

Cristóbal Díaz Ayala: Una pasión por la música

Joaquín Ordoqui García

CRISTÓBAL DÍAZ AYALA es una de esas personalidades que no gozan (o sufren) la fama que suelen dar los medios de comunicación, pero cuyo nombre es imprescindible dentro de su especialidad, en este caso la música cubana, de la cual es uno de sus más conspicuos historiadores. Ha publicado los siguientes títulos: *Música Cubana: Del Areyto a la Nueva Trova* (primera edición, editorial Cubanacán, San Juan, Puerto Rico, 1981). En la cuarta edición (Fundación Musicalía, San Juan, 2003), se amplía el libro y se retitula *Música Cubana: Del Areyto al Rap Cubano; Si te quieres por el pico divertir — Historia del pregón musical latinoamericano* (editorial Cubanacán, San Juan, 1988). *Discografía de la Música Cubana Vol. 1, 1898 a 1925* (Fundación Musicalía, San Juan, 1994). *Cuando salí de La Habana. 1898-1997: Cien años de música cubana por el mundo* (Fundación Musicalía, 1998). Es también el compilador de dos colecciones de 4 CD's cada una, tituladas *100 canciones cubanas del milenio* y *La marcha de los jíbaros. 1898-1997: Cien años de música puertorriqueña por el mundo*. Pero la obra más exhaustiva y fundamental de este autor es la continuación de la discografía de la música cubana, que permanece inédita, pero que está en la web, a disposición de quien desee consultarla. Se trata de un minucioso trabajo que recoge todos los intérpretes y autores cubanos, así como los intérpretes extranjeros que han incluido nuestra música en su repertorio, desde que se grabó por primera vez una voz nacional en 1898 hasta 1960.

¿Cómo surge tu pasión por la música cubana?

Antes de hablar de mi pasión por la música cubana, tengo que hablar de mi pasión por la música en general. Mi padre era maestro de obras, es decir, capataz, y su gran afición era la música. Era tenor aficionado y tomaba clases con un maestro de canto. Fue precisamente a través de ese maestro que él y mi madre se conocieron. Como comprenderás, desde que nací viví en un ambiente donde se estimaba mucho la música.

En 1933, cuando yo tenía tres años, nos mudamos al hotel Vistalegre, en los altos del café del mismo nombre. En realidad, se trataba de un solar glorificado, con baños comunes, pero con una de las mejores vistas que pudieran tenerse en La Habana de aquellos tiempos. El café era un importante punto de encuentro donde se reunía una buena parte de la clase media y alta que vivía en el Vedado, en sus diarios viajes hacia o desde el trabajo. Si no había viento norte, todos los días se sacaban las mesas del café a la amplia acera que había enfrente y donde se reunían los parroquianos a disfrutar de la brisa, los tragos, la picadera y, *last but not least*, de la música que proporcionaban trovadores de la talla de Sindo Garay y su hijo Guarionex, el Trío Matamoros, el Cuarteto Luna, Graciano Gómez y su Cuarteto, Barbarito Diez y otros intérpretes de esa categoría.

En el balcón de nuestra habitación, un matrimonio con un niño de tres años se paraba a ver y oír el espectáculo que se producía a sus pies. Como si esto fuera poco, en la glorieta del Parque Maceo, situada frente al mencionado balcón, había retretas todos los sábados, en las que se turnaban la Banda Municipal (dirigida por Gonzalo Roig), la de la Policía (a cargo de Romaguera) y la del Estado Mayor del Ejército (conducida por Luis Casas Romero).

Como regalo final, en 1938 el alcalde Beruff autorizó la salida de las comparsas después de muchos años de prohibición y éstas desfilaban frente al hotel en su trayectoria de Malecón a Prado.

Tenía que haber sido sordo para que aquello no me marcara para toda la vida. Además, como te habrás dado cuenta, el repertorio era muy variado. En 1938, la situación económica de la familia había mejorado y nos mudamos a La Víbora, a una verdadera casa, con tres habitaciones. Aunque perdí el espectáculo del hotel Vistalegre, encontré una nueva relación con la música: la radio. De hecho, cuando regresaba al colegio después de almuerzo, podía seguir la música o los programas de casa en casa, ya que todo el mundo tenía puesta la radio. Regresaba, pues, acompañado por la voz de Pedro Vargas o Toña la Negra (visitantes frecuentes de los programas de Crusellas) o con Los Tres Villalobos. Además, en mi propia casa se consumía mucha música radiofónica.

