frívolo de tales lugares. También vemos cómo las comparsas carnavalescas se han convertido en ‘shows’ para turistas [...]. Al amparo de esa ignorancia, se crean pseudo grupos de folklore nacional, en que areítos de Anacaona, ñañiguismos

femeninos y falsas interpretaciones folklóricas, con buena dosis de mal gusto, han salido al público, y peor, al extranjero, en representación oficial de nuestro país”.

En mi libro *El son no se fue de Cuba. Claves para una historia. 1959-1973* hay suficientes muestras de que el criterio de que el folclor y los ritmos nacionales se deformaban al interior de los cabarets para atraer con su falso exotismo el aplauso de los turistas, era compartido por la vanguardia intelectual y artística más lúcida del momento y de cómo se reflejaba en la prensa desde los primeros meses de 1959.

Para ser precisos, dicho criterio encuentra eco a partir del triunfo de la Revolución, pero estaba latente con anterioridad a esa fecha en centros de pensamiento como la sociedad cultural Nuestro Tiempo, fundada a comienzos de los '50. En 1952, nuevamente Carpentier, quien no pertenecía a dicha institución, escribía: “[la música hoy] ha caído en una plebeyez tabernaria o cabarettesca, lejos de la inocencia tan simpática de aquellas ‘fritas’ de Marianao [...], la guaracha, la rumba, nacen en el cabaret con ‘letras’ de doble sentido y una aterradora pobreza de invención en las palabras y en la música”.

Lo cierto es que esa “plebeyez tabernaria y cabarettesca” había hecho de la noche habanera de los años '50, una de las más variadas y palpitantes del mundo. Como se observa, también esta década, que pasaría a la historia de la música popular cubana como *gloriosa*— y en realidad lo fue—, tuvo detractores entre un sector de sus contemporáneos.



Pastilla de menta, minifalda y pelo largo

“Durante cuatro años alguien cerró la entrada de música extranjera. Esto nos atrasó pues la música fluctúa entre influencias mundiales. Ahora, una apertura también arbitraria, nos sitúa atrás. Compositores, arreglistas, intérpretes, estamos fuera de tono con lo que llega [...], hay un problema de conciencia hecha, de gusto dirigido. Pastilla de menta a toda hora —junto con la minifalda y el pelo largo— son exteriorización del deseo de copiar, no son productos cubanos”.

Así se pronunciaba en *Juventud Rebelde*, José Antonio Méndez en respuesta a Santiago Ruiz, en octubre de 1967. A mediados de los '60 parecía lejano en el tiempo el espíritu de los primeros años de Revolución, cuando se produjo una estremecedora voluntad de recuperar lo más genuino del acervo cultural del país y Odilio Urfé, con el auspicio del Consejo Nacional de Cultura (CNC), pudo concretar la articulación de agrupaciones tipo, integradas por exponentes de lujo en cada género, desde el son de los permanentes hasta la canción filin y la descarga, expresiones ambas en plena efervescencia. Nada quedó fuera. Toda la música de la Isla sonó

en ese apoteósico Festival de Música Popular de 1962 y en otros que Urfé se encargaba de organizar aquí y allá con intención didáctica. Reseña Marta Valdés que Ignacio Piñeiro se había convertido en una figura muy popular pues se le veía en todas partes, incluso en la televisión, para contar cómo había sido aquello del son en los '20.

Se fundaron en esos años la Imprenta Nacional, el Icaic, la Casa de las Américas, el Conjunto de Danza Moderna, el Conjunto Folklórico Nacional, el Instituto de Investigaciones Folklóricas, el Teatro Musical de La Habana y la Escuela Nacional de Arte, entre otras instituciones que daban un vuelco radical a la cultura, mientras que la noche, aunque ya sin casinos ni turistas, vivía un momento de esplendor con figuras como La Lupe, Freddy, Elena Burke, Doris de la Torre, Ela O’Farrill o Pacho Alonso, y el bailable popular salía de las sociedades para instalarse en plena calle con Benny Moré, la Aragón o Chappottín.

Sin embargo, no solo los cambios sociales habían dislocado por completo la infraestructura de difusión y distribución de la música cubana, sino que esta “envejecía” con rapidez pasmosa ante la explosiva aparición del rock y la balada pop, cuyos

efectos se hicieron sentir en todas las músicas nacionales del continente. A esto se sumó la política de cerrar en el país la difusión de música extranjera, sobre todo el rock anglosajón, aunque el programa Nocturno radiaba a Los Bravos, Los Brincos y otras copias regulares de los famosos The Beatles. Pero la fórmula de cierre, en lugar de funcionar, era contraproducente en el sentido de que al final los jóvenes aplicaban su ingenio para acceder a la música internacional de moda y la preferían a la cubana.

“Quisiera saber si no existe una política definida, clara, abierta, indudable para desestimar al tocador de tres o de bongó, y estimular al tocador de guitarra yanqui y de *drum*”, escribía airado el doctor Luis Rodríguez Rivera en *Granma* en 1968.

Revistas y periódicos del momento revelan la preocupación existente por el rechazo de los más jóvenes hacia las sonoridades del patio, al extremo que el CNC intercedía y auspiciaba la creación de la Orquesta Cubana de Música Moderna con el manifiesto objetivo de remediar el problema. Excelentes músicos e instrumentistas fueron llamados a integrar este grupo provisto de los timbres que tanto disfrutaban las nuevas generaciones (organeta, guitarra eléctrica, *drum*, etc.) y



aunque la *Pastilla de menta* fue un *hit*, por diversos motivos, la iniciativa no surtió los efectos esperados. A partir de este momento, se verá a las instituciones culturales del Estado intervenir, no sólo en los canales de difusión de la música popular, sino que tratará de direccionar la creación artística propiamente dicha.

“Fue hacia 1967-1970 cuando se comenzó a especular sobre la ‘crisis’ que atribuimos, en lo que pueda tener de cierta, a dos factores básicos: el ‘autobloqueo’, consistente en hacernos sordos a lo que sucedía en el exterior, y la creación en 1968 de un sistema centralizado de contrataciones que desarticuló el movimiento musical y destruyó los mecanismos habituales de acercamiento entre el público y los músicos populares”. Así lo ha descrito Leonardo Acosta en su imprescindible *Del tambor al sintetizador*.

Finalmente, sin ser convocado por institución alguna, a punto de culminar la década del '60, Juan Formell da en el clavo con el *songo* y pone a bailar a la Isla entera con *El Martes*, *La Flaca*, *Yuya Martínez*, *La bola de humo* y *La compota*.

Adivinen las opiniones que se suscitaron al respecto...

Rafael Lay: “Muchas orquestas tienen sus inquietudes, tratan de actualizar los ritmos cubanos, ponerlos al nivel de la música moderna internacional, pero se les va la mano [...] y lo peor: se alejan cada vez más de la raíz tradicional que particulariza la música cubana”.

Enrique Jorrín: “...tenemos noticias de países donde se ha llevado ese tipo de música, de la fabricada por nuestras orquestas en estos momentos, y el público no ha reconocido en las interpretaciones la música cubana, ¡fíjate hasta dónde llega la deformación de la música cubana tradicional!”.

A la luz del presente, el *songo* de Formell y Los Van Van marcó un punto de giro decisivo para el desarrollo del son de tanta importancia para la vitalidad del género, como las innovaciones al formato de conjunto introducidas por Arsenio Rodríguez en los '40 y el trabajo con lo sonero campesino en el universo del jazz band, llevado a cabo por Benny Moré en los '50.

“Anda nena, vamo’a la pelota”

“Hoy en plena construcción del socialismo, no se concibe un artista desvinculado de la problemática social de nuestro pueblo, [...] los artistas surgidos



al calor de los principios revolucionarios, tienen necesariamente que cumplir con un deber insoslayable para con su pueblo: retribuir a este las conquistas y logros que él les ha posibilitado en el campo de la superación cultural y, desde luego, hacerlo a través de una creación artística consecuente con la ideología revolucionaria y donde los valores éticos y estéticos estén marcados dentro de un carácter eminentemente didáctico que responda a la conciencia social del proletariado”. Este era el llamado del escritor Omar González, al frente de la Brigada Raúl Gómez García, predecesora de la Asociación Hermanos Saíz, según lo publicaba en 1974 *El Caimán Barbudo*.

Mejorar la calidad de los textos en la música popular se convirtió entonces en una tarea a cumplir durante un buen trecho de los años '70. Las directrices derivadas del primer Congreso de Educación y Cultura (abril de 1971) guardan suma relación con este hecho, así como con el esfuerzo de potenciar al máximo el Movimiento de Aficionados en todo el país, impulso que apuntaba a masificar la cultura y desalentar la influencia de lo que se conoce por *star system*. Lázaro García lo ilustra cuando expresó en una entrevista publicada en el mismo mensuario: “Aquí nadie debe convertirse en *showman* ni en figura exclusiva; aquí se le canta al pueblo”.



Aunque sus miembros lamentan la escasa difusión de sus obras en los medios, la Nueva Trova, convertida en movimiento desde 1972, adquirió un papel preponderante. Se fundaron sedes en todas las provincias con la misión de captar posibles miembros. Una vez dentro del movimiento: “se les plantea la línea estética que nos proponemos y se les insta a que hagan una canción que represente mejor el momento en que vivimos, o sea, la lucha del hombre en la construcción del socialismo. De esta forma pretendemos estimular a los interesados en la nueva canción a influir en una mejor

calidad de la música cubana en general”, explicaba Eduardo Ramos en 1977, entonces coordinador nacional del MNT y autor de canciones maravillosas como *Siempre te vas en las tardes*.

