

Músicos de Cuba y del mundo: nadie se va del todo

Joaquín Borges-Triana

Periodista. El Caimán Barbudo.

El tema del arte cubano en el extranjero se viene considerando desde hace décadas, con atención particular al asunto de la producción literaria. En 1993, *La Gaceta de Cuba* inició un proyecto que, coordinado por Ambrosio Fornet, se conoció como los *dossiers* sobre la literatura de la diáspora. En un período de cinco años, *La Gaceta...* entregó otros tantos expedientes dedicados a dar a conocer entre nosotros el quehacer de un grupo de autores cubanos, exponentes de distintos géneros, y a divulgar parte de los argumentos que aportan al debate sobre sus vínculos con Cuba y su propia condición de emigrados o transterrados.¹

Incluso, hace años que las editoriales del país han venido publicando la obra de escritores cubanos radicados en el exterior, y hasta se ha querido editar textos de figuras abiertamente contrarias a la Revolución, como los casos de Guillermo Cabrera Infante o Reinaldo Arenas; si no se ha hecho, ha sido por la negativa de los propios autores o de sus respectivos albaceas. Todo lo anterior contrasta con la

Mención en el Premio *Temas* de Ensayo 2004, en la modalidad de Estudios sobre arte y literatura.

situación en la esfera de la música, mucho más marcada por los embates políticos, tanto de uno como de otro lado, y que han llevado a que en Cuba no se difunda una personalidad como Celia Cruz y a que en Miami se impida la presentación de una artista como Rosita Fornés.

En semejante contexto, la diáspora de un muy nutrido grupo de músicos cubanos de las más diversas vertientes es un fenómeno que, por su repercusión y complejidad, demanda un serio estudio.²

El hecho de que varios de los principales exponentes de la generación finisecular de creadores cubanos se hayan marchado del país y radicado en distintos países tiene diferentes explicaciones. Se trata de un fenómeno difícilmente generalizable: no se puede absolutizar ni pensar que todos los que salieron de la Isla lo hicieron por las mismas razones.

La etapa en que un grupo de artistas de la generación de los 80 decide residir en el extranjero, es el período en que menos abordan en su obra aspectos vinculados con la realidad política y social cubana. Aparecen los intereses o la tiranía del mercado; su poder tremendo, incalculable o ineludible a la hora de ordenar la

producción artística, los pone de inmediato a crear en función del comercio. Presionados por las circunstancias, abandonan los temas que, vistos desde la perspectiva del lugar donde se establecen, parecían localistas y ajenos a lo que les estaba sucediendo en ese contexto. Algunos rompen con el discurso y las propuestas que habían mantenido dentro de Cuba, lo cual demuestra que no era, en todos, un fenómeno orgánico a propósito de un proceso de concientización y en correspondencia con una voluntad coherente.

Para la cultura nacional, esto registró un efecto de conmoción y ha incidido en distintas manifestaciones de nuestra música, como es el caso de la canción cubana contemporánea,³ pues fue necesario restablecer los canales de promoción y las escalas de valores. Hubo que dejar correr el tiempo para que otros artistas alcanzaran los niveles de reconocimiento de que gozaban quienes se habían ido. Dentro del fenómeno migratorio ocurrido en Cuba durante el pasado decenio, debe recordarse que los artistas no son los profesionales que en mayor número han abandonado el país o pasado a establecerse en el exterior. Por otra parte, la salida de un grupo de creadores —primero hacia México y después con otros rumbos, como España, Italia y los Estados Unidos—, ha de verse como un proceso natural a partir de las circunstancias: la complejidad misma del fenómeno económico y social, los encontronazos que se habían dado en el plano político y artístico o, sencillamente, el deseo loable que tenían de buscar y experimentar con otros circuitos y zonas a los cuales llegar.

La emigración de artistas tiene, además, antecedentes en la historia de la música cubana y, en general, en la del arte. Cabría solo recordar la salida de numerosos músicos hacia México y los Estados Unidos durante los años 40 y los 50.

Una exégesis de lo acaecido en la cultura nacional durante las postrimerías del siglo xx y en especial entre la emergente generación de artistas e intelectuales de la Isla, tiene que considerar la incidencia en el país, para bien y/o para mal, de los procesos migratorios de la etapa.

Hijos de la diáspora

Como experiencia pedagógica, la emigración, temporal o definitiva, tiene un papel de mucha importancia en la producción sonora de un gran número de jóvenes jazzistas, rockeros, raperos, cantautores, ejecutantes de música clásica..., que han pasado a radicarse, a partir de la década de los 90, en diferentes plazas. La estancia en el extranjero y el contacto con mentalidades y culturas foráneas provocan en estos

compositores e intérpretes un profundo sentimiento de nostalgia y de reafirmación de sus tradiciones autóctonas que, con posterioridad, encuentran reflejo en su producción artística. He ahí la razón por la cual, por ejemplo, abundan canciones dedicadas a La Habana y se produce una búsqueda en nuestras raíces por gente que antes de su salida de Cuba solo se proyectaba en expresiones del rock, como el *heavy metal* o el *grunge*, y que ahora van a la fusión entre lo foráneo y lo puramente cubano.

La historia del arte lo comprueba: la emigración hace que las personas se concentren en sus propias raíces. La distancia idealiza a la Patria. De ese idealismo nace la añoranza de los paisajes y de las gentes, de los cantos y de las danzas populares que componen el genuino sustrato de la cultura propia. Los jóvenes músicos cubanos afincados hoy en lugares tan disímiles como España, México, Alemania, los Estados Unidos, Italia, República Dominicana, Francia, Argentina, Finlandia, Japón, Suecia, Chile..., tomarán buena cuenta de los ritmos y los giros melódicos de su tierra, transformándolos, adaptándolos e incluso deconstruyéndolos hasta convertirlos en algo nuevo y distinto de lo precedente, tan brillante como sincero y, en cualquier caso, efectivo musicalmente.

Por eso, en múltiples trabajos de representantes —residentes en el extranjero— de una manifestación como la canción cubana contemporánea se percibe el intercambio entre elementos del discurso foráneo y otros procedentes de nuestra música tradicional, con frecuentes y muy atinadas incursiones en la guaracha, el bolero, el son, el *feeling*, el cha cha cha, e influencias que van desde Matamoros a Juan Formell y Los Van Van, una agrupación que, a no dudarlo, ha legado la huella de mayor incidencia en la nueva sonoridad nacional. Por tanto, si antes de marchar del país lo cubano como identidad se encontraba implícito en el lenguaje musical y se enfatizaban las influencias foráneas asimiladas, al estar fuera se incorporan nuevos paradigmas sonoros (*world music*, hip hop, *house*, *techno*) y en la mayoría de los casos se acentúa lo cubano, lo cual hace que el discurso se criollice como rasgo distintivo y se favorezca la probabilidad de hallar un nicho en el mercado. En opinión de algunos investigadores, en lo anterior hay que buscar la explicación de la manifiesta predilección o el marcado interés por clasificar estilos interpretativos como rockason, son con *groove*, pop con raíces, soneo urbano, etcétera.