Alrededor de 1944 o 1945, mis gustos musicales se van ampliando. Descubro la música norteamericana, que me impacta profundamente, hasta el punto de comenzar a coleccionar discos y terminar como *disk jockey* en un programa propio que se emitía desde Radio Quiza-Seigle, una emisora situada en O'Reilly que ni siquiera se captaba bien en La Víbora.

Por aquel tiempo, mi entonces novia y hoy esposa monitoreaba las audiciones. Gracias a ella y a un tío materno empecé a descubrir también la llamada música clásica. Es decir, quedé convertido para siempre en un irremediable promiscuo musical.

En 1948 me matriculé en la Universidad de La Habana y recuerdo que siempre estudiaba con fondo musical, provisto principalmente por Radio Cadena Suaritos. Eran programas muy buenos de música mexicana y española, tardes con Antonio María Romeu al piano, después venían María

Teresa Vera y Lorenzo Hierrezuelo... A veces me pasaba a la Mil Diez para escuchar las danzoneras, el Dúo de Alfredo León o el Conjunto Matamoros... Y los domingos, estaban los conciertos de la Filarmónica. En fin, una dieta muy balanceada.

Sin embargo, son muchas las personas a quienes gusta la música pero que no se dedican a investigarla. ¿Qué hizo de ti un historiador musical?

Fue un proceso largo, azaroso, y no un objetivo premeditado. Aunque nunca fui bailarín ni me interesé por hacer música, sí me gustaba aprender más sobre el tema. Como no había publicaciones serias sobre la música caribeña (al menos a mi alcance), me interesé más por la norteamericana, sobre todo porque podía contar con dos revistas que me resultaban fascinantes: *Down Beat* y *Metronome*. Completó mi educación sobre el tema un libro que todavía conservo: *The real jazz*, de Hugh Panassié, editado en 1943. Lo adquirí en la *Bohemia Bookstore*, situada en la calle Neptuno número 60, frente al Parque Central. Ahí adquirí también otro peligroso virus: escribir discografías. Por cierto, que mi interés por la música de Estados Unidos me llevó a aprender inglés, idioma que de otra forma no me hubiera atraído. También durante los años del bachillerato inicié mi primera colección de discos, que llegó a contar con unos dos mil títulos en placas de 78 r.p.m. Alrededor de 1956, establecí un nuevo tipo de relación con la música: entre mi esposa y yo arrendamos un espacio en una tienda de enseres eléctricos llamada Minemar y situada en la calle Calzada, en el Vedado. Allí comenzamos a vender discos. Pero eso duró poco. En 1959 llegó el comandante y mandó a parar... muchas cosas. Cerramos la tienda y en julio de 1960 me marché de Cuba. Tras un breve interludio en Miami como bodeguero, me instalé en Puerto Rico en diciembre del mismo año. Y en este país, que acogió tan bien a los exilados cubanos, comenzó, poco a poco, mi dedicación al estudio de la música cubana.

No fue nada inmediato ni premeditado, ya que, entre otras cosas, había que ganarse la vida, lo cual hice como constructor, primero, y simultaneando esta actividad con la abogacía, luego de revalidar mi título en Derecho. Sin embargo, en cuanto pude, retomé mi afición de coleccionar discos, pero ya dedicado fundamentalmente a la música cubana y en LP, claro está.

A mediados de la década de los 70 pensaba más en Cuba en términos culturales que políticos, ya que fui uno de los pocos emigrantes que, por razones que no vienen al caso, nunca pensó en un rápido retorno. En ese momento había una gran desinformación acerca de uno de los géneros más importantes de nuestro patrimonio cultural: la música. Yo sentía vergüenza cuando los puertorriqueños me preguntaban cosas acerca de la música cubana que yo no podía responder. En Puerto Rico había programas dedicados al tema y conducidos por personas como Gilbert Mamery, Mariano Artau y otros, que sabían más que yo. Durante esos años se publica la *Enciclopedia de Cuba*, coordinada y editada por Vicente Báez. Precisamente, la parte más floja era la dedicada a la música. La había escrito

Natalio Galán, que en aquel tiempo estaba muy deprimido. Además, no contó con recursos económicos ni tiempo para hacer algo mejor. Báez me comentó que pensaba sacar una segunda edición y yo me ofrecí para escribir la parte dedicada a la música y me puse a investigar. Poco tiempo después, Báez me comunicó que la venta de la enciclopedia no marchaba bien, de modo que no habría una segunda edición. Pero yo estaba ya embarcado en el proyecto de escribir un libro sobre música cubana.