En sintonía con el momento, en 1976 el Cabaret Tropicana presentó el espectáculo *Cuba por el mundo: canción con todos y plegaria a un labrador*, bajo la dirección de Joaquín M. Condall. El aprendizaje de las formas folclóricas presentes en la canción política latinoamericana, muy en boga por entonces, constituía otra de las asignaturas de la época.

En ese contexto, las miradas se posaron sobre la música popularailable a la cual se le recriminaban sus letras machistas, chabacanas, de mal gusto, anacrónicas, mientras los músicos, apaleados por varios flancos, hicieron actos de constricción y firmes propósitos de enmienda.

“[Periodista de *Juventud Rebelde*] ¿y en cuanto al uso de palabras chabacanas de mal gusto que tanto abundan en las piezasailables?

[Daniel Rojas, director de La Monumental] Teníamos un número que decía: ‘dale nena, lávame la ropa’ y al finalizarlo nos dimos cuenta

que eso implicaba una actitud de machismo que no es acorde con el proceso revolucionario en que vivimos. Ahora hemos cambiado el estribillo por ‘anda nena, vamo’ a la pelota”.

Juan Formell es otro de los músicos interrogados al respecto, y tras admitir con resignación que las letras son “su talón de Aquiles”, reconoció en 1977 en entrevista para *El Caimán Barbudo*, que subestimaba la importancia de los textos pues consideraba que “a un bailar no le interesa oír la letra, sino la música”. ¿Qué sería de la historia social de esos años y los siguientes sin las letras de Juan Formell!

En el seno de la Nueva Trova también se generó una revisión crítica del repertorio, no solo del bolero vitrolero, sino de las composiciones de Mario Fernández Porta, René Touzet, Juan Bruno Tarraza, Julio Gutiérrez y otros autores de los años '40 y '50. Se salvan del escrutinio la trova tradicional al estilo de Corona y Garay, y las canciones del filin. En 1976, por ejemplo, el cantautor Mike Porcel declaraba a *Juventud Rebelde*: “La música más divulgada es sin duda la popular, pero no siempre es artísticamente buena. Me refiero a losailables y a ciertas baladas. Los textos fluctúan entre el mal gusto y la sensible-ría barata y esto no es formativo para las nuevas

generaciones. No pido para esa música un destierro. Bastaría con balancear ambos géneros y lo malo caería por su propio peso”.

Lo cierto es que a la hora de la verdad, contra viento y marea, Los Latinos, La Monumental, Rumbavana, Reyes 73, La Ritmo Oriental, La Original de Manzanillo, Los Bocucos, Los Van Van, La Revé, La Aragón y decenas de orquestas continuaron animando bailes populares en círculos sociales obreros y en el famoso salón Mambí del parqueo de Tropicana. Justo en 1976 se sumaban a los ya graduados de la Escuela Nacional de Arte, 74 músicos con una excelente formación académica. Para el final de este convulso decenio, ya se habían fundado Irakere, Afrocuba, Son 14, Síntesis, Septiembre 5 y Yaguarimú, entre otras agrupaciones de altísimo nivel que trazarían muy interesantes caminos para la música cubana.

Y en lo que podría calificarse como un acertado *viraje de timón*, en 1978 la televisión creó *Para Bailar*, espacio que los jóvenes de todo el país esperaban, los domingos en la tarde, con enorme expectativa. En 1978, Eduardo Cáceres Manso, director del popular espacio televisivo, contaba a *Juventud Rebelde* que “la idea [fue] hacer

un programa sobre competencias de bailes que tuviera una tónica juvenil y que como objetivo principal se retomen (sic) los valores tradicionales de nuestra música y se incursione en otras”. Se bailaba de todo en *Para Bailar*, desde danzones y sones hasta el último número de Los Van Van o de Barry White.

Al mismo tiempo se organizaron festivales como el del Son, en Manzanillo, y el Benny Moré, entre otros, que contaban con eventos teóricos, lo cual indica que la política cultural se había repensado, para bien de la música popular bailable tradicional y contemporánea.

A la postre, no obstante la percepción de *acabose total* en el ámbito de la música cubana, el saldo que arrojaron los '70 revela un repertorio perdurable y de excepcional belleza en las canciones de la Nueva Trova. Corresponden a este periodo verdaderas obras de arte como los LP *Días y Flores*, de Silvio Rodríguez (1975) y *Pablo Milanés* (1976), de Pablito, y muchas otras piezas imprescindibles grabadas por el Grupo de Experimentación Sonora del Icaic, con Emiliano Salvador al piano, sin pasar por alto la obra de Pedro Luis Ferrer, Mike Porcel, Vicente Feliú, Noel Nicola y Sara González, entre otros trovadores.

En la música bailable, como ya se enunció, aconteció otro tanto y en el también apaleado universo de las canciones ligeras o baladas; Beatriz Márquez, por ejemplo, grabó composiciones de enorme significación para varias generaciones de cubanos.



Cerrando el ciclo... por ahora

Los '80, como la mayoría de las décadas en la historia de la música popular cubana, trajeron su propio estado crítico bajo la manga y las letras recibieron, por supuesto, su correspondiente cuota de palos. Pero en esa década las discusiones se centraron, entre otros múltiples aspectos, en negar la existencia de la salsa de Nueva York y Puerto Rico y, en las actuaciones de Oscar de León en la Isla, quien según el criterio generalizado, logró bailar en la propia casa del trompo...

Ahora bien, quizás no haya existido en el siglo XX una música que generara tal nivel de escozor en la sociedad cubana como la timba, surgida a finales de este decenio

El tema ha sido tratado en abundancia dentro y fuera de la Isla, por lo que sólo me referiré a dos hechos que guardan relación entre sí: en primer término, la timba, como producto musical, es uno de los resultados tangibles de la rigurosa formación académica, gratuita, que establece el gobierno desde los primeros años del triunfo revolucionario. Con un antecedente en el trabajo de Irakere, José Luis Cortés concibe una de las músi-

cas de *baile popular para salón*, más sofisticadas, elaboradas y complejas que haya producido Cuba en su historia.

En segundo orden, si se analizan con detenimiento los propósitos que animaron lo que luego se conocería como *sistema de enseñanza artística*, no figuraba entre sus prioridades el formar músicos de academia para la música popular. De hecho, una vez graduados, se esperaba que la mayoría de los jóvenes pasaran a la enseñanza en conservatorios o en las escuelas de instructores de arte —esenciales para robustecer el Movimiento de Aficionados— y también que suplieran el histórico déficit de instrumentistas profesionales que aquejaba a las orquestas sinfónicas y bandas municipales. Pero al decir de Alicia Perea, profesora de piano que más tarde dirigió el Instituto Cubano de la Música, en entrevista a la revista *Romances*: “[no pocos egresados] seguían la vía facilista de integrarse a conjuntos o grupos populares. En resumen, se perdía el músico de formación escolar”. Lo cierto es que ese hecho no significó, hasta hoy, el cierre de ninguna escuela de arte, por el contrario, se creó en 2018 una Cátedra de Música Popular en el Isa, que lleva el nombre de Juan Formell.

Aunque era mucho lo que habían cambiado las cosas para los '90, algo de esa suerte de desgano hacia la música popular bailable merodeaba todavía por ahí, pero esta vez, como hacía tiempo no ocurría, le tocaba el turno al ofendido. Hubo quien no asimiló ese primerísimo primer plano que ocupó el bailable popular; su masividad, la puesta en escena de las agrupaciones, el desenfreno de las bailadoras en la pista y el estrellato de sus protagonistas. Es una pena no tener a mano los artículos de Félix López en *El Caimán Barbudo* de esos años y que la pandemia impida consultarlos en la biblioteca para traer a la memoria el tenor de los ataques recibidos por la timba, expresión que hizo de los '90, una nueva época de oro para la música cubana.

Lo que tengo a mano para cerrar este ciclo y conectar con el inicio es un testimonio de Helio Orovio a la revista *Salsa Cubana*, sobre los textos de la apaleada timba: “[...] hay letras no sólo vulgares, sino también mal elaboradas; [los músicos] muy buenos técnicamente [pero] tienen fallas en el orden cultural. Los creadores de antes tenían bajo nivel académico, algunos eran casi analfabetos como Sindo Garay; sin embargo, tenían una cultura, una comunicación con los poetas, con los escritores [...]”.

Qué habría dicho don Gaspar Agüero si hubiese sabido que a la vuelta de casi un siglo, las letras de Sindo Garay, en las cuales encontraba tan grandes defectos, iban a constituir un verdadero modelo sobre el arte de componer canciones populares con refinamiento y buen gusto.

Por cierto, fui testigo de que el propio José Luis Cortés, en un reciente homenaje en el patio Jelengue de la Egrem, a propósito del Premio

Nacional de Música que finalmente le fue otorgado, expresó con el humor que le caracteriza que sus textos, tan vilipendiados en su momento, eran equiparables a Shakespeare si se les comparaba con las letras del actual reguetón.

Sirva este ejercicio de revisar los avatares de la música popular en el siglo XX para enfrentar con medida y sentido común el análisis del reguetón, polémica expresión que hoy nos ocupa y sobre

la que no pretendo opinar, consciente como soy de las trampas tremendas y perniciosas que conlleva la comparación nostálgica con la música que se ha vivido. No obstante, a la hora de estudiar un hecho o periodo musical, procuro hacerlo a la luz de una reflexión muy útil escrita por Fernando Ortiz en *La Africanía de la Música Folklórica de Cuba*: “Cada situación social tiene su propia música, sus danzas, sus cantos, sus versos y sus peculiares instrumentos”. ■

JOSE LUIS CORTES Y NG LA BAND

José Luis Cortés

Miguel Angel de Armas

Rodolfo Argudín

Feliciano Arango

Raúl Cárdenas

Jorge Baglan

Pablo Cortés

José Miguel Crego

Elpidio Chappotín

Alfredo Pérez Pérez

José L. (Chewy) Rodríguez

Guillermo Amores

Joaquín Díaz

Jorge David Rodríguez

Icelys Roche

Jenny Valdés

Tony Calá

Director, flauta, vocal, maracas.