Se puede concluir, entonces, que en la actualidad es imposible afirmar que lo que cierta zona de la crítica y de la promoción denomina música cubana alternativa,⁴ se haga solo dentro de los límites de nuestras fronteras geográficas. Muchas figuras claves de la historia de este movimiento han optado por radicarse en otros sitios

del mundo. Esos creadores tienen una obra que, por sus valores, se inserta en lo más avanzado de nuestra producción cultural. Hoy, difundir la cultura cubana representa un concepto de múltiples significados; pero hay que partir del hecho de que es una sola, se haga dentro del país o fuera; aunque el lugar donde radica es importante a los efectos del artista, porque cuando este se encuentra en su medio, en su tierra, tiene un vínculo más estrecho con su contexto natural.⁵

La necesidad de estudiar la producción de los músicos cubanos que en el presente forman parte de la diáspora,⁶ se confirmó con la popularidad que, entre los ciudadanos de a pie en toda la Isla, registró el grupo Orishas (residentes en Europa), con su disco *A lo cubano* (EMI Spain) en el año 2000. La repercusión de esta producción no solo abarcó a los melómanos internos, sino también resultó un fenómeno a escala internacional: se vendieron 400 000 copias en veintitrés países.

Asimismo, quien siga con atención el devenir de la música cubana en los últimos años, podrá coincidir en que la invasión del pop se ha ido abriendo camino paulatinamente y que en ello mucho ha tenido que ver la huella —tanto en el público como entre los músicos de la Isla— de los álbumes *Mi poquita fe* y *Ni de aquí ni de allá*, de David Torrens, y de los discos acreditados por Amaury Gutiérrez, como *Piedras y flores*, *Amaury Gutiérrez* y *Se me pegó tu nombre*, en ambos casos cantautores surgidos de la Nueva Trova y que, pese a haber trabajado en Cuba durante años, la popularidad entre nosotros la alcanzaron desde otras latitudes. Lo mismo cabría decir de una figura como Pancho Céspedes (residente en México), todo un suceso en Cuba y en el mercado hispano de la canción, al publicar su primer álbum;⁷ o de Habana Abierta, la singular agrupación radicada en Madrid e integrada por creadores y amigos con similares experiencias, credos estéticos, influencias e intenciones artísticas, un taller creativo que muchos estudiosos de nuestro panorama sonoro consideran la experiencia más subversiva que ha pasado por la música popular cubana debido a su capacidad de fusionar lo nacional con estéticas foráneas.

Pero, ¿en qué medida la diáspora les ha hecho perder o ganar mercado y público en Cuba? Es una pregunta que exige respuestas verdaderamente complejas y acerca de las cuales aún no se puede decir la última palabra. Sí me gustaría reproducir la opinión de un músico emigrante, que ahora tiene que desarrollarse en una realidad distinta, el cantautor Julio Fowler:

En Cuba la producción de discos no garantiza ventas; más bien representa posibilidades de acceso a espacios promocionales y performativos, tanto dentro como fuera de la Isla, y un mejor acceso al público, por lo que se puede afirmar que la diáspora no nos hace perder un mercado, en todo caso frustra la posibilidad de conquistar un interlocutor orgánico, una audiencia, un público con el que

comunicarse y para el que habían sido concebidas y producidas las canciones; aunque el reciente éxito de Habana Abierta en la Isla nos sitúa frente a una paradoja que nos hace cuestionar hasta qué punto con la diáspora se pierde aquel público y no todo lo contrario.⁸

Lo que sí parece indiscutible es que la diáspora aleja a estos músicos de las condiciones en las que surgieron como creadores y de las problemáticas que modelaron sus vivencias y un discurso poético-musical común y diverso, y que además los pone en contacto con circunstancias hasta entonces desconocidas. Tienen que someterse al imperio de las exigencias de una sociedad regida por la oferta y la demanda, «para asimilar nuevas formas o modelos de encarar la cultura donde los *mass media*, el *marketing*, la moda [...] sopesan y definen la aparición de una nueva axiología de la obra», como expresa Ernesto Fundora en la nota de presentación de *Dale mambo* (Urban Color Music, Madrid, 2003) primer disco publicado por Julio Fowler. Como admite el propio Fowler, algunos mirarán de reojo al mercado, unos le harán guiños, mientras que otros asumirán directamente su movimiento con miras a que la producción musical hecha por ellos sea rentable.

Las anteriores realidades obligan a rockeros, raperos, cantautores, jazzistas, a diseñar nuevas estrategias en su proyección e incorporar otras músicas y líricas para encontrar la fórmula que les permita establecer la comunicación con un público que, en lo fundamental, tiene vivencias diferentes. Contrariamente a lo que opinan algunos estudiosos del conjunto de expresiones situadas bajo el rótulo de música cubana alternativa, quienes establecen diferencias entre los exponentes de esa corriente que habitan en Cuba y los de fuera, desde contextos diferentes, creo que, en lo esencial, se enfrentan a problemáticas comunes. Por ejemplo, en una esfera como la de la canción cubana contemporánea, Dennys Matos marca una línea divisoria de carácter generacional entre los dos grupos que hoy accionan —en Cuba o el extranjero.⁹ Por su parte, Julio Fowler considera que, de existir una diferencia, es esencialmente circunstancial, vivencial. Me parece que tanto los unos como los otros han tenido que readecuar su discurso, para tratar de lograr contratos discográficos y editoriales en un contexto bastante adverso para creaciones de corte propositivo y en una etapa en la que internacionalmente, en materia de música, «lo cubano» ha pasado por el filtro estereotipado de fonogramas como *Mi tierra*, de Gloria Estefan, y *Buena Vista Social Club*.

En este análisis no se puede obviar el hecho de que las producciones discográficas de los creadores que a partir de los 90 se han integrado a la diáspora, con raras excepciones como la de David Torrens, no han circulado en la Isla. Gracias a algunas copias que han llegado y a la piratería, se han conocido sus grabaciones

entre los interesados. Por su parte, la radio apenas ha difundido esos materiales, salvo en dos o tres programas. Así que estamos ante una propuesta cuyo consumo, en lo fundamental, resulta minoritario en el contexto nacional. Por ello, Humberto Manduley escribe:

¿Nos pone esto de nuevo ante el clásico dilema de que «nadie es profeta en su tierra»? ¿Qué sucede con esos creadores cuyos nexos con Cuba, por múltiples y no siempre políticas razones, son eventuales? [...] Y es que en el mismo saco de Habana Abierta podríamos agregar nombres tan diversos como los de David Torrens, Orishas, Michel Peraza, Nilo Castillo, los ex-Superávit, Pedro Pablo Pedroso, Amaury Gutiérrez y muchos más; gente que labora en distintos estilos, del rap a la electroacústica, pero que al hacerlo en otras latitudes y no estar creados los mecanismos necesarios, provoca que sus trabajos se pierdan, tarden demasiado en llegarnos o no consigan trascender como su reconocida calidad lo amerita.¹⁰

Junto al grupo de los mencionados por Manduley, hay otros nombres que, afincados en diversos países, también conforman la nómina de artistas vinculados a la escena de la música cubana alternativa.¹¹ Salvo contadas excepciones, estos creadores no han alcanzado gran éxito comercial, un fenómeno extensivo a sus colegas dentro del país. Incluso, algunas operaciones a cargo de una que otra transnacional discográfica para ubicar a jóvenes artistas locales (residentes fuera de Cuba) en el mercado internacional no han producido los resultados económicos anhelados. Aunque en ello ha incidido, a veces, su mal trabajo en la promoción de un producto nuevo y desconocido, así como la indisciplina de algunos creadores a la hora de participar en las campañas promocionales diseñadas, la causa fundamental de este problema, a mi juicio, es que el público llamado a consumir propuestas de este corte es el nuestro, no solo por la identificación con los ritmos musicales ejecutados por los intérpretes afiliados a la corriente, sino también porque en el caso específico de las melodías con letras, en sus textos hay guiños y mensajes que únicamente podemos decodificar los cubanos.