Hasta ese momento, prácticamente lo único existente era el libro de Alejo Carpentier, *La música en Cuba*, y los de María Teresa Linares y Argeliers León. *La música en Cuba* fue un libro que marcó pautas en la literatura de este tipo en Latinoamérica, pero fue escrito en los 40 y, además, con los criterios elitistas con los que se manejaba Carpentier. El de María Teresa Linares era dirigido a la enseñanza y, por tanto, es más elemental. El de León es un sesudo trabajo ensayístico, no para el consumo de las mayorías interesadas en el tema. Estos dos últimos, además, redactados desde una visión marxista. Pero el público latino lo que buscaba era información sobre la música cubana, no teorías sobre ella. Querían nombres, datos, cosas de ese tipo, así que me dediqué a buscarlos.

Mi punto de partida fueron los libros citados y otros pocos que pude ir consiguiendo. Durante muchos meses, iba por las tardes a la Biblioteca de la Universidad de Puerto Rico a revisar las colecciones de la revista *Bohemia* y otras que se editaron en Cuba. También entrevisté a músicos cubanos radicados en Puerto Rico. Durante las vacaciones, viajaba con idénticos objetivos. Primero fui a Miami, para revisar lo que había en la Universidad de esa ciudad y entrevistar a los músicos que allí vivían. Después, hice lo mismo en Nueva York, en la biblioteca de la Calle 42 y trabajando con los músicos que pude encontrar en esa ciudad. Por último, fui a la Biblioteca del Congreso, en Washington. Para aprovechar el tiempo, sobre todo en Washington, fotocopaba libros, completa o parcialmente, pues tomar notas hubiera sido imposible. Así fui armando mi libro *Del Areyto a la Nueva Trova. Historia de la Música Cubana*, editado en 1981.

Creo que fue un gran atrevimiento. No sé música ni tengo formación de historiador. Mis únicas herramientas eran conocimientos, no demasiado profundos, sobre ciencias sociales, práctica como abogado, cierto olfato para encontrar las pruebas y diferenciar lo verdadero de lo falso, y una precisión al escribir que había obtenido tanto de mi paso por la escuela de periodismo, como de la práctica de redactar demandas y alegatos legales. Y, sobre todas las cosas, un deseo extraordinario de conocer y divulgar nuestra música, y un desesperado amor por ella y sus intérpretes.

¿Qué significado tiene la publicación de *Del Areyto a la Nueva Trova*?

Era un momento difícil para la música cubana. Hace poco comentaba con Leonardo Padura que el libro parecía un gigantesco obituario. Los únicos síntomas positivos que comenzaban a descollar durante las décadas de los 60 y 70 eran los triunfos de Irakere y la Nueva Trova. Sin embargo,

los primeros tenían una impronta jazzística que producía inquietud acerca del futuro de nuestra música. Y la Nueva Trova contenía una carga política demasiado fuerte. Por otra parte, en esa época —comienzo a escribir el libro a finales de los 70— la información que provenía de Cuba era fragmentada y descontextualizada, por lo que era casi imposible comprender lo que estaba ocurriendo en toda su magnitud. Por ejemplo, mi apreciación de Juan Formell y Los Van Van fue errónea, pues apenas sabía nada de ellos, cuando en realidad se trataba del mascarón de proa de la metafórica nave de la resurrección de la música cubana, muy bien analizada, por cierto, en el libro *Los rostros de la salsa*, de Leonardo Padura.

Además de esto, en México ya no se hablaba de música cubana, sino de «música tropical», mientras que la salsa usaba amplias zonas del espectro musical cubano, apropiándose las, y, en muchos casos, hasta las composiciones de autores cubanos, sin acreditar sus nombres.

Así pues, mi libro fue también lo que en derecho se llama un *interdicto de recobrar la posesión*, la posesión de lo que era cubano y se estaba convirtiendo en propiedad de otros.

Traté de ser objetivo y que mis opiniones o tendencias políticas no intervinieran en mis criterios musicales. No era fácil en aquella época, ni al norte ni al sur del muro del Malecón. Se especulaba —y aún se especula— políticamente con la música. No excluí a nadie, de dentro o fuera de Cuba, por sus ideas. Terminaba, además, con una nota optimista en la que decía que los músicos cubanos seguirían produciendo música para y de Cuba pese a las dificultades.

En lo que sí me equivoqué fue en afirmar que los que residían en la Isla no podrían leer el libro. De alguna forma fue llegando y conociéndose. De pronto, los músicos al sur del Malecón supieron que alguien se preocupaba por ellos.

