

Controversia

Buena Vista Social Club y la cultura musical cubana

Ambrosio Fornet
Julio García Espinosa
Vicente González Castro
María Teresa Linares
Helio Orovio
Frank Padrón
Germán Piniella
Luis Ríos
Alan West

Ambrosio Fornet (moderador): El fenómeno de *Buena Vista Social Club* nos llegó en dos fases algo distantes entre sí, por lo menos tal como lo recuerdo: primero el CD y luego, cuando este le había dado la vuelta al mundo, el documental de Win Wenders, que había tenido el mismo éxito en Europa y los Estados Unidos. En la primera fase, *Buena Vista* suscitó una admiración sin reserva, pero en la segunda no hubo esa unanimidad. Eso quiere decir que las discrepancias se suscitaron, sobre todo, a partir de la imagen, de los modos de representación, de los códigos culturales de representación de la identidad cubana, referidos específicamente a La Habana de este fin de siglo.

Me atrevería a añadir una tercera fase: esta en la que estamos ahora. Es una fase polémica que, a mí juicio, deliberadamente o no, reinició *La Gaceta de Cuba*, en su número de marzo-abril de este año 2000, con la publicación del trabajo de Michael Chanan «Play it Again o llámenlo nostalgia», aparecido simultáneamente en Londres, en la revista *New Left Review*. Aclaro que mis únicas credenciales para estar aquí son las de haber traducido ese trabajo. Chanan es cineasta, musicólogo e historiador de cine y su excelente libro sobre el cine cubano, *The Cuban Image*, publicado en 1985 por el British Film Institute, se reeditará este año en los Estados Unidos debidamente actualizado. Chanan tiene sobre nosotros la ventaja de haber visto también el documental holandés *Lágrimas negras* dirigido por Sonia Herman Dolz, sobre la trova santiaguera, lo que le permite establecer sugerentes paralelos y reflexionar sobre fenómenos propios del mercado. En efecto, si ambos documentales son igualmente interesantes a juicio de Chanan, ¿por qué el de Win Wenders lo ha visto todo el

mundo y el holandés no lo ha visto nadie? Chanan nos pone al tanto de la valiosa actividad de Ry Cooder como promotor de música del Tercer mundo, lo que invita también a una reflexión sobre las ventajas y desventajas de la globalización en el terreno de las artes, y específicamente de la música, y por lo demás se refiere a la reacción que *Buena Vista* —el CD o el documental— ha producido entre algunos destacados representantes de la música cubana actual, como es el caso de José Luis Cortés (el Tosco), quien se preguntaba en una entrevista reciente si esos elogios a la música cubana tradicional, muy merecidos por demás —dice él y creemos nosotros— no irían dirigidos, de paso, contra la música nueva; es decir, si no se estaba ensalzando a los viejos trovadores para restarles méritos a los jóvenes.

Como si todo esto fuera poco, en el número mencionado de *La Gaceta*, el joven crítico Camilo Venegas —en un artículo sobre el sonado concierto que el Tosco y NG la Banda dieron recientemente en Casa de las Américas—, le reprocha a Wenders que en su documental se haya asomado a La Habana como un simple turista, atraído por el sombrío color de ciertos derrumbes y de algunos perros callejeros.

Temas nos ha pedido que reflexionemos en voz alta sobre estos y otros temas relacionados con *Buena Vista Social Club* y el fenómeno artístico y sociológico que representa. Están aquí con nosotros destacados especialistas de diferentes áreas de la creación, la investigación y la crítica, así como musicólogos y cineastas; de manera que podemos confiar en que se producirá un enfoque complejo y multifacético del fenómeno. Tal vez convendría empezar abordando aquellos aspectos que, al menos dentro de Cuba, parecen haber sido los más polémicos: el de la representación visual, por una parte, no solo del entorno, sino de los propios personajes, y el de la exaltación de lo tradicional en detrimento de lo actual; aunque esto último, desde luego, se deriva de un debate interno que supongo no tiene una relación directa con el filme. Yo me atrevo a proponer que sean María Teresa Linares o Julio García Espinosa los que empiecen a abrir el camino.

Julio García Espinosa: Yo hubiera querido oír primero a los músicos, a los especialistas en música. Tengo que hablar más de lo que vi que de lo que oí, es lo que se me sugiere. Yo pude ver el documental *Buena Vista Social Club* y había visto antes el de los holandeses, *Lágrimas negras*. Estoy por ver otro (*Tunning with the Enemy*), que se ha hecho por dos norteamericanas sobre un donante de pianos a Cuba, con afinadores y todo. Creo que debemos tratar de conseguirlo, porque posiblemente sea más interesante que estos dos. De todas maneras, yo pienso igual que Michael Chanan, en cuanto a que el de los holandeses se acerca más al lado humano que el de Wenders.

En general, me gustó también el documental *Buena Vista Social Club*, porque no lo encontré tan manipulado. Me acercó bastante al carácter popular y humano de los personajes. *Lágrimas negras* se acerca más, como he dicho; pero este, por momentos, me llegó a emocionar, al respirar cierta autenticidad en esos rostros tan creíbles.

Me parece que la virtud de estos trabajos es la difusión de la música cubana. En el caso del documental, no creo que el director haya ido a buscar turismo; francamente no lo creo. Fue a buscar —como en tantos documentales— los barrios más populares, los personajes más populares, las situaciones menos turísticas, los aspectos realmente menos turísticos. No ha ido a retratar el Cohiba, la Plaza de la Catedral... Por lo menos está alejado del concepto tradicional del turismo. Me parece que eso es legítimo. No obstante, creo también que hay elementos chocantes, como por ejemplo el esfuerzo que hace el director por aparentar objetividad. Él trata, de todas maneras, que no vayan a pensar que está a favor de este sistema, de este país, de la política, y hace un esfuerzo bastante grande por mostrar un equilibrio desde ese punto de vista.

Por ejemplo, las escenas de los músicos recorriendo Manhattan, recorriendo Nueva York, las midió bastante, para que no parecieran guajiros en Nueva York.

Aunque por momentos cae en eso, creo que se controló bastante. Me parece que cualquiera que vaya a Nueva York, sean estos músicos que nunca habían salido de Cuba o sea alguien de Francia que nunca ha visitado Nueva York, llega allí y también se asombra, porque, realmente, es una ciudad para asombrarse. Ahí no hay nada que hacer: es una ciudad para asombrarse. Claro, aquí sí el director del documental muestra la parte más turística de Nueva York, la que más sorprende; no así cuando está en la Habana. Y hay lugares en Nueva York que no le envidian nada a las imágenes que sacó de la Habana.

María Teresa Linares: García Espinosa estableció una serie de códigos estéticos que me llamaron la atención, aunque no voy hablar de ellos porque no soy especialista; pero sí tengo suficiente edad y experiencia para hablar de otros aspectos de la música y de lo que significa un éxito comercial. Yo considero que ellos han tenido un éxito comercial, basado en toda una experiencia y en toda una promoción. Lo saben hacer muy bien. Pienso que los valores que tenga este documental han sido muy bien promovidos, y lo que me disgustó, como a todos nosotros, son las escenas de las casas deterioradas, de los carros deteriorados, de toda la miseria, de todo el atraso que ha causado el bloqueo. Lo que no pueden tapar es la belleza de las estructuras deterioradas, la belleza de las rejas, de las columnas, de todas esas joyas arquitectónicas que siempre se han celebrado, la belleza de lo que nos hace a nosotros luchar para tratar de restablecer esa Habana que se ha deteriorado tanto. Pero el contraste de La Habana con esa Nueva York —que no es la Nueva York correspondiente a esa Habana, porque, efectivamente, hay otra Nueva York—, también me parece una agresión.

