

# Hágase la timba

**Emir GarcíaMeralla**

*Periodista. Revista Salsa Cubana.*

A Luis Duvalón, por cualquier noche en La Tropical y la querrela inconclusa.

**D**urante el tiempo que corre de 1991 a 1998, en el ámbito musical cubano una palabra se puso de moda: timba. Los músicos populares —es decir, los que hacen, hicieron y harán la música para que bailen los cubanos—, se adscribieron a la palabra de dos modos: unos, como expresión de sus intereses y principios estéticos; otros (los menos creativos) como una tabla de salvación.

Definir la timba es una tarea harto difícil, pues no se escribe con notas musicales. Se trata más bien de una combinación de estilos musicales, de tendencias creativas en las que imperan tres fuentes sonoras principales: el jazz, fundamentalmente el latino y el afrocubano; la rumba y, más que todo, lo que algunos musicólogos y rumberos hoy definen como rumba guarapachanguera; y el complejo del son en toda su extensión.<sup>1</sup> Por eso en su ejecución funciona más un libre albedrío organizado que la inspiración aleatoria, como muchos pudieran pensar.

En cuanto a sus componentes extramusicales, se debe señalar que el período de auge de la timba se enmarca en el comienzo de la crisis económica vivida por Cuba durante los años 90. Pero más que todo, su impulso fundamental se debe al nuevo papel del mercado.

Hablemos pues de la timba, sus orígenes sociales y musicales, toda la urdimbre de acontecimientos que la rodearon y su ocaso.

## **Cómo bailaron y cantaron los cubanos al final del siglo xx**

El comienzo de la década de los 90 estuvo marcado por una serie de acontecimientos sociopolíticos y económicos nunca antes imaginados por los cubanos. La década de los 80 había sido la de mayor esplendor económico conocido por el país en la segunda mitad del siglo xx. Si los 80 habían sido años de bonanza, también lo habían sido de prosperidad musical. Casi todas las corrientes de la música popular, léaseailable y de la canción ligera, habían tenido espacio. Si con ello

no bastara, los 80 marcaban el cénit de la Nueva Trova en toda su dimensión. Fueron los años de gran creatividad de Pablo y Silvio. Toda su producción se internacionalizó y encontraron una legión importante de seguidores en el país.

En cuanto a lo popular, durante la primera mitad de los 80 ocurre la inserción de la música de Irakere en el gusto de grandes grupos sociales. La banda liderada por Chucho Valdés impuso alrededor de veinte temas en el gusto de los bailarines entre 1982 y 1987, con una diversidad estilística inusual. Por otro lado, la orquesta de Juan Formell, Los Van Van, comienza a consolidar una popularidad que había venido fomentando desde los 70, aunque con altibajos. En estos años emerge la figura de Pedrito Calvo como una especie de líder de opinión e ídolo popular, quien a pesar de no contar con grandes dotes como cantante, posee un carisma que fue utilizado como patrón para transmitir modos de conducta y hábitos correctos en materia social; muchas organizaciones sociales, así como instituciones deportivas y de salud, utilizaron su imagen en campañas de educación ciudadana.

Finalmente, en 1984, Adalberto Álvarez decide venir para La Habana. Abandona su primera orquesta, Son 14, y funda en febrero de ese año una nueva formación musical a la que da por nombre Adalberto Álvarez y su Son, la cual acapara la atención de los bailarines en cada una de sus composiciones.

Musicalmente hablando, estas son las figuras y agrupaciones que definen la timba con su trabajo. Irakere y su modo de asumir el jazz y la música cubana, en especial el tratamiento dado a los elementos musicales de origen africano, es decir, de las culturas yorubá, conga y dahomeyana. Se destaca la figura de Oscar Valdés, considerado como la persona que los lleva a ese tipo de trabajo. Se destaca, además, la asimilación que hace Chucho Valdés de esa influencia, que se expresa en toda la trayectoria de la agrupación. La otra fuente primaria de la timba corre a cargo de Juan Formell y Los Van Van, a partir del songo, como variante del son, en la que están imbricados elementos musicales de la cultura sajona y elementos caribeños, junto al complejo del son y el jazz. El tercer contribuyente es Adalberto Álvarez, como heredero de la tradición sonera clásica, la vieja escuela, que es sometida a una relectura constante. Como fuentes de influencias colaterales a la timba se debe mencionar, además, el trabajo de orquestas como la Ritmo Oriental —fundamentalmente su sección de percusión—, Los Reyes 73 y la Orquesta Revé, amén de otras agrupaciones menores. Entre los compositores que marcaron el despegue de los temas timberos sobresale Ricardo Díaz.

Nos encontramos, pues, con uno de los fenómenos más característicos de la música cubana: la existencia de

una tríada de agrupaciones —Irakere, Van Van y Adalberto— que se reparte el favor de los bailarines y del público en general. Sin embargo, a partir de 1984 esta tríada se convierte en un cuarteto con la irrupción de la Orquesta de Elio Revé. El conocido percusionista guantanamero, además de su sabiduría musical, fue todo un experto en olfatear el talento e irrumpir en el panorama musical con propuestas atractivas. El talento lo aportó Juan Carlos Alfonso desde el piano y la atracción estuvo en la forma de acoplar las voces de sus cantantes: Héctor Valentín, Alfonsito y El Padrino, tres excelentes soneros que conformaron uno de los frentes orquestales más fuertes y carismáticos en toda la historia de la orquesta. Estos son los actores principales de la música cubana de esos años, en lo que a formato de charanga, banda y conjunto sonero se refiere.

A partir de 1988, el trabajo de Irakere es sustituido por el de una orquesta formada por algunos de sus integrantes, liderados por José Luis Cortés: NG la Banda. La salida de Irakere del circuito de la música popular no fue traumática para los bailarines; la nueva orquesta representó un estadio superior al que tuvo la mítica agrupación.<sup>2</sup>

Y como en la música cubana no solo prevalecen los grandes formatos, en esos años hay dos septetos de fuerte impronta sonera: Sierra Maestra y Raison. El primero se había hecho popular a partir de su participación en el programa de la televisión Todo el mundo canta, con «El guanajo relleno», un son escrito por Ignacio Piñeiro en los años 20 y que permitió el lucimiento de una figura como José Antonio Rodríguez, sonero de grandes dotes, y la aparición pública de Juan de Marcos González, quien en los 90 se convertiría en animador de proyectos como el AfroCuban All Star y el Buenavista Social Club. En el caso de Raison, su origen se debe a la combinación del estilo de los hermanos Ríos —Luis Emilio y Efraín—, el primero proveniente de la Nueva Trova y el segundo, un tresero que ya comenzaba a destacarse y que había formado parte de Son 14 y de la nueva orquesta de Adalberto Álvarez. Un tercer aporte, aunque de modo fugaz, lo hace el grupo Manguaré, proveniente de la Nueva Trova, en el que se encuentran figuras como Pancho Amat en el tres, Andrés Pedroso en el bajo y Nelson González en el piano, instrumento incorporado a la agrupación a mediados de esa década.