La comercialización de producciones como las de la canción cubana contemporánea, el rock, el pop, el hip hop, etc., sigue pendiente. Hoy al melómano promedio en Cuba se le hace difícil comprar discos, al ser vendidos, por lo general, en CUC. Este inconveniente empezará a solucionarse cuando pueda hablarse de la aparición de un verdadero mercado nacional para la cultura, con el suficiente grado de solidez como para que productos como el disco, el libro, el cine o las obras plásticas, alcancen su realización económica con el dinero del destinatario natural para el que están concebidos como creación artística: el cubano. Para entonces, estoy convencido

de que el nuestro será un mercado en extremo interesante para los exponentes de la música cubana alternativa. Mientras tanto, tampoco en materia de discos —y pese a determinadas peculiaridades que lo diferencian de otras manifestaciones del arte— puede hablarse de un mercado nacional con todas las de la ley, sino de uno realmente existente, en el que los cubanos participamos en calidad de exportadores del producto fonográfico hacia el mercado internacional o el de fronteras, y no en términos de consumidores, porque intervenimos en la oferta y no en la demanda.

El Sonido de Miami

Asociado al fenómeno de la diáspora, lo que se conoce como el Sonido de Miami¹² es un tema en torno al cual —que yo recuerde— nunca se ha hablado ni en el espacio académico ni en los medios de comunicación de la Isla y que, sin embargo, merece un estudio por las disímiles implicaciones que va registrando. Curiosamente, pese a haber transitado por senderos diferentes a los de la música cubana alternativa, tiene una resultante sonora que se le aproxima por su origen común y por apelar, en ambos casos, a la fusión entre toda clase de géneros y estilos. Los antecedentes del Sonido de Miami se remontan a la década de los 70. Por entonces, en la creación musical de los cubanos radicados en la Florida, en opinión del ensayista y novelista Gustavo Pérez Firmat,

el español era la lengua predominante, aunque el inglés empezaba a figurar con cierta regularidad. Igual se podía oír una canción sobre un hombre que visitaba a un santero para que le ayudara a encontrar su Rolex, que una versión en ritmo de guaguancó de «Can't Get Enough of Your Love», de Barry White. Al principio tales hibridismos resultaban desconcertantes, pero con el tiempo llegarían a ser un modo de vida.¹³

Entre las primeras agrupaciones que apuntan al cambio, figuran bandas que se movían en lo que vendría a ser una suerte de escena *underground* cubana de Miami. Los estudiosos del tema consideran dos grupos como los pioneros de la movida: los Coke y los Antiques, que tocaban en fiestas privadas. Su repertorio se armaba a partir de interpretar versiones de piezas clásicas dentro del formato de una banda de rock de la época —algo que, por cierto, los asemejaba a lo que estaba ocurriendo en Cuba por esos años. Los Coke y los Antiques también ejecutaban composiciones que clasificaban en los parámetros del rock latino, de autores como Carlos Santana. Es fácil imaginar que con frecuencia las enrevesadas letras se tergiversaran sin que ello les importara demasiado a los fans.

Importante en el decursar del Sonido de Miami es la irrupción en el mundo de la música de Willy Chirino, quien comienza a grabar en 1974. Casi a la par, sale a la palestra pública Carlos Oliva. Dos años después, Hansel y Raúl editan su primer disco y también lo hace el grupo Miami Sound Machine, que en 1977 logra tener su éxito inicial con *Renacer*. En 1979, aparece la banda Clouds con el título *¡Legamos!* Todos proponen un cambio musical y tuvieron que enfrentar el problema de la difusión, porque si bien su música era popular en bodas, quinces y discotecas, casi no se transmitía por la radio. La Super Q, una estación radial que durante mucho tiempo pudo escucharse en Cuba a través de la FM, fue la primera en promoverlos. Un listado de los principales exponentes del Sonido de Miami debe incluir a Willy Chirino, Clouds, el Conjunto Impacto, Hansel y Raúl, Carlos Oliva y Los Sobrinos del Juez (también conocidos por su nombre inglés, The Judge's Nephews), Gloria Estefan y The Miami Sound Machine, Alma, la Orquesta Inmensidad, Elio Rodríguez, Chiko and The Man, y Miguel, Oscar y La Fantasía. Casi todos se organizaron a fines de los años 60 y algunos todavía siguen actuando y grabando.

Entre los artistas que han conseguido una mayor resonancia en este movimiento figuran Hansel Martínez y Raúl Alfonso, quienes comienzan su carrera musical en Nueva York como las voces líderes del conjunto Charanga 76 y cuyo primer éxito fue «Soy», de Willy Chirino. Al radicarse en Miami, pasan a llamarse Hansel y Raúl y La Charanga; luego Hansel y Raúl. Entre 1976 y 1989 graban una docena de discos. Representan la variante tradicional del Sonido de Miami y de cierta forma siguen la línea trazada por el sonero Roberto Torres y Los Jóvenes del Hierro; su música está fuertemente enraizada en los viejos patrones cubanos y recuerda las orquestas de los años 50, como la Aragón, y Fajardo y sus Estrellas. En el plano textual, evocan los tópicos del folclor de la Isla: tarrudos, mujeres fondilludas, niños ilegítimos, homosexuales, *snobs* de la alta sociedad. Son artistas que decidieron continuar aferrados a la tradición, para de ese modo armar un discurso que, si bien responde a antiguos modelos de hacer y a los que se le podría imputar su desfase en el tiempo, cuando se lleva a cabo correctamente, como en el caso que nos ocupa, continúa siendo válido. Según Pérez Firmat:

Hansel y Raúl no siempre le rinden culto a la nostalgia. Aunque no se aparten demasiado de las fórmulas cubanas, sus letras más interesantes reflejan las nuevas circunstancias de la vida en los Estados Unidos. Al abordar estos temas, Hansel y Raúl expresan los valores y las preocupaciones de ese segmento del exilio más reacio a la asimilación. Si bien tratan asuntos de actualidad como la lotería de Florida, los

amores interculturales, el divorcio, las factorías, la liberación de la mujer, siempre lo hacen desde un punto de vista «ciento por ciento cubano».¹⁴

Se trata de canciones demostrativas de que las viejas normas y expectativas han perdido vigencia. Los hombres no mantienen a sus familias; las mujeres engañan a sus esposos; los hijos mascullan un lenguaje ininteligible; por ejemplo, el tema «María Teresa y Danilo» (1985), que incluso gozara de cierta popularidad dentro de Cuba sin que la mayoría de quienes bailaban a su ritmo supiera que se trataba de artistas nativos del país, resulta una burla de la alta sociedad norteamericana, inspirada en la serie televisiva *Dallas*.