He oído opiniones sobre el documental, en el mismo Nueva York, de cubanos que llevan años allá, y de norteamericanos que conocen La Habana a través de imágenes. Todo el mundo estaba emocionado, y creo que lo que emociona es, efectivamente, la música, la expresión, las lágrimas de Omara cuando canta, el abrazo que se dan ella e Ibrahim, la cantidad de efectos humanos que se explotan ahí; pero me parece que esto ha sido solo un proceso mercantil importante en donde ellos han ganado muchísimo dinero y le han tirado su territa a Ibrahim, que lo llega a decir en el documental. Hay cosas que dan qué pensar, como esa casa humildísima de Ibrahim, que filmaron bien en detalle, en donde hay un juego de living tapizado, y un equipo de sonido que contrastan con esas paredes y con esa otra realidad que quieren presentar. A mí hay cosas que me mortifican mucho en el documental, pero considero que, en el fondo, no pueden negar la calidad artística de esos músicos, a pesar de que les pongan esa guitarra deslizante y otros elementos que no tienen nada que ver con ellos.

Frank Padrón: He estado oyendo atentamente lo que decían Julio y María Teresa, y tratando de conciliar estas dos pasiones mías que son el cine y la música. Tengo que confesar que no me sitúo entre los detractores a mansalva del documental, ni tampoco entre sus adoradores. De todos modos, siempre esperé que la visión que tendría un cineasta como Wenders no iba a ser la que podía tener un latinoamericano, ni siquiera la de un norteamericano. Estamos acostumbrados a que ante el mundo maravilloso de América Latina la visión del europeo sea de desconcierto o de deslumbramiento. Creo que desde Colón y quizás hasta hoy mismo, siempre hay una mirada paternalista, o de asombro, o de desconcierto. La visión nunca es la que podemos tener nosotros desde acá. Por tal motivo, no me resultó sorprendente que hubiera estos enfoques de la realidad, de cierta realidad cubana, que hubiera ese reflejo de la llegada de los músicos a Nueva York, porque estaba consciente de que lo que iba a hacer un europeo ante nuestra realidad sería algo así.

Julio hablaba de «apariencia de objetividad», pero yo quisiera saber qué documentalista no da siempre una apariencia de objetividad, aunque no la tenga. Creo que el documental, desde el punto de vista estrictamente artístico, es legítimo.

Lo que no podemos exigirle a ningún artista es que tenga la visión que suponemos correcta, o la que tiene otra persona u otro artista desde dentro de esa misma realidad. Por eso me parece absolutamente legítimo que Wenders haya reflejado —con buena o con mala intención, consciente o inconscientemente— la parcela de la realidad que él entendió. Es lo que me parece que hay que defender en el acto de un cineasta o de un artista en general. Si lo que lo motivó a filmar aquellas escenas de la Habana Vieja y del barrio de Buenavista, o de Cayo Hueso, aquellas casas destruidas, aquella pobreza en que vivían estos músicos —que ya, afortunadamente, parece que no es así o no lo es tanto—, tuvo buena o mala intención, creo que no es cuestionable: ahí está el resultado y le asiste el derecho que da el arte a profundizar y aprehender cualquier tipo de realidad.

En cuanto al ya mencionado deslumbramiento de los músicos ante Nueva York, asunto que ha sido muy polémico —incluso en la propia Nueva York y en otros lugares donde se ha exhibido la cinta—, estoy de acuerdo con Julio en que, siendo campesino o no, habiendo viajado mucho o no, Nueva York es algo deslumbrante para cualquier visitante de esa ciudad. Creo que el contraste era inevitable.

Julio García Espinosa: Una aclaración nada más. Yo no hablé de falsa objetividad, sino de que me parecía demasiado evidente, con excesivo celo, la objetividad que ponía él en el documental. Objetividad tenemos todos, o tratamos de tenerla. Pero tal vez lo que más me chocó fue cuando Juan Marcos dijo algo que me pareció una demagogia: que durante mucho tiempo estos músicos habían estado en el olvido. Él habla como si eso hubiera sido o sea exclusivo de este país y que, además, él fuera el gran descubridor, el que al fin los rescató del olvido. Creo que es una demagogia por eso y porque en cualquier parte del mundo, incluyéndonos a nosotros, cuando ya pasan una o dos generaciones, nadie se acuerda de artistas que alguna vez fueron populares.

María Teresa Linares: Yo soy casi contemporánea con Rubén González, y conozco a todos esos músicos desde su época brillante, que pasó, y ellos se fueron a descansar. No es que se les tuviera olvidados, o que hubiera una actitud discriminatoria hacia ellos; sino que cada cosa tiene su tiempo y ellos estaban retirados, pero no han dejado de ser músicos verdaderamente geniales, verdaderamente virtuosos.

Julio García Espinosa: Ahora bien, hay un aspecto de la cuestión que es real: efectivamente, nosotros tenemos bastante subestimada la música popular. Es algo que puede ser uno de los puntos a tratar —con más autoridad que yo— por los especialistas en música; pero personalmente pienso que todavía no acabamos de asumir culturalmente lo que significa la música popular de este país, y eso es un vacío, un aspecto que sugiere bastante incultura, al no colocar en su debido lugar esta manifestación de nuestra cultura. Señores, la única manifestación donde este pueblo participa con un espíritu creador es la música popular cubanaailable, la más denostada de todas. Normalmente, el músico necesita del bailador, que su público baile y participe. Antiguamente era a las cervecerías La Tropical, la Polar, a donde la gente iba a bailar, y el grupo musical que mejor hiciera bailar era el que se iba desarrollando. O sea, que los bailadores formaban parte de la evolución de la música popular. Eso después se acabó y es un déficit grande —también sería un buen tema para debatir— porque hemos acabado, prácticamente, con todos los salones de baile de este país.

El desarrollo de la música cubana ha sido posible porque este es un pueblo creador de bailes. No son los coreógrafos los que han inventado la forma de bailar de los cubanos; es el pueblo el creador de sus bailes. En este caso, nada más hay tres países en el mundo —me lo ratificarán o no los especialistas—: los Estados Unidos, Brasil y Cuba. Lo demás es folklore campesino que sacan en días de fiestas

en todas partes del mundo; pero música popularailable contemporánea, solo esos tres países.

Eso tiene una tremenda importancia. Por otra parte, no creo que haya manifestación artística que haya hecho una mayor resistencia cultural, durante toda nuestra vida como nación, que la música popular. Y es hora ya de que en nuestras escuelas, así como se enseña literatura, los niños sepan quién es Ignacio Piñeiro, quién es Aristóteles Limonta, el bajista del grupo de Hierrezuelo, que es una figura aristocrática, de 87 años; quiénes son los músicos populares cubanos de todos los tiempos.

En definitiva, creo que estos documentales y el auge actual de la música tradicional cubana han hecho posible que nosotros no solo rescatemos nuestra herencia, sino que tomemos conciencia de la autenticidad que deben tener nuestras presentaciones. Cada vez más, los músicos, en el mundo, se adornan con trajes, maquillajes, luces y lentejuelas. Hacen un espectáculo, que uno no sabe si le está gustando el espectáculo o la música que están ofreciendo. Nuestros músicos son el antiespectáculo y así están presentados en estos documentales: sin maquillaje, sin luces, sin lentejuelas, sin fosforescencia alguna: la música, sin apoyo de ninguna clase. Eso, en un mundo que pierde cada vez más la autenticidad, es un valor importante. Creo que en el mundo entero hay un afán de autenticidad muy grande, ante tanta baratija espectacular que rodea hoy el ámbito de la música.

Frank Padrón: Por eso creo que tampoco podemos exigirle al documental un estudio sociológico acerca de las causales de nuestra realidad; si La Habana está así por el bloqueo, si es por descuido del patrimonio nacional, si se trata de artistas que han venido a colonizar a estos músicos y exportarlos. En él simplemente se plasma esa realidad, la refleja, y después la gente sacará sus propias conclusiones. Me parece que no hay por qué exigirle también una explicación extra a su reflejo artístico, a su reflejo cinematográfico.

Alan West: Soy cubano criado en Puerto Rico, y estoy viviendo todo este fenómeno del *Buena Vista* desde allá. Es una cosa fenomenal, porque en la farmacia, en cualquier cuchitril, se oye el Chan Chan. Es una cosa impresionante. Puede ser en un barrio donde no existe ningún hispano, pero ahí se oye el disco de *Buena Vista*. Es una cosa así, como Michael Jackson; ya el CD ha vendido más de dos millones de ejemplares.