En los 80 las cosas comenzaron a cambiar.

¿Por qué en los 80? ¿Cómo se percibe ese cambio?

Entre otras cosas, los cubanos al norte del Malecón dejaron de ser gusanos para convertirse en «la comunidad cubana en el exterior» y sus viajes a Cuba demostraron que el nexo familiar es más fuerte que las diferencias políticas y las barreras impuestas. Además, músicos cubanos residentes en Estados Unidos, como Paquito D’Rivera, Arturo Sandoval y Gloria Estefan, empiezan a despertar un interés mundial por nuestra música.

También se produce la llegada de los exiliados que salen por el Mariel, quienes traen los aires frescos de la nueva música que se estaba haciendo en Cuba.

Es decir, en muchos sentidos se produce un reencuentro entre los dos lados del muro, en este caso, del Malecón.

El gobierno cubano descubre también que la música es un producto exportable y rentable. Modifica los draconianos términos económicos que obligaban a los músicos a entregar al estado prácticamente todas las

ganancias obtenidas cuando viajaban al exterior, lo cual era un incentivo añadido para no regresar a Cuba. Y se encuentran con la grata sorpresa de que, además, esa exportación musical es un agente catalítico para el turismo a Cuba.

Gracias, en gran parte, a la música, se produce el redescubrimiento universal de Cuba: ya no es la tierra más hermosa que descubriera Cristóbal Colón, sino la más sabrosa, según el testimonio de miles de visitantes.

¿A partir de la publicación de Del Areyto... puedes dedicarte a tiempo completo a la investigación de nuestra historia musical?

No. Eso vino después. Yo continué trabajando como abogado y constructor, pero buscando la manera de sacar tiempo para coleccionar discos y libros y continuar investigando. También procuré viajar para relacionarme con coleccionistas y escritores de otros países. Tres de esos contactos son cruciales.

Primero, me comuniqué con Richard K. Spottswood, pues me dijeron que preparaba una discografía sobre la RCA Victor. Me contestó de forma vaga, diciéndome que estaba trabajando en un proyecto mayor. No supe de él en varios años, hasta que un día llegó de Washington un paquete voluminoso con 500 páginas. Spottswood estaba preparando su obra magna, *Música étnica en los Estados Unidos*, que comprendía todo lo grabado por «grupos étnicos» de todo el mundo en los Estados Unidos. Esas 500 páginas incluían todo lo que se había grabado en español, desde 1893 hasta 1942. Dick me invitaba a colaborar con él en la revisión de la música latina, lo que acepté inmediatamente.

Encontrar tantas grabaciones de música cubana hechas en los Estados Unidos fue para mí un deslumbramiento.

Seguí trabajando con Spottswood, lo visité en Washington y nos hicimos amigos y colaboradores en varios proyectos de notas para discos. Desde que comencé a trabajar con él me hice el propósito de escribir algún día una discografía de la música cubana.

¿Cuántas grabaciones de música cubana incluía la primera revisión de Dick Spottswood que revisaste?

No puedo precisarte números, porque la obra agrupa a todos los latinoamericanos, que son 1.342 intérpretes que ocupan 802 páginas, cada una con un promedio de 30 canciones. O sea, unas 24.000, de las cuales hay una buena proporción de cubanas.

Prosigo. En 1986 viajé a Colombia, donde conocí a gente formidable, sobre todo a Hernán Restrepo Duque, a quien bauticé como *el gurú de la música latinoamericana*. Podía disertar con la misma facilidad sobre tango, corridos mexicanos o sones cubanos. En cuanto nos conocimos me preguntó qué sabía yo acerca de la Gloria Matancera y Pepe Merino, de los que por supuesto no sabía nada. Se trata de una agrupación musical creada en Matanzas, en 1927, probablemente bajo el influjo de la Sonora

Matancera y que todavía existía en 1995. Pepe Merino fue su cantante más importante, que imitaba bastante bien, además, el estilo de Daniel Santos. Pero nada de esto yo lo sabía entonces.

En Cali constaté que había más de 12 programas radiales semanales, algunos diarios, dedicados exclusivamente a transmitir música de la Sonora Matancera. Allí comprendí también que si no conocía un poco sobre la música de otros países latinoamericanos, no podía comprender bien la música cubana, ya que estamos hablando de un *totum* compuesto por partes diferentes, pero muy comunicadas entre sí. Un sistema de vasos comunicantes.

