

AM:PM

• DESCARGA DE MÚSICA CUBANA •





EDITO RIAL

En *Magazine AM:PM* nos hemos propuesto investigar a fondo la representación y participación de la mujer en el ecosistema musical cubano, preguntándonos cómo (re)construirlo desde un accionar realmente diverso, con oportunidades y reconocimientos equitativos. Por ello durante este año (y quizás un poco más) trazaremos proyectos, acciones y trabajos periodísticos que tengan como centro a las mujeres competentes, desafiantes y poderosas que hay en todo el espectro de profesiones en la industria en Cuba.

Nos interesa, por ejemplo, indagar sobre la representación de la mujer en festivales, premios y otros eventos, porque cuando hay una brecha de género existen sensibilidades, perspectivas e historias que son invisibilizadas y relegadas a un segundo lugar. También poner la lupa sobre el discurso sexista en el imaginario de la música en la Isla —en las letras de las canciones; en los videoclips que las promocionan—, en aras de construir y fortalecer espacios complementarios (o alternativos) a los predominantes.

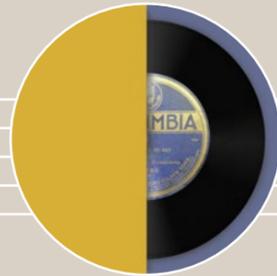
En nuestras escuelas de formación profesional las mujeres son mayoría, ¿por qué las estudiantes de música no llegan a formar

banda o, incluso, algo más crítico, liderar proyectos? Esta es solo una de las preguntas que nos hacemos y que una interpretación amigable de la información nos ayudará a responder para, también, repensar, encausar y publicar nuestros trabajos (en formatos disímiles como entrevistas, infografías, crónicas, artículos) sobre un tema transversal en la sociedad como es la inclusión y participación sin discriminación de género, enfocado esta vez en el territorio musical.

Conscientes de que el escenario fuera de La Habana es aún más crítico, buscamos expandir nuestra investigación y ver la situación a nivel nacional. Con ello, pretendemos no solo trabajar hacia una industria musical más equitativa, sino además involucrar a sus actores, a los melómanos y melómanas de la Isla.

La música es un fenómeno sociocultural pero también un territorio económico y político. La revolución feminista que recorre el continente latinoamericano y se expande por el mundo no nos es ajena. Desde *Magazine AM:PM* nos sumamos con nuestros propios temas, recursos y protagonistas. Estaremos contando esas historias. ■

«suma- rio»



«HABANA WORLD MUSIC»

«CÓMO METERLE PRESIÓN A UN FESTIVAL»

✍ LIANET HERNÁNDEZ

✍ GABO LARA

📺 JORGE LUIS TOLEDO, GABRIEL GUERRA

BIANCHINI, NATALIA FAVRE E IVÁN SOCA

(CORTESÍA DE HWM)

Cuando en 2014 los medios de comunicación y las redes sociales comenzaban a divulgar tímidamente la primera edición de un evento cuya esencia pretendía acercar las músicas del mundo a Cuba, casi nadie tenía grandes expectativas. Sonaban conceptos como diversidad, inclusión, juventud, pero quizás lo más llamativo en aquel momento era quien estaba detrás de todo. Eme Alfonso daba declaraciones a cuanto periodista la citara para hablar de su festival y contaba que tanto ella como Ismael Sayyad, Raquel Ávila y Erlend Skutlaberg aspiraban

a mezclar estilos, desde el son y la rumba, pasando por el reggae, el rock y el hip hop. Apostar por lo novedoso y menos comercial con el objetivo de convertir a La Habana en capital de la *world music*. Antes habían encontrado mucha materia prima nacional, salieron a buscar de dónde venían las raíces de la música cubana e intentaron fundirlo todo en un videoclip con música de Eme y letra de Pedro Luis Ferrer. Pero les sobraba material. Crearon así el proyecto *Para Mestizar* y con él la base y el antecedente de lo que fue después Havana World Music.

“Queríamos tener una plataforma diferente, donde las músicas del mundo tuvieran un lugar, una sede y un encuentro anual en La Habana; que sirviera también para contrarrestar esa corriente de música comercial que estábamos recibiendo y que prácticamente se comía toda la identidad sonora de la nación. Para nosotros representaba declarar la guerra a esa imposición de música popular y a su impacto en las masas. Queríamos hacer la competencia con buena música de todo el mundo y ofrecer al público la oportunidad de ver nuevas propuestas”, cuenta Eme Alfonso, directora artística del evento.



Por aquella época tenían muchos contactos, no solo Eme por su carrera, sino también el resto del equipo. Tenían el sueño y algunos medios para conseguirlo. “Salimos a ver qué tal”, recuerda Eme. Un puñado de personas, una familia no solo en el sentido metafórico de la unión, sino también en cuanto a cantidad. Para Raquel Ávila, directora de comunicación, algo que los ha definido a todos, incluso a los muchos que se incorporaron luego, es que “nos encanta hacer el festival y lo sentimos propio”.

“Queríamos que el Havana World Music nos gustara primero a nosotros, que tuviera calidad y fuera accesible, pero también muy divertido. Nunca hemos mirado la parte del negocio, es algo que dejamos claro desde el principio y lo mantenemos. El dinero que se pueda conseguir es para traer a más artistas y tener mucha más diversidad. Entendemos que la cultura es algo vivo y por nada debemos perder la herencia y las tradiciones”, señala Ismael Sayyad, director general.

El público, “sin dudas el mejor de Cuba”, según Ismael, no solo ha conseguido entender el concepto que se transmite, sino que se ha educado

con su espíritu. Pocos festivales en la Isla se proponen y logran ser tan leales a sus seguidores.

Gracias a lo que habían podido ver en el mundo y al buen gusto que cultivaron, los organizadores de HWM consiguieron hacer un festival sin precedentes en el país, donde es posible invertir horas en propuestas artísticas de cualquier naturaleza. Quien llegue a las 6:00 p.m., cuando se abren las puertas, y decida quedarse hasta las 2:00 a.m., el límite de horario permitido para espectáculos musicales en la capital, podrá disfrutar no solo de bandas y artistas sobre el escenario, sino también de todo un grupo de manifestaciones desplegadas por el lugar: danza, demostraciones de *wushu*, *bodypainting*, intercambios entre artistas, *breakdance* y muchas otras que aportan contenido y diversión al festival, al tiempo que sellan su espíritu durante tres días.

Además, un grupo de iniciativas colaterales complementan su dinámica y favorecen su crecimiento. El propio proyecto *Para Mestizar* y los concursos Women of the world y Primera Base sirven también como una suerte de pretexto investigativo y plataforma de lanzamiento para los artistas y agrupaciones noveles. “Las [actividades] colate-

rales aportan mucho contenido y público nuevo. Todas partieron de una necesidad específica; por ejemplo, Primera Base es una especie de fuente de artistas nuevos que necesitábamos nosotros mismos para poder renovar el cartel cada año, pero además logra visibilizar a músicos de mucho valor que necesitamos sacar adelante”, aclara Eme.



Unas 60 mil personas han disfrutado de HWM en sus seis ediciones, en las que han tenido lugar alrededor de 120 conciertos protagonizados por bandas de unos 30 países, y entre las que se incluyen nombres como Systema Solar, Instituto Mexicano del Sonido, Juan Formell y Los Van Van, Ozomatli, Cimafunk y muchísimas otras. “No sé si hemos creado un interés por la *world music*, pero sí estoy segura de que hemos educado a nuestro público. La gente viene al festival con la mente abierta, sabe que va a recibir calidad. Y decir *world music* solo es una excusa, porque ahí cabe de todo”.

¿Cómo se hace un festival?

Pocos minutos antes de que iniciara la conferencia de prensa que anunciaba la VI edición del Havana World Music, una llamada telefónica puso sobre aviso a Amalia Rojas, productora general, de que debía abandonar la locación acordada. En poco más de 48 horas ella debía tener listos dos escenarios emergentes, movilizar toda su técnica hasta allí y comenzar desde cero el montaje. Pero lo más importante era que debía contarle a Eme. El resultado de la plática se anunció en conferencia de prensa: aquella iba

a ser la última edición de HWM. “Fue una decisión que tomamos las dos, junto con Ismael. Fue unánime. En ese momento nos sentimos derrotados”, recuerda Amalia.

No por gusto su propia directora de comunicación afirma que “si no fuera por la enorme satisfacción que nos queda después de cada edición, yo diría solamente que ¡se sufre mucho! Que no es un trabajo apto para enfermos del corazón”.

La decisión finalmente terminó siendo revocada por ellos mismos. Amalia explica que “cuando se hace un evento para el público es muy difícil decirle que no al propio público”. Y en los días sucesivos las redes sociales se volcaron en campaña a favor del festival y hasta las instituciones pidieron que por favor no se cancelara. Sobre esto, la productora enfatiza que “todos los productores cubanos, hacedores de eventos, estamos también educando a las instituciones. Cuando miro atrás y veo el trabajo que yo pasaba hace cuatro o cinco años, y me veo hoy, me doy cuenta de que es el resultado de un proceso, donde hemos logrado evolucionar mucho”.

Con la asociación inicial al Centro Nacional de Música Popular y por ende al Ministerio de Cultura, las primeras seis ediciones del evento contaron —según afirman sus principales líderes— con la cordialidad de las instituciones, y en la próxima edición la Egrem comenzará a fungir como co-auspiciadora. “El HWM es un festival especial por los géneros y conceptos que propone; digamos que no son los comunes que se manejan en los eventos en Cuba y eso puede generar un poco de tensión, pero hasta el momento estamos trabajando muy bien. La Egrem es una institución que se implica mucho en los proyectos”, aseguró Amalia.