Quiero recalcar un par de cosas que se han mencionado. Creo que sí hay ese criterio de conquistador. Esto se está viendo en términos de descubrir la música cubana, por enésima vez, porque obviamente se descubrió en los años 20, con la llamada rumba; y luego en los 30, y después con el mambo, y más tarde con el cha cha chá. Es impresionante como Ry Cooder, a veces con una inocencia que espanta, da esa impresión: que está descubriendo la música cubana por primera vez. Para mucha gente en los Estados Unidos es, realmente, su primer encuentro con la música cubana, pero cualquier persona mayor ha podido oír esta música con anterioridad.

María Teresa Linares: Si me lo permiten voy a hacer un poco de historia, a propósito de lo dicho por Alan. Yo primero oí el disco, y me molestó la guitarra de Ry Cooder; me parecía meliflua y sensiblera, fuera de contexto; pero en estos días, en que he vuelto a hacer un análisis del disco, me doy cuenta de cuál fue la intención. En los 40 estaban en auge las jazz bands, que utilizaban esa guitarra y en aquel momento, que era la época en que yo bailaba, a mí me encantaba bailar con una jazz band. Esa influencia, ese tono norteamericanizado, se lo ponen ellos ahora para retrotraernos a la música de aquella época.

El caso es que la música cubana se conoce en toda Europa y en los Estados Unidos desde hace muchísimos años, y fueron Rita Montaner y Nilo Menéndez —que tenía una charanga— y Rapindeg y Machito y Antonio Machín quienes

llevaron esta música por el mundo. Entonces, cuando un español, Manuel Domínguez, sacó la vieja trova santiaguera, hace ya mucho tiempo, tuvo éxito porque tenía como antecedentes a Machín y a Rapiñey, que habían estado en España.

La música cubana se había extendido por toda Iberoamérica a través de los discos. La RCA Víctor, en 1906, estableció en La Habana una agencia para grabar discos de música cubana y para distribuirlos a toda la América Latina y España. Así llegaron los discos del Septeto Habanero, del Septeto Nacional, de los trovadores de principio de siglo, de Rita Montaner, María Teresa Vera y Eusebio Delfín. Todos esos discos se conocieron, y salió Machín y ya tuvo el camino abierto por los discos, y salieron los demás. Como ya se conocía esa música afuera, tuvieron éxito.

En los años 40 hubo cambios fundamentales en la música cubana, que llegaron por los grupos y también por la extensión de los discos. Los discos tuvieron un cambio, aquí se vendía, a principios de siglo, música campesina, danzones, boleros, música lírica por la misma Rita Montaner, el dúo del Alhambra con Rumba final, etc.; pero después que se fue diversificando el mercado, a las empresas transnacionales como la RCA Víctor o la Columbia les convenía un producto que se vendiera en un mercado amplio, y no plenas para Puerto Rico, sones para Cuba, jacareras para Argentina, otras canciones para Venezuela, etc.

Cuando nos imponen el bloqueo, no sale música cubana y aquí se desarrolla el filin ampliamente, se desarrollan las orquestas charangas. Tanto Formell como los demás charangueros empiezan a hacer cambios. Hay una serie de elementos en los 60 que se quedan aquí, que no salen de Cuba. Acuérdense que Olga Guillot se fue con el repertorio que tenía antes. Ella no asimiló el repertorio que siguieron haciendo Omara, Elena, la Mora, los grupos nuestros, los boleristas nuestros. A partir del bloqueo, lo que se recuerda en toda Europa, en los Estados Unidos y en otras partes, es la música de los 40. ¿Y qué hacen entonces?

En 1981 yo trabajaba como productora en la EGREM y fui a un Festival de Varadero, y vi el puente que se estableció entre los músicos cubanos y el norteamericano Masucci. Vinieron los grupos de *All Stars* de Masucci a grabarles a la orquesta Aragón y a todos los músicos cubanos que estaban en Varadero. Les grababan fragmentos. Yo vi cómo les estaban grabando a Rubén y a otros músicos los tumbaos del piano, percusiones de la paila. Estaban haciendo una serie de tomas para transcribir esa música y pasarla a sus músicos. El resultado fue un éxito para ellos, pero nuestros músicos se quedaron aquí, bloqueados, y no pudieron salir. Recuerdo también que cuando Juan Formell salió por primera vez —creo que fue a Panamá o a otro país latinoamericano— no tuvo éxito, porque esa música no se reconocía; la que se reconocía era la de los años 40.

La salsa es la música de los 40 con la incorporación de la tecnología actual y con músicos que venían a aprender en Cuba y que reproducían afuera esa música. Al iniciarse la decadencia de la salsa, hay que volver otra vez a buscar un producto que sea reconocido en los oídos europeos y de otros países, un sonido cubano que pueda tener éxito. ¿Cómo va a lograrse eso? Con los mejores artistas de aquel momento. Por eso se busca al mejor de todos los que están en ese disco. Dispéñeme los que se sientan afectados, pero yo voy a decir que el artista más importante que hay en ese disco se llama Orlando López, «Cachaíto», que participó de aquel movimiento de los 40. Él está viendo lo que hacen el pianista y el baterista —el pailero—, y tocando con ellos. Ese trío es lo fundamental en el disco del *Buena Vista*.

Alan West: Creo que el corolario de eso es que se está vendiendo cierta idea de nostalgia. Hay una nostalgia norteamericana que se ve en las películas y el video; y claramente hay una nostalgia cubano-americana también. Son dos cosas muy distintas: la norteamericana va hacia ver una cierta Cuba. Es decir, una Cuba prerrevolucionaria: edificios coloniales y elegantes, playas maravillosas, paisajes

verdes y abundantes, mujeres igualmente abundantes y «fáciles»; un lugar donde las inhibiciones cotidianas se abandonaban en la «fun-loving» Cuba. La nostalgia cubanoamericana anhela la plenitud de una situación en el pasado (real o imaginaria) que hoy se siente como perdida. Ambos casos congelan el tiempo, la historia, y anulan las diferencias, las contradicciones, la ambigüedad y la complejidad de Cuba antes y después de 1959. Creo que hay una especie de valorización, de dorar la píldora de la pobreza y mostrarla como algo bueno, que produce una riqueza espiritual, o cultural, en este caso musical. Ese tipo de exotismo de la pobreza me perturba.

Por otra parte, Ry Cooder, en alguna de las entrevistas que dio al National Public Radio, que es la radio pública en los Estados Unidos, indicó «fui y rescaté unos tesoros», un lenguaje de pirata. Detrás de ese comentario hay todo un bagaje intelectual e ideológico, que deja entender que hay ciertas partes del mundo que son todavía auténticas. La vida en los Estados Unidos está tan viciada de la mala modernidad —no de la buena—, que de repente es extraordinario que se pueda rescatar algo auténtico, y lo tenemos aquí en Cuba, o lo tenemos quizás en Zimbabwe, o en algún pueblo de Tailandia. Esa manera de ver la autenticidad también me preocupa un poco, porque puede ir hacia la zona de los puristas.

A mí también me molesta algo la guitarra de Ry Cooder, pero por otro lado me sugiere un contrapunto. Entender la trova cubana como un rebote de la guitarra de Ry Cooder me intriga. No voy a decir que me guste, y me alegraría que en el futuro no se vaya a aparecer tocando el *slide guitar*, pero de alguna forma me gustó esa extrañeza. Puede ser mi perspectiva de cubano que vive afuera, obsesionado de examinar la cubanía desde distintas perspectivas, pero a mí me intrigó eso, me produjo una cosa muy interesante.