En 1987 fui a México, al Festival del Bolero celebrado ese año, y conocí a formidables colegas, escritores e investigadores mexicanos, e hice contacto por primera vez con cubanos que vivían al sur del Malecón. Sorpresivamente, descubrí que no despedían llamas por la boca ni tenían ojos fosforescentes. Y que, independientemente de nuestras posiciones políticas, teníamos un enorme espacio de intereses comunes alrededor de la música.

Por sugerencia de Spottswood, me hice miembro de la importante Asociación de Coleccionistas de Música Grabada (ARSC), de Estados Unidos. También viajé a Colombia varias veces, a Argentina, a Venezuela y a otros países de nuestro entorno. Empecé a aparecer como conferencista en las reuniones anuales de la ARSC y en otros países. En fin, que me integré de lleno a la comunidad de profesionales dedicados a la investigación musical en América.

Ya con una visión panamericanista, quise escribir un libro desde esa posición y pensé inmediatamente en el bolero, ya que es el género musical que practican todos los pueblos latinoamericanos. Pero se estaban escribiendo por lo menos tres sobre ese tema, así que me decidí por otro género que es también patrimonio común: el pregón.

De esa forma, en 1988 publiqué *Si te quieres por el pico divertir: historia del pregón latinoamericano*.

Desde 1979, yo producía y animaba en Puerto Rico un programa radial llamado Cubanacán, en la emisora del Departamento de Educación y después en la emisora de la Universidad. En Borinquen me integré a otra red de colegas que, gracias a la iniciativa de Pedro Malavet, formaríamos la Asociación de Coleccionistas de Música de Puerto Rico, fórum que tuvo una gran importancia y que sirvió de inspiración a dos o tres organizaciones parecidas que aparecieron en diferentes ciudades de Colombia.

También fui el editor de *La última noche que pasé contigo*, de Bobby Collazo, publicado en 1987, y que es una memoria del acontecer de la música cubana en los años que van desde 1920 hasta 1950.

La década de los 80 representó un importante hito en la producción de libros dedicados a la música popular, sobre todo en Cuba, México, Venezuela y Colombia. La cosa empezaba a animarse. Me parece que la semilla de *Del Areyto a la Nueva Trova* empezaba a germinar.

Mis contactos con escritores e investigadores de Cuba fue también muy importante. Había coadyuvado a que visitaran y dieran conferencias en

Puerto Rico, María Teresa Linares, Rodolfo de la Fuente y Olavo Alén, director del Centro de Investigaciones de la Música Cubana. A este último le publiqué en 1991 el libro *De lo afrocubano a la salsa: géneros musicales de Cuba*. Durante todo este tiempo continué trabajando en mi proyecto acerca de la historia de la discografía de la música cubana y dedicado a mis negocios.

¿Fue muy laborioso encontrar los datos para este trabajo?

Por supuesto. Pero me ayudó mucho conseguir un contacto muy bueno, Álvaro Farfán, ejecutivo de la industria discográfica que vino a trabajar a las oficinas de la BMG en Puerto Rico. Se trata de la empresa alemana que actualmente es dueña del sello disquero RCA Víctor, el más importante en cantidad y calidad de toda la historia de la música cubana. Yo había investigado en los archivos de la BMG en Nueva York, pero tomar notas era un trabajo lentísimo. Hice el siguiente trato: yo viajaría por mi cuenta a Nueva York cada vez que pudiera y obtendría todas las facilidades por parte de la BMG para fotocopiar todo lo que quisiera, siempre y cuando le diera a él copias del material obtenido.

En varios viajes, logré copiar más de 50 mil documentos de la Victor, la mayoría de ellos *green cards*, es decir, las tarjetas de registro de cada cara de las placas de 78 r.p.m. producidas desde principios del siglo xx hasta el defase de este tipo de disco, que ocurre a comienzos de los 50. Las *green cards* también incluyen los discos de 45 r.p.m., que se produjeron después. Con esto conseguí aproximadamente el 80 por ciento de todo lo grabado por la Victor en música latinoamericana, es decir, una colección de documentos que nadie más posee.

Otra fuente de documentación importante fueron los archivos de la Columbia Records, hoy en manos de la Sony Corporation de Nueva York. Con estos elementos pude publicar, en 1994, el primer volumen de *Discografía de la música cubana*, que abarca desde 1898 hasta 1925, y comprende aproximadamente 4.000 grabaciones. Estas fechas fueron escogidas porque en 1898 se realizan las primeras grabaciones comerciales de música cubana, por la cantante cubana Chalía Herrera; y 1925 es el último año en que se realizaron grabaciones por el método acústico, que dio paso al eléctrico. O sea, se trata de un período razonablemente delimitado.