Pero no solo en Cuba —dice Eme—, sino también en muchos lugares del mundo, la institucionalidad suele ser más “clásica”, en cuanto a la forma de concebir proyectos y a la hora de involucrar géneros musicales. Sin embargo, “nos situamos a favor de que aprendan un poco más de los eventos de este tipo, lo creativos y funcionales que pueden llegar a ser”.

Sucede que hacer realidad el HWM no implica únicamente lidiar con las presiones institucionales. Supone además ofrecer un espectáculo con la

calidad de los artistas invitados: “Poder cumplir con toda la logística que conllevan los músicos internacionales es muy difícil, todos tienen diferentes exigencias y no solo de índole material, sino también espiritual. Complacerlos a todos es complicado, pero intentamos hacerlo lo mejor posible y con mucho cariño”, dice Eme.

Francisco el Hombre es una banda mexicano-brasileña que ha girado por buena parte del continente y que ha integrado el cartel del festival. Mateo Piraces Ugarte, uno de sus vocalistas admite que “tocar en el HWM es impactante”.





Y dice, además: “El festival logra cautivar a un público grande y lo pone a bailar y gozar con bandas que no siempre conocen. Parece que la gente le tiene confianza al gusto de su equipo. Con un público tan participativo y abierto es imposible no sentirse a gusto para tocar. No nos imaginamos los obstáculos que debe haber para producir algo así en Cuba, pero sabemos la dificultad que es levantar un evento como este. Nuestro respeto por ese equipo es enorme. Si pudiéramos tocaríamos allí todos los años”.

Lo mismo antes que durante y después del festival las presiones nunca cesan. Hacer realidad el gigante que es hoy depende de una maquinaria incesante de trabajo cíclico y en equipo. El festival no se detiene, ni siquiera al terminar cada edición. Cuando

concluye el último concierto, se cierra únicamente lo que el público ve y disfruta. A partir de ahí comienza el camino hacia el año siguiente. Amalia Rojas lo deja claro: “Nuestro festival ha sobrevivido por la unificación de su equipo de trabajo”.

Es así que, desde la tercera edición, se le incorporó otro elemento inédito en la organización de eventos de este tipo. Ideado por Amalia, el Movimiento de Voluntarios ya es una insignia del HWM. Unos 40 jóvenes, encabezados por una coordinadora de equipo, ponen sus ganas sobre el festival y trabajan codo a codo con los responsables. Existe ya incluso una base de datos para localizarlos en el momento preciso. Lo mismo durante el evento en sí, en los camerinos, atendiendo a las bandas o

instalados en la entrada para facilitar el acceso del público, que en otros momentos a lo largo del año, como por ejemplo en las Fiestas HWM —una idea para recaudar fondos y mantener vivo el nombre del festival en momentos puntuales.

¿Festival itinerante?

En su primera edición y, con suerte, también en la que está por venir, HWM tuvo en la cancha de béisbol del Centro José Antonio Echeverría su locación de ensueño: escenario verde, amplio y vecino del malecón. “Nos enamoramos de ese sitio y no habríamos cambiado jamás la sede, pero tuvimos que adaptarnos a otros espacios y no podemos más que agradecer a todos los que nos recibieron”, dice Eme.

Del Echeverría pasaron al parque Almendares, de allí a Fábrica de Arte Cubano en la tercera edición, un año en el que visitaron La Habana los Rolling Stone, Obama y el Papa, y que por tanto se les limitó de presentar el festival al aire libre. Luego regresaron al Almendares y, más tarde — en 2019— pasarían nada menos que por el Salón Rosado de La Tropical, sitio muy difícil para la

dinámica del evento y en el cual disminuyó considerablemente la afluencia de público.

En este ir y venir, Amalia Rojas se ha probado como productora: “Aprendí a tener guardado siempre, hasta el último día, un plan B o C”. Este aspecto, particularmente problemático, es una cuenta pendiente para el festival, pues la exigencia misma de su concepto, supone fijar una locación específica que se repita en cada edición y que pueda ser intervenida tanto desde el punto de vista práctico, como desde lo simbólico que se plantea en las bases de HWM.

“El concepto del festival, de cultura, diversidad, armonía, ha hecho que nosotros mismos desarrollemos una capacidad de reinventarnos cada año. Lo indispensable es que siempre estén presentes los elementos primigenios”, dice Amalia.

Los dos escenarios conforman uno de esos elementos inamovibles, al igual que la gráfica. Primero la concibió Mola [Edel Rodríguez] y se mantuvo durante las seis ediciones, y ahora para la séptima han incorporado a Gabriel Lara, quien continuará con su estilo, pero sobre la base visual que ya es también una marca identitaria. Una

buena campaña de comunicación respalda la calidad de los artistas invitados y en este sentido conviene aclarar que la selección artística en el HWM no constituye una democracia, según aclara Eme Alfonso:

“La programación es cosa seria. Es un ejercicio que vengo realizando desde la primera edición y digo ejercicio porque toma tiempo, dedicación, hay que estudiar muy bien la propuesta que queremos hacer cada año. Para mí es una responsabilidad elegir correctamente las bandas que sé que aportarán algo de calidad. Esto lo he podido lograr yendo a ferias internacionales donde he visto maratones de artistas que luego luchamos por traer a Cuba. Por eso no escucho sugerencias, la mayoría de los grupos que tocan en el festival yo los he podido ver en vivo y sé que van a funcionar, ese es uno de los puntos fuertes del HWM, porque su programación se supera constantemente”.

Durante la quinta edición, denominada por ellos como “edición explosiva”, Amalia Rojas se situó en el lugar pactado frente al escenario, a la 1:30 a.m. Desde allí, Yotuel podía verla. Ella lo miró y él

le devolvió un gesto de tranquilidad. “Todo está bien, será a la hora justa”, la calmó también el manager. Su teléfono sonó y se alejó unos pasos para contestar satisfecha de haber cumplido el protocolo. Hablaba el vicepresidente del gobierno de La Habana y le decía más o menos lo siguiente: “Si detienes el concierto esto se paraliza. No los cortes. Déjalos que canten”. Aquel era el primer concierto de Orishas en Cuba después de dos décadas y más de 20 mil personas habían entrado al Parque Almendares para verlos. Por primera vez el concierto no terminó a las 2:00 a.m.

“El objetivo fundamental del HWM está cumplido desde su primera edición, es simplemente conectar a la gente con una propuesta artística con valores. Ese es nuestro discurso desde el primer día en que pensamos un festival y creo que lo hemos logrado. No hay nada más bonito que ver crecer un evento como este, sin falsos seguidores, sin inyecciones monetarias, ni globales. Hemos hecho lo que hemos podido con nuestras manos y estamos felices. Nuestro objetivo ahora es seguir creciendo y mantenernos, lo cual ya es bastante difícil”, recalca la productora. ■



«Ela O’Farril, Omara Portuondo y Teresita Fernández, en sus 90»

MARTA VALDÉS
ROMÁN ALSINA

Entre las muchas ocurrencias que tuvo el año 1930 cuando batió sus alas por encima de esta “tierra linda” de Portillo de la Luz, figura —reclamando especial protagonismo— la llegada al mundo de Ela O’Farrill, Omara Portuondo y Teresita Fernández.

Ela nació en Santa Clara el 28 de febrero. Siete meses después, y casi al final de la temporada ciclónica, el 29 de octubre, nació la niña Omara en el barrio habanero de Cayo Hueso. Se creían reinas y faltaba una: el 20 de diciembre, también en la ciudad de Santa Clara, Teresita completó el pedido.

Con la llegada de estas tres voces singulares a la canción cubana, se produce un unísono de asombrosa perfección. Ela, Omara y Teresita pueden resultar paradigmáticas para quienes decidan nadar respetuosamente en aguas de nuestro cancionero, ya sea jugueteando en la orilla o allá donde las cosas palpables colindan con los sueños. Libérrimas, un don las iguala entre sí y, al mismo tiempo, las diferencia: ese gusto por hacer que todo en esta vida sea cantable, no importa si a voz en cuello o a partir de un susurro.

Ela O’Farrill cultiva el arte empeñoso de construir una canción, desmontando constantemente la lucha de opuestos “conciencia y corazón” que el sabio Guzmán había echado a rodar de manera tan linda



que casi lo aceptábamos como decreto-ley. A partir de un lenguaje sencillo, lo inédito aflora en sus letras y se hace irrepetible: *al final de la noche/sin sueño/ dibujo figuras de humo que se van como tú/ pronuncio palabras que nunca, por timidez, te dije/ y me arrepiento de haber sido así contigo*. Nadie, como ella, convierte la asimetría de las frases en un recurso a favor del juego entre letra y música: *si entre la gente que pasa por mi lado pasas tú/ me sería imposible ocultar lo que siento/ y todos sabrían que yo te quiero a ti...*

Las canciones de Ela plantean un serio desafío al intérprete común y corriente porque la lógica del clarísimo argumento desemboca en finales estrictamente conclusivos, nada aparatosos y, mucho menos, destinados a arrancar aplausos. En ellas, la intención del canto deberá conducirse disfrutando todo el tiempo esa serpentina que la melodía, la letra y la lógica de los acordes parecen lanzar desde la primera frase, y que el fervor creativo y la mano firme de la autora, paso a paso, proponen y disponen.

Omara es un modo de ser y estar que se instala en cualquier pieza cantable, sea cual sea su ritmo o su estilo. No importan los saltos melódicos hacia lo más agudo o lo más hondo. No importa dónde ni cómo puedan haberse entretejido las trampas del autor para hacer más incisiva la idea o suavizarla: en complicidad con él y sin aspavientos, como por arte de magia, ella hace transitable el camino elegido, por intrincado que sea.

Como si se empeñara en confabular la pericia de un esgrimista con el patinaje sobre hielo —y siempre a capricho— maneja los registros de su voz. Su inteligencia vocal aguda la enrola, al igual que a María Teresa, Fellove y Billie Holiday, en el bando de esos cantantes ingobernables del siglo XX que, con el mayor desenfado, se apoderan de pasajes enteros para recrearlos desde un enfoque diferente en cada nueva interpretación de una misma pieza, convirtiendo giros que habíamos dado como definitivos en simples puntos de partida ante los cuales, una y otra vez, no nos queda otro remedio que rendirnos.