María Teresa Linares: Me voy a referir a lo que considero más virtuoso, que es lo que le da el apoyo técnico y la calidad suprema al disco *Buena Vista Social Club*, y a lo que creo que son defectos musicales del documental. La música del disco no es la misma del documental, son dos interpretaciones distintas, porque en el documental está tomada del teatro, en donde el grupo se ha incrementado muchísimo. Ahora bien, ponen un danzón, y está ausente la flauta, representada por una trompeta; ponen un danzón, y no está la paila en muchas ocasiones, entonces se ve en la imagen a Amadito que le da cuatro golpes a la paila, pero eso no está sonando como suena el danzón. Sin embargo, ponen a Ibrahim a tocar las claves y él en lugar de tocarlas como se tocan en un bolero o en un son, está haciendo lo que se hace de cáscara en la paila. Así que ellos, intuitivamente, mejoran, crean, hacen una descarga, y yo no creo que ni Ibrahim, ni Compay Segundo entiendan nada de un arreglo instrumental. Hay una escena donde se están poniendo de acuerdo y uno le dice al otro: «ran ran»; así es como se ensaya en los grupos tradicionales y así es como se obtiene la identificación de todos los instrumentos. Ahí los únicos músicos verdaderos son Orlando López y Rubén; los dos son músicos y los dos están en diálogo perfecto, en una identificación perfecta y eso es lo que salva el disco.

Otro músico que está introducido es Barbarito, un virtuoso del punto cubano. Ahí deja de ser laudista para ser tresero; lo que hace es lo que registra el tres, porque no pusieron ningún tres. Compay es tresero, pero ya no tiene dedos para tocarlo, ni voz para cantar; entonces se le ayuda. En el disco está *La Bayamesa* cantada por él. Por cierto, que allí se dice, tranquilamente, que Sindo Garay compuso *La Bayamesa* en 1869 y había nacido en el 66. ¡Eso sí es genialidad!

Frank Padrón: Como dice María Teresa, en el documental hay un enriquecimiento musical con respecto al disco, porque se ha reforzado el aparato instrumental. Hay momentos en que uno siente una descarga más próxima al jazz que a la propia música tradicional. Esto pudiera alarmar a los puristas; pero creo que redundo en una mejoría, tanto sonora como tímbrica, de lo que estamos oyendo y de lo que estamos viendo. Pienso que los defectos de este documental están en la edición. A

veces el metraje se extiende demasiado en determinadas zonas del documental, hay un desbalance muy ostensible entre las partes habladas, las entrevistas y las propiamente musicales. De cualquier manera y desde cualquier punto de vista que haya motivado el filme, es un triunfo que la música cubana —a veces un poco estilizada, a veces más cercana a las raíces— siga difundiéndose en el mundo entero. Me parece que esto es algo que debemos aplaudir. Que el documental haya estado nominado al Oscar, que el disco, con sus defectos, con esa guitarra pirata, con varios errores que tiene la nota interior, es otro poco de arena a ese *boom* actual de la música tradicional cubana.

Sabemos muy bien que esto tiene un objetivo muy mercantil, muy comercial, quizás mal intencionado; pero está ocurriendo en el mundo entero. Esto responde, efectivamente, a una saturación del sonido salsero y de otros, como el de la discoteca. Hay una vuelta al mundo acústico y por eso ha caído tan bien el hecho de que estos artistas hayan sido redescubiertos, hayan saltado a la palestra internacional.

María Teresa Linares: Voy a hacer una anécdota personal para referirme a ese aspecto comercial. Ry Cooder estuvo en mi casa hace 20 años. Hace poco me llamaron una noche y me dijeron: «La vamos a buscar en un carro porque Ry Cooder quiere saludarla». Yo no me acordaba de Ry Cooder, pero él me dijo: «Yo estuve en su casa cuando mi esposa estaba en estado de mi hijo, y le grabé una entrevista y usted me explicó muchas cosas de la música cubana y me cantó dos números». Yo no me acordaba de eso, y él insistió: «Usted tenía unas grabaciones en cinta, estaba trabajándolas y me cantó unas canciones que yo grabé, las transcribí y las convertí en las dos piezas más importantes de mi repertorio». Es decir, que él vino a la mina, obtuvo oro, lo convirtió en una joya y ganó dinero. Era lo que hacían los conquistadores cuando venían y les daban espejitos y cuentecitas a los indios para llevarse las pepitas de oro. Y veinte años después, este hombre me vuelve a buscar para que yo colaborara con él en esa grabación que le ha dado la vuelta al mundo.

Ambrosio Fornet: ¿Usted participó en el documental?

María Teresa Linares: Ry Cooder me invitó a que viniera al día siguiente para que lo ayudara hacer una entrevista a Compay Segundo. Al lado de ese carro en que sale Compay Segundo, estaba yo haciéndole las preguntas, porque como ellos no saben español y no sabían cuáles eran las motivaciones de Compay, yo le hice, en casi una hora, una entrevista completa. No la emplearon, para suerte mía, porque me hubiera dado en este momento mucha vergüenza estar en ese documental, pero indudablemente fui parte del proceso.

Alan West: Sobre eso del mercantilismo quiero comentar algo: creo que por primera vez en los últimos años, en los Estados Unidos va a haber una música cubana que no está siendo controlada por Gloria Estefan, y eso va a ser un fenómeno bien interesante; ya la difusión de la música cubana no va a estar dentro de la hegemonía usual; se les escapó de la mano, es algo que ya no pueden controlar. Eso va a significar una pluralidad de expresiones y de centros de difusión en los Estados Unidos, lo que quiebra el monopolio de Miami. En ese sentido va a ser algo muy positivo.

Germán Piniella: Me parece que si analizamos el documental como hecho artístico solamente —y no soy yo el más indicado para hacerlo—, repetimos lo que ha sucedido con el diseño gráfico en Cuba. En más de una oportunidad se ha dicho, y yo lo he repetido también, que en la que se considera como la época de oro del diseño gráfico, este se ha analizado solamente como un hecho estético, y no como un hecho de comunicación. Esto ha traído muchas confusiones, porque, lamentablemente, los diseñadores de comunicación utilizan las mismas herramientas que los que hacen arte, y a veces se confunde el arte con la comunicación.

En el caso del documental de Wenders estamos ante un fenómeno parecido. Frank dice que como hecho artístico es válido. Es cierto: en ese caso la visión del artista solo tiene un compromiso consigo mismo, pero como hecho de comunicación su intención no es, en mi opinión, ni válida, ni inocente.

En muchas oportunidades vienen cineastas, periodistas o escritores de otros países, y aun cuando tengan una visión benévola hacia el país, siempre hay que poner un pero, porque eso es lo que se espera de ellos. Estamos bien en la salud pública, pero hay que llevar las sábanas al hospital. ¡Imagínense qué cosa tan terrible!. Recientemente me hicieron una entrevista para NBC, y cuando el periodista me comentó sobre esto, le dije: «¿Por qué no le pregunta a una mujer pobre, en los Estados Unidos, cuál de los dos hospitales prefiere, el hospital al que hay que llevar la sábana porque no hay, pero le hacen el trasplante de riñón que necesita, o el impoluto y bellissimo donde le preguntan primero si tiene seguro, y si no lo tiene, no entra?».

Creo que en el documental hay una visión muy compasiva por estos músicos, una visión benevolente. Inmediatamente después de presentar el deslumbramiento de estos «pobres guajiros» en Nueva York, aparece en La Habana un personaje con aspecto de pordiosero, y la cámara hace un paneo a un cartel que dice «La revolución es eterna», y enseguida se ven todos los carros viejos montados en burros, y el letrero del Teatro Carlos Marx, con la «r» rota. Esto no es una visión artística válida, esto es un hecho de comunicación, esto es una tesis. Por tanto, creo que con independencia de que se pueda analizar como hecho artístico por los especialistas, yo, como comunicador, tengo que analizarlo como un hecho de comunicación y lo considero mal intencionado.

Frank Padrón: El documental, con una mirada indudablemente europea de conquistador, de colonizador, redundante, sin embargo, en un nuevo paso de avance en este *boom* internacional que conoce la música tradicional cubana.

Alan West: Para mí, es una música preciosa. Aparte de todo lo criticable, la verdad es que la disfruto. Yo vi el grupo en Puerto Rico a finales de enero, no en contexto de concierto, sino de músicaailable, y es una dinámica bien distinta. Andy Montañés se subió al escenario, para hacer un soneo con Ibrahim y Omara, y fue una cosa divina, rica de ver esa confluencia de uno de los soneros mayores de Puerto Rico y el *Buena Vista*.