Pero en la Cuba de los 80 no todo era bailar y acompañar a Pablo y a Silvio en sus conciertos, o disfrutar de la frescura de Pedro Luis Ferrer en el tratamiento de la guaracha. La gente cantaba también. Cantaba las canciones de un Vicente Rojas, que como pólvora atraparón a todas las voces de alguna valía dentro del panorama de la canción. No es que faltaran otros compositores, sino que Vicente Rojas fue el más

oportuno y creativo de los existentes, y se había convertido, además, en productor discográfico, lo que le permitía jugar con determinados resortes de mercado.

Las voces de Annia Linares, Mirtha Medina, Farah María, Beatriz Márquez, Leonor Zamora y Maggie Carlés, por citar algunas, pugnaban en el gusto de un público que abarrotaba los teatros para asistir a sus conciertos. En cuanto a los hombres, además de Vicente Rojas, estaban Raúl Gómez —también compositor—, Miguel Ángel Céspedes, Sergio Farías y Alfredo Rodríguez, este último el más popular de todos, entre otros que acaparaban el gusto de un público ávido de ídolos locales. Y, como para explotar la popularidad de todos ellos, se combinaron en dúos ocasionales de alguna notoriedad.

Otro elemento importante dentro del entorno musical de los 80 es el viraje musical que sufre una agrupación como Moncada. Surgida en la Universidad de La Habana en la década anterior, Moncada fue una de las principales impulsoras y cultivadoras de la música latinoamericana dentro del panorama de la Nueva Trova; la quena, el charango y los ponchos eran su sello, y su estética sonora respondía a la de la canción más folklórica del sur del continente. Llegada la segunda mitad de la década de los 80 abandona la onda latinoamericanista y se convierte en la promotora de una forma de hacer música cubana y pop con grandes elementos de fusión. A ello contribuyó, de alguna manera, la influencia de la música compuesta por Edesio Alejandro para la serie de televisión Hoy es siempre todavía y la entrada de Augusto Enríquez como cantante, que revolucionó la agrupación y contribuyó a que Moncada adquiriera una fanaticada que se reunía alguna que otra vez los sábados en la escalinata de la Universidad.

En los años 80 comienza a emerger una generación que ha sido definida como la de «la explosión demográfica», es decir, los cubanos nacidos en los 60 (período en el que se registró la mayor tasa de natalidad del país en todo el siglo XX), que ya comienzan a ser actores sociales en todos los órdenes. Esta generación impulsa los sueños de una sociedad más justa y equitativa, y es la portadora de los grandes valores sociales del hombre nuevo. A la generación que asciende se le deben sumar los cubanos nacidos antes de 1955, que en ese momento son los patrones que guían de algún modo a los miembros del *baby boom* cubano.

A niveles de música rock —la más marginada de las formas de hacer en Cuba—, lo más interesante que caracteriza a la década de los 80, es la aparición, casi a fines de esta, del disco *Ancestros* del grupo Síntesis. No intento ignorar los otros eventos importantes relacionados con esta manifestación musical ocurridos en el mismo período, sino señalar que a nivel social este disco de Síntesis, en el que se nota la impronta del trabajo de

Lucía Huergo, tuvo un impacto trascendente en la vida cubana y de algún modo es la avanzadilla musical de lo que sucederá en la década siguiente. Con él se rompía el tabú existente en relación con los cultos afrocubanos. Decir afrocubano es, en este momento de la década, una sofisticación lingüística; lo habitual era hablar de ello como música de santería o folklore. La música litúrgica afrocubana estaba limitada, básicamente, a las presentaciones del Conjunto Folklórico Nacional, visto desde el punto de vista de la difusión cultural.

El fin del campo socialista marcó también el de la bonanza económica que había caracterizado esta década en Cuba. En 1991, año que marca el comienzo del fin del siglo, el último decenio del segundo milenio, Cuba entraba en la crisis económica más cruda que jamás se imaginó, pero a su vez esta crisis abría el camino a importantes cambios que tuvieron su reflejo e impacto dentro de la estructura en que se desenvolvía la música popular y la cultura en general. Estos cambios serían el comienzo de la más contradictoria relación entre la sociedad cubana y los músicos populares en los últimos cuarenta años. Todo fue válido para ambos bandos, aunque al final el público fue el juez encargado de dar el veredicto.

También en 1991 se realiza el Cuarto Congreso del Partido Comunista que, entre otras definiciones, abrió las puertas de esa institución política a todos los cubanos, sin importar el credo religioso que profesaran. Aunque la nueva política de no excluir a los creyentes religiosos incluyó modificaciones en la Constitución, al definirse el Estado socialista como un Estado laico, no se borró de un plumazo la desconfianza existente en las mentalidades.

En 1971, las Tesis y Resoluciones del Primer Congreso de Educación y Cultura habían planteado que las religiones de origen afrocubano eran focos de probables potenciales delictivos (ser santero, palero o abakuá era un primer punto en un prontuario imaginado, que reforzaba determinadas tendencias discriminatorias). Se convertía así a la santería y otras prácticas venidas de África en proscritas o representantes de una «marginalidad social que era incompatible con la moral socialista». Veinte años después, al término del Cuarto Congreso del Partido, era lícito ir exhibiendo el manojito de collares y el iddé, o la Biblia, lo mismo al trabajo que a un evento público. De la noche a la mañana miles de santeros «dormidos» afloraron por todo el país; miles de practicantes cristianos se volcaron a la luz y, como casi siempre suele ocurrir en Cuba, el bandazo de alguna manera tuvo su reflejo en la música.

Si con el disco *Ancestros* el grupo Síntesis había llamado la atención sobre esa zona de nuestra cultura, en 1992 Adalberto Álvarez escribió el manifiesto bailable que refrendaría el cambio de actitud de la sociedad en relación con la práctica de las religiones,

muy en especial con los cultos afrocubanos. «Voy a pedir pa' tí» revolucionó el ambiente musical, pero también asumió el papel de acto de confirmación social. El tema, una guaracha de corte realista y elegante, se insertó en el gusto cotidiano con una rapidez inusitada; su estribillo fue reflejo de una realidad que hasta ese momento había permanecido, pero que nadie se atrevía a develar. La doble moral social de algunas personas era retratada por el músico con una exactitud indiscutible. Durante todo 1992, Cuba entera repitió hasta el cansancio los rezos que daban inicio al tema y dejó de ser una vergüenza pedir aché y andar vestido de blanco cual iyabó.

Día a día en la radio se escuchaba este canto:

*Desde el África vinieron y a mi cultura llegaron  
todos aquellos guerreros que a mi cultura pasaron.  
Obbatalá, las Mercedes, Ocbún, es la Caridad,  
Santa Bárbara, Changó, y de Regla es Yemayá.  
Va a empezar la ceremonia, vamos hacer caridad.*

Y mucho antes de que la sociedad cubana identificara el hip hop como expresión artística, ya se le llamaba cotorreo al recitado que acompañaba al texto:

*La casa está repleta, ya no caben más,  
y todos se preguntan que dirá Elegguá.  
Él abre los caminos, esa es la verdad,  
vamos a darle coco a ver que nos da.  
No tengas pena, pide pa' tí,  
no pidas cosas malas que te vas a arrepentir.*

Y tras esta parte, el tan llevado coro, que toda Cuba repitió: «¿Y qué tú quieres que te den?».