A diferencia de las discografías tradicionales (que contienen una relación cronológica con los datos básicos de las grabaciones de determinado artista, género o período), ésta incluye, además, una serie de ensayos sobre ciertas áreas de la música cubana, biografías de muchos de los intérpretes y fotos. Esto lo convierte en una pequeña enciclopedia de ese período.

¿A partir de qué año hay registro de grabaciones cubanas en los Estados Unidos?

¿Cuál es la primera grabación que se conserva y de qué año data?

La primera grabación realizada por un cubano de la que se tiene noticia es de Rosalía Chalía Herrera, soprano cubana exiliada en Nueva York, que en muchas ocasiones cantó en veladas patrióticas. Fue una de las tres primeras

sopranos (las otras dos eran norteamericanas) que grabaron cilindros desde 1898, para el sello Bettini. En ese año grabó 15 arias de zarzuelas y óperas, lo que la convierte en la primera artista latinoamericana cuya voz queda registrada en grabaciones. En 1899 o 1900, grabó *Habanera tú*, de Eduardo Sánchez de Fuentes, en cilindro. La vuelve a grabar, también en 1900, en disco Zonophone. Ambas serían las primeras grabaciones comerciales de música cubana de las que se tiene noticia, aunque no sé si se conservan algunas muestras de estos registros. La nueva grabación de esta canción, en 1901, sí se conserva, y la reproduje en un CD que acompaña a *Cuando salí de La Habana*, libro del que hablaremos después. Cuando presenté el libro en Puerto Rico y Miami, incluí varios fragmentos musicales, entre ellos esta grabación. Tiene tanta fuerza que el público la aplaudió en ambas ocasiones. Y es la primera vez que me aplauden un número incluido en mis conferencias.

¿Sabes si se realizaron grabaciones de música cubana antes de 1898? Si así fuera, ¿se conserva algo?

Acerca de grabaciones comerciales, no tengo conocimiento de ninguna anterior a la de *Chalía* Herrera. Ahora bien, el rudimentario equipo acústico con que se hacían las primeras grabaciones hacía posible que se hicieran tomas privadas, caseras. Se habla de grabaciones hechas por Antonio Romeu en La Habana, pero no tengo noticia de que se conserven.

¿Piensas continuar este trabajo de recopilación discográfica hasta la actualidad?

Antes me preguntabas acerca de mi dedicación a la investigación a tiempo completo. Pues bien, a comienzos de los 90, ya mi colección no cabía en el apartamento donde vivía y el tiempo literalmente no me alcanzaba. En 1993 compré una casa de dos pisos y en 1994 trasladé discos y documentos a la nueva sede. En 1996, vendí mi negocio y pude dedicarme de lleno a mi pasión: coleccionar, investigar y escribir.

La idea era dedicar todo mi esfuerzo a terminar la bibliografía hasta 1960, fecha límite, porque para todo tiene que haber un límite, y con este trabajo le paso la posta a otros investigadores que ya se encargarán de historiar lo que vino después. Sin embargo, he tenido que simultanear esta labor con otras, como mantener catalogada mi colección, la correspondencia con colegas de diferentes partes del mundo, la redacción de notas para discos o el asesoramiento de escritores que, como tú, se interesan por estos temas.

Además, en 1997 y 1998 tuve que dedicar gran parte de mi tiempo a dos proyectos que no podían esperar, pues estaban relacionados con el centenario del cese de la dominación española en Cuba y Puerto Rico. Me refiero a *Cuando salí de La Habana. 1898-1997: Cien años de música cubana por el mundo* y *La marcha de los jíbaros. 1898-1997: Cien años de música puertorriqueña por el mundo*. En la redacción de este libro participaron Jorge Martínez Solá, Jorge Javariz, Miguel López Ortiz, Elmer González, Roberto Mac Swiney, Olavo Alén y Ana Victoria Casanova, pero yo fui su coordinador y productor. Y 1999

fue dedicado, en gran parte, a la coordinación y redacción de *Cien canciones cubanas del milenio*, así como a la coordinación de su equivalente boricua, *Cien canciones puertorriqueñas del milenio*, en ambos casos con 4 CD's en los que intentamos seleccionar lo más representativo, en autores e intérpretes, de la música grabada para ser escuchada, es decir, la no abiertamenteailable.