Una propuesta mucho más diversa es la de Willy Chirino,¹⁵ quien llega a los Estados Unidos siendo un adolescente. La primera banda en la que se involucró fue el grupo de rock Willy Chirino and the Windjammer, con el que actuaba en diferentes recintos de Miami. En lo fundamental, la música de este artista tiene una promoción de alcance local, muy ligada a las vivencias y actitudes de cierto sector de los cubanos exiliados. De ahí que su obra posea un marcado acento político en contra de la Revolución. Compositor y multinstrumentista, en 1974 debuta en el mercado discográfico con *One Man Alone*, un fonograma en el que ejecuta todos los instrumentos y que, en mi criterio, continúa siendo una de sus mejores producciones. De entonces acá, ha publicado más de una docena de álbumes y experimentado con diversos géneros y formatos orquestales. Cuando su música asume tendencias nostálgicas o reiterativas, lo que hace es trasladar, traducir. Como creador que va a la par del tiempo que le ha tocado vivir, no se evade de las influencias foráneas. Probablemente, una de sus composiciones de mayor repercusión, tanto por el número de versiones como por el grado de popularidad que llegó a registrar, sea «Soy», un tema que capta los sentimientos de la comunidad cubana de Miami en un momento de su historia. Otras piezas suyas que por su excelente factura me han llamado la atención son «Zarabanda», «Artista famoso», «Ya viene llegando» y «La jinetera», cuyo video clip fue censurado en Miami y generó una gran polémica de orden estético, pero también político, sobre las posibilidades reales de libertad de expresión en el enclave.¹⁶

Fundador y figura principal de Los Sobrinos del Juez, Carlos Oliva define el Sonido de Miami como una «salsa suave» que mezcla «jazz, música cubana, caribeña y rock».¹⁷ Por su parte, en opinión de los investigadores Thomas D. Boswell y James R. Curtis, el Sonido de Miami «quizás se describe mejor como una forma suave de salsa, en la que los elementos

Quizás, como ninguna otra manifestación, la música cubana facturada fuera de la Isla (como también ocurre con la de dentro de las fronteras del territorio nacional) les ofrece a las ciencias sociales un campo para el análisis de cómo se producen los procesos de nacionalización de lo global y globalización de lo nacional.

comerciales del rock y el jazz son más acentuados que en la salsa nacida en Nueva York». ¹⁸ A los componentes apuntados en los dos criterios citados, añadiría la música brasileña, cuya huella se percibe en muchas de esas composiciones.

Si existe una creación que, por excelencia, sintetiza los procesos de hibridación, interculturalidad, desterritorialización de la cultura, intertextualidad, que han tenido lugar entre los músicos de origen cubano residentes en los Estados Unidos, es una de Willy Chirino que encarna a la perfección la mezcla musical y cultural del Sonido de Miami: «Un tipo típico», pieza principal del disco *Acuarela del Caribe* (1989). La canción dibuja un autorretrato de toda una generación. El protagonista se considera «matamórico» y «chapotínico»; o sea, con afición por la música popular cubana, pero tiene además una «veta de rocanrolero» que lo hace seguidor de Jimi Hendrix, los Beach Boys y los Beatles. En dependencia de su estado de ánimo, se inclina hacia el son o el rock, sin poder definirse por uno u otro: «El son montuno o el rock-and-roll, / no sé cuál es mejor. / Tengo dividido mi corazón / entre Tito Puente y los Rolling Stones». En verdad, como afirma Pérez Firmat:

A lo largo de «Un tipo típico», pedacitos de «Son de la loma», «Tres lindas cubanas» y otras canciones cubanas se entremezclan con clásicos del rock-and-roll como «Tutti Frutti» y «Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band». La selección de fragmentos no es casual, ya que Chirino escoge canciones cubanas que articulan la identidad nacional, lo cual hace que la mezcla desconcierte aún más. ¹⁹

No pocas personas se han preguntado las razones por las que el Sonido de Miami, representado por el quehacer de artistas como Willy Chirino o Hansel y Raúl, no ha conseguido interesar demasiado ni al público norteamericano, ni a los hispanos que viven en ese país, ni a los consumidores de música latina en otras latitudes, pese a su calidad artística y al hecho de haber contado para su comercialización local y mundial con el respaldo de grandes transnacionales como la Sony. Una posible respuesta la encontramos en el criterio de Enrique Fernández, en el sentido de que la versión del *World Beat* de Miami permanece demasiado fiel a sus orígenes como para atraer oyentes de otras nacionalidades. ²⁰ Ello corrobora la idea de que el

mercado *natural* para este tipo de música es —y seguramente seguirá siéndolo— el de dentro de la Isla, donde el melómano de a pie se identifica con esas sonoridades, como lo prueba el grado de popularidad de las canciones de Willy Chirino en Cuba, no obstante que sus discos no se distribuyen en el país, no se difunden en la radio ni la televisión, ni Chirino se ha presentado en el territorio nacional. Porque si bien los medios nacionales no promocionan la música de los cubanos residentes en el exterior contrarios a la Revolución, el Estado no molesta a nadie por oír a todo volumen en su casa lo que uno quiera; incluso se da la paradoja de que en la ambientación sonora de centros y actividades estatales se escucha esa música, una muestra de cómo ha funcionado entre nosotros el fenómeno de la cultura subterránea.

El único grupo que ha hecho el tan anhelado *cross-over* ²¹ es Miami Sound Machine, ²² que a mediados de los años 80 llegó a ser uno de los de mayor popularidad en los Estados Unidos. Surgidos en un primer momento bajo el nombre de Miami Latin Boys, en 1975 pasan a llamarse Miami Sound Machine. Integrado por el entonces baterista Emilio Estefan y la que tiempo más tarde sería su esposa, la vocalista Gloria María Fajardo (quien luego del matrimonio con Emilio, cambia su apellido por el de Estefan), entre otros, comenzaron amenizando fiestas privadas en los años 70. Se inician cultivando ese sonido suave con tendencias al pop, característico de una vertiente del Sonido de Miami. Los primeros éxitos de la agrupación, puestos en circulación por la compañía discográfica CBS, fueron baladas cuyo único elemento latino era el idioma. Sus influencias venían de grupos norteamericanos. Eran temas insulsos que abordaban los esquemas comerciales, simple pop en español.

Solo después de diez años de existencia Miami Sound Machine asume una identidad latina para ganar el mercado norteamericano. De una banda de rock suave en español, se transformó en un ensamble de salsa suave en inglés. Poco a poco, empezó a realizar grandes giras y a contar con numerosos seguidores en los Estados Unidos, Latinoamérica, Europa y Japón. Un instante decisivo para su carrera se produjo en 1984, cuando firmaron un contrato con el sello Epic Records

para grabar un primer fonograma en inglés, titulado *Eyes of Innocence*. La pieza «Dr. Beat», de este álbum, alcanzó un rotundo triunfo en países como Gran Bretaña. Aunque parezca contradictorio, el proceso de hispanización de Gloria Estefan y Miami Sound Machine comienza con la mundialmente conocida «Conga» (1985), incluida en *Primitive Love*. A pesar de interpretarse en inglés, este tema le saca al grupo el sonido más cubano que hasta la fecha habían logrado, en buena medida gracias al aporte, como arreglista, del músico holguinero Juanito Márquez.²³

En opinión de diferentes estudiosos, la música del *cross-over* debe guiar paso a paso a los neófitos en la adquisición del nuevo ritmo, como garantía del éxito.

De ahí que la letra de «Conga» mezcle datos con explicaciones, supliendo las respuestas a las interrogantes planteadas por la música. Cuando Estefan explica: «It's the rhythm of the islands» [Es el ritmo de las islas], las palabras son el pasaporte de la música, su visado de tránsito. Cuando asegura a sus oyentes: «no se preocupen si no saben bailar», está contrarrestando el temor a lo nuevo.²⁴

Si se realiza un desmontaje de esta pieza, se concluiría que asigna sitios diferentes a cada cultura: Cuba en la cintura y Norteamérica en la voz. Coincido con Pérez Firmat en que el resultado de esta operación es que Estefan puede desplazarse de una a otra cultura sin complicaciones, ya sea bailando como una cubana o explicando los pasos en un inglés perfecto. La diferencia entre «Un tipo típico» y «Conga» radica en el oyente: dime para quién cantas y te diré quién eres. Chirino no explica, sino retrata, mientras que Gloria sabe separar lo cubano de lo norteamericano. Pese a estar cantada en inglés, «Conga» entronca a la perfección con el desarrollo que en nuestro país ha experimentado en las últimas dos décadas la actual música popular. Para no pocos analistas del devenir de la cultura cubano-americana, el biculturalismo de esa composición es demasiado complaciente. Los otros éxitos *cross-over* de Miami Sound Machine durante los años 80, como «Rhythm is Going to Get You» (1987) y «Oye mi canto» (1989), siguen la pauta de «Conga», manejando sin tensiones o complejos los estereotipos latinos, pero artísticamente son mucho menos interesantes que el éxito de 1985.