A «Voy a pedir pa' tí» le siguió un grupo de composiciones en las que se invocaba y adoraba a los orichas de modo indiscriminado. De la noche a la mañana, de cada tres composiciones que se radiaban, al menos dos hacían referencia a una invocación o la solicitud de algún favor de los santos. Changó se convirtió en el personaje más llamado de la música popular de 1992 a 1995, salvando honrosas excepciones. Ahí quedan para la memoria las llamadas de Tony Calá, cantante de NG la Banda, a Changó para que le diera la bendición en el tema «Santa palabra», con despojo incluido; el desempolvo del «Qué viva Changó», de Celina González, por ella misma y por otros intérpretes, y un llamado a Babalú Ayé para reforzar las plegarias de salud.

En julio de 1993 se hace público el fin de las restricciones al uso de las divisas, dólares de los Estados Unidos fundamentalmente. Dejaba de ser un delito la tenencia y el uso de cualquier moneda extranjera. En diciembre de ese mismo año cerraba el cabaret Copa Room del Hotel Riviera y en el mismo local se abría el Palacio de la Salsa. Comenzaba la historia musical de los 90.

## Un socio pa' mi negocio...

Las medidas orientadas a impedir la discriminación religiosa habían tenido un gran impacto social, mientras que la liberación del uso y tenencia de divisas también se hizo sentir dentro del entramado económico, tanto social como personal. Comenzaba a invertirse la pirámide económica y la actitud social se polarizaba; los valores sobre los que se había alzado la sociedad cubana de esos años se transformaban.

Hasta la noche antes de inaugurarse el Palacio de la Salsa, el sistema de pagos en la música se basaba en el cumplimiento de una norma que exigía al artista o agrupación una serie de presentaciones obligatorias para poder cobrar un salario fijo y, a partir del sobrecumplimiento de la norma, recibir un plus. Cuando la noche del 31 de diciembre de 1993 se inauguraba el Palacio de la Salsa, con la presentación en vivo de NG la Banda y la Orquesta de Isaac Delgado, se dinamitaba el sistema de pagos existente hasta ese momento y se abrían las puertas a la música popular cubana como una mercancía sujeta a la oferta y la demanda. Para aquellos que tenían suficientes dólares en el bolsillo y podían acceder a los servicios que se cobraban en esa moneda, qué mejor que gastarlos bailando.

Antes de la apertura del Palacio de la Salsa, el lugar por excelencia para que los habitantes de la ciudad de La Habana y sus alrededores bailaran (en más de una oportunidad, y según la orquesta que estuviera, venían personas de otras provincias), era el Salón Rosado Benny Moré de la Tropical, de viernes a domingo —este último día con una doble función. El coliseo bailable del municipio Playa se llenaba de hombres y mujeres que seguían a las orquestas de moda. Allí concurrían personas de diversas ocupaciones y zonas residenciales con un solo fin: dar riendas sueltas a una necesidad propia del cubano: «bailo, luego existo»; todo ello por encima de la mala o buena fama del lugar. Sin embargo, tras la apertura del Palacio de la Salsa los bailarines cubanos se dividieron en dos grupos: «dos de los fulas», en el Palacio, y para nosotros, «los demás», la Tropical. Al menos así lo reflejaba el sentir de algunos bailarines, pero más que expresarlo con palabras se manifestaba en la apariencia o el *look* de quienes se reunían en ambos lugares. Es por ello que se entenderá que el universo de la vida bailable cubana de esta década se concentra fundamentalmente en la capital y, en específico, en dos lugares: el Salón Rosado Benny Moré y el Palacio de la Salsa.

A lo anterior hay que agregar que tras el fin del campo socialista y del aislamiento político que significó para Cuba, se produce un fenómeno que incidirá en la música popular cubana de la década: la «moda Cuba» desatada en Europa e incentivada por la avalancha turística hacia la Isla, en especial proveniente de España e Italia, de

**La timba, como producto comercial, fue una quimera; como música y expresión de baile de los cubanos, uno de los momentos más alucinantes del siglo xx.**

donde, en estos años y los posteriores, será el mayor número de los viajeros, y que tendrá como complemento la ola migratoria de cubanos que se establecen en estos países por esos mismos años. Europa, en casi toda su extensión, recibió una fuerte oleada de cubanos que, además de su autenticidad, llevaban como aporte cultural sus ritmos y una cultura del bailar que revolucionaría el viejo continente, a lo cual se añade una visión religiosa poco conocida, que impresionó.

Si antes de comenzar el período de crisis económica de los 90 el turismo no era un objetivo primordial dentro de la política económica cubana, en esa década se convierte en la locomotora de la economía y en función de su movimiento se pondría toda la sociedad. Los músicos no serían una excepción, pero el desarrollo del turismo trajo algo negativo para la industria musical cubana: la desaparición de algunos de los más importantes cabarés de la capital, al ser sustituidos por discotecas, al estilo europeo. El Copa Room, como ya dije, se convirtió en Palacio de la Salsa; el Caribe del Habana Libre pasó a ser un restaurante de lujo; el Salón Rojo del Capri comenzó a tener diversos usos, entre ellos el de sala de baile las raras veces que estaba abierto. Con la crisis también comenzaron a desaparecer los pequeños cabarés de la periferia. Así, el Arcoiris de Regla, los de las playas del este, y algunos otros, se convirtieron en discotecas; otros pasaron a ser sitios de décima categoría. Solamente el Parísien, del Hotel Nacional, y Tropicana sobrevivieron al desastre, por ser ambos insignias dentro del mundo del *show* en Cuba.

Los turistas que nos visitaban hasta entonces disfrutaban más viendo a los cubanos sudar en la Tropical, mientras tocaba NG la Banda, Los Van Van o la Charanga Habanera, sintiéndose parte activa del espectáculo, que como actuantes pasivos desde una mesa. Sin embargo, la política turística consideró que si teníamos turistas, ¿por qué debíamos exponerlos al ambiente de la Tropical? Lo mejor era crearles «un Salón Rosado de lujo», pensó alguien. Es entonces cuando el Palacio de la Salsa, como pionero de estos lugares, marca simbólicamente una nueva etapa en la vida bailable de la ciudad. Los cambios que estaban por ocurrir serían irreversibles.

¿Qué determinó que alrededor del Palacio de la Salsa, en los años 90, girara la vida nocturna y bailable del país? Además del lugar donde estaba ubicado, un factor determinante fue el establecimiento de una nueva jerarquía monetaria: el *cover*.

El Palacio determinó, mediante el monto del *cover* pagado por los bailadores —fueran cubanos o extranjeros—, los criterios de categorización de las orquestas que tocaban allí en los años 90. Por ejemplo, cualquier gran orquesta de otra provincias, como la Original de Manzanillo, que quisiera trabajar en el Palacio, debía hacer su presentación por un *cover* más bajo que el de las orquestas de la capital, digamos 10 dólares, mientras que cuando actuaban las orquestas radicadas en la capital el *cover* bien podía ser de 15 a 20 dólares. Para nuestra fortuna, la popularidad y aceptación de la Original de Manzanillo en la capital del país nunca dependió de este elemento, pues no se presentó en ese lugar.