También estuve muy ocupado como curador de una exposición, *Cien años de música puertorriqueña*, que produjo el Banco Popular de Puerto Rico en el 2000. Este año también ingresé en internet, lo cual, como todos sabemos, absorbe tiempo.

¿A qué crees que se debe que siendo nuestra música popular acaso nuestro más rico patrimonio, haya sido mucho menos investigada, y más tardíamente, que la música folclórica de origen afro o la llamada música culta?

Creo que ese fenómeno es universal. El compositor y el intérprete de la música popular deviene en personaje o protagonista histórico muy tarde, ya entrado el siglo xx, y gracias al desarrollo de los nuevos medios de comunicación, como la radio y el cine.

Los ingleses inventan el concepto del *folklore* en el siglo xix, separando parte de lo popular bajo ese nombre, pero ninguneando lo popular contemporáneo. Además, en Cuba tuvimos la suerte de tener a un rescatador de nuestra cultura afrocubana desde fecha muy temprana, Fernando Ortiz.

Como en otros países, el recuento de lo popular comienza como simple nota periodística. Además, es bastante común que sea un extranjero (es decir, una persona no involucrada en el fenómeno) el primero en «descubrir» los valores excepcionales de determinada manifestación cultural cuya originalidad es imperceptible para el nativo, precisamente por su cercanía a ella. Acuérdate que el primero que escribe seriamente sobre el jazz es un francés, Hugues Panassié, en la década de los 30.

En Cuba, ya desde el siglo xix tuvimos a Seraffín Ramírez y Laureano Fuentes, que en sus obras dedicadas a lo clásico hacen, sin embargo, algunas alusiones a lo popular. Emilio Grenet lanza su ensayo sobre música popular cubana en 1939; Carpentier, *La música en Cuba*, en 1946. Después, siguen apareciendo esporádicamente algunos trabajos y sólo después de 1980 se produce una eclosión de obras acerca del tema, hecho que, significativamente, se produce de forma simultánea en otros países latinoamericanos.

¿Cuáles son los países latinoamericanos que más se destacan en la investigación musicológica y en la historia de la música caribeña?

En el Caribe, Cuba, República Dominicana, México, Venezuela y Colombia. Pero si nos extendemos al resto de América, hay que incluir a Argentina.

El tema de la relación entre la salsa y la música cubana se ha convertido en un debate interminable, sobre todo porque existen diversas y contradictorias definiciones acerca de lo que es la salsa. De hecho, en Cuba, después de varios años en los que se dijo que la salsa era una maniobra imperialista para apropiarse de la música cubana,

en estos momentos casi se considera al son como un subgénero de la salsa. Por otro lado, algunos puertorriqueños y dominicanos reclaman a este controvertido género como de su propiedad. ¿Podieras darnos tu punto de vista acerca de todo esto?

Te voy a contestar empezando por un paralelo histórico. En la segunda década del pasado siglo, comienza a emerger un nuevo género musical en los Estados Unidos, producido por los afronorteamericanos, que conquista inmediatamente el país. Se le llama jazz y, aunque es adoptado por toda la nación, se trata de un fenómeno cultural identificado con el negro norteamericano. El jazz sigue evolucionando y triunfando. Ya en los años 30 hay un grupo de destacados músicos blancos con magníficas orquestas dedicadas al género. En esa época, además, el racismo estaba institucionalizado en Estados Unidos, hasta el punto que había una verdadera barrera racial: no se aceptaba que músicos blancos y negros tocaran juntos. Por otra parte, la palabra jazz significaba coito (*to jazz*) en el lenguaje popular de los afroamericanos. Es decir, que de acuerdo con los prejuicios de la época había que «adecentar» esta música, lo que equivalía a blanquearla para darle mejor reputación. Así, se empezó a utilizar cada vez más el vocablo *swing* en lugar de jazz. Benny Goodman devino en «el rey del *swing*» y proliferaron las orquestas de blancos que hacían ese tipo de música. Pero sería exagerado decir que la conversión de jazz a *swing* fue un simple cambio cosmético. Realmente, las orquestas de *swing* sonaban diferente, quizás porque tocaban más rápido que las de jazz y por otros pequeños detalles. Por cierto, que también surgieron grandes orquestas de *swing* conformadas por músicos negros, como la de Duke Ellington o Count Basie, lo cual confirma la complejidad del fenómeno.

Si sustituyes «jazz» por «música cubana» y «barrera racial» por «embargo», verás que la historia se repite: a partir de 1960 se empieza a producir un vacío en Nueva York, ciudad que actuaba como estación retransmisora de nuestra música para todo el mundo. De pronto, se pierde esa conexión.