Ambrosio Fornet: A mí me hubiera gustado ver en algún momento a algunos bailadores populares bailando esa música. Es música para bailar. Sin bailadores esa música está como incompleta.

Vicente González Castro: Yo no puedo evaluar el disco, no sé nada de música. Ojalá hubiera tenido oído para distinguir esa guitarra de que habla María Teresa. Voy a referirme, por tanto, a la iconografía o la parte semiótica del documental, que es para lo que me invitaron aquí. Me parece que en los tiempos que corren, ya no importa que las cosas sean buenas o malas, sino qué promoción se haga de ellas. Esa es la realidad del mundo en que vivimos, más allá del disco, con los valores que por supuesto tiene, porque ¿quién en Cuba no conoce esa música, no la ha oído? Más allá de las sutilezas de interpretación que uno puede no conocer, esa música nos estremece a todos los que nacimos y vivimos en Cuba toda la vida. Pero hay un tratamiento que creo que parte de un *handicap*, de un impedimento que el director no puede resolver.

Creo que Julio y los otros realizadores que están aquí estarán de acuerdo conmigo en que hay dos formas de tratar una realidad: la epidérmica, superficial, que es casi siempre la del turista: el tipo que le da vueltas al barril en la calle, por ejemplo. Cualquiera puede pensar que en Cuba hay montones de gente que hacen bailar los barriles en todas las esquinas, y no que es un hecho turístico que a alguien se le

ocurrió hacer, o sea, que es excepcional. Pero puesto en un documental, en ese contexto, se piensa otra cosa. Yo sé de gente que ha dicho: «¡Los cubanos son tan graciosos, cómo hacen bailar los barriles!», y el único tipo que yo conozco que lo hace es ese que sale ahí, pero lo enmarcan en un contexto que parece que es un hábito de los cubanos. Eso es lo epidérmico.

La otra forma es la esencial, y esa no la puede dar un extranjero que viene aquí uno, dos, tres meses, qué sé yo; o que en total ha sumado una estancia en Cuba de 30 días para tratar de reflejar una realidad tan compleja como es la música tradicional cubana, y cómo surge a partir, ciertamente, de la pobreza. Quien vive instalado en una residencia con piscina no genera esa música, sino otra, porque tiene sintetizadores, ecualizadores, y todas esas cosas técnicas.

Pero para llegar a esa esencia, primero hay que dominar el lenguaje y me imagino, como realizador, lo difícil que resultaría para un señor que no habla español, llegar a la esencia popular en una entrevista. Porque tú empiezas con una pregunta; pero en lo que te contestan pescas la palabra que te da pie para la próxima, y para la sutileza de un diálogo. Si no conoces a fondo a tu entrevistado, no lo puedes hacer.

María Teresa decía que ella había tenido que servir de intérprete para esas entrevistas. Para empezar, alguien que no hable español no puede hacer un buen documental sobre Cuba. Quien no conoce la esencia no puede hacer un buen documental de un fenómeno. Es más, si Julio, yo, la gente de la televisión, hiciera ese documental, nos costaría trabajo llegar a la esencia; tendríamos que echar meses de investigación y de búsquedas de documentos, de tesoros grabados por ahí, de hace no sé cuántos años, para comparar interpretaciones. No les podemos pedir más a esos realizadores, pienso yo.

Estoy de acuerdo con lo que Julio apuntaba: la humanidad que hay en el tratamiento de los rostros. Es de una honestidad tremenda llegar a las emociones de toda esa gente, tanto en la interpretación como en la narración de la historia, que para el que no conozca de esto parece muy auténtica. Nosotros sabemos que no es tan auténtica, porque cada cual sabe que está actuando y nos está ofreciendo su yo público, no su yo real; pero eso es parte del convenio del cine y de las artes, que aceptamos como honesto, y que la historia no está edulcorada; pero está edulcorada, y eso lo hacemos todos.

Tal vez la abuela le decía a Compay Segundo que no se fuera del pueblo hasta que ella no muriera, y el maldijo eso durante 20 años, porque lo enterró allí; pero ahora, en el documental, adquiere una pátina anecdótica, una aureola lírica, y él lo repite con orgullo, aunque a lo mejor toda la vida maldijo a la abuela porque no lo dejó irse de allí. Esas son las cosas del arte, en cine, en video, en televisión: la realidad es trabajada en función de la emoción, para que todo el mundo se la crea. Eso es parte de la regla, lo mismo para hacer un documental sobre Los Zafros, que uno sobre estas personas.

Solo quiero señalar dos cosas más para terminar: primero: creo que el mayor error de este documental, yo diría que el único soberbio y gran error de este documental es que nosotros no hayamos hecho uno mejor; porque Cuba no diseña la imagen Cuba: la imagen Cuba es diseñada por los que tienen el dinero para hacerla, a su manera.

Yo he sido contratado en tres ocasiones para hacer video-clips. Desgraciadamente, quien pone el dinero para hacer el video-clips —que es hoy por hoy lo que promociona la imagen de un grupo—, te dice: «Esto no vende, yo lo quiero bien comercial, que venda», y tú tienes dos alternativas: si necesitas los dólares, como casi todos, haces lo que el tipo te pide, porque para eso está comprando tu trabajo, y entonces eres un vulgar mercenario que vas a hacerlo por lo que te van a pagar. Pero si quieres elevarte a lo artístico, hacer lo sutil, lo increíble, lo autóctono puesto en pantalla, no te lo compra y se lo compra a otro más comercial.

Yo creo que tenemos que lograr que la Televisión Cubana, o el Ministerio de Cultura, el Instituto de la Música, no sé quién, financien o de alguna manera subsidien la realización de materiales divulgativos sobre nuestra música; ajenos a las exigencias de estas instituciones que los hacen para vender, y están fabricando un sello, igual que se produce el diseño de la caja de un tubo de pasta dental, o la textura de un zapato; o sea, están fabricando algo que es vendible, comercializable, que se va a revertir inmediatamente en dinero.

Mientras Cuba no diseñe la imagen de todos sus músicos, de su obra, y dependa de que los empresarios comercializadores de los músicos sean quienes paguen, tendremos esto. No sé a cuantos de ustedes les ha pasado, pero yo, por razones de trabajo, he tenido que ir a cabarés, a centros de recreación, y he visto a músicos casi desconocidos. Y he pensado: «¡qué buenos son, qué bien tocan, qué bien actúan, qué muchachos más jóvenes, qué atractivos, cómo funcionan, quién pudiera divulgarlos!» Pero sucede lo que ustedes conocen: hay dos o tres programas de televisión que hacen música: todos son iguales, todos ponen a la misma gente, eso hace que no tengamos conocimiento de todo lo que está surgiendo. Ya no existe *La Corte Suprema del Arte*, ni *Todo el Mundo Canta*, ni *Para Bailar*. Al final, nosotros mismos —que creo que somos el país del mundo que más papel hemos empleado y más espacio hemos consumido en hablar de la globalización— nos autoglobalizamos poniendo siempre a la misma gente en la escena, divulgando siempre la misma música, los mismos cantantes, cuando este es un país, como se diría metafóricamente, que uno da una patada y salen 5 músicos.

Creo que la crítica más grande que hay que hacerle al documental es que no hemos sido capaces de hacer uno mejor; porque este, para lo que pudo hacer, con todo ese tratamiento, es válido.

Frank Padrón: Eso más bien es una autocrítica.

Vicente González Castro: Evidentemente. La crítica es a nosotros, estoy haciendo un contrapunto. En cuanto al documental, que es lo otro que quiero comentar, yo entiendo que se pueda ver en una dimensión política, que tiene esa lectura desde el punto de vista comunicativo, como dice Piniella; pero, ciertamente, como realizador no la condeno, yo hubiera filmado lo mismo, porque es lo que dice cosas.