Tecniados.

Piano.

Bajo.

Congas.

Batería.

Bongoes.

Trompeta.

Trompeta.

Saxo alto.

Saxo Tenor.

Güiro, Cabassa.

Vocal y coros.

Coros.

Coros (Artista invitada).

Coros (Artista invitada).

Vocal y coros.

Guest Star

Jenny Valdés

Producción Ejecutiva:
Federico García.

Producción y Dirección Musical:
José Luis Cortés.

Grabación:
Alfredo Machado.
Alejandro Silva.

Mezcla:
Alejandro Silva.
Icelys Roche.
José L. Cortés.

Estudios Eléggua Records,
Abril de 1997.

Masterización Digital:
Fernando Alvarez,
CDMaster, s.l., Madrid.

Fotografía:
Roberto.

Concepto Gráfico y Diseño:
W. R. Sainz.



«Blychy / El Taiger»

 JESÚS JANK CURBELO

 TOMADA DE LAS REDES DEL ARTISTA

El Taiger canta masticando chicle. No es un gran cantante ni un gran rapero ni tiene una gran proyección escénica. Es gordo, grande, tatuado, coqueto. Es simpático y un gran presuntuoso. De pie, junto a la banqueta donde canta, un hombre con un trapo le recoge el sudor.

En el Mío & Tuyo había cien personas. Hacinadas allí, pagando tragos. Era más de la una de la mañana y él había volado de Miami directo al bar para su peña fija, que cuesta 30 CUC la entrada. Llegó en un auto blanco con enguatada y botas de cuero; la seguridad hizo el protocolo de escoltarlo hasta adentro. Tocaba esa vez con una bandita divertida que sonaba todo idéntico, quiero decir, la única diferencia entre *Súper bien* y *El hilito rojo*, dos de sus *hits*, era el *riff* de trompeta. En la banqueta meneaba los brazos y la barriga, pero estaba inmóvil. Pocas veces lo vi meterse adentro, gozar la música, me pareció que estaba cantando para salir de eso. Que estaba loco por irse.

El cansancio del vuelo, pensé, un día malo, cualquier cosa, no sé. Pero ese día confirmé la impresión que me da siempre. Que El Taiger canta para salir de eso. Para matar y salar, como se dice.

Desde que entró a Los 4, en 2007, me molestaron sus estrofas torpes, estrofas de relleno, por debajo de la calidad de las de Jorge Jr. Nunca me pareció buen sustituto para Eduardo Mora, fundador de Eddy K, aquel grupo mítico que se volvió Los 4 después de que Eduardo y DJ Tony se quedaran en Estados Unidos. Entonces Jorge Jr. cambió a Tony por dos productores llamados Frank y El Metra y a Eduardo por El Taiger, que se hacía llamar El Príncipe.

Su *flow*, como hasta ayer, era monótono. La misma cadencia en una balada que en una tiradera. Salió de Los 4 a fundar Desiguales con Damián, voz melódica del grupo desde Eddy K, y se inventaron aquello del *fachatón*, que era reguetón *fashion*. Tuvieron éxito, se separaron. Damián se evaporó mientras El Taiger siguió teniendo éxito. Firmó con el sello puertorriqueño Rottweilas Inc., prestigioso por su estrella, el rapero Cosculluela. Colaboró con grandes exponentes de ese país —Ñejo, J Balvin, Bad Bunny. Llegó a cobrar 4 000 CUC por un *featuring* en la Célula Music. Y a las 12 de la noche del 20 de marzo de 2020 sacó su primer disco independiente, *Blychy*, “un nuevo comienzo”, según *Vistar*.

Blychy: deformación del verbo *bleach* (blanquear, emblanquecer), puede traducirse como blanquito, limpiecito; el mensaje está clarísimo: independiente soy, blanquito estoy. La portada lo reafirma: un colorido anuncio de detergente.

Blychy: 12 canciones: 38 minutos de reguetón —a veces con guitarra, a veces con palmadas de reparto. Producido completo por DJ Conds,

veterano del género, que repite con El Taiger después de producir su anterior álbum, *Amén*, en 2019.

No es musicalmente pretencioso. Es un disco de fórmulas. Lo deja claro desde el tema *Blychy*, *track* dos, que está para “culito y plata”. Y esa sinceridad me gusta tanto. “Ya me cansé —afirma—/ me llené la mano, me la *endiamanté*./ Ya me cansé/ porque nadie me dio la corona, yo me coroné”.

Facturar y pegarse siempre ha sido, como la de cualquier reguetonero, la filosofía de El Taiger. Cuando se pegó Harryson, en 2016, con *Ona Ona*, allá fue a hacerle un remix. Harryson me contó: le dijo a El Taiger que podían hacer un tema nuevo, o cualquier otro, pero él insistió en que tenía que ser *Ona Ona*. Y así lo hicieron. En 2018, *boom* de Negrito, Kokito y Manu Manu, sacaron juntos *Verdaderamente*. Y poco después, en pleno auge de El Kamel, regrabaron *La Win2*, cuyo original estaba firmado por El Kamel y Jonathan Flow. Hace poco más de un mes, cuando más sonaban Titico & Kn1 One en Estados Unidos, sacaron el remix de *El palo aquí mismo*, último *hit* del dúo.

En *Blychy* colabora con artistas promesa: Chucho Flash, El Rojo, The Yabo. Y con otros que son palo seguro: Yomil y El Dany, Lenier Mesa. Según una encuesta en su canal de Telegram, *Tiza x Borrador feat. Yomil y El Dany* es el tema más popular del disco (1 334 votos; 39 %). Le siguen *Bajo cero* (1013; 29 %) y *Amores feat. Lenier y Nesty* (209; 6 %).

Algo me gusta particularmente de *Blychy* y es esa seguridad y tranquilidad de El Taiger. Canta cómodo. Ya no recita esas estrofas torpes sino que las escribe exactamente para su voz y para sus pulmones; voz que de vez en cuando se le rompe y logra un matiz, una voz con confianza para hacernos los mismos cuentos siempre: respeto, desamor, vine de abajo, amor, competencia, *money*, mucho *money*.

Blychy no marca nada ni rompe con nada ni será histórico. Le servirá a su autor para conservar su estatus en el mundillo, para tener canciones que estrenar y para culito y plata. No le hace un gran cantante ni un gran rapero. Lo deja simpático: “Cuál es la guariconfianza/ deja la pesadez y la malacrianza”. Y presuntuoso: “Los demás son música, yo arte”; “Todavía no ha nacido uno como yo”. ■



Clásicos al jazz / Néstor G. del Prado & Afrocubannewage”

✍ RAFA G. ESCALONA
📺 NELSON PONCE



Cada vez que debo enfrentarme a un disco de jazz afrocubano las alarmas se activan. Desde hace años el género navega a la deriva, con sus cultores dejándose llevar por una corriente que necesita con urgencia encontrar nuevos cauces. A pesar de ese marasmo, sucede que a veces llega un álbum que, sin decir nada nuevo, nos embarca en un viaje tan lleno de significados que hace olvidar por un rato esos resabios de fanático ansioso de otra revolución. Es el caso de *Clásicos al jazz* (Bis Music, 2020), el debut como solista de Néstor G. del Prado.

Después de años de aportar su talento a varios de los proyectos más interesantes del jazz, la trova y la fusión de las últimas dos décadas, el bajista lanza una producción compacta en la que convoca a una cofradía de compadres para reverenciar algunos temas esenciales del repertorio bonito y sabroso de la música tradicional cubana.

El disco intenta saldar el viejo sueño de dos niños del habanero barrio Casino Deportivo (Néstor y ese otro melómano furibundo que es René Espí), pero lo que evita que naufrague y vaya a acompañar a otro montón de homenajes que duermen en el fondo de la música cubana es, por un lado, la pericia como arreglista de Del Prado, curtidísimo en estas lides, y el ambiente de descarga que se respira a lo largo de todo el fonograma, sustentado en la química lograda por el auténtico todos estrellas que ha convocado el artista.

Los 48 segundos iniciales de *Quirino con su tres*, primer tema del álbum, funcionan como una suerte de salutación del contrabajo a los maestros de la música que van a ser invocados a lo largo de la próxima hora. Hay un par de pistas interesantes en el *track* que apuntan por dónde irán los tiros en esta producción. La primera y más evidente es la entrada a cargo del contrabajo en lugar del propio tres o el piano, como ha sido habitual en las versiones anteriores de esta canción. Otro punto de giro bastante obvio es la vocación jazzística de la pieza, con un clásico formato de *latin jazz* (piano, bajo, batería, trompeta, saxo y percusión), y un cierre de manual en el cual se le da rienda suelta a la batería de Oliver Valdés, potente pero contenida a lo largo del tema, para que expulse todos sus demonios.

La otra señal es menos perceptible pero, si se quiere, más elegante. El autor del tema, Emilio Grenet, no solo le hizo honor a la marca de la casa con sus composiciones, sino que fue el autor de *Música popular Cubana*, un libro seminal que repasó los hitos de la producción de la Isla hasta el primer tercio del XX. Con esta declaración inicial, Del Prado ofrece una temprana alerta de que estamos ante un álbum que revisita las raíces del cancionero cubano, no con afán pintoresquista, sino desde el respeto de quien venera a los mayores pero se permite, a la vez, apropiarse de su mensaje y traducirlo al lenguaje propio.