De mayor grado de atracción resultan algunos trabajos de Gloria Estefan en su condición de solista como, por ejemplo, la única canción de tema cubano de *Into the Light* (1991), «Mama You Can't Go», que —como diría Pérez Firmat— «ya no es una celebración de *beat-feet-sweet-beat*»,²⁵ o el CD *Destiny* (1996), un disco donde predomina la fusión de ritmos y melodías de disímiles procedencias, desde los conformantes del lenguaje de la música pop hasta cantos afrocubanos de origen yoruba. Particularmente, prefiero escuchar a la

Estefan cuando canta en inglés, pues me parece mucho más orgánica y auténtica que en sus interpretaciones en español. Por eso, no incluyo aquí producciones suyas como su muy afamado álbum *Mi tierra*, de 1993 (Premio Grammy en 1994), o *Abriendo puertas*, de 1995, galardonado al siguiente año con la máxima distinción de la National Academy of Recording Arts and Sciences (NARAS) de los Estados Unidos, porque no encajan dentro de los parámetros de hibridación compartidos por el Sonido de Miami y la música cubana alternativa, sino se enmarcan en el fenómeno del *revival* de lo tradicional, y en especial del sonido de las décadas de los 40 y los 50, que también pusiera de moda a los músicos de Buena Vista Social Club.

En una cuerda distinta, pero con algunos puntos en común con la tendencia del Sonido de Miami, se encuentran quienes se proyectan dentro de los parámetros del pop norteamericano, cultivado por gente de una generación más joven, y que tiene como antecedente a cantantes como Luisa María Güell, las hermanas Diego, Lissette Álvarez y María Conchita Alonso. Son los casos de figuras como Martika, Jon Secada (promocionado por la industria estadounidense del ocio como prototipo del *latin lover*) y Carlos Ponce. Otros artistas cubano-americanos entran en las coordenadas de hibridación a las que me he referido, pero no se incluyen en el Sonido de Miami. Entre ellos, sobresale la pianista Jeannette Romeu (hija del multinstrumentista Armandito Zequeira Romeu), y que se conoce entre los seguidores de música electrónica como Galaxy Girl. Con una formación tanto clásica como jazzística, la creadora apuesta por un sonido que define como *e-pop*, que ha defendido en importantes festivales del género como Ultra y Cyberfest.²⁶

También habría que mencionar a la formidable cantante y actriz Lourdes Simón, a los cantautores Pedro Tamayo, Carlos «Machito» Prieto, Mari Lauret, cuyos temas han sido interpretados, entre otros, por el villaclareño Pancho Céspedes y Marisela Verena —realizadora de excelentes composiciones para niños—, y al salsero Yanko Gómez Medina. Aunque de pasada, hay que añadir un hecho nuevo que está ocurriendo en Miami de un tiempo acá: me refiero a lo que se conoce como *rockstalgia*; antiguos integrantes de bandas de rock que funcionaron en Cuba hace dos o tres décadas se han vuelto a reunir para interpretar el repertorio que antaño ejecutaban, o sea, versiones de temas clásicos del género que intentan reproducir lo más fielmente posible a la grabación original.²⁷

No se incluyen en este breve recuento algunos nombres relevantes, porque si bien todos trabajan en Miami, y llevan adelante proyectos que de uno u otro modo se apartan de los cánones de sobra conocidos y se vinculan con la escena de la música cubana alternativa,

el origen de sus propuestas se remonta a los tiempos en que vivían en Cuba; como artistas, son un resultado de nuestro medio cultural.²⁸

Por idéntica razón, tampoco se ha mencionado un grupo de importantes figuras que, afincadas en diversos puntos de la geografía de los Estados Unidos, por las características de su quehacer encajan dentro de los parámetros del movimiento de la llamada música cubana alternativa. A fin de cuentas, como dice el trovador Frank Delgado en su muy popular tema entre los trovadictos, titulado «La otra orilla»: «Bailando con Celia Cruz / oyendo a Willy Chirino / venerando al mismo santo / y con el mismo padrino. / Allá por la Sawesera / calle 8, Hialeah, / anda la media familia / que vive allá, en la otra orilla».²⁹

Ni de aquí ni de allá

Muchos asuntos relacionados con el fenómeno de la diáspora entre nuestros músicos podrían ser objeto de futuras investigaciones. Por mencionar solo un par de ejemplos, sería muy interesante analizar las peculiaridades que, ante el cambio de contexto, asume la obra de exponentes del rap y que en el presente residen en el extranjero, como los casos de Orishas, SBS, Clan 537,³⁰ los mucho menos conocidos dentro del país, Don Dinero y Nilo Castillo, a pesar de que ambos cuentan ya con álbumes publicados, a saber: *¡Qué bolá!* (Cuba Connection Records) y *Guañiro del asfalto* (Chewaka / Virgin Records); o responder a la pregunta de si debe considerarse parte integrante del movimiento de hip hop nacional y por consiguiente de nuestra cultura lo que han hecho en *spanGLISH* Yerba Buena y Siete Rayo, o en inglés algunos artistas cubano-americanos como Mellow Man Ace, Cypress Hill, Cuban Link y Pitbull, quienes a partir de una orientación que encaja dentro de las coordenadas de hibridación, hoy muy al uso entre nosotros, desarrollan trabajos musicales donde lo cubano se fusiona con disímiles géneros.

Aunque brevemente, quiero aludir a una de las temáticas que en los últimos tiempos se reitera en muchos de los discos grabados por artistas cubanos en el exterior. En numerosas composiciones, desde el punto de vista lírico, los textos abordan la fragmentación que supone la diáspora para nuestra sociedad, con enfoques muy intensos y a ratos desgarradores. La emigración es uno de los grandes problemas de la contemporaneidad y tal vez ese sea el tópico más inquietante y recurrente para estos creadores. Aunque visto de maneras disímiles, como afirma Julio Fowler, «para todos será una experiencia capital y en algunos casos traumática, ya que en su centro gravita y se cuestiona el problema de la identidad».³¹

Recurro a una idea aparecida, en 2004, en estas mismas páginas:

Hay que tener en cuenta que en la década de los 90 se producen determinados éxodos masivos y con ello, emigran sectores que no habían sido los típicos del proceso diaspórico cubano. Como se comprenderá, el distanciamiento entre seres queridos trae consigo una crisis tanto para los que se van como para los que se quedan. Desde distintos ángulos, hay muchísimas referencias a ese tópico, como en la pieza «Ni de aquí ni de allá», que da nombre a uno de los discos de David Torrens y que pone sobre el tapete el estado en que se sienten no pocos artistas nuestros que, por cuestiones laborales, económicas o de cualquier otra índole, viven en el extranjero.³²

En la citada composición de David Torrens, se realiza un cuestionamiento de la idea tradicional y dominante de identidad, fundamentada en lo geográfico, lo patrio y lo nacional. Algo por el estilo pudiera asegurarse de «Pregunta primero», de José Antonio Quesada, escrita en Castelldefels, pequeña ciudad marina a treinta kilómetros de Barcelona, donde el autor de «Hoy mi Habana» vive en la actualidad:

Dejaron sus vidas dejaron su ayer / con los pies cansados, debieron correr / Rosa de los vientos sin mesa y mantel, / bajo otras lunas se les vio crecer / sobre la estatura de quién debió ver / que la vida es dura y linda a la vez. / Por eso pregunta, pregunta otra vez, / anda, pregunta a tu abuelo de dónde se fue. / A remar, a remar, a remar, a remar, / todo el mundo a remar, a remar.