A mediados de 1994, el cabaret La Cecilia, ubicado en el municipio Playa, se convierte en sala de baile, en franca competencia con el Palacio de la Salsa. Unos meses después, se inaugura la primera Casa de la Música de la EGREM, también en ese municipio, y se cierra el ciclo con la conversión del cabaré Papa's, de la Marina Hemingway, en otra sala de baile. Comenzaba el circuito bailable de los 90, que se concentró fundamentalmente en Playa. Era el punto de partida de un fenómeno para el cual no estaban preparados los músicos cubanos: la pérdida de la identidad de las orquestas; es decir, la hora de sonar todos a una para mantener, las más de las veces, una popularidad ficticia o inexistente.

El único lugar adonde se podía ir a bailar utilizando lo mismo el dólar que el peso cubano era el Salón Rosado de la Tropical, pero ahora el «patrón de triunfo» de las orquestas no radicaba allí, sino en el Palacio de la Salsa. Si se llenaba el Palacio, era sinónimo de gustar; si se ponía el *cover* más alto, era sinónimo de gran popularidad. Tras cumplirse esos dos requisitos, se estaba listo para acceder a la radio o a la televisión. Aun así, había que tocar en la Tropical y ver la reacción de ese público; ellos garantizaban lo que los turistas y los poseedores de dólares no hacían: amplificar su música.

Como se podrá entender, a partir de las reformas económicas en curso en la primera mitad de los años 90, comienzan a ocurrir transformaciones dentro de la estructura musical del país. La aparición de la ley de la oferta y la demanda para este sector de la cultura comenzó a convertir a determinadas orquestas en factorías de presentaciones y en grandes corporaciones creativas. No es un mal proceder ser activo en el trabajo, pues el músico presta un servicio social, y como tal está obligado a

cumplir una serie de requisitos para satisfacer a quienes pagan por recibirlo, en este caso en forma de arte sonoro; pero creo que, inconscientemente, los músicos de vanguardia asumieron este papel sin medir las posibles consecuencias y olvidando que tienen también responsabilidades estéticas con su arte.

Para una mejor comprensión del fenómeno bailable de los 90 en Cuba, se debe definir el hecho artístico en la música popular, sea bailable o ligera. Soy del criterio de que es arte en el momento de su concepción, durante la soledad creativa, incluso en el momento de ensayo, montaje y arreglos; pero una vez terminada y grabada, y pasa a manos de un promotor radial o se ejecuta en público, sea en una sala de baile o cualquier otro lugar, trasciende el marco artístico y se convierte en un producto del mercado. Los principios estéticos, los argumentos conceptuales que definen al autor y hasta el movimiento al que está adscrito, se diluyen ante la reiteración de los medios masivos. Solamente el disco permite atrapar lo que de arte queda.<sup>3</sup>

Partiendo de este presupuesto, se podría entender que no todo lo que se produjo musicalmente en esos años fue arte o buena música. No todas las agrupaciones involucradas en el *boom* de los 90 tuvieron motivos artísticos, ni fueron impulsadas por la «creación divina» hacia la popularidad. Tampoco todo lo que se grabó y registró en discos tenía valores artísticos. Decantado el fenómeno y pasados los años, se pueden determinar tres modos fundamentales de hacer la música durante ese período: el estilo Van Van, único e inimitable; el sonido del son a lo Adalberto, solo disfrutable cuando él lo hace; y la fuerza sonora a lo NG la Banda, el carril que siguieron todas las orquestas, pero del cual, con el paso del tiempo, disintió la Charanga Habanera, aunque no por ello abandonó el nido.

Si antes de 1993 los músicos se regían por un sistema equitativo de distribución de ingresos, a partir de ese año ocurrirá la apertura a la libre contratación de orquestas, lo cual respondía —más que a su calidad o trayectoria artística— a la capacidad de convocatoria de público dispuesto a pagar por escucharlas. Más de una decena de orquestas desaparecieron en los primeros meses de 1994; sus integrantes y su repertorio no cumplían con las exigencias de esos tiempos. En una palabra, estaban desfasados tanto espacial como musical y comercialmente. Fue necesaria la capacidad protectora del Estado para no dejar desamparados a los miembros de esas agrupaciones. Las que lograron superar la primera etapa, se refugiaron en la posibilidad de trabajar en el exterior, la mayor parte de las veces tras firmar paupérrimos contratos, en los que las condiciones generales eran desventajosas en todos los

sentidos. De estas agrupaciones saldría una parte importante de los primeros músicos que emigraron a comienzos de la década.

El proceso migratorio emprendido por algunos instrumentistas, cantantes, compositores, productores y otras personas relacionadas con el mundo de la música tuvo diversas manifestaciones. De 1992 a 1994 abandonaron el país algunas figuras que habían logrado un espacio en la década anterior, fueran cantantes o instrumentistas. Lo lamentable es que algunos convirtieron su emigración en una causa política cuando, en el fondo, era netamente económica. Uno de los que emigraron fue Arturo Sandoval, situado entre los trompetistas cubanos más famosos del momento. En su caso no se trataba de su decisión de emigrar, había más: decidió asumir la posición política de frustrado antes que la del talentoso músico. Con su proceder hirió a toda una generación de seguidores de su trabajo y estilo; su actuar incluso enfrió las relaciones entre muchos jazzistas cubanos y Dizzie Gillespie, y entre este y las instituciones cubanas.

Otra manifestación del proceso migratorio lo constituyó la existencia de contratos de trabajo en el exterior. De este modo comenzaba la diáspora de algunas decenas de notables y talentosos músicos cubanos que se incorporaban a orquestas y bandas de todo tipo, en Europa fundamentalmente, dándoles a estas cierto toque latino, en momentos en que lo latino se comenzaba a abrir paso con fuerza en ese continente. Los músicos, intérpretes y productores involucrados en esta modalidad migratoria mantuvieron una retroalimentación constante con lo que ocurría en Cuba en el panorama de la música de estos años.

Mientras el fenómeno descrito tenía lugar, paralelamente se desarrollaba un acontecimiento importante para la música cubana en esa década: la entrada de las primeras casas discográficas de capital extranjero al entorno nacional. A pesar de que en un primer momento fueron cerca de una decena, se debe destacar el trabajo de las que, a mi juicio, fueron las más importantes, no solo en expansión, sino en la proyección de los acontecimientos que se estaban desarrollando con la música cubana en los años 90: «la sonorísima trinidad del Caribe», estaba constituida por Magic Music, dirigida por Francis Cabezas; Caribe Productions, de Federico García; y Art Color, de Alí Ko. De las tres, Art Color fue la de menor publicidad, o al menos la que con más discreción trabajó durante la década, pues dedicó gran parte de sus esfuerzos a la apertura del mercado norteamericano para la música cubana de los 90. A las dos anteriores se debe el gran fenómeno de difusión que alcanzó el sonido que se estaba gestando entre las orquestas más populares de esos años. También ellas son responsables, en lo fundamental, de acontecimientos de

la talla de «El son más largo» y la expansión del sonido cubano por Europa, lo cual redundó en el acercamiento de algunas transnacionales de la industria discográfica a los músicos cubanos.