Así, vemos que en *Corazón* Néstor G. del Prado se da el gusto de jugarle una pequeña trastada al racista de Sánchez de Fuentes y convierte la canción en una hermosa balada de acento afrocubano en la que la trompeta de Julito Padrón se desplaza regia, con esa mezcla de dulzura y picardía que le es tan característica. Del mismo modo, un par de temas más tarde, abona el terreno y transforma el bolero *Tabaco verde* de Eliseo Grenet (tal vez el *track* esencial del disco) en una pieza vibrante de *latin jazz* en la que Tony Rodríguez demuestra la clase de pianista que es.

En *Yambambó* redobla la apuesta de Emilio Grenet y refuerza la africanidad del tema con las percusiones de Guillermo del Toro al tiempo que ensancha su espectro cromático con el saxo de César Filiú. Un poco de esa audacia le hubiera venido bien a *Rompiendo la rutina*, el clásico danzonete de Aniceto Díaz que aquí llega traspuesto de manera bastante conservadora (aunque los quiebres del piano de Michelle Frago y la percusión de Del Toro mitigan un poco esta sensación).

Si no fuera por el tono lúgubre con que está arreglado, uno casi que podría carcajearse con esta reversión oscura del clásico de Jorge Anckerman *El arrullo que murmura*. Aquí Néstor se aparta del tempo y tono original de la guajira y dibuja una viñeta de una riqueza sonora extraordinaria en la que la trompeta de Alejandro Delgado se explaya con el que es uno de mis solos favoritos del disco.

Si bien el eje de la mayor parte del álbum está sobre composiciones de la primera franja del siglo, el último tercio está consagrado a canciones que vieron la luz o fueron popularizadas en las décadas del '50 y '60. Muy cercana a la versión de Frank Emilio llega su *Club Social Buena Vista*, el *standard* de la autoría de Cachao. Demasiado cercana, diría incluso; más allá de los despliegues de destreza de Guillermo del Toro y Michelle Fragoso, el tema es uno de los puntos menos interesantes del disco. Sirve, eso sí, como puente entre dos etapas de la canción cubana en las que el mencionado libro de Grenet puede funcionar como piedra angular.

A la altura de la octava pieza Néstor y compañía se sumergen de lleno en la descarga con *Scheherazada*, una versión del clásico de Piloto y Vera lleno de reminiscencias a la noche habanera que popularizara Frank Emilio con su quinteto. Aquí le hace un guiño nostálgico a su memoria introduciendo el tema con el pasaje final de la habanera *Tú*. (Aclaración para los *millenials* como yo: resulta que Radio Progreso solía empezar su programación de la tarde con ese *medley* de *Tú* y *Scheherazada*, lo que le servía de alarma a Del Prado para alistarse y volver a la escuela). Si en la versión que populariza-

ra Frank Emilio, apegada al chachachá más clásico, la flauta tenía un papel más protagónico, aquí la voz cantante la lleva el contrabajo, y solo los puristas más recalcitrantes podrían echar de menos el formato “original”. Si necesita saber cuáles son las credenciales al bajo de Néstor G. del Prado ponga este tema.

El disco cierra formalmente con *Deja que siga solo*, de Marta Valdés (curioso cómo toma la variante masculina del título, a la manera de Pablo Milanés). Espero que la dueña y señora de la canción cubana no esté a estas alturas aburrida de verse versionada porque lo logrado por el violín de William Roblejo, la percusión de Adel González y el contrabajo de Del Prado es de antología. González ofrece un soporte rítmico por el que Roblejo desliza una gracia y madurez tal que uno es capaz de seguir con claridad meridiana cada una de los versos de esta pieza.

Con las emociones a flor de piel, no parece que pueda venir nada más, pero Néstor G. del Prado se las arregla para colarnos *Breatice*, un *bonus track* delicado en el que las notas del contrabajo, acompañadas por su voz, van cayendo de la misma manera tenue pero definitiva en que cae la tarde. Pocos silencios son tan elocuentes como el que queda cuando se apagan las graves vibraciones de las cuerdas y la madera de un contrabajo.

Clásicos al jazz es resultado del amor por la música, pero también de una experiencia vital. Si Néstor G. del Prado no tuviera ese impresionante currículum que tiene (Sergio Vitier, Temperamento,

Bobby Carcassés, Interactivo, Carlos Varela, Santiago Feliú, Aldo López-Gavilán, Alexis Bosch, Harold López-Nussa, Carlos Averoff Jr., y un larguísimo etcétera), si no estuviera fogueado en las incontables venturas y desventuras del músico de jazz, en la suerte veleidosa del club y el azaroso ritmo de las giras y los festivales, este no pasaría de ser un buen disco más de estándares de la canción cubana. Pero con su destreza como arreglista, y la atinada selección de sus compañeros de ruta, jóvenes gatos veteranos como él, logra delinear un tributo a los padres fundadores, reforzando de manera creativa el imaginario de lo que se conoce como música popular cubana (un concepto que requiere una revisión urgente, pero esa es otra discusión). Gracias a esto nos enfrentamos a un álbum redondo con canciones redondas. En el centro de todo, el contrabajo, su voz vibrante y amaderada conducida por las manos virtuosas de Del Prado. ■



«*Mírame* /

La Reyna y La Real»



GLADYS MARLENYS QUESADA



BRIAN CANELLES/ GABRIEL LARA

El rap hecho en Cuba se ha visto en la disyuntiva de denunciar proactivamente su angustia social o simplemente convertirla en su estrategia de mercado. Muchos facilismos han llevado al ascenso y caída de prometedores raperos cubanos, de quienes solo queda una pose caricaturesca.

Entre los tantos tópicos, el género ha privilegiado posturas políticas, historias de vida y el *bluffing* típico de las batallas. Otros temas, como la condición racial y el racismo, han sido con frecuencia desplazados por ser menos comerciales, más densos y para no despertar debates que apagó la condescendencia. Como una de esas aproximaciones que se quisieran más habituales está el trabajo del dúo Obsesión, que se ha acercado al fenómeno con obras como su tema *Los pelos* (2005), y el muy polémico video que lo acompañó.

En este sentido de temáticas tratadas insuficientemente, el discurso de género ha corrido con peor suerte incluso. La industria del rap, tanto mundialmente como en su titilante representación en la Isla, solo admite mujeres en tanto sirvan de telón indulgente y sexual a su

partenaire masculino. Lo mismo como creadoras, voces acompañantes o motivos líricos, son relegadas a un arquetipo de sujeto pasivo cuya relevancia depende del deseo que logren despertar.

Por eso sorprende un poco cuando, en una sociedad predominantemente machista y secularmente racista, ellas se alzan como mujeres negras. A pesar de elegir un género de poses y calcos, es el caso de La Reyna y La Real.

Si bien al inicio de su carrera ya su discurso tenía despuntes de originalidad, su lírica se perdía al tratar de insertarse en el circuito del rap con formas de ser, decir y hacer que venían permeadas por otros modelos. *Mírame* —su más reciente producción, lanzada bajo el sello Bis Music en todas las plataformas digitales el pasado 30 de abril— sobrepasa el ego violento de lo *underground*, el gesto vacío de la diva sensual, y no se limita a un esquema musical único. Es un disco imperativo, directo. No solo la mayoría de sus títulos apelan a una segunda persona, sino que provienen de un yo enunciativo que necesita reafirmarse. Este álbum es una declaración personal.

Con su irónica disposición como tema de apertura, *Final* resulta no solo un prelude del disco mismo sino también un manifiesto del dúo, su credencial de madurez. En sus rimas, La Reyna y La Real se saben dueñas de un estilo preciso, poseedoras de un mensaje, un destino y una voz. Todas sus perspectivas toman como punto focal su condición de mujeres, raperas y negras. La virtud mayor de *Final* y del disco mismo, además de su asunción de esquemas y prejuicios para

romperlos, es elegir muy bien los enemigos que combaten. No por ser antirracista se focaliza el discurso en el sujeto blanco, sino en la sociedad y sus esquemas opresores.

Aunque bebe de ella, *Mírame* trata de subvertir la narrativa de rencor y victimización, el lastre de la cosificación de la mujer negra. La belleza patriarcal y represiva se desarticula en esta carta de amor a la negritud.



Soy ellas condensa el activismo del álbum. Hay mucho en este tema de mismidad, sororidad y amor por encima de la competencia por la atención masculina y la aprobación social que imponen los patrones machistas. La colaboración de Eme Alfonso no solo hace explícita esta intención inclusiva como mujeres, sino como creadoras. Semejante intención tiene *Mírame*, pieza que resume el sentido reivindicador del fonograma. En el juego de las representaciones, lo que no se ve, no



existe. La clara aspiración de este disco es mostrar opciones otras para las mujeres negras, fuera del destino social que engañosamente se les da. Las invita a abandonar la marginalidad a la que han estado confinadas y a mirar un futuro posible en el que para estar empoderadas no necesiten plegarse. Esta postura, evidentemente, tiene que venir de una epifanía personal que se traduce en creatividad.

Este es un álbum reiterativo, pero no redundante, y en ese sentido son varios los *tracks* que muestran una lírica más acabada en función de su discurso y se hacen acompañar de líneas melódicas prolijas. Es el caso de *Mírame*, donde el rap se encuentra con el jazz, su madre nutricia; o *Soy ellas*, con guiños al house y *Final*, con la inclusión de Vocal Luna para los coros de fondo. No obstante, las rimas fáciles en algunos versos y el uso de lugares comunes (la asociación de lo negro con el tambor, “sol, tabaco, ron, la religión son parte de la religión”) deslucen un tanto este trabajo. Otras piezas, por su parte, parecen hijas de un análisis epidérmico y aislado del conjunto.