En algún sitio de mi alma memoriosa y esencialmente cancionera quedó grabada la voz de Teresita exactamente como la escuché por primera vez en la salita de Bellas Artes. Finalizaba casi la primera mitad de los 60. Bola de Nieve me la había presentado una de aquellas noches en que, si me hallaba cerca del Monseñor, no podía aguantar las ganas de ir a darle un beso y de pie, recostada en lo oscuro de la barra, escucharle un par de canciones. Casi me ordenó: “tienes que escuchar a esta muchacha”.

Solita con su guitarra, vestida de negro, escandalosamente natural, en el transcurso de una hora hizo astillas y echó a volar, por entre los espectadores, muchos de los moldes hasta entonces conocidos. Tres o cuatro acordes —casi siempre los mismos—, un par de diseños rítmicos —casi siempre los mismos— y aquella voz partiendo el alma con tan pasmosa serenidad.

Una sola frase: “me has dicho que me quieres y estoy llorando”, y ya fuimos todo oídos. Inocentes canciones adultas nos enlazaron; lecciones sencillas del corazón dictadas por una maestra, de pronto nos convocaron como si fuéramos niños crecidos, para que formáramos una ronda salvadora donde no vacilamos en apretarnos hasta caber absolutamente todos.

Muñeca de trapo soy, muñeca de trapo (...) juega, juega conmigo, que soy de trapo/ y si lloro son lágrimas de aserrín. Aplaudimos a rabiar. Eso no se le había ocurrido a nadie antes y nadie podrá volver a inventarlo; eso —sin lugar a dudas— parecía anunciar, con fuerza de fanfarria, el advenimiento inminente de un cancionero libre de sandeces donde la mezcla insólita de papel con cascabel daría paso a un micromundo hecho a mano, a un verdadero factor de crecimiento o sistema de primeros auxilios que, bajo la luz de un cocuyo y en el uso constante de nuestras facultades para crearnos un Vinagrito propio cada vez, suavizó la dureza de los días y las noches para quienes nos empeñábamos en sobrevivir con la pisada firme sobre tierra propia, en los escabrosos 60 y 70 del siglo que hace ya 20 años se fue a bolina.

Cuántas ganas de pedir a voz en cuello que se cante más a las dos compositoras santaclareñas; cómo lograr que en los espacios radiales y en los sistemas de estudio se rastreen, organicen y pongan a sonar sus canciones. Cuántos deseos sinceros de que, a partir de la dinámica Omara “Brown” del grupo Loquibambia y pasando por la Diva del Buenavista, se afine la mirada hacia todas las Omaras dignas de estudio, gratitud y aplauso que, en el transcurso de estos espléndidos 90 años, la vida nos ha ido regalando. ■



Ella cantaba boleros

✍ GUILLERMO CABRERA INFANTE

En el chowcito siempre había un show después que se acaba el show y ahora había una rumbera bailando al son de la victrola y se paró ahora y le dijo a un camarero que pasaba, Papi ponle reflectores y estamos campana, y el camarero fue y quitó el chucho una vez y otra y otra más, pero como la música se iba cada vez que se apagaba la victrola, la rumbera se quedaba en el aire y daba unos pasillo raros, largos, con su cuerpo tremendo y alargaba un pierna sepia, tierra ahora, chocolate ahora, tabaco ahora, azúcar, prieta ahora, canela ahora, café ahora, café con leche ahora, miel ahora, brillante por el sudor, tersa por el baile, en este momento dejando que la falda subiese por las rodillas redondas y pulidas y sepia y canela y tabaco y café y miel, sobre los muslos largos, llenos, elásticos y perfectos y su cara se echaba hacia atrás, arriba, a un lado, al otro, izquierda y derecha, atrás de nuevo, atrás siempre, atrás golpeando en la nuca, en la espalda escotada y radiante y tabaco, atrás y adelante, moviendo las manos, los brazos, los hombros de una piel de increíble erotismo, increíblemente sensual,



increíble siempre, moviéndolos por sobre los senos, al frente, sobre los senos llenos y duros, sueltos evidentemente, parados evidentemente, evidentemente suaves: la rumbera sin nada debajo, Olivia, se llamaba, se llama todavía por Brasil, ya sin pareja, suelta, libre ahora, con la cara de una niña terriblemente pervertida increíblemente inocente también, inventando el movimiento, el baile, la rumba ahora frente a mis ojos: todo el movimiento, toda África, todas las hembras, todo el baile, toda la vida frente a mis ojos y yo sin una maldita cámara, y detrás de mí La Estrella que lo veía todo y decía, Te gusta, te gusta, y se levantó del trono de su banquetta y cuando la rumbera no había acabado todavía, fue hasta el tocadiscos, hasta el chucho, diciendo, Tanta novelería, lo apagó, lo arrancó casi con furia, como echando espuma de malas palabras por la boca y dijo, Se acabó, ahora viene la música. Y sin música, quiero decir sin orquesta, sin acompañante, comenzó a cantar una canción desconocida, nueva, que salía de su pecho, de sus dos enormes tetas, de su barriga de barril, de aquel cuerpo monstruoso, y apenas me dejó acordarme del cuento de la ballena que cantó en la ópera, porque ponía algo más que el falso, azucarado, sentimental, fingido sentimiento en la canción, nada de la bobería amelcochada, del sentimiento comercialmente fabricado del *feeling*, sino verdadero sentimiento y su voz salía suave, pastosa, líquida, con aceite ahora, una voz coloidal que fluía de todo su cuer-

po como el plasma de su voz y de pronto me estremecí. Hacía tiempo que algo no me conmovía así y comencé a sonreírme en voz alta, porque acababa de reconocer la canción, a reírme, a soltar carcajadas porque era *Noche de ronda* y pensé, Agustín no has inventado nada, no has compuesto nada, esta mujer te está inventando tu canción ahora: ven mañana y recógela y cópiala y ponla a tu nombre de nuevo: *Noche de ronda* está naciendo esta noche.

La Estrella cantó más. Parecía incansable. Una vez le pidieron que cantara *La Pachanga* y ella, detenida, un pie delante del otro, los rollos sucesivos de sus brazos sobre el gran oleaje de rollos de su cadera, golpeando el suelo con una gran sandalia que era una lancha naufragando debajo del océano de rollos de sus piernas, golpeando, haciendo sonar el bote contra el suelo, repetidamente, echando la cara sudada, la jeta de animal salvaje, de jabalí pelón, los bigotes goteando sudor, echando por delante toda la fealdad de su cara, los ojos ahora más pequeños, más malvados, más ocultos bajo las cejas que no existían más que como dos viseras de grasa donde se dibuja con un chocolate más oscuro la línea de las cejas de maquillaje, toda su cara por delante del cuerpo infinito, respondió, La Estrella no canta más que boleros, dijo y añadió, Canciones dulces, con sentimiento, del corazón a los labios y de la boca a tu oreja, nena, para que lo sepas,

y comenzó a cantar, Nosotros, inventando al malogrado Pedrito Junco, convirtiendo su canción plañidera en una verdadera canción, en una canción vigorosa, llena de nostalgia poderosa y verdadera. Cantó más La Estrella, cantó hasta las ocho de la mañana, sin que nosotros supiéramos que eran las ocho de la mañana hasta que los camareros empezaron a recogerlo todo y uno de ellos, el cajero, dijo, Lo sentimos, familia, y quería decir de veras, familia, no decía la palabra por decirla, decir familia y decir otra cosa bien diferente de familia, sino que quería decir familia de verdad, dijo: Familia, tenemos que cerrar. Pero antes, un poco antes, antes de eso, un guitarrista, un buen guitarrista, un tipo flaquito, chupado, un mulatico sencillo y noble, que no tenía trabajo porque era muy modesto y muy natural y muy bueno, pero un gran guitarrista, que sabía cómo sacar melodías extrañas de una canción de moda por barata y comercial que fuera que sabía pescar sentimiento del fondo de la guitarra, que de entre las cuerdas podía extraerle la semilla a cualquier canción, a cualquier melodía, a cualquier ritmo, a ese que le falta una pierna y tiene una pata de palo y una gardenia en el ojal, siempre, al que decíamos, cariñosamente, en broma el Niño Nené, imitando a los niños cantores del flamenco, el Niño Sabicas o el Niño de Utrera o el Niño de Parma, el Niño Nené, dijo, pidió, Déjame acompañarte en un bolero, Estrella, y La Estrella le respondió muy altanera, llevándose la mano al

pecho y dándose dos o tres palmadas sobre las tetas enormes, No, Niñito, no, le dijo, La Estrella canta siempre sola: a ella le sobra la música. Después fue que cantó *Mala noche*, haciendo su luego famosa parodia de Cuba Venegas, en que todos nos moríamos de risa y después fue que cantó *Noche y día* y después fue que el cajero nos pidió que nos fuéramos. Y como ya la noche se había acabado, nos fuimos. ■



« MODERNIZACIÓN de la **INDUSTRIA MUSICAL CUBANA** entre el empeño y la urgencia »

 RAFA G. ESCALONA

 CORTESÍA DE LA ENTREVISTADA

Escuché hablar por primera vez del “Proyecto Mincult-Onudi-Koica: Fortalecimiento de la competitividad, desempeño organizacional y capacidad de exportación de la industria musical cubana” en una de las sesiones de *pitching* de AM-PM “América por su Música”. Desde entonces seguí los pasos de una de las apuestas más ambiciosas que recoge el sector cultural cubano en años recientes. Con cierta frecuencia, trataba de ponerme al día con su desarrollo a través de su Coordinadora Nacional Yolaida Duharte. Cuando supe en 2019 que se estaba acercando su etapa de cierre, decidí que era hora de sentarnos formalmente a conversar sobre qué habían sido esos últimos tres años de ejecución, cuál es el impacto real que ha dejado el trabajo de ese equipo encabezado por Mario Escalona, director de la Egrem y designado Director Nacional del proyecto, si habían logrado mover un poco la cerca o si se había quedado en otro proyecto de rimbombante título.