Voy a poner un ejemplo: si vienes con una cámara a filmar a La Habana, tienes dos alternativas, o filmas La Habana como es, la que se está cayendo a pedazos, o filmas la Habana escenográfica del casco histórico. Yo prefiero la que se está cayendo a pedazos: es más auténtica, ahí hay gatos por los tambuches de basura, y hay gente que se sienta a fumar en la puerta o a tomar ron. En la Habana Vieja hay muchachas disfrazadas de época y todo eso es una película —sin argumento, sin música, sin banda sonora, pero es una película—, y entonces nadie que se respete como creador filmaría en la Habana Vieja. Si llego a Nueva York, no me voy a ir a la Estatua de la Libertad, o a Broadway: voy a filmar los barrios suburbanos, el Bronx. Creo que eso es lo que hizo Wenders.

Frank Padrón: Justamente por eso yo quería que enfocáramos si estos detalles que menciona Germán como ejemplos —lo de la «r» del Carlos Marx o los carros en burros—, o lo que Vicente comentaba sobre el hombre del barril, pesan más en el documental que toda esa esencia humana y artística que, en otro sentido, es capaz de proyectar y de dimensionar, y qué es lo verdaderamente importante. Me gustaría que se debatiera un poco más sobre esto.

Helio Orovio: Yo estoy de acuerdo en que en el documental los músicos están manipulados. Es algo parecido a lo que pasó con un libro, en el que yo participé, que se llama *Son de Cuba*. Un fotógrafo catalán, muy amigo mío, sencillamente utilizó en el libro las imágenes que le parecieron más «atractivas». En el libro aparecen

soneros cubanos que viven en Cuba y otros que viven en el exterior, en Miami, en Nueva York y en España.

De los soneros residentes en Cuba —aunque les tiró un rollo entero a cada uno—, no utilizó las fotos en que aparecían con una imagen agradable, sonrientes, y en una sala más o menos arreglada, más o menos pintada. No; él utilizó la imagen donde el sonero está con un rostro triste; además, a la hora de la edición manejó la foto, a través de luces, efectos, etc., para que pareciera bien triste. A Rafael Ortiz, un hombre que era la esencia de la elegancia, un hombre de traje y corbata toda su vida, lo retrató en el cuarto de desahogo de su casa, y esa fue la foto que seleccionó para el libro. Yo tuve una discusión con él, y le dije: «Chico, ¿si tú hiciste 33 fotos de esta persona en la sala, con su guitarra, delante del cuadro de Ignacio Piñero, por qué pones la única foto que a ti se te ocurrió hacerle a última hora, en el cuarto de desahogo de la casa, donde hay tarecos y cosas viejas? ¿Eso es Rafael Ortiz para ti? ¿La imagen que tú quieres dar de ese señor, para que pase a la posteridad, es ese viejito miserable?».

También manipuló a Elio Revé, que no quería participar en la sesión de fotos porque había estado grabando toda la madrugada anterior, y estaba muerto de cansancio. Accedió por amistad conmigo, y hay un momento en que se quedó dormido, y mi amigo, como un niño maldito, salió corriendo y cogió una tusa de maíz que había en la cocina y se la puso a Revé en la mano, y le hizo una foto. Esa fue la que escogió para el libro. De manera que Revé parece un negro viejo, con la boca abierta y una tusa de maíz en el lugar que ocupa habitualmente el falo masculino. Una imagen grosera, horrible.

Esto parece que no tiene que ver con *Buena Vista Social Club*, pero tienen en común cómo se manipula la imagen de nuestros músicos populares, cómo se maneja...

En cuanto al aspecto musical, también se están diciendo mentiras. Yo he leído que al pobre Rubén González, «el pianista más grande del mundo», —cosa que no es cierta—, es la primera vez que se le graba un disco. Eso también es mentira. Rubén González grabó un disco maravilloso como solista, en la EGREM.

Es mentira que descubrieron a Rubén. Rubén González ha tocado siempre con las mejores orquestas de Cuba, con la Riverside, con Arsenio Rodríguez, con la Sonora Matancera, en las orquestas de los más grandes cabarés, con Jorrín... El grupo Estrellas de Areíto viajó por Venezuela, con Rubén en el piano. Rubén estuvo años tocando en Panamá, fue maestro de piano del papá de Enrique Iriarte «Culebra», en Venezuela. Aparecerse alguien diciendo que ha descubierto a Rubén González es para morirse de la risa. O que ha descubierto a Orlando López «Cachaíto», que tocó con la mejor orquesta de Cuba —y la que más dinero ganaba— que era la Riverside, o que han descubierto a Galván y a los demás, es algo increíble.

Ahora bien, muchas veces se manipula basándose en una realidad. Por ejemplo, que a Rubén el piano se le cayó por el comején; que Ibrahim Ferrer estaba limpiando zapatos; que Pío Leiva estaba vendiendo no sé qué. Eso es verdad, pero eso no tiene que ver con la música. Cuando le graban un disco a un cantante de blues del sur de los Estados Unidos, la gente habla de cómo toca, cómo canta y eso, nadie dice si había estado vendiendo periódicos, ni nada de eso. Hay una cosa un poco morbosa en lo que tiene que ver con Cuba. El hecho artístico, cultural, musical, se extrapola, y parece más interesante que Ibrahim Ferrer estuviera limpiando zapatos, que la manera en que canta el son, o sea, los valores de Ibrahim como interprete.

Por otra parte, creo que algunos de esos interpretes están sobredimensionados. No es que esté de acuerdo con José Luis Cortés, porque me parece que eso es caer en el otro extremo; pero aquí se han hecho discos en los años 60, 70 y 80, superiores a *Buena Vista Social Club*. El disco que hizo Fellove, por ejemplo, en el año 79, con Rubén, con Cachaíto, con el niño Rivera en el tres, resulta superior al de *Buena Vista Social Club*; el de Guapachá con Chucho Valdés y su combo, en los 60, es muy

superior al *Buena Vista Social Club*, y no pasó nada con él; los discos Estrellas de Areíto, con el niño Rivera en el tres, con Rubén en el piano, con el guajiro Mirabal en la trompeta, también son superiores.

Que la organización de la música en nuestro país fuera un disparate, eso es otra cosa; que a los músicos les pusieran un sueldo fijo, que fueran programados por una persona sentada en un buró, en una empresa; todo eso es cierto y fueron tremendos disparates. La plantilla fija provocaba, por ejemplo, que los músicos rompieran el bajo, para no tener que ir a tocar a Bejucal, porque de todas maneras cobraban lo mismo a fin de mes; y en Bejucal se quedaba la gente en el baile esperando a la orquesta que nunca llegó porque «se le rompió el bajo».

Todo eso son disparates, como impedir que en las Escuelas de Arte, los estudiantes tocaran música cubana. Eso fue un tremendo disparate que motivó que el gran estilo, la gran manera cubana de tocar de músicos como Rubén, Cachaito, etc. se fuera perdiendo, y que los grandes danzoneros de Cuba, cuando murieron Aurelio Herrera, Urfé, Elio Valdés, cuando murieron todos esos grandes danzoneros, sencillamente se perdiera el estilo de tocar el danzón. Se perdió el estilo de tocar el bolero, se perdió el estilo de tocar la guaracha y el son.

Esos son disparates que tenemos que asumir, y hacer una crítica histórica, pero no tienen nada que ver con el hecho de que ahora se manipule todo esto, al punto de que en el mundo entero, la gente ahora está interesada por Cuba a través de *Buena Vista Social Club*.

Alan West: Pero hay una imagen de Buena Vista que creo que es muy sana y sandunguera. Se habla de la saturación de la música cubana en los mercados disqueros y creo que es verdad, pero hace poco vi al Compay Segundo. Otro concierto «sold out», y es la segunda vez que el Compay va a Boston. ¿Qué explicación hay para entender el arrebato gringo con el Compay y todo lo de Buena Vista? Canta y hace chistes en un idioma que no entienden —sin hacer el mínimo esfuerzo para traducir—, toca música de una época que hace lucir la música *swing* como algo de Boulez, y se viste como un abuelito. En un país donde la edad madura empieza entre los 25 y 30 y la chochera a los 50, Compay Segundo despierta algo en la conciencia norteamericana, los hace ver que su culto desmedido y a veces irrisorio a la juventud es ilusorio, que envejecer no es sólo descalabro sino también revelación, goce, plenitud. ¿A quién le hace falta Prozac (o Viagra) cuando hay son, danzón, vacilón, cuando hay Compay Segundo?