Temas como *Chao papito* y *Cómprate un freno* beben de tendencias más populares y comerciales del género, en las que con más crudeza se cosifica y sexualiza la figura femenina. La Reyna y La Real toman fraseologismos típicos de la jerga popular —“Cómprate un freno, loco”; “Anda acelera ´o y no entiendo/ la talla en la que se está metiendo”, “Bajando pa ´ tu casa”— para reinventar su código. En *Chao papito*, *track* en el que juegan con los esquemas de la música urbana más popular, pero replanteados a su gusto y antojo, sucede igual: “deja la mentira y la infladera, nene” / “ya tú sabes papi,

de media monarquía pa ´ arriba”. En esta pieza se atreven, retan, juegan. Además, resulta muy interesante la desarticulación de esa costumbre —condescendiente y machista— de aniñar a las mujeres, subestimarlas. Lo cierto es que en estos diez temas persiste un afán de explorar la identidad en un sujeto femenino determinado tanto por su condición racial como creativa. En estos aparentes cambios de tono, esas identidades posibles se escinden y complementan.

Mírame es una anfibena musical. Mucho influye en esta virtud su diversidad musical bajo una unidad de estilo. Su coherencia y dramaturgia responden al concepto trazado por Jorge Luis Lagarza, quien desde la producción supo muy bien complementar la lírica de sus autoras con las sonoridades del jazz, la quizomba, el funk, el rock y el house. Su calidad en la superposición sonora es también innegable. No en vano la masterización y mezcla pertenecen a Rolando Francisco García Martínez, *Bosito*, quien ya ha probado su sonido retro y fresco a la vez. Aplausos extras para la guitarra de Alberto Torres y el bajo de Rafael Aldama en *Ya no siento nada*.

La Reyna y La Real saben que abren las puertas a otras mujeres en la industria y se suman a un necesario movimiento contrahegemónico que, mejor tarde que nunca, ya avanza en la Isla. *Mírame* es el producto de esa inconformidad próspera que el dúo ha convertido en activismo. No creo que este vaya a ser su mejor trabajo, porque si algo preludia el álbum es el futuro creativo de sus autoras. Por ahora me conformo con decir que este disco es canto feliz que aúna la experiencia femenina negra en el panorama contemporáneo cubano. ■

«Cristóbal Díaz Ayala: La música te busca a ti»



SIGFREDO ARIEL



M.J. SARDIÑAS



COLECCIÓN DÍAZ AYALA, FIU, MIAMI/

ANTONIO ÁLVAREZ / UMBERTO VALVERDE

Yo no me fui solo en el año 60. Me llevé a Cuba adentro, seguí viviéndola, específicamente, en la música y con la música. Así sigo viviendo Cuba y el proceso de la cultura cubana. En las noches en que no podía dormir, no contaba ovejitas: me iba al paradero de La Víbora y empezaba a bajar por la Calzada de Diez de Octubre. Hubo veces en que me quedaba dormido antes de llegar a la Esquina de Tejas, pero otras seguía hasta San Lázaro y subía completa la escalinata de la Universidad.

¿Tú has visto por las calles de La Habana unas losetas que dicen “Cristóbal Díaz”? Ah, bueno: ese era mi padrino, tío mío por parte de padre. Venían de una familia criolla de Melena del Sur, guajiros que perdieron todo lo que tenían con la Guerra de Independencia y por eso emigraron a La Habana. Al poco tiempo mi abuelo murió y mi abuela se vio sola con diez niños. Él, que era de los mayores,

logró estudiar y llegó a graduarse de ingeniería y arquitectura. Enseguida que pudo puso su empresa propia, era un hombre brillante, emprendedor. Cada vez que hacía una casa —edificios muy conocidos, incluso— hacía que fijaran en alguna pared esas cuatro losas que unidas forman su nombre. Las puedes encontrar por La Víbora, muchas en La Sierra, El Vedado y Centro Habana, también.¹ Mi padre trabajaba en la empresa de mi tío como jefe de obra. Era un asalariado, igual que mi madre, clase media baja.

¹Cristóbal Díaz González (1894-ca. 1960) fue uno de los insignes ingenieros arquitectos cubanos del siglo XX. Entre sus obras se encuentra el antiguo Instituto Cívico Militar de Ceiba del Agua, edificado entre 1936 y 1938, declarado Monumento Nacional en 2008 y el edificio del periódico El País, en la Calzada de Reina, hoy en lamentable estado.



Yo nací en El Cerro el 20 de junio de 1930, pero no vivíamos allí. Como empezó a apretar mucho la situación económica deambulamos por varios sitios de El Vedado hasta que en 1933 nos mudamos a un lugar que tenía el pomposo nombre de Hotel Vista Alegre. En realidad era una casa de huéspedes con baños compartidos pero que tenía cosas maravillosas: todos los apartamentos daban hacia Belascoáin, enfrente teníamos el Parque Maceo, y en los bajos estaba el famoso Café Vista Alegre.

El edificio corría desde Malecón hasta San Lázaro. En dirección al mar, hacia la izquierda, estaba el restaurante que era enorme y tenía en el medio la escalera que daba acceso a los apartamentos. Tenía una barra larguísima con su típica vidriera cubana y su sillón de limpiabotas al final: ahí estaba Armando, el más famoso limpiabotas de La Habana. El café era un punto intermedio en el camino de El Vedado hacia La Habana. Cuando la burguesía iba a trabajar por la mañana podía o no detenerse a desayunar allí, lo que sí era seguro era que por la tarde todo el mundo venía a darse un trago al aire libre. El Vista Alegre tuvo mesas en la acera antes que los famosos “aires libres” del Capitolio. Allí venían a tocar el Trío Matamoros, el cuarteto Luna, Sindo Garay con su hijo... Mis padres, a quienes les

gustaba mucho la música, me ponían a escucharlos todas las tardes desde nuestro balconcito. Así comenzó mi entrenamiento musical.

El pasillo central de la casa de huéspedes —que ocupaba toda la planta alta— terminaba en un balcón grande, volado, que miraba directamente al malecón. Allí mi padre me dormía, porque mi madre no afinaba bien. Él era un tenor no logrado, alguna vez había tomado clases inclusive, y era quien me cantaba. Nada de “arrrró mi niño”, sino *La Paloma*, la primera música que recuerdo; también *Soy un pobre venadito*, una canción mexicana, y otra, *La canción del olvido*, y de la zarzuela española *El soldado de Nápoles*. Todo eso terminaba con el cañonazo de las nueve. Yo esperaba el fogonazo, que desde allí se veía perfectamente.

Por si fuera poco, cada semana daban retretas en el Parque Maceo, que tenía una glorieta grande, muy bonita. Un domingo era la Banda Municipal dirigida por Gonzalo Roig; el otro, la Banda de la Policía dirigida por el capitán [Alberto] Romaguera y el siguiente, la del Estado Mayor [del ejército] dirigida por [el teniente Luis] Casas Romero. Únicamente sordo no me hubiera impresionado a mí la música.



En el último año que vivimos en el Vista Alegre, el alcalde Beruff Mendieta autorizó nuevamente las comparsas, que no salían desde 1913. El gobierno ya las había prohibido antes, a principios de siglo, cuando se intentó blanquear a Cuba a como diera lugar, fue la época de empezar a traer millares y millares de españoles después de que terminó la guerra. En ese carnaval, en las fiestas de febrero de 1937, las comparsas se reunían en la colina del Hotel Nacional y venían bajando por todo Malecón hasta llegar al Parque Maceo. No tenían disfraces ni nada de eso que vino después, desfilaban con ropa corriente.

«Únicamente sordo no me hubiera impresionado a mí la música».

Para evitar desavenencias y peleas, algunos de los comparseros sostenían una sogá alrededor que delimitaban el perímetro de cada grupo. Esa sogá separaba una comparsa de la próxima y los músicos quedaban dentro. También había unos cuantos policías vigilando alrededor, claro, porque existían muchas rivalidades entre las comparsas. Según se decía, se podían entrar a puñaladas en un abrir y cerrar de ojos, por eso también las habían prohibido. Beruff Mendieta las había autorizado de nuevo con un claro propósito turístico y había llenado La Habana con unas pancartas enormes que ponían en los postes de electricidad, muy llamativas. Imagínate: ¡un cubanito de siete años viviendo todo aquello! Me hizo un efecto bárbaro, me impresionó de una forma tremenda. A lo mejor Eusebio Leal tiene en el museo alguno de aquellos cartelones enormes, sería interesantísimo. Fin del primer episodio: meses después nos mudamos a una casa en La Víbora, pero la música continuó persiguiendo al niño.

En Cuba tú no tienes que buscar la música, la música te busca a ti. Yo oía la radio de casa en casa cuando iba o venía de mi primaria, la Escuela Pía



de La Víbora. A la hora de almuerzo la CMQ presentaba artistas extranjeros que hacían furor, mexicanos mayormente. Orquestas, pianistas, cantantes, claro, todo el tiempo en vivo. La música me seguía de la casa hasta el colegio y del colegio a la casa cada día. Así me crié. Creo que la gente ponía el volumen muy alto para que todo el mundo se enterara de que tenía radio, porque eso “daba estatus”.

En cuanto entré en la segunda enseñanza “cogí mal camino” porque me fasciné con la música norteamericana, yo quería ser pepillito, también. Antes había coleccionado postalitas, pero a los 14 años empecé a coleccionar discos, sobre todo de las grandes bandas: Benny Goodman, Glenn Miller, Artie Shaw. Esa pasión no se me ha quitado, por cierto. La cosa me dio tan fuerte que a los 16 tenía un programa de música americana en Radio Quiza-Seigle, que estaba en la calle O'Reilly, casi llegando a la Plaza de Albear. Era una emisora pequeña que con suerte se oía en La Víbora, si no llovía. El señor Quiza era mexicano y el otro dueño era cubano, el fotógrafo Charlie Seigle, que trabajó mucho en *Bohemia*.