Antes de hablar del proyecto como tal, me gustaría poner un poco en contexto tu participación. ¿Cómo llegas a él?

Estudié Sociología en la Universidad de La Habana, y me vinculé desde los inicios a temas relacionados con la participación y parti-

cipación y procesos culturales en torno al desarrollo en torno al desarrollo. Siempre me ha interesado que la investigación tenga un carácter práctico; por supuesto que el andamiaje teórico es fundamental, pero me interesa que lo que yo produzca le dé herramientas al otro para transformar su entorno.

Cuando me gradué fui a trabajar al Instituto Cubano de Investigación Cultural “Juan Marinello”, donde por cuatro años fui del Grupo de Participación y Consumo Cultural. Un día, por azar de la vida, en un concierto en el Pabellón Cuba con un grupo de amigos empezamos a comentar cuestiones de trabajo. Entonces me hablaron de un proyecto de colaboración entre el Ministerio de Cultura de Cuba (Mincult) y la Organización de Naciones Unidas para el Desarrollo Industrial (Onudi), encaminado al fortalecimiento de la industria de la música, que estaba por empezar y que se encontraban armando el equipo de coordinación nacional para gestionarlo. Específicamente buscaban alguien joven, que viniera del mundo de la investigación cultural y algo de experiencia en materia de gestión de proyectos. De allí salió una propuesta directa para trabajar en él.





Lo consulté con la almohada —y los más cercanos amigos, colegas y familiares— y decidí aceptar el puesto. Sinceramente me pareció novedoso, transformador; tenía esa visión que justamente yo buscaba de la investigación aplicada, con acciones concretas que se iban a desarrollar a la par o como resultado de esa investigación y, por supuesto me iba permitir adentrarme en un tema muy específico en el que ya había en el que ya me había interesado y acercado antes, el de las industrias culturales. Así llegué al proyecto, en octubre de 2016.

De la manera más sucinta, si tuvieras que explicarle a alguien que no tiene la menor idea de lo que hablamos, ¿qué es el proyecto?

Se trata de un proyecto de cooperación internacional con fondos de la Agencia Coreana de Cooperación Internacional (Koica, por sus siglas en inglés), gestionado por un organismo internacional (en este caso Onudi) y cuya contraparte nacional es el Ministerio de Cultura.

Lo que busca, como su nombre indica, es fortalecer la industria de la música. Beneficiar los diferentes procesos del amplio abanico que esta incluye y lograr impactar un poquito en cada uno de ellos, pero sobre todo articular estos procesos.

La idea era identificar debilidades y potencialidades de la industria y pensar cuál era la manera estratégica de favorecerla; ver cómo, con los fondos que tenía el proyecto, se podía transformar desde el punto de vista cualitativo y cuantitativo, ya fuera dotando a la industria de equipamiento y tecnología, hasta la capacitación del personal especializado y la articulación de esos actores que ya mencioné, que es de los procesos más difíciles.

Dedicamos dos años a generar espacios de formación para nuestros especialistas, no solo para que recibieran la información y se la llevaran, sino para que diseñaran acciones y medir después el impacto de dichas acciones.

Coordinamos talleres de formación y consultorías a empresas a todo lo largo y ancho del país; trajimos a un grupo de expertos del sector que desde el principio propiciaron que las entidades y actores participantes se estudiaran o pensarán a sí mismos. En esas consultorías abordaron el quehacer de las empresas en su integralidad, generando o reformulando una serie de informaciones —económicas, de recursos humanos, etcétera— y a relacionarlas entre sí; esto luego se devolvía en el taller con propuestas de cómo hacer una empresa más eficiente, lo mismo gestionando fondos de movilidad para capacitar el personal que creando departamentos nuevos, ajustados a estos tiempos.

Esa dinámica obligó a las empresas a trabajar de manera continua en función de esto, porque al año del taller teníamos una sesión con ellos para ver cómo realmente habían implementado lo propuesto, si les movilizó o fue realmente provechoso el ejercicio.

Por suerte, y no creo que por casualidad, se empezó a ver en otros escenarios del propio Ministerio de Cultura que había una sintonía o encadenamiento con lo que se estaba haciendo como proyecto, coherente con este esfuerzo o idea que nació y se implementó desde allí mismo, con la participación de las instituciones y actores del sector en general.

Todavía la transformación no es absoluta, por supuesto, pero ahora tú observas a directivos del Ministerio y del país, en determinados espacios de decisión, hablar y actuar en función de las industrias culturales,

siguiendo este enfoque, el cual también demanda continuar en su profundización según las particularidades del contexto cubano.

A nivel global estas transformaciones —más periódicas, menos abruptas— están impulsadas por la propia industria musical, por los necesarios reajustes de ese negocio para mantenerse con vida. En el caso cubano, ¿de dónde viene la motivación? ¿Fue una proposición de Onudi, fue el Mincult quien lo buscó?

Las organizaciones de Naciones Unidas se dedican a acompañar a los gobiernos de cada país en asuntos que estos últimos identifican prioritarios o de impacto para su desarrollo económico y social, aprovechando la experticia y red internacional en el tema que les concierne a cada organización. Ello se desprende de un acuerdo de trabajo conjunto firmado por las partes, denominado “Programa País”, el cual se integra de proyectos que abarcan estos sectores estratégicos, con objetivos, resultados y acciones muy bien marcadas durante su periodo de ejecución.

Así fue en el caso de este primer proyecto conjunto entre el Mincult y la Onudi. Aunque existen otros proyectos en el mundo que acompañan esta organización en materia de industrias culturales y creativas —joyería, moda o tejidos—, es el primero en el que abarca a la industria musical, diferente además a los enfoques más tradicionales de la visión "industrial" y "cadena de valor". Y es que en Cuba la música es un sector de gran expansión e impacto social, cultural y económico.

Es muy evidente el potencial que tiene la música en el país, pero a la vez son evidentes las debilidades que tiene en su industria. Y las investigaciones que nos precedieron en materia de economía de la cultura —de reconocidos académicos como la Dra. Tania García, la Dra. Idalia Romero o el Dr. Johannes Abreu— demostraban que era un mercado interesante e importante, que se podía y debía transformar, para un mayor aprovechamiento y desarrollo de sí mismo y del país.

Así fue cómo surgió la idea del proyecto y se encaminó su elaboración conjunta para la posterior búsqueda de fondos, finalmente exitoso, obteniendo el apoyo de la Agencia coreana.

En algún momento me mencionaste que el proyecto evolucionó...

Los objetivos y resultados generales siguen siendo los mismos que se plantearon en un inicio, pero en el camino modificamos determi-

nadas acciones. Por ejemplo, en el aspecto tecnológico, asociado a apoyar mejoras para la producción musical en el país. Se habló en un principio de adquirir estudios remotos para presentaciones en vivo y dar servicios a conciertos y festivales. Pero resulta que, en el análisis con las disqueras que serían las principales beneficiarias, notamos que había un problema de fondo y tan prioritario como este, que era la obsolescencia de la tecnología de nuestros estudios de grabación (estamos hablando de estudios de gran demanda y con más de 20, 30, 40 años de explotación).

Entonces dijimos, bueno, aquí hay un asunto más importante: la actualización tecnológica de los estudios tendría un impacto transformador para la industria. Pero lo más novedoso e interesante de todo fue el resultado el pensamiento colectivo: "vamos a pensar como industria y no de manera individual; vamos a pensar cómo diversificamos y se complementan los servicios que ofrecen estos estudios de grabación".





Concretamente, dotamos a Colibrí de un estudio móvil para grabar en exteriores, logramos que Egrem cuente con una consola de última generación en los Estudios Areito y que Abdala tenga hoy dos estaciones de trabajo para la restauración y digitalización de archivos sonoros, así como una renovación integral del estudio Eusebio Delfín de Bis Music, en Cienfuegos, algo que ha beneficiado particularmente a los artistas del centro y oriente del país.

Otro de los resultados no planificados inicialmente fue el sistema de información y análisis que hemos generado. Partió de una necesidad, porque había que hacer todo un trabajo investigativo previo del estado actual de la industria para poder decidir qué transformar.

En un principio la idea fue crear una herramienta básica para conocer cuál era el estado de la industria y en función de eso diseñar los talleres iniciales. En el camino nos dimos cuenta de que necesitábamos un producto más completo que un diagnóstico o una encuesta de la música; necesitábamos un producto que fuera sostenible y útil con el paso del tiempo, algo que siempre va a demandar un proyecto de cooperación, que es un impulso con unos fondos finitos pero en el que las acciones que se deriven tienen que tener un impacto en el tiempo [en la industria].

También se contribuyó con información y personal del proyecto para la elaboración en 2019 del expediente que nominaría a La Habana dentro de la Red de Ciudades Creativas de la Unesco, red mundial

que agrupa a ciudades que visibilizan la creatividad como factor estratégico de desarrollo. Felizmente fue declarada ese mismo año a la capital cubana como Ciudad Creativa de la Música, significando, por supuesto, un reconocimiento al potencial musical e infraestructura generada para su extensión en el territorio, pero también un fuerte compromiso para continuar trabajando en ese sentido y aprovechar aún más las capacidades instaladas en función del propio desarrollo de la ciudad y su población.

En esta etapa de cierre, ¿qué sienten que han logrado (y qué no)?