En una misma línea de pensamiento, en una producción como el disco libro *Art Bembé* (Editorial Conspiradores), de Gema y Pável, hecho a medio camino entre La Habana, Nueva York y Madrid (ciudad que, en la práctica, ha devenido un centro emisor de mucha y buena música cubana de la más reciente), Pável Urquiza —desde su condición de residente en la capital española— converge en la reflexión sobre el asunto identitario y se pronuncia por la idea de que todos formamos parte de una identidad común y global: la humana. Véase el siguiente fragmento de su tema «No te vayas», rapeado por Telmary Díaz:

Yo no creo que ninguna tierra sea tan pura ni tan santa / mira ese pelo, mira esos ojos, mira esos labios, mira esa piel / el pasaporte ya no tiene raza / amarillo, blanco, negro, rojo somos todos, todas las razas / la humanidad, esa es la única verdad / todo lo demás es vanidad, pura vanidad.

Incluso, uno puede encontrar músicos que hacen de la diáspora su arte poética. Es el caso de Adrián Morales, cantautor radicado en Barcelona. Su primer disco, *Nómada* (Ventilador Edicions), verdadera obra conceptual sobre la emigración, aborda el asunto no solo como un problema cubano, sino de carácter universal. El CD viene a ser como un conjunto de fotografías del planeta con gente huyendo de todas partes. Así se demuestra en el tema «Ido», donde se defiende la tesis

de que vivir fuera del país natal no significa la fácil solución de los problemas, ni la satisfacción de los sueños personales y, por consiguiente, la inconformidad del hombre estallará en cualquier sitio de la Tierra:

Tengo un hermano negro que huyó de Soweto / un latino en Miami ha soportado vivir / una geisha millonaria se suicida en Shangai / un niño me vende una piedra de Berlín / En La Habana la gente sigue tirándose al agua / Hay un barrio en Nueva York que lo controla / un samurai. / Un indio no desea regresar a Atacama / lleva sus pulmones repletos de cuarzo / Huyendo de todas partes vamos todos / Se fueron a París con un bandoneón / un tango no les basta para hacer su historia / Un musulmán que deserta del Corán / prefiere vivir sin Guerra Santa y sin mezquita / En México se mojan la espalda al cruzar / el rojo brincó fácil la alambrada; un viejo / con nostalgia de Gulag y de la nieve que receta Stalin.

Una última cuestión

Aunque en comparación con etapas anteriores, todavía cercanas en el tiempo, se haya avanzado un considerable trecho respecto a la aceptación oficial de que la cultura cubana no solo es la que se produce dentro de nuestras fronteras geográficas, aún sigue siendo en extremo politizado el criterio de promover o no a muchos de los músicos residentes fuera del país, algo que se confirma con la no difusión de la obra de numerosos de estos artistas. Ello se manifiesta, por ejemplo, cuando se producen nominaciones y otorgamientos del Premio Grammy Latino o los de su versión tradicional, ocasiones en que —con muy contadas excepciones— los medios nada más mencionan a los creadores que viven en la Isla.

No se trata de rechazar a priori, de desconocer, en el mejor de los casos, lo que nos viene de la «otra orilla» y viceversa. Todo lo contrario: es cuestión de escucharnos, de oír al que está en la acera de enfrente porque desde ambos lados hay una voz que inevitablemente habita al otro.

Es obvio que se impone la necesidad de que en Cuba se dé el primer paso para que se empiece a estudiar —desde los distintos ángulos posibles— el amplísimo fenómeno de la música hecha por los cubanos en la diáspora, acción importante para difundir en nuestro contexto esos trabajos musicales de una forma mucho más orgánica y menos prejuiciada por razones extraartísticas. Ello cumpliría una doble función: sociocultural y psicosocial: posibilitaría a tales músicos incorporarse al que es su ámbito mayor, el constituido por las audiencias de la Isla, y al país le permitiría recobrar esos fragmentos de nuestra propia memoria colectiva, hoy dispersa en los más diversos rincones del mundo y escindida por el trauma de la diáspora.

Quizás como ninguna otra manifestación, la música cubana facturada fuera de la Isla (como también ocurre con la de dentro de las fronteras del territorio nacional) les ofrece a las ciencias sociales un campo para el análisis de cómo se producen los procesos de nacionalización de lo global y globalización de lo nacional. A fin de cuentas, la obra de estos creadores habla de una avidez esencial por los sonidos, esa que no se detiene a pedir pasaportes, sino que digiere cuanto tenga de valioso para nutrir las ideas que asedian a los verdaderos artistas.

Notas

1. Véase Ambrosio Fornet, «Los *dossiers* de *La Gaceta*», *Memorias recobradas. Introducción al discurso literario de la diáspora*, Ediciones Capiro, Santa Clara, 2000, pp. 138-9.

2. En disímiles proyectos de distintas manifestaciones artísticas de finales de los 80, el arte fue, más que en ningún otro momento de nuestra historia reciente, un elemento de movilización y confrontación de ideas que puso de manifiesto problemáticas sociales y de la vida cotidiana en el socialismo y provocó una revuelta en la institución arte, expresada en un intenso debate no solo de orden estético —en el que los creadores debieron asumir su propia defensa a través del discurso teórico—, sino también político-ideológico. Los incidentes alrededor del Proyecto Castillo de la Fuerza (1989) y la exposición *El objeto esculturado* (1990), representaron el clímax de la crisis en la relación entre el movimiento de la plástica de los 80 y la institución arte. Hacia 1991, esos espacios en los que se iba fraguando un nuevo discurso —como los proyectos experimentales de la plástica, los literarios en el corte de una revista como *Naranja Dulce* o los musicales al estilo de la Peña de 13 y 8— desaparecen abruptamente. Para mayor información, véase Madeline Izquierdo, «Las razones del poder y el poder de las razones», *Proposiciones*, a. 1, n. 1, La Habana, 1994, pp. 45-6; Alexis Somoza y Félix Suazo, «Proyecto Castillo de la Fuerza intramuros y extramuros, balance general», *La Gaceta de Cuba*, La Habana, abril de 1990, pp. 26-7; «El objeto esculturado. ¿En qué se distingue lo esculturado de lo escultórico?», *La Gaceta de Cuba*, La Habana, agosto de 1990, pp. 26-7; Nelson Herrera Ysla, «El ajíaco cubano de los 80. Plástica cubana de los 80: ¿paisaje después de la batalla?», *La Gaceta de Cuba*, La Habana, marzo-abril de 1992, pp. 10-2; Joaquín Borges-Triana, «Te doy otra canción», *El Caimán Barbudo*, a. 27, n. 275, La Habana, abril-junio de 1994, pp. 8-9.

3. Con el término «canción cubana contemporánea» denomino la cancionística hecha por autores cubanos, tanto dentro como fuera del país, que hereda determinados presupuestos estéticos del desaparecido Movimiento de la Nueva Trova, pero que además se abre a otras expresiones del arte sonoro contemporáneo.