Mi programa era de ocho a nueve y el anterior era de música árabe. Creo que ahí comenzó mi

problema o mi suerte de ser un promiscuo musical, porque también me atraía la música aquella que, en todo caso, oían los muchos paisanos árabes que vivían en la Habana Vieja. Mi programa duró dos o tres años. En ese ínterin me hice novio de esta señora [Marisa, luego su esposa], que me condujo hacia la música clásica, y también mi tío Cristóbal, que le gustaba mucho. Ambos me llevaron por ese otro camino. Empecé a ir a conciertos, porque me aficioné —más bien me apasioné— a lo clásico. Claro, mi novia iba a los conciertos del lunes, los de gala, y yo a los populares del domingo por la mañana. Cuando empezamos a ir a bailes, regresé a la música cubana. De lleno.

Fíjate si la música está relacionada en todos los asuntos de mi vida que —además de enamorar a mi novia con una canción de Bing Crosby que le dediqué en la radio—, en cuanto me hice abogado puse una tienda de discos en el establecimiento de un amigo que vendía enseres eléctricos. Me alquiló un espacio y ahí abrimos el negocio que llevaba Marisa, que ya era mi mujer. Eso, en el primer año en que ejercí la abogacía. Yo iba por las tardes o los sábados porque, lógicamente, no podía ocuparme de la tienda a tiempo completo.

Los álbumes los proveían las casas disqueras. En aquel momento estaban aquí la RCA Victor, la Philco, que traía los discos Columbia, la Decca, que traía otro proveedor y firmas locales como la de [Jesús] Gorís, el sello Puchito y además estaba el sello Kubaney, que también vendíamos. Al triunfo de la Revolución decidimos abandonar el país, y empezó una temporada en la que estuve muy ocupado tratando de abrirme paso. Ahí la música sí tuvo que esperarme un poco.

Llegamos a Miami en una situación horrible, económicamente hablando. Era muy violento el impacto que recibían los cubanos que llegaban pues no tenían en aquel momento ningún tipo de ayuda y no se encontraba trabajo. Intenté primero en la universidad, pero por supuesto no había hueco para mí. Mi esposa se pudo colocar de secretaria de un señor que vendía aparatos para el oído, pero yo, ni modo. Un día fui desesperado al muelle a ver si me cogían de estibador y tampoco.

Tú ibas a las agencias de colocaciones y te vendían una tarjeta que costaba cinco dólares en la cual debías poner todo lo que tu sabías hacer: plomero,

taquígrafo, albañil, lo que fuera. Yo apretaba la letra y ponía al final “doctor en Derecho Civil, en Ciencias Sociales y Derecho Público; licenciado en Derecho Administrativo, en Derecho Diplomático y Consular”. Entonces el tipo cogía la tarjeta se rascaba la cabeza y te decía: “Muy impresionante, muy impresionante. ¿Pero usted no sabe hacer algo útil?”. Me sentía como un personaje de Kafka. Ya teníamos dos muchachos y de trabajo, nada.

Si el título de abogado no me iba a dar de comer, no me iba a morir. Por eso acepté cuando me propusieron una bodeguita en 4 mil dólares, que era poca plata, de la cual yo tenía sólo la mitad. Convencí al hombre de que aceptara aquella mitad en pesos cubanos, pues él tenía un hermano que quería regresar a Cuba y yo había podido sacar algún dinero,

milagrosamente. Estábamos en el año 60, no habían cambiado la moneda todavía. Así empecé mi experiencia como bodeguero. Era un trabajo durísimo, tenía que levantarme a las cuatro de la mañana para ir a los lugares donde surtían a las pequeñas bodegas en una *station wagon* vieja que se le calentaba el radiador y era necesario parar a cada rato para echarle agua. Una odisea. Después, abrir el negocio y empezar el día. Marisa se ocupaba de la caja.

Me asocié con un carnicero que era la estrella —digamos el imán— de la bodega porque sabía cortar muy bien la carne y muchos iban a comprarnos por él. Con todo y eso estábamos sometidos al escrutinio de la comunidad cubana en Hialeah, formada en su mayoría por refugiados políticos que habían huido de Batista y muchos refugiados

económicos. Nos veían muy sospechosos y me preguntaban a cada paso: “¿Oiga y usted que cosa era allá, esbirro, capitán de la policía?”. Yo les explicaba que no, que era sencillamente abogado. Les hacía mucha gracia que un abogado estuviera vendiendo malanga y plátano, pero a mí no me importaba. Había profesionales trabajando en los hoteles, de parqueadores... Miami, como centro de trabajo, la empiezan a hacer los cubanos dentro de la comunidad, los americanos no tenían dónde poner en su rompecabezas esas piezas que se llamaban *Cubans*.

Después de algún tiempo como bodeguero tuve la suerte de encontrar a unos amigos que habían sido compañeros míos de bufete. Me contaron que estaban trabajando con un grupo español en una urbanización que se iba a hacer en Puerto Rico y me invitaron a participar en la empresa. Vi los cielos abiertos. No te había dicho que de muchacho yo aspiraba a ser ingeniero como mi tío Cristóbal, pero como tuve serias dificultades con las matemáticas me vi obligado a dejarlo. Para mí, de niño, lo más sabroso del paseo del sábado era que mi padre me llevara a las construcciones a las que tenía que supervisar como maestro de obras, pero yo no me entendía con los números, así que me decidí por el Derecho y las Ciencias Sociales.



Como había sido el abogado de mi tío, estaba bastante familiarizado con la mecánica de la construcción. En el nuevo trabajo tenía que ser jefe de ventas, el que contrataba a los obreros, a los técnicos. Desarrollé una serie de habilidades que no sabía siquiera que tenía. Hay que decir que los boricuas acogieron a los cubanos con una hospitalidad extraordinaria en los años '60, nos pusieron a funcionar, nos encontraron uso, se dieron cuenta de que un hombre que era abogado que sabía vender era un hombre que podía utilizarse en ventas, y los abogados cubanos en Puerto Rico vendieron cuanta cosa te puedes imaginar.

Estuve un montón de años en el negocio de las urbanizaciones. Levanté cabeza, eduqué a mis hijos y ya en la década del 70 me entero que estaba por publicarse una segunda edición de *La Enciclopedia de Cuba*.² En la primera edición la parte de la música la habían encomendado al músico cubano Natalio Galán que vivía en Nueva Orleans. Por ese tiempo,

² *La Enciclopedia de Cuba. Artes. Sociedad. Filosofía*, Ediciones Universal, 1973.

«Ya en aquel momento me había dado cuenta de todo lo que me faltaba de Cuba. Y lo que echaba más en falta era eso: saber más de la música mía».

el pobre Natalio estaba muy deprimido y había escrito un trabajo muy bueno pero bastante corto que no estaba en consonancia con el resto de la enciclopedia. Yo, con un atrevimiento enorme, les digo a los responsables: “Bueno ¿y si hago la parte de la música?”, y me respondieron: “Ah sí, cómo no”.

Ya en aquel momento me había dado cuenta de todo lo que me faltaba de Cuba. Y lo que echaba más en falta era eso: saber más de la música mía. Oía programas radiales que presentaban unos señores boricuas que sabían mucho más de la música cubana que yo; personas que sentían una admiración enorme por la música popular cubana, una verdadera devoción, y me sentí motivado. Para la enciclopedia empecé a investigar sobre la música cubana desde sus orígenes. Cuando terminaba mi trabajo me metía en la universidad a revisar *Bohemia*, la colección que tenían allí y los pocos libros que me podían dar alguna orientación. En vacaciones me iba a la Universidad de Miami donde había colecciones más completas de *Bohemia*, *Carteles* y muchos libros más. El próximo paso fue irme a Nueva York, a la biblioteca de música cuando todavía estaba en la calle 42 y después, cuando la pasaron al Lincoln Center. El paraíso fue llegar a la Biblioteca del Congreso.



Así me mantuve estudiando durante un periodo de cinco o seis años hasta que, cuando iba por más de la mitad con mucho material adelantado, el hombre de la enciclopedia me dice: “de segunda edición, nada. La primera no la he vendido, así que no hay segunda edición”. Yo me dije: “bueno, pues ya sigo yo con esto, no sé si se publicará o no, pero yo sigo trabajando”. Y me decidí a escribir un libro.



Primero entrevisté a todos los artistas que estaban todavía vivos en San Juan: Humberto Suárez, su esposa la cantante Elizabeth del Río, a Los Guaracheros de Oriente, a Servando Díaz, a Guillermo Portabales, a quien no alcancé en vida, pero entrevisté a su viuda. Después hice lo mismo en Miami, que había un contingente mayor, y en Nueva York, donde había aún mucha gente interesante como Bobby Collazo. En un punto de la entrevista, Bobby me comentó que tenía terminado un libro sobre música cubana. “Pues yo te lo voy a publicar”, le dije y él me miró como diciendo: “¿Cuántas veces me habrán hecho este cuento a mí?”.

Cuando terminé la primera versión de mi libro, aunque yo sabía que era un trabajo inmaduro, incompleto, me entró la desesperación por publicarlo. No estaba preparado para esa obra, fíjate que yo no sé ni tan siquiera música, soy un comentarista, investigador de la música, pero no sé música y era un panorama musical muy amplio, muy ambicioso el que abarcaba. Había libros buenos, sobre todo el de Argeliers León y el de María Teresa Linares —uno era conceptual, el otro más bien de

enseñanza básica—, pero en ambos faltaban muchos nombres y también arrastraban problemas y prejuicios de tipo ideológico.³ La gente quería saber también qué pasó con Fulano, qué pasó con Mengano... Había una parte importante que cubrir acerca de quién se quedó, quién se fue, añadir algunas anécdotas para darle color y establecer un poquito de orden en los periodos de la música cubana. Mi trabajo era básicamente de divulgación, no aspiraba a más, pero traté por lo menos de “conceptualizarlo” un poco. Y el libro “pegó”, llenó un vacío de información, creo, dentro y fuera, en las dos orillas.