El primer resultado o logro es algo que he mencionado en varios momentos, posicionar un tema en un escenario en el que no tenía toda la jerarquía ni toda la visión integral que merece. No somos ni los primeros ni los únicos que estamos investigando este asunto, pero nos satisface ver cómo en espacios de toma de decisiones se está hablando en otros términos, se están insertando otros intereses y otras relaciones, cuando antes intentar empujar estos asuntos casi que era pegarse contra la pared, simplemente no se hablaba de eso.

Por otro lado, sentimos que el proyecto ha servido para promover la idea (incluso más allá del sector de la música) de que hay que modernizar el trabajo en la industria. Ahora vemos que se habla de cómo dibujar la cadena de valor y, en consecuencia, cómo articularse con sectores, cómo abrirse a otros contextos y actores que son parte de la industria. Cuando trazas esa cadena de valor para tener

una visión integral, no te puedes quedar solo con lo que generas como estructura estatal, tienes que realmente integrar y visibilizar a todos los actores que participan y que aportan ahí.

En este mismo sentido, hemos impulsado esa articulación que mencioné, hemos promovido la integración de los distintos actores y que se sienten a pensar cómo cambiar el chip, cómo crear nuevos términos y nuevas dimensiones de trabajo. Ahí está en el ejemplo del derecho de autor, el cual tenemos el reto de darle todo el peso real y transversal que tiene dentro de la industria, que se tenga en cuenta y se relacione con todas las partes con las que puede estar involucrada y hoy carece de una actualización de todo el andamiaje legal y tecnológico asociado.

Otro resultado es la contribución desde el punto de vista investigativo, la generación de materiales de carácter informativo y de análisis, como fue el diagnóstico de la industria que realizamos en 2017. En él expusimos las potencialidades y debilidades del sector, y sirvió de base para el proceso posterior de sentar a las partes y generar una visión estratégica. Esto nos permitió sortear la carencia de políticas claramente diseñadas para la industria musical en su conjunto, con una visión integral, independiente de los programas y proyectos enfocados en géneros o actividades específicas dentro del sector. Una política o programa que exponga cuál es el referente, qué es lo que se propone y cómo se va a llegar, teniendo en cuenta los recursos propios y los que se puedan gestionar. Todas esas cartas se pusieron arriba de la mesa y empezamos a proyectar a corto y mediano plazo cómo se podía pro-

ceder. Y en ese diseño estratégico participaron todas las entidades y actores que conforman el proyecto: casas discográficas, empresas de la música y de tecnologías, sociedades de gestión, Instituto Cubano de la Música, Centros de Colaboración e Investigación y, por supuesto, los especialistas, artistas y promotores que los integran o producen en sí mismo como sector.

En relación al componente tecnológico y de formación está la actualización de los estudios que ya mencioné, pero también lo que llamamos misiones exploratorias o de intercambio, para visibilizar en escenarios internacionales a nuestros artistas y especialistas, así como capacitar y reflexionar sobre cómo funciona este sector a nivel internacional, la dinámica de la industria y las oportunidades de nuevas alianzas que en ellas se generan.

Si no vas y no tocas estos espacios con la mano, si no intercambias, no vas a saber cómo se mueve ese mundo, por eso el proyecto destinó fondos para participar en festivales y ferias internacionales, y del mismo modo trajo determinados expertos a Cuba para generar espacios de capacitación y negociación. Y es que el proyecto también aportó durante sus tres años de ejecución a la gestión y organización de festivales nacionales como el Cubadisco y Primera Línea, apoyando la producción de espectáculos, diseño y producción de promocionales, generación de herramientas digitales para votaciones y la participación de programadores, expertos y bandas internacionales en el escenario cubano.

En los resultados hay un tercer componente asociado a generar una estrategia de marca y comercialización de la industria.



Una de las mayores debilidades de la industria de la música detectadas fue la falta de posicionamiento de nuestros productos a nivel internacional. Cuando salimos al exterior vemos que la industria de la música cubana está bastante fragmentada: o sale marca artista o sale marca empresa, no existe una integración real como marca país. Así que nos propusimos ver cómo nos podemos insertar en ese escenario y también cómo, hacia lo interno, desarrollamos mejores estrategias de comercialización.

Después de un intenso trabajo con profesionales del sector, y con expertos nacionales y extranjeros, hemos logrado el diseño de una estrategia de marca y comercialización, con zonas de conflicto y de poder identificadas, así como acciones concretas que a corto, mediano y largo plazo pueden integrar esfuerzos de impacto para la internacionalización de la música cubana.

A pesar de que [la industria] tiene lo más duro ganado: que ya hay un imaginario asentado de lo que es la música cubana, lo difícil es cuando tienes que construir una marca en la que, además, tienes que venderle a la gente el propio concepto del producto.

Precisamente ese fue el punto de partida: tenemos un trecho ganado, la marca “música cubana” existe, está más que reconocida, lo que pasa es que no hay una visión integrada. Tratamos entonces de proponer acciones concretas para la comercialización de esa música, herramientas que existen en el mundo —como pueden ser las

oficinas de exportaciones, por ejemplo—, pero que acá son de nueva implementación (al menos en el sector estatal), siempre poniendo en la balanza el peso cultural y comercial de las mismas.

Ahí en ese mismo componente de comercialización está la creación de una plataforma digital de la música [aún en fase de producción], que se conecta con una serie de esfuerzos nacionales que estaban dispersos, y lo que hicimos fue integrar necesidades que tiene la propia industria.

Se trata de una plataforma diseñada para el contexto cubano, que provea a la población de contenidos que van desde la información sobre presentaciones de artistas y festivales, hasta la comercialización de la música en formato digital. Finalmente será Artex la empresa encargada de integrar todo esto, y nosotros como proyecto estamos apoyando en la compra del equipamiento tecnológico que sostendría la plataforma, así como en la formación de especialistas en temas como la programación orientada a este tipo de servicios. En el camino hemos lidiado con todos esos diálogos entre empresas y sectores diversos, que tienen que discutir temas de tarifas, derecho de autor, costos, y repartición de beneficios, pero vamos llegando.

En relación con lo que no hemos logrado, falta todavía una mayor y más efectiva articulación entre los actores de la industria, hay espacios en los que no pudimos adentrarnos todo lo que hubiéramos querido. El proyecto echó a rodar algunas cosas, pero hay que





buscar y gestionar más fondos (tanto a través de posibles acuerdos comerciales como de cooperación) para profundizar en varias de las propuestas que hemos impulsado, y las instituciones deben hacerse responsables de gestionar esas búsquedas de fondos.

A tres años de iniciado el proyecto, ya en su etapa de cierre, ¿te sientes optimista? ¿Crees que la industria musical cubana está en un lugar mejor que cuando comenzaron?

Si tú pregunta es así de cerrada, diría que sí, está en un mejor lugar. Obvio que no es el lugar óptimo, eso lo sabemos todos, pero sí creo que está en mejor capacidad de evaluación y de recepción y desarrollo de la transformación.

Las mismas personas y actores de la industria, que en un momento estuvieron alejados o ausentes al diálogo, ahora son parte de la dinámica que promueve el proyecto, tuvieron que crecer junto con él. Abrimos una brecha, hoy la mente está más abierta a la transformación, le dimos importancia a otros actores y a otras maneras de articulación; aunque creo que sigue haciendo falta que aparezca

este asunto aún más en la agenda de los decisores y que se aprovechen ciertos espacios que se dan de manera natural.

Como industria estamos en un mejor contexto, no económico pero sí de oportunidades para actuar y hacer más participativa esa acción, con el protagonismo incluso de otros actores, teniendo en cuenta la propia naturaleza heterogénea de la industria. Es el momento y llamado a acompañar y generar nuevos espacios de actuación conjunta.

Me alegra ver cómo se naturalizan determinados diálogos que antes no existían, temas estudiados que hoy cobran vigencia y la paulatina comprensión del abordaje integral del ecosistema musical. Sin dudas, un contexto provocador que exige del sector mayor dinamismo, desburocratización, inclusión, modernización, eficiencia y capacidad de gestión, a la par de una mayor protección del espacio sonoro basado en lo auténtico y criterios especializados. No son fórmulas, sino propuestas de carácter estratégico que el Proyecto y sus actores aportan para el más completo fortalecimiento de la industria musical cubana. ■

«La casa que fue jueves»

GLADYS MARLENYS QUESADA
MAYO BOUS

El problema de la Casa de la Trova no es llegar, basta con una pequeña caminata desde cualquier punto de la ciudad. Tampoco es difícil hallarla: situada en una de las calles más transitadas del *down town* espirituario —nótese el amor que va con la ironía— no tiene pérdida ni confusión. Es de los espacios de referencia de la villa de Sancti Spíritus, de los que se usan para dar direcciones y definir distancias.

Lo verdaderamente difícil es rebasar la cola, sortear los grupos, soportar la espera y entrar un *jueves*. Sí, porque el resto de la semana La Trova cierra mojigata y juiciosa a las 12 pero no el día que le corresponde a la FEU (Federación Estudiantil Universitaria), al que le regala una hora más. Es así que el jueves se ha convertido en fecha pactada para la turba. Claro está, todo tiene su maña. Aquí va un *tip*: el mejor momento para entrar es sobre las 10 de la noche y la estrategia es amigarse con Lázaro que es portero, cobrador, hasta seguridad si es necesario. Y es, además, buen tipo.

La popularidad de los jueves no es azarosa. Para empezar El Colgao, el café de moda, se da un descanso que deja sin amparo y sin ocio a los universitarios que vienen desde sus municipios a hacer carrera y vida social a esta ciudad. También influye el precio de entrada, que hasta hace unos meses era de apenas cinco pesos en moneda nacional, aunque ya es el doble. Cosas de la vida. A la multitud parece no importarle porque todavía es muy costeable y deja un margen de gastos para la cerveza y el producto estrella: el combo botella de ron en oferta + refresco.