Ambrosio Fornet: Una anécdota: hace poco estuve en Santa Clara y oí a Los Faquires, y de pronto me di cuenta de que podrían ser «descubiertos» en cualquier momento. Y pensé: «¿Estaremos esperando al Ry Cooder de Los Faquires?».

Julio García Espinosa: Entiendo que lo principal que sucede con esta situación es que, de alguna manera, se inserta dentro de la lucha ideológica que tenemos en estos momentos a nivel internacional. Sería bueno colocarnos de la manera oportuna —no oportunista— y lo más lúcidamente posible, frente a lo que es esta especial lucha ideológica.

Cuando yo estuve al frente del ICAIC se hicieron unos cuantos documentales musicales. Recuerdo que me reuní con los directores y les dije: «Tal vez exagere, pero creo que igual que a los cineastas norteamericanos les dicen que tienen que hacer un *western*, nosotros todos tenemos que hacer un documental musical». Claro, después me di cuenta de que no todo el mundo puede hacer un musical: o se siente la música, o no se puede hacer cine con ella. Yo no creo que Wenders esté dotado para hacer documentales musicales; sin embargo, me parece que lo importante de esta situación, sea el disco, sea el video, es que se trata de un acontecimiento que va más allá de si es bueno o si es malo, de si manipula, o si no manipula, de si es un producto de marketing, o si no lo es.

El problema es que si nosotros quisiéramos tener ahora, o en su momento, una discusión, por ejemplo, sobre el Capitolio, estaríamos pensando: «Bueno, la influencia esta viene de Italia, y entonces ¿qué hace aquí este Capitolio?» Sin embargo, hoy en día, el Capitolio forma parte de nuestra identidad cultural.

Voy más allá: el cabaret Tropicana. Podemos decir «me gusta o no me gusta», pero ya forma parte de la identidad cultural de este país. Con esto quiero decir que creo que los acontecimientos hay que verlos en su dimensión de tales. Me parece que nosotros hemos logrado, por primera vez, colocarnos de una manera indiscutible en un nivel mundial en cuanto a música popular se refiere. Tal vez en otras ocasiones se ha dado este fenómeno, aquí se ha dicho eso, pero esta vez ha sido de una manera más universal. Michael Chanan lo dice en su artículo de *La Gaceta* —que me parece muy interesante y debía ser muy leído—, dice que *Lágrimas negras* es mejor, pero, como los musicales cubanos, como muchos discos cubanos buenos, no ha podido romper las barreras que impiden acceder al gran mercado. *Lágrimas negras* no ha podido situarse, porque ni tiene las relaciones que tiene Wenders con las transnacionales, con las casas disqueras, ni nada que se le parezca. Yo estuve hace muy poco en Nueva Orleans, una de las cunas de la música norteamericana, y me encontré las tiendas llenas de toda la herencia musical cubana, inundadas de música cubana de todo tipo.

Así pasa en Nueva York, así ha pasado en Europa. Creo que eso es importante, no desde el punto de vista cuantitativo; sino desde lo que se relaciona con la lucha ideológica, en un mundo globalizado. Y la globalización no es de todos y para todos; en este caso es para uniformar la música, fundamentalmente la sajona, —o sea, la de los Estados Unidos— y no precisamente la buena, sino la que tiene más posibilidades comerciales. Frente a esa avalancha, el hecho de que el mundo hispano, no sólo cubano, se abra camino, aunque sea con triquiñuelas, con manipulaciones, con oportunistas, con lo que sea, nos hace pensar que tenemos que ser oportunos, no creernos que la pureza es la bandera que más podemos esgrimir en una lucha ideológica, sino que hay que poner muy bien los ojos en una realidad muy difícil y muy compleja, para ver hasta qué punto podemos tener, en forma lo más auténtica posible, presencia en ese mercado que es tan difícil poder atravesar, y poder ocupar un espacio.

Me parece que desde Masucci —no se olviden que hice las tres sesiones de Havana Jam en el Karl Marx, con músicos norteamericanos y cubanos, y ahí fue donde por primera vez pusimos aquí a Masucci. Fueron tres sesiones realmente importantes, en la medida en que Bruce Lundrapp, el entonces presidente de la Columbia Records, hizo dos álbumes con unas anotaciones donde reconoció que la influencia mayor que tenía la música norteamericana era la cubana, y eso con nombres, apellidos, y datos concretos. Es decir, que nosotros hemos hecho toda una serie de cosas, pero no hemos podido llegar como hemos llegado ahora.

Yo discutí también mucho sobre la salsa; me parecía una impostura que nos quitaba la autenticidad del son. Pero dije: «Vamos a ver, señores; está el rock en su apogeo, y están Venezuela y Colombia, con su salsa, y divulgando la música cubana de las décadas de los 40 y los 50, manteniendo calientes esos mercados. Hay que pensar también en esos términos. ¿No podemos llegar nosotros? Pues que llegue Masucci con su salsa, que los venezolanos y los colombianos hagan lo suyo. Vamos a mantener caliente el ambiente, para el momento en que podamos volver a ese mercado».

Aquellas fueron discusiones, a veces teñidas de mucho purismo, que no nos dejaba asentarnos lícitamente dentro de una realidad que no es tan compleja; porque nosotros tampoco somos puros: ni Ignacio Piñero es puro, y no solamente por raíces africanas o raíces españolas; tenemos influencia de todas partes, incluyendo a Norteamérica, y sanas influencias, positivas influencias, enriquecedoras influencias.

Frente a la globalización, que es terrible porque está impidiendo que la cultura pueda desarrollarse con diversidad; y esa diversidad es la que nosotros necesitamos. No podemos seguir con una política cultural que se refiera exclusivamente al patrimonio y al pasado; tenemos que pensar en el presente, sobre la base de que debemos abrirnos, no a las transnacionales, sino al mundo.

En estos momentos hay unos tremendos músicos en África, que no conocemos. Necesitamos abrirnos al mundo y favorecer el sincretismo, favorecer la impureza, favorecer la mezcla, no con una sola cultura, o con la cultura de un solo país, que ni siquiera es su verdadera cultura, sino una pseudocultura, porque ha llegado un momento en el cual ya uno no sabe, dónde está, como he dicho tantas veces, el talento y dónde exclusivamente la fama. Todos sabemos que hay muchos famosos que no tienen ningún talento, y hay mucha gente con talento que no tiene fama.

Luis Ríos: Efectivamente, uno tiene que ver lo de *Buena Vista* como una parte del todo. Nuestra cultura es muy rica y muy compleja, y la música lo es bastante. En cuanto a la mezcla, la integración, ya eso se ha hecho en otras partes del mundo. Se han hecho trabajos de fusión de una cultura con la otra. Yo recuerdo un disco de un violinista francés que hizo una grabación con una cantante africana, y fue un trabajo precioso, una mezcla de jazz con la cosa africana. Se han hecho muchos trabajos de este tipo, no hay entonces por qué extrañarse de que un jazzista, o un rockero norteamericano quiera hacer una mezcla de su ritmo con los ritmos cubanos.

Hace muy poco tiempo se acaba de grabar un disco en Nueva Orleans, con la gente del grupo Cubanismo. Los músicos allí están interesados en mezclar los blues tradicionales con la música cubana.

Helio Orovio: Creo que es justo decir que mucho del éxito que ha tenido la música tradicional cubana, en Europa e incluso en los Estados Unidos, hay que agradecerlo a que los salseros de Nueva York abrieron el camino, porque cuando entra la música cubana auténtica, raigal, ya había en Europa y en los Estados Unidos un camino, en las nuevas generaciones, abierto por los salseros, o sea, había un sedimento que hay que agradecerle a los puertorriqueños, a los salseros que abrieron ese camino.