Además de sitios para trabajar donde se cobraba en dólares, se grababan discos y se negociaba con los productores extranjeros directamente. Lo mismo ocurría con las giras al exterior. Por consiguiente, ya se requería una estructura de promoción, al menos interna, que respondiera a estos principios, a esa corriente. Había llegado la hora de acceder a los medios masivos con una nueva visión.

Si anteriormente la promoción radial de la música cubana, en lo fundamental, corría a cargo de los propios directores de las agrupaciones, a partir de 1994 esto comienza a cambiar. Aparecen las figuras de agente de relaciones públicas de la orquesta, productor, y *manager* o representante, que sustituyen al «delegado», nombrado con anterioridad por la empresa a la cual pertenecía la agrupación, y que se ocupaba de todos esos menesteres.

La entrada de estas categorías en el contexto empresarial de la música popular dio una nueva dimensión al papel de los realizadores radiales. Si había nuevas estructuras, debía haber nuevos programas e incentivos para atrapar a los oyentes y convertirlos en devotos de la orquesta: los realizadores radiales y televisivos comenzaron a desempeñar un papel más activo en cuanto a la difusión. Hay un vínculo más directo entre estos y los músicos.<sup>4</sup>

Una de las formas más generales empleada por los agentes de relaciones públicas para conjugar los intereses de la orquesta con su música y su proyección social fue la visita a las emisoras y el establecimiento de compromisos entre realizadores y promotores. Sin embargo, la nueva vía de encuentro fue promovida por Francis Cabezas y el equipo de Magic Music, al darles a las conferencias de prensa y a las presentaciones de discos el carácter de grandes eventos sociales. El cara a cara de esos encuentros redundó en un acercamiento nunca antes visto entre los representantes de la industria y los medios de difusión. Al margen de cualquier pose, necesidad de estrellato y/o megalomanía, este empresario sentó las bases de una práctica que hoy en día se mantiene para cualquier orquesta o empresa del medio musical que quiera hacer notar su trabajo.

Mientras Magic Music daba lecciones de organización y promoción, Caribe Productions asumía la tarea de grabar y lanzar toda la música preferida por los cubanos y una gran parte de los extranjeros que viajaban a La Habana a pasar sus vacaciones o atraídos por la «moda Cuba». A Federico García y a su equipo se debe el comienzo del *boom* de una de las figuras más controvertidas de esos años: Manolín, El Médico de la Salsa. Lo que a figuras como Isaac Delgado, Paulito FG

o David Calzado con su orquesta les había costado al menos un par de años lograr, ser muy popular, Manolín lo conseguía en un abrir y cerrar de ojos, gracias a la influencia y al talento de José Luis Cortés.

Manolín aparece con su orquesta en el mismo momento en que se inicia el despegue de lo denominado por los músicos y los estudiosos como «timba brava», nombre con el que se empieza a comercializar el sonido surgido en medio de la crisis económica por la que atraviesa el país. Comenzaba la gran carrera, con todas las consecuencias que ello traería, pero también se iniciaba el gran baile y el canto agotador hasta la saciedad. Se jugó una ruleta rusa en la música popularailable cubana en la que más de una bala silbó por entre los bailadores y los músicos. Lo cierto es que la brújula que guió a los músicos en esta aventura perdió la orientación.

Nos hemos referido a la pérdida de identidad de las orquestas, la homogeneidad sonora que se estableció, y he aquí, al decir del poeta, el «ingenuo culpable»: El Médico de la Salsa. En honor a la verdad, lo único que él hizo fue activar la chispa y dar la pauta para que ardiera la pradera social y musical. Manolín no es un cantante de grandes dotes musicales; como compositor tal vez logre alguna vez grandes temas, pero a él se debe el sentido de universalidad que adquirió algo que siempre ha sido muy discutido en toda la historia de la música cubana: el estribillo o coro.

Antes de la gran popularidad alcanzada por Manolín, los coros generados por las orquestas cubanas de esos años estaban marcados por el localismo semántico, muy a pesar de la potencial universalidad de la música y hasta de los textos que precedían al estribillo. Con la percepción de crisis que imperaba dentro del entorno social cubano, los nuevos coros o estribillos estaban en función de generar una influencia en la cotidianidad, pero todos se quedaban en el intento, con sus honrosas excepciones.<sup>5</sup> Correspondió a Manolín haber fundido la vida cotidiana con los patrones de la sociología popular cubana —eso que Fernando Ortiz llamó el gran ajíaco— y unir bajo su voz a los más diversos sectores sociales del momento.

Y aquí comienza la historia del «corito» para llegar a la popularidad. A ello no escapó ninguna orquesta. Lo que en Manolín tenía alguna elegancia, picardía y modo de incidir en el público y sus patrones de conducta («pelo suelto y carretera», «a pagar allá», «arriba de la bola», «a que me mantengo», «qué fina, la niña estudia medicina»; entre otros); en el resto de las orquestas se convirtió en frases huecas, carentes de sentido o en todo caso de obligado uso de un diccionario de localismos que superase el de Pichardo: «tumba que tú no tienes *swing*, que tú eres aserrín de cachimba» (Isaac Delgado), «pa' rriba, pa' rriba y pa' rriba» (Adalberto Álvarez, salvado por un texto inteligente, pero asesinado por el cantante), «cachimbera, cachimbera, yo soy original» (NG

la Banda), «me dio agua caliente, agua salada, de madrugada» (Los Van Van). Así hasta el infinito, aunque no incluimos los localismos impuestos por la Charanga Habanera: «guanikiki», «temba», etcétera.

Había que hacer un corito para triunfar, esa era la máxima, y era necesario bailar al son de El Médico de la Salsa, pero la realidad iba más allá de lo musical. Manolín imponía a los músicos y a los bailarines su particular filosofía, y esta era amplificada por los medios de difusión masiva. Una campaña para enfrentar una amenaza del imperialismo utilizaba su frase «a que me mantengo, va» y otra «Yo voy a mí...». Manolín, que no era el culpable de todos los males, pero sí el verdugo musical de esos años, se permitió el lujo de obligar a grandes figuras a replegarse o a sellar la partida en cuanto a convocatoria. En más de una oportunidad alguna orquesta suspendió una presentación ante la presencia del médico y sus músicos en un escenario colindante. Los más inteligentes, combinaban su presentación.

Pero la visión extrartística del fenómeno timba comienza cuando en vez de cuidar de su música, difusión e imagen, algunos músicos comenzaron a cuestionar las estructuras que los protegían empresarialmente, y a ostentar, no simplemente autos y ropa, sino el poder de incidencia en los bailarines, al extremo de repudiar aquellos trabajos que no fueran económicamente ventajosos y mirar por encima del hombro a los que de alguna manera no habían dado el salto hasta sus niveles de popularidad<sup>6</sup> e, incluso, cerrando posibilidades a otros géneros musicales o corrientes estéticas.