4. El término «música cubana alternativa» es una expresión manejada como una categoría operativa y no como un concepto en cuanto a géneros y estilos específicos. Por tanto, refiere géneros concretos, pero no se restringe solo a ellos. Sí debe quedar bien definido que se trata de un nombre abstracto para designar un fenómeno que ha venido ocurriendo en Cuba desde mediados de los años 80, en cuanto al surgimiento de expresiones de lo cultural no convencionales, ajenas al poder central y que nacen desde los límites de las estructuras institucionales llamadas a legitimar lo nuevo que surge. Véase Joaquín Borges-Triana, «Música cubana alternativa. Del margen al epicentro», *Dédalo*, n. 0, La Habana, 2001, pp. 23-7.

5. Martí, por ejemplo, vivió poco tiempo en Cuba y, sin embargo, siempre estuvo muy ligado a nuestros problemas. Tanto esta como la experiencia del propio Heredia, otro grande de nuestras letras, demuestran que lo fundamental no es el escenario geográfico donde se mueva el creador sino la óptica con que aborde su nacionalidad.

6. En sentido general, la música hecha por los cubanos en el extranjero, de 1959 acá, ha sido pobremente estudiada, tendencia verificable no solo en el país sino en los lugares donde se han asentado esos creadores. Esto llama la atención cuando se piensa que la música es la manifestación artística cubana de mayor incidencia a escala internacional, y que otras expresiones como la literatura de la diáspora han generado copiosa bibliografía.

7. En el momento en que se escribe el presente trabajo, tanto Amaury Gutiérrez como Pancho Céspedes siguen sin difundirse en la radio nacional.

8. Julio Fowler, «A propósito de Mala Vista Anti Social Club: algunos desacuerdos», *Encuentro de la Cultura Cubana*, n. 33, Madrid, verano de 2004, pp. 255-63.

9. Véase Dennys Matos, «Mala Vista Anti Social Club: la joven música cubana», *Encuentro de la Cultura Cubana*, n. 30/31, Madrid, otoño-invierno de 2003-2004, pp. 67-73.

10. Humberto Manduley, «Habana Abierta te lo trae...», *Salsa Cubana*, a. 4, n. 14, La Habana, pp. 23-4.

11. Es el caso de los bajistas Pedro Luis Martínez, Diego Valdés, Yadán González, Luis Orlando Manresa, Felipe Cabrera, Alberto Pantaleón, José Antonio Acosta, Manuel Orza, Frank Sánchez, Alain Pérez, Ramón Vázquez, Omar Rodríguez, Yasser Morejón, Haruyoshi Mori, Félix Lorenzo, Lino García, Arián Suárez y Ronald Morán; pianistas como Hilarrio Durán, Gabriel Hernández, Ramón Valle, Javier Gutiérrez «Caramelo», Juan Antonio Prada, Iván González «Melón», Ricardo Álvarez, Eddy Cardoza, Michel Ferré, Pepe Rivero, Carlos Sarmiento, José Antonio Rodríguez «Güicho», José Ramón Mestre, Yuri Wong, David Virelles, Alejandro del Valle, Chuchito Valdés (Jr.), Iván Bridón, Daniel Amat u Omar Sosa; guitarristas como Carlos Luis, Julio César López, William Martínez, Irwin Díaz, Fito Crespo, Joel Bejerano, Norberto Rodríguez, Nan Sam, Víctor Navarrete, Dayán Abad, Landy Bernal o Daniel Peraza; bateristas como Julio Barreto, Enrique González, Lukmil Pérez, Kiki Ferrer, Jorge Luis Barrios «El Piro», Fernando Favier, Líber Torriente, Calixto Oviedo, Daniel Moreno y Leonardo Ángel; agrupaciones como Havana, el quinteto de cuerdas Diapasón, el dúo de Gema Corredera y Pavel Urquiza y el cuarteto vocal femenino Gema Cuatro; vocalistas como David Monte, Nadia Nicola, Raúl Paz, Magileé Álvarez, Sonia Cornuchet, Lucrecia, Milada Milhet y Marilyn; cantautore(a)s como Rafael Quevedo, Adrián Morales, José Raúl García, José Antonio Quesada, Julio Fowler, José Luis Barba, Evaristo Machado, Rafael de la Torre, Liberto Suárez, Clodovaldo Parada, Milagros Piñera-Ibaceta, Gabriel Mejías, Alejandro Zayas Bazán, Alma Rosa, Niurka Curbelo, Fernando Rodríguez, Raúl Torres, Jorge Sanfiel, Janny, Frank González, Andy Villalón, Luis Alberto Barbería, Eugenio Carbonell, Alejandro Bernabeu, José Nicolás, Luis de la Cruz, Jorge Sánchez, José Luis Estrada, Tania Moreno, Athanai, Pancho Céspedes, Luis Enrique Muñiz, Emilio Ibáñez, Boris e Inti Garcés, Levis Aliaga, Raúl Cabrera, Ernesto Rodríguez, Miguel Ulises, Oscar Huerta, Livam, Ariel Cubillas, Alexis Méndez, Julio Hernández, Yhosvany Palma, Axel Milanés, Karel García y Carlos Lage; y los no menos importantes Inor Sotolongo, Moisés Porro y Miguel «Angá» Díaz (percusión), Osier Fleitas (saxofón y teclados), Carlos Puig y Aneiro Taño (trompeta y teclados), Manuel González Loyola (guitarra y teclados), Humberto Gómez Vera y Orlando Cuella (guitarra y

bajo), Nicolás Reinoso, Fernando Acosta, Rafael Jenks «El Jimmy», Alexander Batista, Cándido Mijares, Félix Betancourt, Luis Denis, Tony Martínez, Luis Depestre, Nardy Castellini y Leandro Saint Hill (saxofón), Yoel Terry, Reinaldo Pérez y Ricardo Benítez (flauta), Yalica Jó e Ivette Falcón (violoncello), Santiago Jiménez, Omar Puente, Ricardo G. Lewis y Rubén Chaviano (violín) y Manuel Machado, Eric Sánchez, Amik Guerra, Rudy Vistel, Alexis Baró y Raúl «Lulo» Pérez (trompeta).

12. Para la confección de estos apuntes, he empleado como fuente principal de información el capítulo dedicado al Sonido de Miami en el libro *Vidas en vilo. La cultura cubanoamericana*, de Gustavo Pérez Firmat (Editorial Colibrí, Madrid, 2000).

13. *Ibidem*, p. 120.

14. *Ibidem*, pp. 126-7.

15. En algún momento habrá que estudiar cómo se han alimentado y retroalimentado mutuamente, en cuanto a los modos de componer y de orquestar, los músicos cubanos residentes dentro o fuera del país. En esa hipotética investigación, un importante capítulo lo tendrá Willy Chirino y la huella de su quehacer en artistas radicados en la Isla. Por poner dos ejemplos, quien analice algunos temas del repertorio de ese excelente intérprete que es Jorge Luis Rojas (Rojitas), o del grupo popero denominado Cuarzo, comprobará que en ellos está presente la influencia del tipo de merengue floridano desarrollado por Willy, un rasgo distintivo de su estilo como creador y que deviene una de las principales líneas trabajadas en el Sonido de Miami. Asimismo, en el sentido contrario —o sea, el de la incidencia de la música realizada en Cuba en la de la diáspora—, llamo la atención sobre el hecho de que en su discografía, en repetidas ocasiones, Chirino ha grabado piezas de compositores que viven en el espacio delimitado por nuestras fronteras geográficas.

16. En febrero de 2006, a propósito de la entrega del Premio Grammy en su variante tradicional, en la Categoría 62 —Mejor álbum de salsa/merengue (vocal o instrumental)—, por primera vez Willy Chirino recibió el galardón, concedido por su disco *Son del alma* (Latinum Music).