Quienes llegan primero atrapan una mesa, se acomodan y guardan puestos. Son poco populares las del costado de la barra, por la cercanía a los baños y el trasiego de los bebedores. Todos procuran las que marcan los laterales del patio central, desde donde se tiene dominio de la entrada, los movimientos de los presentes y de todo cuanto ocurre en el escenario. No obstante, las mesas nunca al-



canzan para la multitud que desborda los escalones hacia el patio central, los canteros que dividen el espacio y cualquier pared de apoyo.

Una vez dentro, la Casa de la Trova puede convertirse en un ejercicio de estudio social. Si en la puerta la cola es un amasijo indefinible, en el patio de la casona se reordena y ubica. Para el observador es fácil distinguir a los profesores jóvenes —vestidos con ese desenfado programado que los delata—, a los estudiantes —muchachos con pelos en todas direcciones,

vestuario entre la tendencia y la inconformidad, que se agrupan para comprar una botella en poninas—, los jóvenes trabajadores nostálgicos —que no se desprenden de su libertad universitaria y hacen del espacio una máquina del tiempo engañosa—, y quienes nunca pasaron por los altos estudios y vienen atraídos por las muchachas jóvenes o la oportunidad de pasar mejor la noche —esos tienen ropas otras, prendas otras—, y que seguramente pasaron por el filtro de Lázaro, para que los dejara entrar. Repito, él es un buen tipo.



Este mosaico de seres y estratos, esta convergencia anómala, es la prueba de que la trova de los jueves es un saco en el que todo cabe. La falta de espacios perfilados según públicos, de ofertas de acuerdo a la demanda, han hecho de la casona el espacio donde cada cual se acomoda a lo suyo y con los suyos. Y, extrañamente, funciona.

La noche se espesa y es difícil caminar. Entre tanta gente, los mangos altos y antológicos, los que bailan, los que tratan de conversar gritándose y los que

fuman, empieza a escurrirse el tiempo. El Dj trata de complacer los gustos, construyendo la atmósfera nocturna según el público, las peticiones, el *playlist* de moda: pop rock para empezar, algo de salsa en el intermedio y a veces algo de reguetón. En algunos momentos de la noche Miguel Ángel Cruz, quien además lleva en Facebook “la descarga Universitaria”, anima a lo típico y propicia competencias de canto desafinado, intentos de baile o preguntas de agilidad mental con una botella como premio. Son muchos los atrevidos en esa justa

pedestre que se pierde entre las buenas intenciones para terminar en un momento a veces incómodo.

Por programación, los segundos jueves de cada mes tienen espacio los performances y coreografías de los futuros galenos. Los cuartos jueves toca ADN, una banda que hace covers “a lo retro” de Carlos Varela, Maná y David Blanco. Quiero pensar, para no sentirme vieja, que esos son clásicos contemporáneos de alguien.

La fiesta universitaria de los jueves en la Casa de la Trova es un espejo de la propia ciudad. La villa, añeja y anquilosada en sus maneras, recibe confundida a una masa juvenil que necesita espacios donde divertirse y hallarse. En la Trova, donde los tríos animaban la noche con piezas de otro siglo, una FEU sin casa ha encontrado la forma de llenar de hoy una casona de ayer.

Eso sí, a veces La Trova se siente como una copia endeble de El Mejunje villaclareño y razones no faltan: el espacio a cielo abierto, la juventud bulliciosa en un edificio antiquísimo, lo barato de la entrada... y si el proyecto de Silverio logró inspirar este, es un suceso feliz, pero desafortunadamente le falta el empuje, la rebeldía, lo diferente. Porque también

a veces La Trova sabe a copia rebajada de otros espacios a los que se irían estos futuros ingenieros, psicólogos y médicos si fueran más solventes. Pero están aquí, eligieron permanecer y son los fieles conjurados de los jueves.

Con la una de la mañana la música termina y la puerta vuelve a llenarse. Algunos van a merendar cerca, quizás luego al parque o a dormir. Otros seguirán la noche en esa especie de *post party* y post todo espiritualano que es el Parque de los Viejos, cerca del Hostal del Rijo. Allí, mientras no molesten a los turistas, los entusiastas seguirán con una guitarra y lo que haya sobrado de la fiesta. Volverán la próxima semana a la puerta, al patio y a darle a Lázaro las buenas noches.

Nombre: Casa de la Trova Miguel Companioni

Dirección: calle Máximo Gómez, No. 26, Sancti Spiritus

Horario: De lunes a sábado, 9:00 a.m. a 12:00 a.m.

Los domingos, 9:00 a.m. a 12:00 p.m.

Precio de entrada: 10 CUP

Precio de la cerveza: 1.25 CUC

Capacidad: 120 personas

Modos de uso de la música y géneros: Música grabada y en vivo. Trova, fusión, jazz, otras

Modelo de propiedad: Estatal ■

«El ecosistema de la música cubana en 20 nombres de mujer»

MAGAZINE AM:PM
M.J. SARDIÑAS, MAYO BOUS

De todas las listas que hemos hecho en el Consejo Editorial de la revista, esta ha sido —con distancia— la más debatida. No porque haya demasiadas mujeres en el ecosistema de la música cubana (que ya nos gustaría que hubiera más), sino porque hay varias jugando roles relevantes.

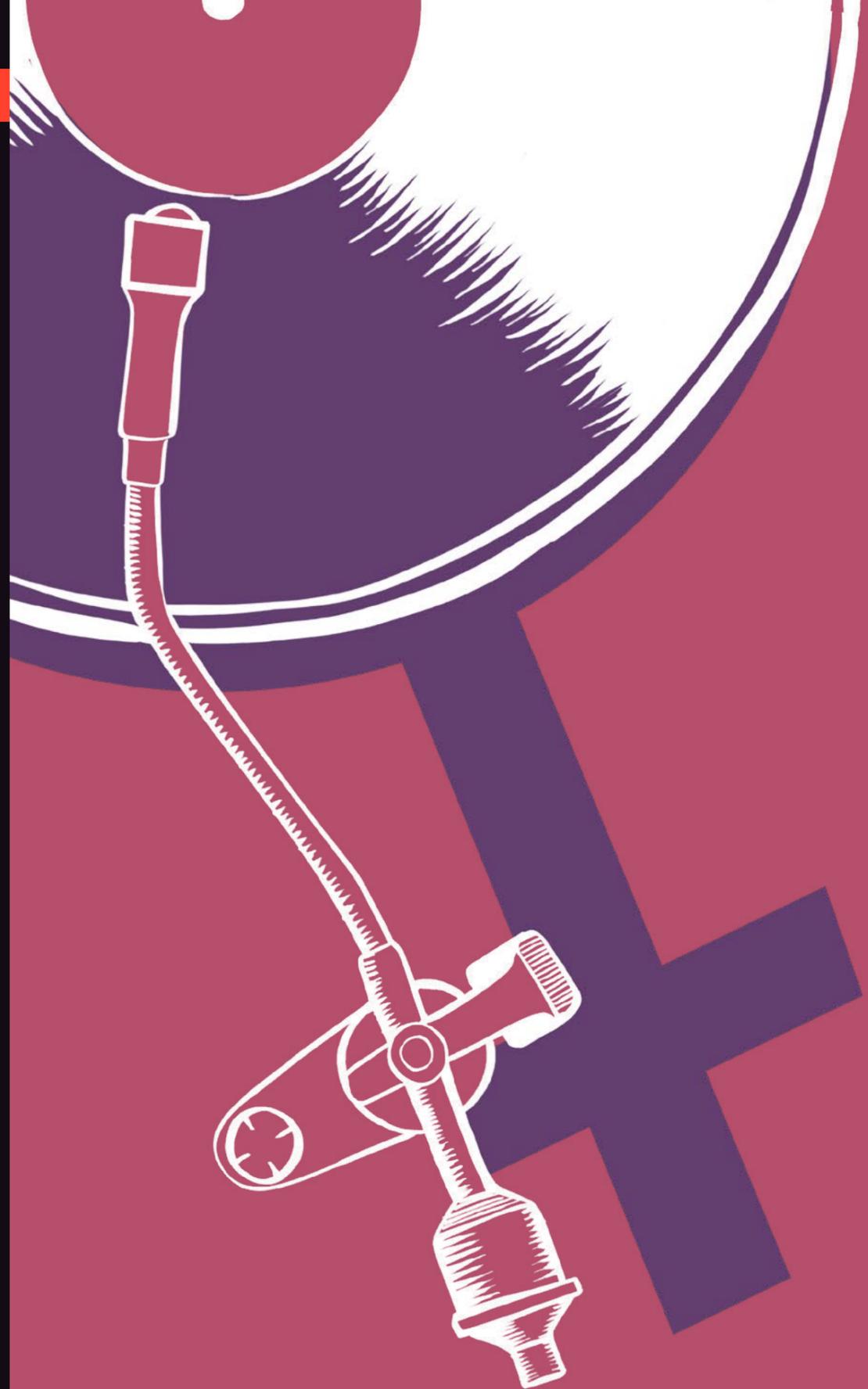
Solamente en el sector institucional, tenemos una presidenta recién nombrada del Instituto Cubano de la Música, Indira Fajardo, cuya juventud y ganas de hacer es esperable que dejen marca en la labor de una institución cuya estructura está llamada a modernizarse y redimensionarse en el futuro inmediato.

Las casas discográficas estatales están todas, menos la Egrem, encabezadas por mujeres: Ela Ramos en Bis Music, con un equipo lleno de profesionales muy activas; Mabel Muñiz en Abdala y Carole Fernández —quien además representa a Cuba ante Ibermúsicas— en Colibrí.

Mujeres son la directora (Laura Vilar) y un gran porcentaje de las musicólogas del Centro Nacional de Investigación y Desarrollo de la

Música (CIDMUC), la directora de Música de Casa de las Américas (María Elena Vinuesa) y su equipo, y prácticamente toda la segunda línea de mando del *team* que comanda el director de la Egrem (sueñan especialmente Elsidia y Heydi González en Producción, Adriana Pazos y Gretel Garlobo en Arte y Repertorio, Yolaida Duharte en la recién creada división de Exportaciones y Odalys Alberdi en Musicuba y eventos especiales).