## Échale limón...

Una mirada a las diversas fuentes referenciales nos permite observar que, hasta 1994, la prensa escrita de nuestro país había prestado muy poca atención a los diversos fenómenos de la música cubana, sobre todo, con sentido crítico o suscitando la polémica.<sup>7</sup> Después, en medio de una nueva situación social, los músicos que la reflejaban comenzaron a enfrentar el ataque indiscriminado de algunos medios. La mayoría de las veces, quienes asumían la posición de críticos jamás habían franqueado la puerta de La Tropical y mucho menos intercambiado una palabra con los músicos atacados por ellos.

El primer argumento en esta etapa de «combate a cierta música popular» surge cuando se emiten críticas hacia una composición de José Luis Cortés y NG la Banda: «La bruja». La manzana de la discordia fue su estribillo: «tú eres una bruja, una bruja sin sentimientos». Al parecer, alguien malinterpretó el sentido anecdótico del tema en cuestión y lo consideró una grave ofensa a la mujer cubana. Por su parte, el músico solo atinaba a

decir que era un tema dedicado a una mujer que él había conocido por medio de una historia contada por amigos.<sup>8</sup> Muy a pesar de las críticas, «La bruja» es un clásico de la música popular cubana, sobre todo por su instrumentación, totalmente revolucionaria. José Luis puso a toda Cuba a repetir su estribillo.

¿Cuál fue el motivo de que algunos medios cuestionaran tanto el proceder musical y extramusical de quienes ponían a bailar a los cubanos? Ha sido una pregunta sin respuesta suficiente hasta el presente. Pero veamos los hechos.

La primera crítica vino desde las páginas de *Juventud Rebelde*, bajo el título «Demasiada salsa»,<sup>9</sup> artículo que fue amplificado en un espacio radial dominical que poseía el diario y se refería a que la radio no dejaba espacio para otra música que no fuera laailable y cuestionaba la mala calidad de los textos de las agrupaciones. Se apoyaba en argumentos tales como la chabacanería y la vulgaridad de los textos. «Fuego en el 23» fue la reacción inicial de los músicos, por cierto, airada y desatinada en un principio. Se repetía una historia harta conocida en cuanto a la músicaailable cubana cuando se trata de sus letras: la censura y el cuestionamiento de sus imágenes, olvidando que la música popularailable es para el cuerpo, no poesía lírica.

Todos los programas radiales en los que, de una manera u otra, se transmitía la música del momento, cerraron filas junto a los músicos. No hubo vencedor en esta escaramuza, pero el ataque fue contenido. Meses después el mismo periódico asumía una posición conciliadora al publicar una entrevista con José Luis Cortés.

El primer estado de opinión al que hice referencia tuvo sus efectos contraproducentes en el entorno musical. El argumento esgrimido fue que se discriminaba en los medios masivos otras formas de hacer la música. Tal vez tuvieran razón quienes lo sostuvieron, pero la realidad social era distinta al ideal que se planteaba. En un período de severa crisis económica era cierto que pocas personas tenían ánimo para una canción reflexiva o «de autor», o para sufrir más con los devaneos amorosos de algunos cantantes. El hombre común estaba enfrascado en satisfacer sus necesidades básicas, entre ellas, bailar y divertirse. Por otra parte, muchos de los cantantes que en la década anterior llenaron un espacio se habían marchado al extranjero (Mirtha Medina, Raúl Gómez, Vicente Rojas, Annia Linares, Maggie Carlés y hasta el ya desfasado ventrílocuo Centurión), ante la realidad económica del país; mientras que la mayoría de los que hacían bailar a los cubanos cerraron filas y no abandonaron a su público.

En esos años Pablo Milanés había vuelto a la canción de corte intimista de sus comienzos; Silvio, por su parte,

rompió su vínculo con AfroCuba y se concentró en su mundo de trovador solitario. El resto de los integrantes de la Nueva Trova —Amaury Pérez y Sara González, por citar dos nombres— se replegó ante el empuje de loailable, no porque fueran incapaces de satisfacer esta necesidad espiritual del cubano en medio de la crisis de los 90 —sobradas muestras había en su trabajo anterior y las hubo en el posterior—, sino porque no asimilaban a tiempo los cambios que se presentaron.

El segundo de los frentes abiertos, a nivel social, con los músicos se produjo desde las páginas de *El Caimán Barbudo*. La que siempre había sido una publicación polémica y con ciertos aires de vanguardia se involucraba en el tema, aunque de manera superficial y carente de rigor. En primer lugar, se publicó una mesa redonda sobre la música popular en la cual se dedicó más tiempo a factores extrartísticos y extramusicales que a entender el fenómeno que estaba ocurriendo,<sup>10</sup> y, en segundo lugar, a generar discordia entre los músicos con la publicación de una entrevista a Adalberto Álvarez bajo el título «Están matando la música cubana», firmada por Bladimir Zamora.<sup>11</sup>

Una lectura a lo que fue publicado en la mesa redonda permite deducir que entre los presentes solo uno o dos tenían alguna relación con la música, pero como actores pasivos. Cuestionar si los músicos ostentaban autos lujosos, si vestían de una forma u otra y comparar su proyección con la de otros sectores fue innecesario y poco aportaba a la comprensión de esta música.

Los músicos populares más importantes se habían convertido en líderes de opinión, pero también con su trabajo estaban haciendo la crónica de esos años duros que vivía el país. Ellos fueron un paliativo a las carencias que enfrentamos todos los cubanos entre 1991 y 1996; reflejaron las desviaciones que ocurrieron en la sociedad cubana; la caída y la pérdida de los valores humanos y sociales de muchas personas; la falta de principios de algunas, y otros tantos acontecimientos vividos. Ahí están las grabaciones de Adalberto y su Son; de Los Van Van; de NG la Banda; de Isaac Delgado; de Paulito FG y otros, por citar a algunos de los más destacados dentro del entorno musical.

Los medios habían hablado y los músicos callaron por un tiempo. A modo de consuelo, se entrevistó en *El Caimán Barbudo* a José Luis Cortés, ya que se trataba de evitar un enfrentamiento mayor entre los músicos y algunos medios. Sin embargo, como tabla de salvación a las aspiraciones de los músicos, surgen en 1996 dos revistas que, de un modo u otro, serán su tribuna ante los acontecimientos que se presentaran en el futuro: *Tropicana Internacional* y *Salsa Cubana*. Para los músicos, las cosas comenzaban a ser distintas.

## A que me mantengo, va...

En la segunda mitad de la década de los 90, en Barcelona se había bailado música salsa durante noventa y seis horas, y se estableció un record Guinness. En la aventura participaron orquestas y músicos cubanos establecidos y/o trabajando en esa ciudad. Unos meses después, en marzo de 1997, el equipo de Magic Music, junto a un grupo de instituciones cubanas, organizó en el Salón Rosado Benny Moré, de La Tropical, una jornada similar denominada El son más largo, en la cual se involucró todo el talento musical del país. Constituía un orgullo reunir a las orquestas y a todas las tendencias y los estilos posibles de la música cubana, en la plaza donde bailaban los cubanos. Los músicos se unieron, se reconocieron y el público les respondió.