Me costé la publicación de *Del areyto a la nueva trova* porque en ese momento no tenía experiencia con editores y además estaba loco por verlo ya en papel. Afortunadamente tenía los medios para poder hacerlo y lo hice: lo edité yo mismo. Se imprimió en Puerto Rico e hicimos la distribución mi mujer y yo. Enseguida que pude lo llevé a Nueva York y le dije a Bobby: “ahora te voy a publicar el tuyo”. Como él no sabía cómo llamarlo le sugerí *La última noche que pasé contigo*, que además de su canción más famosa, es una imagen que me parece muy cierta, porque Bobby Collazo soñaba con Cuba todas las noches de su vida.⁴

Al mismo tiempo en que publiqué *Del areyto...* comencé a hacer el programa *Cubanacán*, que surgió también de ese deseo que tengo yo todo el tiempo de bregar con la música cubana. Se me ocurrió ir a la emisora del gobierno y pedir que me dieran media hora para transmitir música cubana y me dijeron sí. El programa gustó mucho. Primero lo siguió la comunidad de emigrados, pero inmediatamente se sumaron todas las personas que oían otros espacios donde también se ponía nuestra música, que eran unos cuantos. Yo lo presentaba y preparaba las canciones, no intervenía en la parte técnica, como poner los discos o abrir los micrófonos, eso no, pero entrevisté a no sé cuántos artistas. En la emisora del gobierno de Puerto Rico tenía solamente 29 minutos, después pasé a la radio de la Universidad y me dieron una

³ CDA se refiere a *Del canto y el tiempo*, de Argeliers León y *La música y el pueblo*, de María Teresa Linares, ambos publicados en La Habana en 1974 por las editoriales Letras Cubanas y Pueblo y Educación, respectivamente.

⁴ *Música cubana: Del areyto a la Nueva Trova*, primera edición, Editorial Cubanacán, 1981. En su cuarta edición, ampliada y “puesta al día”, el libro apareció con el título *Música cubana: Del areyto al rap cubano*, Fundación Musicalia, 2003.

hora completa. Cuando llegaban independentistas que viajaban a Cuba me traían discos y casetes porque yo ponía lo mismo a los artistas que estaban dentro que a quienes estaban fuera. Lo que sí evitaba era la temática política. Ese programa estuvo unos diez años en el aire y recibió varias veces los premios de radio que se daban allá.

En cuanto alcancé solvencia económica comencé a coleccionar discos de música cubana y llegué a tener una cantidad respetable. En el momento en que doné mi colección, años después, eran unas 17 mil placas de 78 revoluciones, unos 35 mil de larga duración y más de 10 mil casetes muy interesantes pues contenían cosas que no había podido conseguir en discos a través de intercambios con otros coleccionistas, muchas entrevistas y programas radiales de estas figuras que, ya te dije, había en Puerto Rico con tanto conocimiento de la música cubana. Tenía también unos 5 mil discos compactos, “algo” de discos de 45 —unos 3 mil o 4 mil—, fotos, libros y partituras. En total, más de 100 mil unidades.

Cuando hice la donación advertí que dispondría del proyecto como se disponía de los centrales azucareros en la colonia, cuando se decía:

“se vende una central azucarera con tantas caballerías, con tantos caballos y también va la dotación de esclavos”. En este caso, yo era la dotación. Desgraciadamente no logré entregar la colección a la Universidad de Puerto Rico, como yo deseaba, ni al Conservatorio de Música que estaba muy interesado pero no tenía local. Empecé a buscar en los Estados Unidos y la mejor propuesta vino de la Universidad Internacional de la Florida porque, aunque no les cobré un centavo, fijaron un fondo para el *data base*. Han seguido atendiendo la colección que está en estantes con acceso al público y, además, todos los años ellos otorgan bolsas de viaje para que personas que no vivan en ese estado puedan visitarla y consultarla.

Yo tenía una idea fija desde que comencé a escribir: hacer una discografía de la música cubana lo más completa posible. Tenía muchas dudas, encontraba opiniones encontradas, suposiciones sin demostrar, me hacía preguntas y preguntas que no podía responder porque la información estaba muy dispersa. A través de un amigo que había sido durante mucho tiempo empleado de

la Victor en Cuba hice contacto con las oficinas de Nueva York y me respondieron que ya había una persona trabajando en eso, el señor Dick Spottswood. Me comuniqué con él y le expliqué mis intenciones. Dick me contestó enseguida, amablemente: “Yo no estoy haciendo mi libro solamente con las grabaciones de la Victor, sino en general, si a usted le interesa ayudarme a revisar el trabajo, yo encantado”.

«Yo tenía una idea fija desde que comencé a escribir: hacer una discografía de la música cubana lo más completa posible».



Por un par de años no supe de Dick hasta que de pronto me llegó por correo un mamotreto enorme que eran las pruebas del tomo dedicado a los discos grabados en español en Estados Unidos. Hablé con un coleccionista puertorriqueño para que me ayudara con la parte de Puerto Rico y yo completé la parte cubana y de otros países con lo que conocía; subsané errores en los apellidos, en los nombres, colaboré con todo lo que sabía en aquel momento, hasta que se publicó la enciclopedia de Spottswood que tiene ocho volúmenes.⁵

La verdad es que había quedado flechado con todo el material grabado de música cubana desde la invención del fonógrafo, e incluso antes. Aunque por esos años publiqué otros libros, entre ellos una historia del bolero cubano⁶ y muchos artículos, veía cada vez más claramente que mi meta principal era hacer la *Discografía*. En las vacaciones viajaba a Nueva York para visitar los archivos de la Victor, que ya pertenecía a EMI y ocupaban varios pisos de un edificio enorme en la calle 42. Pasaba trabajo para copiar y hacer fichas, pues había pocas máquinas copiadoras y estas debían usarlas todos los investigadores. Iba a demorarme siglos haciendo copias. Tanta suerte tuve que en la oficina de la compañía en Puerto Rico nombraron

a un muchacho colombiano interesado en hacer investigaciones de música vieja puertorriqueña y cubana a quien le propuse, para avanzar en el trabajo, que me diera una carta a su nombre para tener acceso libre a las copiadoras y, a cambio, le entregaría copia de todo lo que yo investigara. Buena idea, aquello fue de maravilla.

Empecé a copiar, copiar, copiar, y en un plazo de dos años tenía reflejadas como 60 mil tarjetas. Fíjate que cada disco de 78 revoluciones de la Victor tiene una tarjeta con información por cada cara grabada, como un expediente. Cada letra, cada número que encuentras ahí es oro. Después hice lo mismo con los archivos de la Columbia, que estaban más incompletos y con los de otras firmas pequeñas. Me fue mejor con las marcas cubanas porque en Miami había entrevistado a casi todos los dueños —gente de Kubaney, Montilla, Panart, Gema...— y a muchos coleccionistas. Es verdad que es un proceso tedioso, casi una labor de arqueología, tienes que seguir buscando y buscando y buscando aunque sepas que nunca vas a tenerlo ni saberlo todo.

Al mismo tiempo localicé cientos de discos antiguos de música cubana en Estados Unidos y otros países; los compré, los escuché, y los

comenté también. No quería que la *Discografía* fuera una relación simple y fría de grabaciones, sino que intenté conceptualizar un poquito la cosa, sobre todo en el primer tomo, que abarca la etapa acústica. Distribuí las grabaciones por géneros, por periodos, desde la época de los cilindros y les di una valoración por interés histórico, artístico, documental. Organicé en un grupo todo lo que era danzón, todo lo que era música guajira, aparté lo que era el Teatro Alhambra, lo que era el teatro lírico y escribí un poquito sobre esas instituciones, pequeñas biografías de los artistas, de los compositores... de eso se trataba, de darle un poquito de contenido a la cosa. Ya después, con la discografía general, de 1925 al 60 no hice tantos comentarios como en ese primer volumen, que recogió lo que estaba más olvidado y permanecía más oscuro.

⁵ Richard Spottswood: *Ethnic Music on Records. A Discography of Ethnic Recordings Produced in the United States, 1893-1942*, University of Illinois Press, 1990.

⁶ *Historia del bolero en Cuba*, Editorial Cubanacán, 1994.



Te puedo decir que el periodo que más me interesa por lo que significa para la música de Cuba es el que comienza en los orígenes de la fonografía hasta el año 1925: las grabaciones acústicas. Mientras más las oigo, más importantes se hacen para mí. Son reveladoras siempre, cualquiera de ellas. Por ejemplo, se sigue sosteniendo la tesis de que [José] Urfé crea con El Bombín de Barreto el primer danzón que en su última parte ya tiene elementos del son, sin embargo, los discos te enseñan una verdad: desde bastante antes ya el son venía sonando en esa última parte de danzones antiguos. Puedo poner muchos ejemplos en que los discos desmienten a los “estudios” escritos.

Mira, por ejemplo, y volviendo al danzón: esa última parte en que está el cornetín llevando la voz cantante, un clarinete y un trombón haciendo combinaciones armónico-rítmicas, contrapuntos, te hace a pensar y repensar, porque “da la casualidad” que es lo mismo que sucede en la orquesta del dixieland americano. Los músicos de esas orquestas que surgen en el siglo pasado en Nueva Orleans escucharon, no hay duda, esos discos

de danzones. En los regimientos de negros que fueron a Cuba cuando la intervención norteamericana había músicos hispanos, incluso cubanos que vivían en Nueva Orleans. Entonces, ¿de dónde tomó eso el dixieland que es la base del jazz? Claro, el ritmo es otro, las síncopas son otras, pero la combinación de los tres instrumentos es la misma.