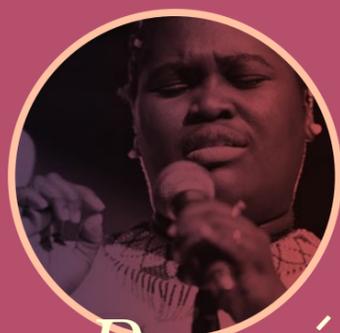
Hay muchas mujeres en distintos roles en el panorama musical cubano. Pero una lista es —y en este caso nos pesa particularmente— un ejercicio (injusto) de curaduría. Creemos haber seleccionado a 20 profesionales que son referentes en sus respectivos roles, bien porque han traído una bocanada de aire fresco al panorama, o porque sostenidamente llevan años haciendo un trabajo muy meritorio, o porque ocupan un espacio que antes no contaba con representantes mujeres. Como suele decirse: “no están todas las que son”, pero no tenemos dudas de que “son todas las que están”.





*Eme
Alfonso*

Con tres discos en su biografía —*Señales* (2008), *Eme* (2012) y *Voy* (2018), este último un álbum para guardar en las mejores listas de reproducción—, la cantante y compositora combina sus raíces afrocubanas con sonoridades electrónicas y letras cargadas de mensajes poderosos. Por si fuera poco, su gestión como directora artística del Havana World Music nos devuelve cada año el que quizás sea el mejor festival de su tipo en el Caribe.



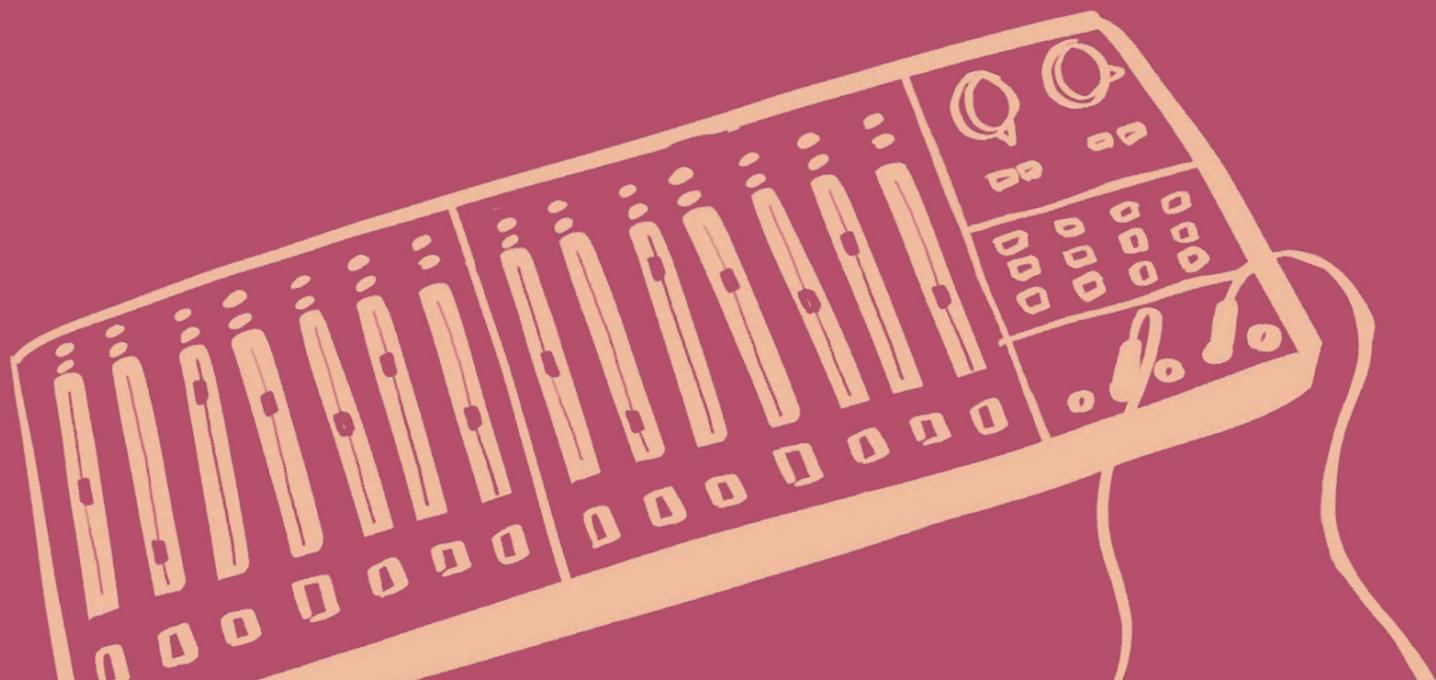
*Daymé
Arocena*

Cantante, compositora, dueña de una voz excepcional y cuyo álbum debut *Nueva Era* (2015) captó la atención del público y la crítica especializada en Europa y Estados Unidos, donde fue considerado por la National Public Radio (NPR) como uno de los mejores 50 discos del año 2015. En el 2017 lanzó *Cubafonía*, su segundo fonograma, y 3 años después regresó con un álbum arriesgado, pero mucho más maduro, producido por ella y sus músicos: *Sonocardiograma* (2019).



*Cary
Diez*

Musicóloga y productora discográfica, ganadora de un Grammy Latino en coproducción con Joaquín Betancourt por el CD *La rumba soy yo* (2001), ha sido considerada desde hace varios años una suerte de protectora y promotora de la rumba como expresión de nuestra identidad. Coordinó el expediente para la declaratoria de la rumba como Patrimonio de la nación cubana, que posibilitó la propuesta y obtención de la condición de Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad (Unesco). Su vínculo como productora artística y manager de Los Muñequitos de Matanzas desde 1988, le ha otorgado una experiencia valiosa para el manejo y comprensión de estas temáticas frecuentemente estereotipadas.





*Miriam
Escudero*

Musicóloga, docente, gerente general del Gabinete Musical Esteban Salas. Dirige además la Maestría en Gestión del Patrimonio Histórico Documental de la Música y el boletín *El Sincopado Habanero*. La gestión musical y del patrimonio musical de la Oficina del Historiador de La Habana debe buena parte de sus maravillosos eventos (Festival de Música Antigua, Festival Habana Clásica, Encuentro de Jóvenes Pianistas) y de su programación habitual, a la labor de los equipos que Miriam lidera.



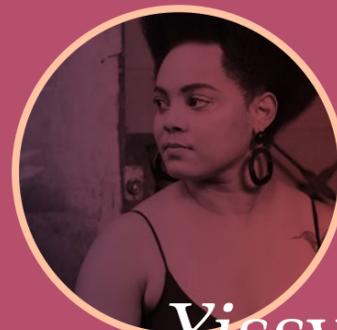
*Darsi
Fernández*

Abogada y una de las principales especialistas en derecho de autor musical. La inquietud y vocación *hipervinculante* de Darsi la han llevado a ser una de las más esforzadas *lobbyistas* de la gestión cultural y de los nuevos modelos de gestión en la cultura cubana. En los últimos 20 años ha simultaneado su trabajo como delegada en Cuba de la Sociedad General de Autores y Editores de España (Sgae) con la promoción de espacios de capacitación y conexión entre los profesionales del ecosistema musical cubano, del cual esta revista es uno de sus ejemplos más recientes.



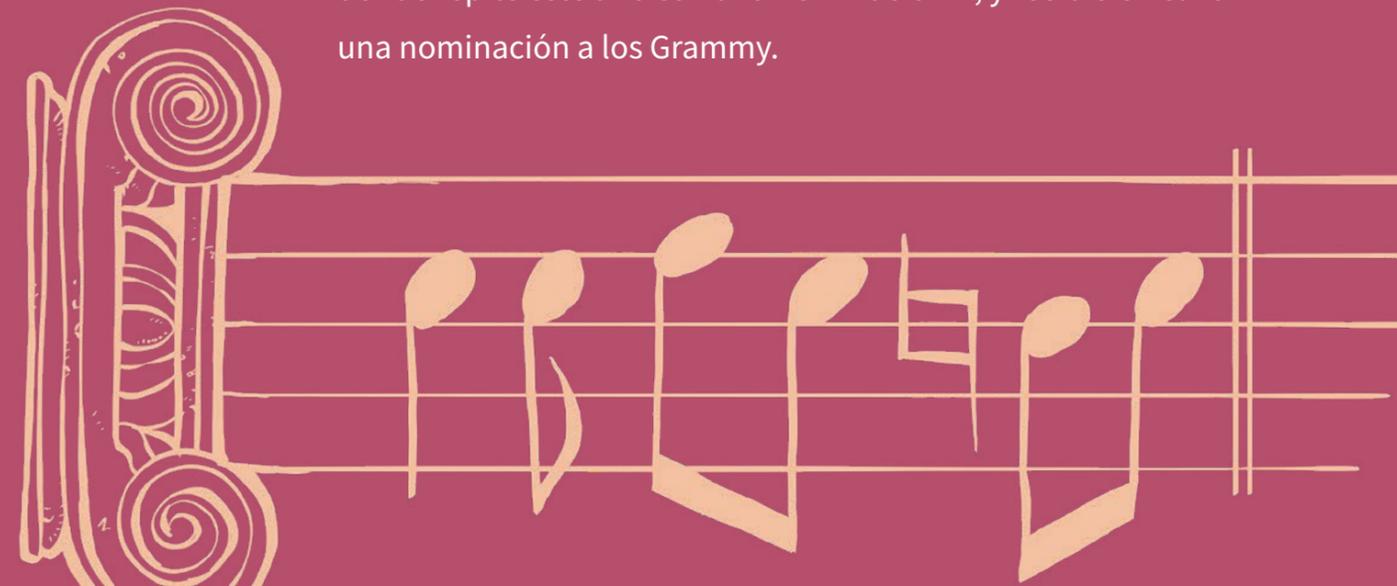
*Daiana
García*

Directora coral, profesora de la especialidad de Dirección de Orquesta en la Universidad de las Artes y directora de la Orquesta de Cámara de La Habana desde el año 2011. Sus 13 años dirigiendo la Orquesta Sinfónica Juvenil Amadeo Roldán, así como la posición de directora invitada en todas las sinfónicas del país desde 2003, pudieran ser aval suficiente para esta lista. Sin embargo, hay más: junto a la Orquesta de Cámara de La Habana, ha tocado en el Lincoln Center con el violinista norteamericano Joshua Bell; y ha acompañado a otros grandes artistas en el escenario como Fito Páez, Carlos Varela, Sheku Kannhe-Mason y Víctor Goines.