Durante noventa y seis horas el Salón Rosado fue el centro del baile en Cuba. Ningún otro lugar merecía el honor de ser la sede de tal acontecimiento; no haberlo realizado allí hubiera sido un fracaso total. De todas partes del país vinieron orquestas, rumberos, conjuntos y septetos. El son no paró, y se demostró que, a pesar de las diferencias estilísticas, la popularidad o cualquier otro factor, el público apoyaba toda la música cubana y con los músicos se podía contar para cualquier empeño.

La suspensión de presentaciones de la Charanga Habanera tras una controvertida presentación pública transmitida por televisión y el fracaso del Team Cuba de la Timba, marcan el comienzo del fin de la gran efervescencia musical que había caracterizado la década de los 90, los años más intensos y creativos en el tránsito de un siglo a otro, de un milenio a otro.

La Charanga Habanera, de David Calzado, se había convertido en la orquesta de vanguardia del movimiento desde el punto de vista estilístico y musical —sin desdeñar a dos de los grandes cultivadores de la timba que estaban en activo: Formell y Adalberto. Era la orquesta que más polémica había generado, bien fuera por sus textos, sus proyecciones públicas o sus extravagancias musicales, aunque el tono de esa polémica era minimizado por el hecho de que entre los cultivadores de la música popular se había satanizado al Tosco: sus temas habían transgredido determinados juicios morales del momento. Sin embargo, esta vez le había tocado a la orquesta de David Calzado sentir el rigor de una reprimenda.

Una presentación de la Charanga Habanera, transmitida por la televisión, escandalizó a todos los que la vieron por lo agresivo de la actitud de los músicos. Era imperdonable y había que tomar medidas. Sus presentaciones fueron suspendidas por seis meses, pero la suspensión, más que minimizar la popularidad de la Charanga, convirtió cada uno de sus temas en un himno, y a sus músicos, en personajes. No obstante, la suspensión había enviado un mensaje a los músicos, quienes

asumieron con mayor cordura sus proyecciones escénicas, al menos en las presentaciones que se transmitían por la televisión.

En enero de 1998 comenzaron los preparativos para una gran operación comercial, tanto en Cuba como en el extranjero: la formación del Team Cuba de la Timba. Como idea, la unión de las siete orquestas más importantes fue muy buena. Estarían en un mismo escenario las orquestas más populares del momento, las de mayor nivel de convocatoria. Se quería demostrar a todos los públicos la fuerza de la música cubana.

El Team Cuba de la Timba intentaba imitar la experiencia de Las Estrellas de Fania, quienes todos los años se reunían y daban una serie de conciertos por diversas ciudades de América Latina, Europa y los Estados Unidos. Sin embargo, detrás de las Estrellas de Fania, además de Jerry Massuchi, estaba la infraestructura empresarial de Ralph Mercado y la incidencia en la educación del público durante años para lograr un mercado en esas zonas geográficas (las Estrellas de Fania llegaron hasta países de África, como Senegal). En el caso del Team, no había ninguna educación del público y el reconocimiento de la timba más bien se limitaba a los nacionales europeos, a latinos que estaban en contacto o convivían con cubanos recién emigrados, o a turistas atrapados por la «moda Cuba» de los 90.

Careciendo de un gran respaldo de promoción y de patrocinadores, y ante la falta de un líder, no musical, sino empresarial, tal empeño estaba condenado al fracaso allende los mares. Ya España, la plataforma de lanzamiento del proyecto en el que se involucró hasta la Sociedad General de Autores de España, estaba sintiendo la seducción del Buenavista Social Club y del son de tónica dominante de Compay Segundo —mucho más sencillos e inteligibles—, el sonido del cubanismo de Jesús Alemañi y el Afrocuban All Star, de Juan de Marcos González. El público europeo estaba dividido en relación con el gusto por la música cubana. Para aquellos que no tenían las vivencias de la Tropical, el Palacio de la Salsa u otros lugares bailables de La Habana, aquella música fuerte, arrabalera y lacerante resultaba insoportable.

Los conciertos en Cuba habían constituido un éxito total. Lo mismo el de Varadero —al que no asistió la Charanga Habanera por tener que cumplir un contrato—, que el del Capitolio. Este último marcó la reaparición de la Charanga Habanera, que era lo más esperado por los asistentes. Sin embargo, durante las presentaciones en Europa las cosas no marcharon como pensaron los organizadores. Lo que parecía ser la mayor operación publicitaria de la música cubana de la segunda mitad del siglo xx se convirtió en un fracaso estrepitoso. Esta caída provocó, de alguna manera, la ruina de dos de sus impulsores: Francis Cabezas y Federico García. Los hombres que habían puesto en marcha la estructura

comercial de la música cubana desde la óptica discográfica y de mercado comenzaban a replegarse y desaparecerían del panorama musical cubano.

Ahora bien, si estas disqueras habían sido las líderes fundamentales del mercado, ¿dónde estaban las cubanas en esos años? Durante todo el período analizado, tanto la EGREM como BisMusic, de ARTEX, estuvieron replegadas, en principio, porque económicamente no pudieron ofrecer a los músicos las ventajas que daban las disqueras extranjeras, no ya las radicadas en el país, sino las improvisadas que arribaban en busca de talento fresco. Pero estas empresas asimilaban la lección y a partir de 1998, comienzan a resurgir y se reinsertan en el mercado recuperando el talento que habían perdido. Para completar el entorno, en 1999 surge el sello Unicornio, de producciones Abdala. El monopolio de la discografía en el país volvía a las empresas del Estado; esta vez, con nuevas condiciones y dominio de las nuevas tendencias de trabajo. La lección se había aprendido.

Musicalmente, se entraba en la etapa de la meseta tanto creativa como de difusión. Los medios, ante la saturación del público, se fueron abriendo a nuevas formas de expresión sonora como el pop, el hip hop y los elementos de fusión. Las grandes bandas comenzaban a replegarse, las condiciones socioeconómicas del comienzo de la década habían cambiado y más de uno de los que había liderado los diversos momentos de lo bailable emigraba.

La meseta sonora reflejó que la «música de crisis» que habíamos bailado ya decantaba todo lo de poca monta y dejaba el camino expedito para que los mismos músicos comenzaran a buscar nuevos derroteros, tanto musicales como sociales. En el año 2000 se decide cerrar el Palacio de la Salsa y reconvertir el lugar en el cabaret Copa Room. El concierto de cierre le correspondió a quienes lo habían inaugurado. Paradojas de la vida y de la música. La Tropical se mantiene donde mismo, aunque ya no es la de la época dorada.

Se había bailado por todo lo alto en los 90. Se había asistido a una intensa vida nocturna, a un desenfrenado consumo de una música que nos marcó a todos y que reflejó de alguna manera la nueva diversidad.

La timba, como producto comercial, fue una quimera; como música y expresión de baile de los cubanos, uno de los momentos más alucinantes del siglo xx.