Además, está la intertextualidad en el danzón, un género que trae música clásica, música operática, hasta música popular norteamericana, eso es fabuloso. Lo otro es la música guajira, una canción de contenido político frente al gobierno republicano de la primera etapa y luego de la intervención, cosas que se grababan los americanos sin tener la menor idea de lo que estaban cantando pero lo grababan para venderlo, porque cuando llegaban a Cuba con el sello Victor o Columbia el gobierno no se atrevía a

objetar ni una coma, y el álbum circulaba. Por mencionarte sólo uno: hay un número llamado *Las despalilladoras*,⁷ que es abiertamente una canción de denuncia social, y si vas al teatro Alhambra ni se diga. Hay tesoros en los viejos discos de puntos cubanos que nunca más se editaron una vez que la era acústica terminó, desde pasajes de la guerra hasta cosas de actualidad en aquellos días. Decía el famoso Indio Naborí que en el punto cubano está toda la historia de la nación, porque el punto cubano fue el periódico de los analfabetos, o sea que durante muchísimos años el guajiro cubano aprendió historia no en los libros, sino oyendo décimas.

Después de que publiqué en 1994 el primer tomo de la *Discografía de la Música Cubana*⁸ y el libro sobre el pregón,⁹ se acercaba el año en que se

conmemoraba el centenario de la ocupación norteamericana en Puerto Rico y Cuba y por eso es que escribo *Cuando salí de La Habana*,¹⁰ al cual le agregué un disco compacto, que cubre desde 1898 hasta 1997 todo lo que pasó con la música cubana por el mundo, cómo se regó por todas partes durante un siglo. En ese momento mis hermanos puertorriqueños me dijeron: “bueno ¿y la música de nosotros qué?”, y pensé que era buena ocasión para reciprocár de alguna manera esa enorme admiración por la música cubana que encontré en Borinquen, y me puse a preparar *La marcha de los jíbaros*.¹¹



⁷ *Las despalilladoras*. Punto cubano. Juan Pagés en disco Victor (Vi-72646) grabado el 9 de febrero de 1918.

⁸ *Cuba canta y baila. Discografía de la música cubana 1898-1925*, Fundación Musicalia, 1994.

⁹ *Si te quieres por el pico divertir. Historia del pregón musical latinoamericano*, Ediciones Universal, 1988.

¹⁰ *Cuando salí de La Habana. Cien años de música cubana por el mundo*, Fundación Musicalia, 1998.

¹¹ *La marcha de los jíbaros 1898-1997. Cien años de música puertorriqueña por el mundo*, Editorial Plaza Mayor, 1998.



«Te puedo decir que, aunque soy fiel a las cosas que me han gustado toda la vida [...] mi gusto musical pasa por etapas, descubro cosas, a menudo me estoy enamorando de cosas nuevas».

Por única vez, pues he editado todos mis libros a mis expensas, el Instituto de Cultura me entregó una ayuda económica de 20 mil dólares para la publicación de este volumen que intenta atrapar cien años de música puertorriqueña a través de sus grabaciones por el mundo. Elegí como título *La marcha de los jíbaros* porque con ese nombre el pianista americano Gottschalk compuso una danza en Puerto Rico, inspirada en una melodía jíbara. Se trata de una pieza “cancional”, como *La comparsa* de Lecuona: tú sientes que va

llegando, va subiendo de tono y después se va yendo... es un número muy bonito, muy gráfico. Me pareció encontrar una buena metáfora, porque yo llamaba *jíbaros* no sólo a los que tocan ese tipo de música, sino a todos los puertorriqueños que salieron de su tierra sin el amparo de una nación que los defendiera, que los representara, y se fueron por el mundo con su talento, empezando por un señor que se llamó Antonio Paoli, que en el año 1904 grabó en Nápoles la primera ópera completa, cosa que no hizo ni Caruso. A Paoli lo llamaban el rey de los tenores y el tenor de los reyes, aunque para mí era un jíbaro igual que otro cualquiera, en el sentido de que salió a representar a su país por el planeta “al pecho”. El libro tuvo mucho éxito, se han hecho varias ediciones y hoy lo consideran material de estudio en las carreras de música.

Hasta que me jubilé como abogado hacía toda la faena de música en las noches, cuando terminaba de trabajar, de madrugada, en los fines de semana, sacrificando las vacaciones de la familia, siempre con la ayuda de Marisa, que es doctora en Filosofía y Letras. Ella fue profesora en Puerto Rico por muchos años y, claro, su especialidad es el idioma.

Mi mujer corrige algunos de los disparates que hago, aunque no siempre dejo que me revise, así que los errores de escritura son enteramente míos. Mientras trabajo escucho música, pero no puedo hacerlo con música latina, en español, porque “me voy”, el oído me lleva, por eso pongo de fondo clásica o jazz. Te puedo decir que, aunque soy fiel a las cosas que me han gustado toda la vida —que son muchas y variadas—, mi gusto musical pasa por etapas, descubro cosas, a menudo me estoy enamorando de cosas nuevas.

Durante mucho tiempo seguí coleccionando discos y trabajando en la continuación de la *Discografía* desde el advenimiento de las grabaciones eléctricas hasta 1960, pero llegó un punto, en el año 2001, en que me dije: tienes que parar porque no terminarás nunca. Saqué la cuenta de que si había cubierto la primera etapa de 1898 a 1925 en un libro que tenía unas 4 mil y pico de selecciones, o sea, de grabaciones analizadas, en el segundo tomo debían aparecer, por lo menos unos 80 mil números. Eso significaría que esta segunda parte tendría 4 mil páginas: sería una enciclopedia de diez tomos que había que venderla a 500 dólares, y a ese precio nadie la iba a comprar.



Se me ocurrió entonces plantearlo a la Universidad de la Florida y el director, Modesto Maidique, muy preocupado por la cultura cubana, accedió enseguida a colocarla en Internet. Yo dije: bueno, la dono con la condición de que la tengan en pantalla, en portal, y que además dentro de cierto tiempo se revise para mantenerla al día. ¿Sabes qué pasa? Ya los libros no son el mejor medio para una discografía, ni para un material de consulta. El mejor medio es la pantalla, donde tú puedes agregar contenido nuevo, porque la investigación no cesa de fluir, y corregir los errores que vas advirtiendo o que te advierten. La FIU aceptó mi propuesta, y destinó fondos adicionales para hacer ese trabajo. Hace años que está en pantalla y se puede consultar de forma gratuita, desde 1898 hasta 1960, con muchas referencias a grabaciones de fechas recientes.

Desde que está en el sitio web la *Discografía* se ha ido ensanchando de manera increíble. Siempre que puedo la actualizo con el dato, la fecha, el detallito que encuentro. Ahora bien, en las entradas y en las biografías es inevitable que meta mis opiniones: para mí, por ponerte un ejemplo, ante las orquestas de chachachá está la Aragón y después todas las demás. Me pasa algo similar con Esther Borja como intérprete, que me encanta, y también con María Teresa Vera

y con Lorenzo Hierrezuelo en la trova. Siempre le digo a la gente que oigan con su oído, no con el mío, así que no hay que seguirme al pie de la letra.

Entre las cosas que me apasionan están los enigmas que van surgiendo en la investigación, por ejemplo, el misterio de [Alfredo] Boloña que de pronto se esfumó, y un buen día encuentro en la novela *¡Écue-Yamba-Ó!* de Carpentier que el Sexteto Boloña fue preso por una enorme pelea que hubo en un solar: eso puede explicar la desaparición de ese grupo de son, que era excelente. Habría que investigar ahora en la prensa antigua, porque es una novela, una película, una historia que no termina nunca y que siempre comienza con un disco. Ese de Boloña, con muchos otros misterios, se van aclarando o complicando a medida que investigas y oyes música cubana durante toda tu vida. ¿No te parece apasionante?

Yo te digo algo que me gusta repetir a la gente: supón que en el Morro de La Habana descubran una pieza indígena, una piedra labrada. Puede que los arqueólogos difieran sobre la fecha, el estilo, se pongan a discutir sobre lo humano y lo divino. Ahora bien, si lo que encuentran es un disco viejo, nadie tiene que dar una opinión, porque el disco por sí solo va a ponerse a hablar. ■



Dirección: Rafa G. Escalona

Consejo editorial: Mayo Bous, Darsi Fernández,
Diana Ferreiro, Rafa G. Escalona, Yoana Grass,
Lorena Sánchez, María José Sardiñas, Rafael Valdivia

Directora Editorial: Lorena Sánchez

Dirección de Arte: Mayo Bous, María José Sardiñas

Comunicación: Bonus Track

Ilustración de portada: Alejandro Rodríguez Fornés (Alucho)

Colaboradores: Román Alsina/ Jennifer Ancizar/
Antonio Álvarez/ Sigfredo Ariel/ Bis Music/ Brian Canelles/
Equipo CimaFunk/ Yissy García/ Susana Gomes Bugallo/
Jesús Jank Curbelo/ Gabriel Lara/ Pepe Menéndez/
Camilo Nieto/ Nelson Ponce/ Jorge Rodríguez/ Alejandro
Rodríguez Fornés (Alucho)/ Adriana Orejuela/ Gladys
Marlenys Quesada/ Umberto Valverde

Agradecemos a nuestros mecenas: Iroko Alejo/ Vivi Alfonsín/
Alejandra Aguirre/ Arema Arega/ Juanjo Berdullas/ Mery Cruz
Guzmán/ Mauro Di Deus/ Manolo de los Santos/ Carlos Escalona
Daniella Fernández/ Arassay Hilario/ Antonio Martínez/ Xenia
Reloba/ Eduardo Silva.

fundación **sgae**



magazineampm



magazineampm



magazineampm



magazineampm

www.magazineampm.com
info@magazineampm.com