Los primeros años de esa década todavía son cubiertos por el chachachá y la pachanga, últimas exportaciones musicales que hace Cuba a Estados Unidos, pero su efecto se va desvaneciendo y es necesario inventar algo nuevo. Después de algunos intentos con géneros con fuerte influencia afronorteamericana (como el bugalú), los músicos puertorriqueños, que dominan el panorama musical neoyorquino, retoman la música cubana, pero agregándole nuevos elementos. Hubiera resultado extraño llamarle «nueva música cubana», cuando era producida, mayormente, por músicos no cubanos. Así, se le llamó salsa a lo que básicamente era son, guaguancó y otros géneros cubanos, que era interpretado con el formato de las orquestas cubanas. A ese patrón inicial se le van agregando otras formas musicales latinoamericanas, principalmente boricuas. O sea, cambio cosmético de nombre y adición de nuevos elementos.

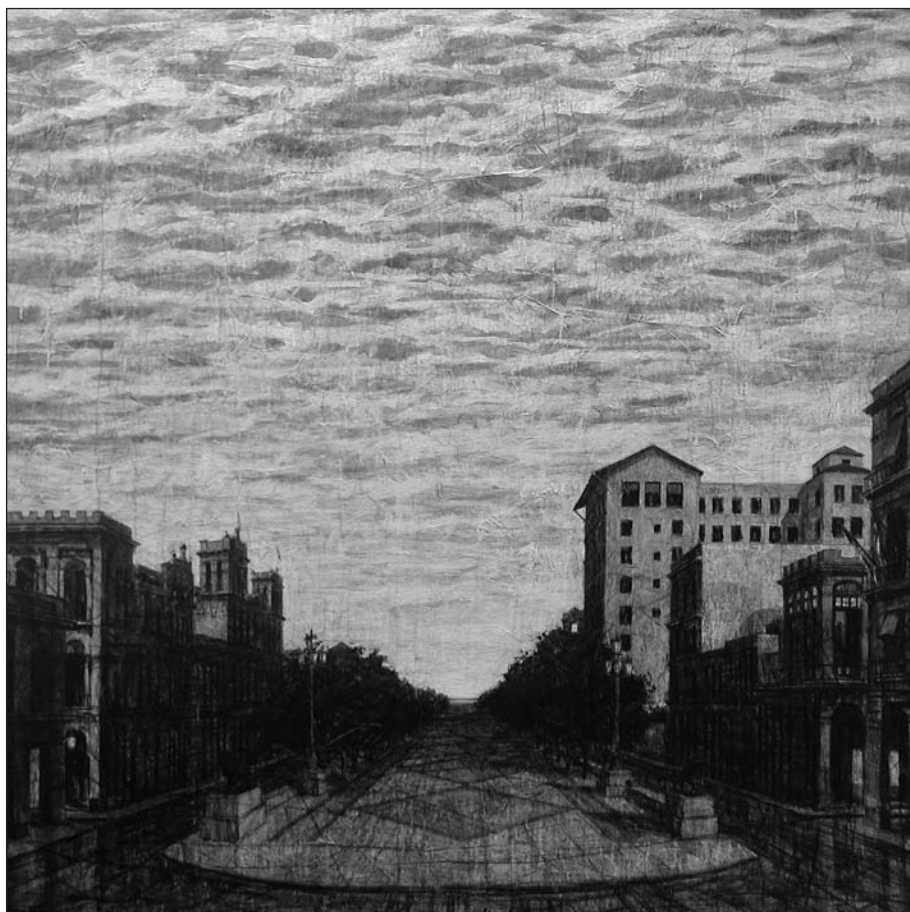
Pero gracias a esa salsa o nuevo son, como querramos llamarlo, se le puso un dique al avance avasallador del rock, que amenazaba con estandarizar la música popular del mundo entero.

En cuanto al cambio de posición del gobierno cubano ante el fenómeno, creo que fue inteligente.

Yo veo a la salsa como una nueva forma del son, un subgénero, y no al revés. Y esto no es nada raro, porque el son es camaleónico y su historia es una constante evolución, aunque sin perder esa base que lo caracteriza.

¿Cómo te gustaría definirte?

Diría que soy un enamorado de la música, preferentemente la cubana, que gusta de aprender más sobre ella, y compartir lo que encuentra con los que quieran disfrutar esos hallazgos.



Sombra y las Fieras,
A/C, 167 x 167 cm., 2003.