## Notas

1. Los criterios definitorios que se han recogido al respecto, son diversos, sin embargo para una comprensión adecuada recomendamos consultar Emir GarcíaMeralla, «Timba brava», *Tropicana Internacional*, a. 2, n. 6, La Habana, s/a, p. 57; «Son de la Timba», *Salsa Cubana*, a. 2, n. 4, La Habana, 1998; «Música popular y medios masivos: la salsa en el colimador», *Revolución y Cultura*, n. 5, La Habana, 1996; José Loyola, *En tiempo de bolero*, Ediciones

Unión, La Habana, 1997, pp. 135 y ss. Helio Orovio («En rumba por el Caribe», inédito), hace un enjundioso análisis de una variante de la rumba surgida en la zona de San Miguel del Padrón (sobre este menester, también proponemos consultar a Gregorio Hernández, *El Goyo*, importante rumbero cubano, además de estudioso del género). Diversos criterios sobre el tema han vertido otros autores, entre ellos: Leonardo Acosta, Nerys González Bello y Liliana Casanella.

2. NG la Banda es considerada la agrupación que hace notar la sonoridad de la timba dentro de la música cubana desde 1988. El modo de hacer la músicaailable por parte de José Luis Cortés ha sido el más influyente de los últimos quince años. A diferencia de Formell, Cortés se nutre de su propia experiencia y juega con resortes de comunicación nunca antes usados en la músicaailable cubana. Tal es el caso de algunos de sus temas que, por más agresivos que se les pueda considerar, responden a la realidad circundante en que él se desarrolla. Esta forma de escribir ha sido llamada crónica urbana y tuvo su máxima expresión, dentro del fenómeno de la salsa, con el disco *Siembra*, de Willie Colón y Rubén Blades, considerado la Biblia de la salsa por algunos entendidos. En el caso de Cortés, su disco *Échale limón*, es el equivalente dentro de la timba.

3. Los discos que resumen artísticamente esos años no pasan de seis. De ellos, dos pertenecen a NG la Banda, uno a los Van Van, uno a la Charanga Habanera, uno a Adalberto Álvarez y uno a Isaac Delgado. Del resto solo se pueden hacer recopilaciones, de las que no deben excluirse a Paulito FG y al Médico de la Salsa. En el caso particular de Paulito, Magic Music, su casa discográfica, le dedicó más cuidado a la imagen que a su música. No era para menos, estaba marcada por la duda ¿la Charanga Habanera o Paulito? La Charanga era más popular. Paulito también era popular, pero más sofisticado que los muchachos de David Calzado. Sin embargo, su disco *Sofócame*, es una pieza de orfebrería musical.

4. En este proceder se destaca como pionero José Luis Cortés, *El Toso*. Su agente de relaciones públicas, llamado Leo, fue el primero de estos y abrió el camino a las hoy gastadas iniciativas de concursos, mesas en el lugar de las presentaciones y regalos a los oyentes, así como la apertura de un club de fanáticos de la orquesta, acercamiento a los periodistas y otras tantas acciones. Con el paso del tiempo, el agente de relaciones públicas se vulgarizaría tanto que cualquiera estaba en condiciones de desempeñar ese papel en una orquesta. Esto ocurría antes de la entrada de las disqueras extranjeras.

5. El referente más cercano estaba en el trabajo de Adalberto, sobre todo a partir de su tema «Dale como él», que hasta definió una campaña de la UJC. Las otras orquestas de moda en esos años y los anteriores, incluso los posteriores se quedaron en el intento. Años después, a partir de la impronta dejada por Manolín, Formell logra combinar lo local con lo universal con nuevos aires. Como prueba de la anterior afirmación, ahí están los ejemplos recogidos en discos, sean de la EGREM o de cualquier otra casa discográfica.

6. Como incidente curioso, mientras se hacían los preparativos para comenzar El son más largo, llegó la noticia de que Pablo Milanés estaba interesado en cantar al menos un tema con alguna de las agrupaciones participantes. Varios músicos se opusieron airadamente alegando que aquello no era un evento de la Nueva Trova y que él podía deslucir. Solamente José Luis Cortés rechazó esa posición

diciéndoles que si Pablo llegaba allí para cantar, lo que debían hacer era escucharlo para aprender, pues «Pablo ha cantado todos los géneros de la música cubana y los ha cantado bien [...] alguno de ustedes cree poder hacerlo [...] sigamos, que ninguno de ustedes es tan buen cantante». Curiosamente, muchos de los que se oponían habían confesado en más de un medio masivo, programa de radio o de televisión su admiración por Pablo, su música y sus canciones.

7. Una de las pocas ocasiones en la que la prensa tomó fuerte partido fue a raíz del incidente desatado en un concierto de Silvio Rodríguez en el teatro Karl Marx junto al grupo AfroCuba. El trovador criticó la actitud de un grupo de personas de manera dura y estas respondieron a sus palabras con rechiflas, a lo que Silvio ripostó diciéndoles: «yo les agradezco que no vengan más a mis conciertos». Como resultado de esa actitud, se vio obligado a disculparse públicamente desde las páginas del periódico *Granma*.

8. Este tema, aunque desde una perspectiva distinta, se refiere al mismo pasaje de uno compuesto por Silvio Rodríguez a fines de los 80 en el que critica la actitud mercantil de una mujer que se prostituye tras una chapa HK y «tomó camino y se marchó del Morro». La mujer a la que hace referencia Silvio iba tras un extranjero; la de José Luis, tras uno de *Buenavista* y no abandonó el Morro.

9. Joel del Río, «Demasiada salsa», *Juventud Rebelde*, La Habana, 10 de septiembre de 1995. La réplica a lo escrito por Joel del Río fue escrita por este autor y junto a algunos músicos se entregó a la dirección del periódico, que se limitó a decir que no había espacio para publicarla. Pedrito Echevarría, periodista oficial del diario, asumió el papel de abogado del diablo y publicó un trabajo que, aunque no satisfizo a los músicos, al menos demostró que había personas dispuestas a defender el sentir de muchos.

10. *El Caimán Barbudo*, a. 30, n. 366, La Habana, 1996, p. 3 y ss. Esta mesa redonda no solo causó un efecto contraproducente en los músicos, sino que también tuvo su impacto entre los lectores, pues obtuvo un resultado contrario al deseado. Una mirada a los participantes —con la excepción de Julio Ballester, en aquel momento director-presidente de la EGREM— permite percatarse de que no hubo ningún músico entre ellos.

11. *El Caimán Barbudo*, a. 30, n. 368, La Habana, 1997, p. 46. Se debe hacer notar que, al margen de las declaraciones de Adalberto —algunas desatinadas, pues en ese momento no tenía ningún tema entre los más populares—, el redactor había utilizado las páginas de esa misma publicación para ensalzar los valores de la música tradicional cubana en momentos en que se comenzaba a gestar la saga del Buena Vista Social Club y otros proyectos. No se debe olvidar que Bladimir Zamora, junto a Santiago Auserón, fueron los gestores del Primer Encuentro de Son y Flamenco, efectuado en 1995, que constituyó la plataforma de lanzamiento de Compay Segundo y la Vieja Trova Santiaguera, entre otras figuras que después fueron utilizadas por la industria para contraponerlas a lo que estaba ocurriendo por entonces en Cuba.

© TEMAS, 2004.