17. Véase «Carlos Oliva y su formidable grupo musical», *Alerta*, San Juan de Puerto Rico, 23 de marzo de 1987; «Carlos Oliva. Precursor del *cross-over*», *Cartel*, a. 4, n. 3, San Juan de Puerto Rico, 1992, pp. 2-5.

18. Thomas D. Boswell y James R. Curtis, *The Cuban-American Experience*, Rowman and Allanheld, Totowa, Nueva Jersey, 1983, p. 141.

19. Gustavo Pérez Firmat, *ob. cit.*, p. 139.

20. Enrique Fernández, «Worlds Collide», *Village Voice*, Nueva York, 10 de noviembre de 1992.

21. El término se refiere a aquellos artistas que, en virtud de ser personas con una formación bicultural, consiguen que su quehacer alcance el éxito comercial tanto en el mercado hispano como en el anglo dentro de los Estados Unidos.

22. Es importante no confundir la agrupación Miami Sound Machine que tuvo como figura frontal a Gloria Estefan, con el trío femenino denominado New Miami Sound Machine, integrado por Sohanny Gross, Lorena Pinot y Carla Ramírez. Bajo la batuta del productor Emilio Estefan y como una de las principales opciones por las que él apuesta en su nuevo sello fonográfico, esta formación se crea a tenor de que en medio de la crisis de la industria discográfica mundial, las hijas de Eva fueron las únicas, como colectivo, que pudieron adjudicarse cifras millonarias de ventas durante 2002 y 2003. Cuando

se formula un simple análisis de lo que más se comercializó en el período, se concluye que no son una ni dos las féminas exitosas, sino todo un ejército que fue conformando una tendencia planetaria. Con el buen olfato para los negocios que siempre ha caracterizado a Emilio Estefan, en su condición de cazatalentos y de «eficiente» empresario, se monta al carro de moda y le propone, al mercado como producto, tres chicas que rapean y cantan en inglés, para las cuales (si descontamos la pequeña variación incluida con la introducción de la palabra New) resucita un nombre que en el pasado reciente fuera un cheque abierto al portador.

23. Inédito aún en nuestros estudios, resultaría muy interesante analizar la repercusión que para la música hecha en Cuba a mediados de los 80 tuvo una composición como «Conga». Piénsese, si no, en que un creador tan importante como Chucho Valdés repitió —en lo concerniente a la estructura morfológica— la misma fórmula de dicha pieza, en una creación suya titulada «El baile de Juanito» y que por entonces Irakere hiciera popular. De igual modo, en el primer disco de NG La Banda (agrupación que desde su aparición marcaría el rumbo de la música popularailable en nuestro país), el formidable álbum titulado *No te compliques*, se trasluce la influencia del *world beat* con acento latino propuesto por Miami Sound Machine.

24. Gustavo Pérez Firmat, ob. cit., p. 145.

25. Pies calientes-sonido dulce. *Ibidem*, p. 146.

26. Otros nombres imposibles de soslayar son los de los guitarristas Julio Fernández (integrante del grupo de jazz eléctrico Spyro Gyra) y Juan García (miembro de Agent Steel y ex componente de otras bandas metaleras de origen californiano como Abattoir y Evildead); el bajista Víctor Miranda (entre otros trabajos, este instrumentista ha sido parte de la banda de respaldo del guitarrista Al di Meola); el productor y compositor Rudy Pérez; Nuclear Valdez, rockeros; y los Mavericks, una agrupación de música *country* dirigida por Raúl Malo. Asimismo, están los casos de José Conde y su grupo Ola Fresca, con una discografía en la que sobresale *Ay! Qué rico* (PiPiKi Records), y Jorge Moreno, lanzado al mercado con el álbum *Moreno*, producido por Maverick Música (compañía disquera de música en español, entonces propiedad de Madonna). En mayo de 2005, de forma independiente, Jorge publica el disco *Moreno el segundo*.

27. Llama la atención que algo similar viene ocurriendo dentro de la Isla con viejas agrupaciones de rock como Los Kents, Dimensión Vertical, Los Tackson, Red X y Magnum, que vivieron su período de esplendor en la escena *underground* cubana de los años 60, los 70 y los 80, y que, al reaparecer, gozan de una sorprendente popularidad, no solo entre sus contemporáneos, sino entre la novel generación de adictos al rock-and-roll. Véase Mario Masvidal, «Jurassic Park», *El Caimán Barbudo*, a. 38, n. 322, La Habana, mayo-junio de 2004, pp. 10-1.

28. Ricardo Eddy Martínez «Edito», René Luis Toledo, Jorge Soler «Yoyo», Alfredo Pérez Triff, Ignacio Berroa, Carlos Gómez, Jorge

Fernández «Pepino», Arturo Fuente, Mike Pourcel, Juan Pablo Torres (fallecido en 2005), Arturo Sandoval, Albita Rodríguez, Omar Pitalúa, los hermanos Donato y Roberto Poveda, Osvaldo Rodríguez, Ahmed Barroso (hijo), Hamadis Bayard, Raúl del Sol, Jorge Hernández, Manuel Valera (padre e hijo), Luis Alberto Ramírez, Martín Rojas, Tanya, Manuel Trujillo, Juan «Wickly» Noguera, Omar Hernández, Ernesto Simpson, Marcelino Valdés, Jorge Luis Almarales, Lázaro Horta, Coqui García, Cristina Rebull, Manuel Camejo, Odalys Salinas «Oda», Alcides Herrera, Alexis «Pututi» Arce, José Ángel Navarro, Hilario Bell, Rey Guerra, Amaury Gutiérrez o el reformado grupo Garaje H.

29. Paquito D'Rivera, Gonzalo Rubalcaba, Horacio «El Negro» Hernández, Oriente López, Carlos Averoff, Carlitos del Puerto (hijo), Jimmy Branly, Descémer Bueno, Dafnis Prieto, Yosvany y Yuniory Terry, Raúl Pineda, Jorge A. Pérez «Sagua», José Armando Bola, Francisco José Mela, Charles Flores, Helio Villafranca, Tony Pérez, Osmany Paredes, Lisandro Alfredo Áreas Baró, Juan Carlos Formell, Axel Tosca Laugart, Ilmar López-Gavilán, Xiomara Laugart, Lilian García, etc.

30. Proyecto discográfico puesto en circulación en el mercado internacional por la compañía Filmax Music, en torno a la figura de Molano, rapero que se hiciera muy popular entre la población cubana con el tema denominado «El negro ese».

31. Julio Fowler, ob. cit.

32. Joaquín Borges-Triana, «Canción cubana contemporánea. *La luz, bróder, la luz*», *Temas*, n. 39-40, La Habana, octubre-diciembre de 2004, pp. 60-72. La letra de la canción dice: «Yo no soy de aquí y ya no soy de allá, /no aprendo a vivir en el viene y va. /Me acostumbraste a comer de tu mano /cual perro manso y feliz de su dueño, /chancleteando el mundo soy menos humano, /ya no encuentro amor tan sano /y si hoy me lo dan ya ni lo comprendo [...] /Voy sin raíz que se aferre a un lugar, /no tengo dueño y soy dueño de nadie, /tampoco tengo un amor donde anclar, /yo no tengo a quien pagar, /yo soy capitán en mi barco errante. /Y cuando llegue la cuenta /con soledad la he pagado. /No hay beneficio sin precio, /ni porvenir sin pasado [...] /Rondan recuerdos de amores puros /que se quedaron allá donde la inocencia /con fe y ausencias me hago el futuro /y cada paso será eco en mi conciencia [...] /Where are you from, asere? [...] /Por eso sé que no soy ni de aquí ni de allá».