María Teresa Linares: Yo solamente quiero reafirmar que considero, tanto al disco como al documental, dos joyas de la música cubana. Aparte de todas estas cosas que se han comentado, los considero así por el valor que tienen todos y cada uno de sus músicos. Destaqué a los que creo los pilares, y el valor que tiene el factor humano. He hecho algunas críticas, pero quiero confirmar que el retorno a la música tradicional cubana es uno de los valores méritos que tiene este documental y este movimiento. Lo demás es ajeno, porque nos costaría muchísimo trabajo llegar a tener los millones de dólares que hacen falta para una promoción correcta de nuestra música, de nuestro cine, o de nuestra plástica.

Germán Piniella: Apenas hemos analizado —y solo lo voy a mencionar para, por lo menos, dejarlo en el tapete— el fenómeno de mercado, o sea los aspectos del mercado. Dijo Vicente que quizás el mayor error era no haber hecho nosotros el documental. Pero es que se han hecho los documentales, se han hecho los discos, y yo tuve el placer y el honor de trabajar con María Teresa en la EGREM, durante un tiempo y tratamos de convertir a la EGREM en una editora, con líneas editoriales. Se crearon algunas, yo hice la de la Nueva Trova, ella comenzó a hacer la Antología del folklore, y recuerdo que el disco era hermoso; también la Antología del canto hispanoamericano, que hicieron ella y Argeliers León. El problema es que esos discos se hicieron, esos documentales se hicieron, y esas películas se hicieron; lo que no se hizo fue la distribución, y hoy en día no se puede hablar de nada sin la distribución. No nos podemos sustraer del mercado, lamentablemente quizás, pero no nos podemos sustraer.

Ambrosio Fornet: ¿Te refieres a la promoción de esos discos o a que sencillamente no se distribuyeron?

Germán Piniella: Me refiero al circuito de la distribución. Aquí es donde viene el aspecto de la globalización. Así como nuestros excelentes productos farmacéuticos se nos pueden quedar en el almacén si no se entra en el gran circuito de la distribución, en el mundo del disco tampoco se logra nada. Cuando Ry Cooder vino a hacer el disco, ya tenía en la mano a World Circuit, que es quien pone la plata, no la pone Ry Cooder, y esos dos millones de copias son el resultado de la primera campaña, que costó un millón y medio de dólares. Porque todo eso de la comercialización es a largo plazo; son 5 años; y las matrices tienen 50 años de derecho. Nosotros no hacemos el negocio de esa manera, por falta de recursos y por falta de conocimiento; por haber despreciado durante años el mercado, y por creernos ahora que es omnipotente, que tampoco lo es, porque un disco de Jazz, que en los Estados Unidos venda 80 mil copias, es un gran éxito, y hay gente que hacen discos de jazz, y hay sellos que se dedican sólo al jazz, como Blue Note, que es quien le graba a Chucho Valdés. Lo que pasa es que ahora todo el mundo quiere descubrir su *Buena Vista Social Club*, y aquí es donde viene, en mi opinión, y no puedo sustraerme al problema ideológico, el peligro de repetir la historia de los años 30, y ojalá que sea como farsa, y no como tragedia; porque a la larga los distribuidores le están conformando su catálogo a la disquera.

Estamos todavía en los últimos resultados de la salsa, y si nos conforman el catálogo, nos conforman a la larga la cultura, porque después, el músico no querrá hacer lo que no le grabe la disquera, y la disquera no querrá hacer lo que a la distribuidora no le interese. Yo recuerdo a nuestros grandes creadores —y recuerdo a la gente del filin porque los conocí muy de cerca, y a la gente de la Nueva Trova por muchas razones también—, cuando el adjetivo comercial era una mala palabra. El peor insulto que se le podía decir a César Portillo de la Luz era que su canción era comercial. Por eso no me gusta la imagen que da Omara Portuondo, en ese documental, haciendo un repertorio que siempre rechazó.

Alan West: El asunto de distribución y promoción es importante para Cuba, sus músicos y para la difusión internacional de su cultura. Ahora sería el momento idóneo para difundir, diseminar otros aspectos de la música cubana. En lo clásico solo Leo Brouwer se conoce, pero ¿dónde están las grabaciones de la música de Saumell, Cervantes, García Caturla, Roldán, Gramatges, Fariñas, Juan Blanco, Gonzalo Roig, Ardévol, Orbón? ¿Y cómo puede ser que se conoce tan poco la versátil obra de José María Vitier fuera de Cuba? La música rock y rap, de tan buena calidad tampoco se conoce, y se difunde menos. Hay que tener mucho cuidado con el éxito internacional porque, hasta cierto punto, va a crear una imagen reducida de lo que es la verdadera riqueza y pluralidad de la música cubana. Es decir, si no cae dentro de la órbita de lo Buena Vista, se soslaya.

Julio García Espinosa: Toda esa maraña que ha formado el gran mercado, en que tú no sabes cuando alguien de verdad vale por sí mismo, o cuando es producto del marketing, hay que desmenuzarla, abrir un claro en medio de todo eso. Por supuesto, no es nada fácil, dadas las promociones, las avalanchas de control internacional del mercado; pero tenemos que pensar cómo podemos afrontarlas y que no nos vaya a pasar lo que a mi entender nos pasó con *Fresa y Chocolate*, la película que dio a conocer el cine cubano en el mundo. Después de más de 30 años de estar haciendo buenas películas, y el propio Titón haciendo películas mejores que *Fresa y Chocolate*, esta es la que da el palo en el mundo entero. Descubrieron el cine cubano. ¿Podimos o supimos aprovechar ese momento para lanzar el cine cubano en el mundo? Creo que no lo supimos hacer.

Estamos ante una situación que es un acontecimiento, y nosotros debemos saber hasta dónde, haciendo los análisis correspondientes, vamos a insertarnos en la lucha ideológica esta para no perder tampoco esta oportunidad.

Ambrosio Fornet. Observen que el fenómeno de la música y de *Buena Vista* no es exclusivo. Hay otras manifestaciones artísticas que están destacándose también. Fernando Pérez gana en Madrid el Goya a la mejor película extranjera, con *La vida es silbar*; en París, Abilio Estévez gana el premio al mejor libro extranjero del año, con *Tuyo es el reino*; en la plástica los reconocimientos son innumerables. Es un *boom* cultural que está proyectándose mundialmente.

No quisiera dar por terminada la sesión sin decir que, a mi juicio, hemos tenido un lúcido y rico intercambio de ideas y puntos de vista. Como era de esperar, la confluencia de dos temas como el cine y la música ha suscitado una reflexión colectiva que desborda ampliamente los límites de cada uno de ellos, aunque desde luego, es el tema de la música el que ha prevalecido. No faltó, sin embargo, la referencia a cierto tipo de mirada —llamémosla eurocentrista, para abreviar— que tiende a perpetuar, en el extranjero, determinados estereotipos y prejuicios sobre nuestras realidades sociales y culturales. Pero, como se ha subrayado, el saldo final de la experiencia —o mejor, de la aventura representada por el film de Wenders— ha sido realmente positivo. Creo que hemos tenido una ganancia adicional, gracias a las intervenciones de María Teresa Linares, cuya vasta experiencia de musicóloga —realzada por su prodigiosa memoria— nos ha permitido conocer aspectos, hasta ahora ignorados, de la historia de la música en Cuba. Sobra añadir —están a la vista— que los aportes de los demás participantes de esta mesa han sido muy significativos. A todos, en nombre de *Temas* y de sus ávidos lectores, muchas gracias.

Participantes:

Ambrosio Fornet. Ensayista y crítico.

Julio García Espinosa. Cineasta.

Vicente González Castro. Especialista en medios de difusión masiva. ICRT.

María Teresa Linares. Musicóloga. Fundación Fernando Ortiz.

Helio Orovio. Musicólogo.

Frank Padrón. Crítico, ensayista y comunicador audiovisual.

Germán Piniella. Crítico, musicólogo y productor musical. Estudios Abdala.

Luis Ríos. Músico.

Alan West. Ensayista y profesor. Northeastern University, Boston, Estados Unidos.