*Yissy
García*

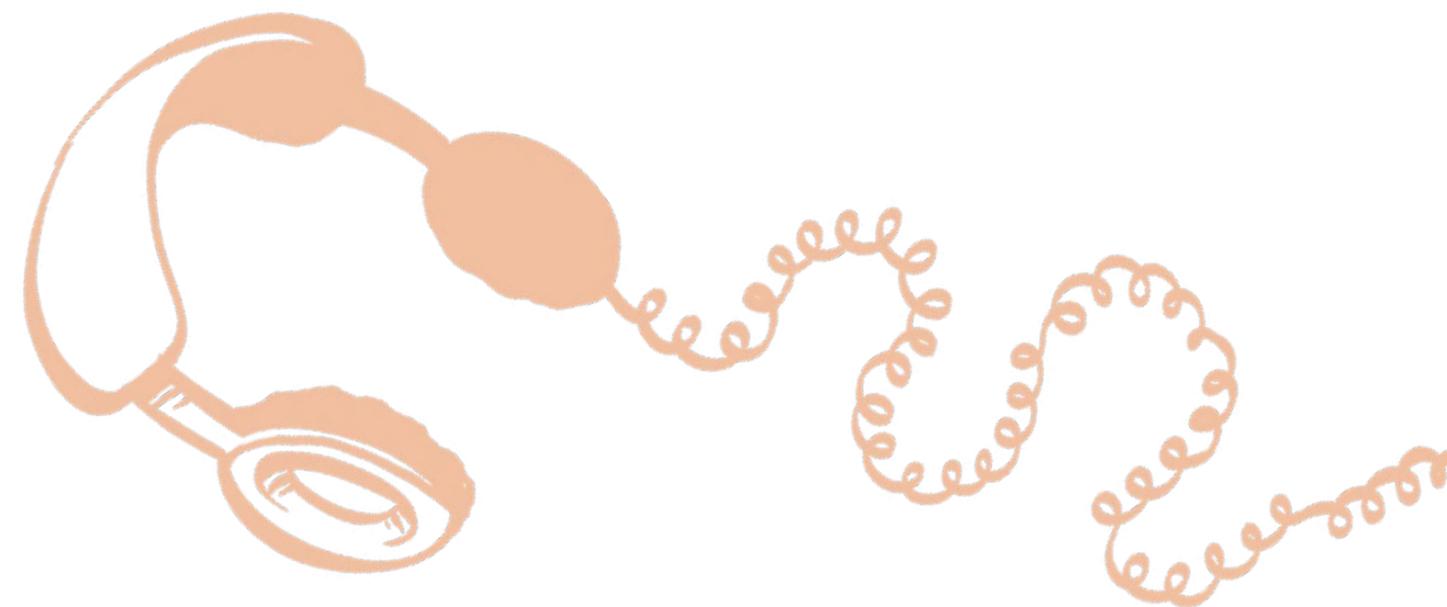
A la vanguardia del jazz contemporáneo cubano, Yissy García debutó en 2015 junto a Bandancha con el álbum *Última noticia*. Con poco más de 30 años, esta artista nacida en Cayo Hueso no solo encabeza la pequeñísima lista de mujeres percusionistas en Cuba, sino que figura entre los mejores de la Isla, en general. Compositora de la mayoría de los temas de sus álbumes, ha recorrido el mundo impactando con la música que crea junto a su banda y a otros proyectos como Maqueque, con el cual mereció en 2015 un Premio Juno —certamen donde repite este año con una nominación—, y recibió en el 2017 una nominación a los Grammy.





*María del
Rosario
Hernández*

Mary Rosa, como la conoce la mayoría, es una musicóloga graduada en la extinta Unión Soviética. Desde 2014 es la decana de la Facultad de Música de la Universidad de las Artes. Con su persistencia y pasión ha conseguido impulsar la actualización de los planes de estudio de las especialidades de música y alcanzar un espacio para la música popular en la universidad. Lucha por integrar la gestión, la promoción y el manejo de las herramientas digitales dentro de los planes de estudio y los saberes de los estudiantes de música.



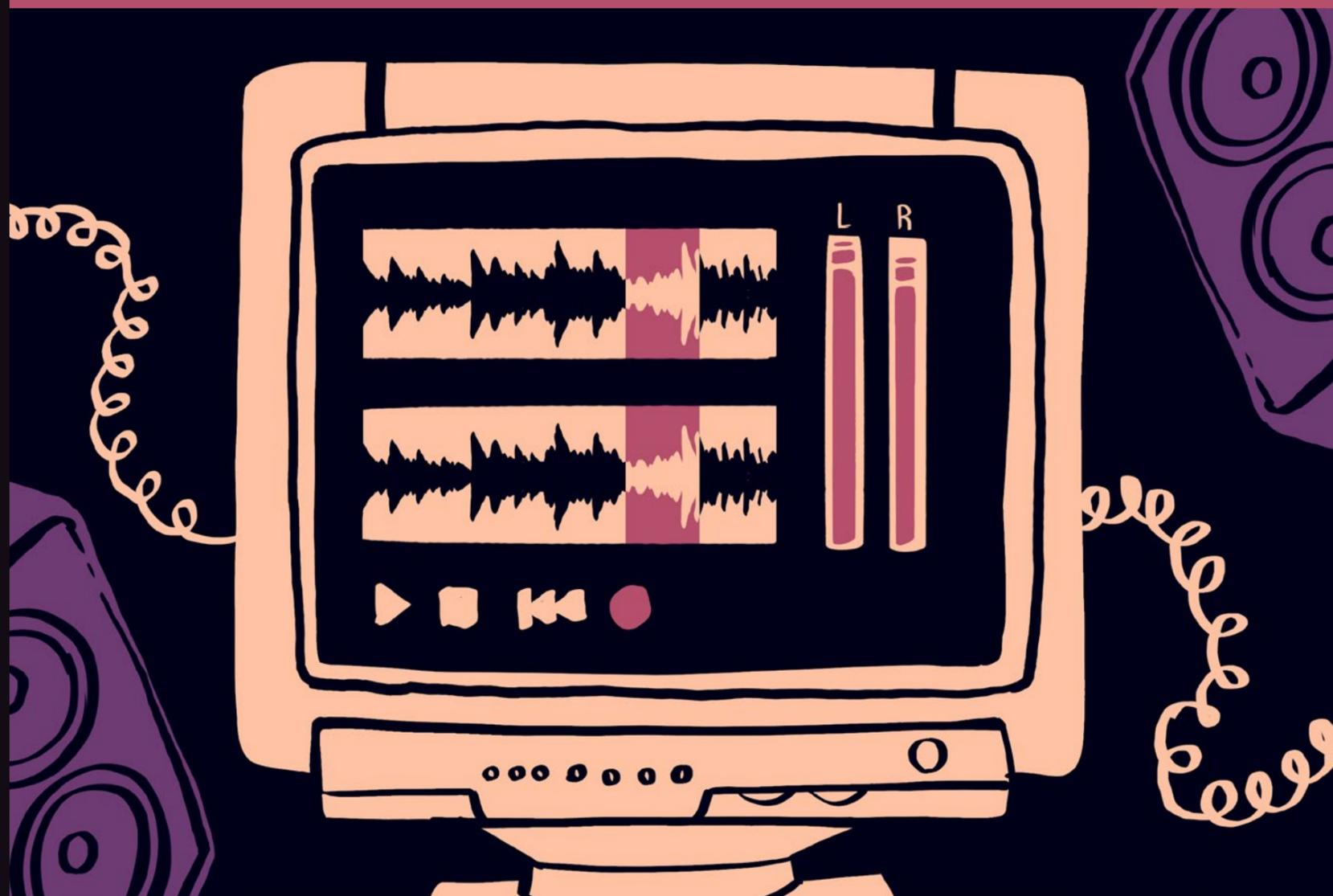
*Rosa
Marquetti*

Filóloga de formación con una larga y prestigiosa trayectoria en diferentes áreas de la gestión de la música (Fundación Pablo Milanés, Artex, Magic Music, Sgae), es su despegue como investigadora, musicógrafa y escritora la que termina de colocarla por derecho propio en esta lista. Autora de decenas de enjundiosos artículos publicados en su blog *Desmemoriados. Historias de la Música Cubana*, ha publicado en los últimos tres años una antología homónima, más los aclamados *Chano Pozo. La vida (1915-1948)* y *El Niño con su tres: Andrés Echevarría Callava, Niño Rivera*.



*Edith
Massola*

Además de la actuación —con un debut memorable en el cine con el filme *Una novia para David*— ha desarrollado una extensa carrera como conductora del programa *23 y M*, el cual dirige desde hace varios años. Desde el estudio 10 de la Televisión Cubana y hace ya más de dos décadas, una carismática Edith hace entrevistas, se desdobra y da cuentas de lo que ocurre en el ecosistema de la música cubana más contemporánea, convirtiendo a su show en una gran puerta para que los artistas muestren su trabajo.





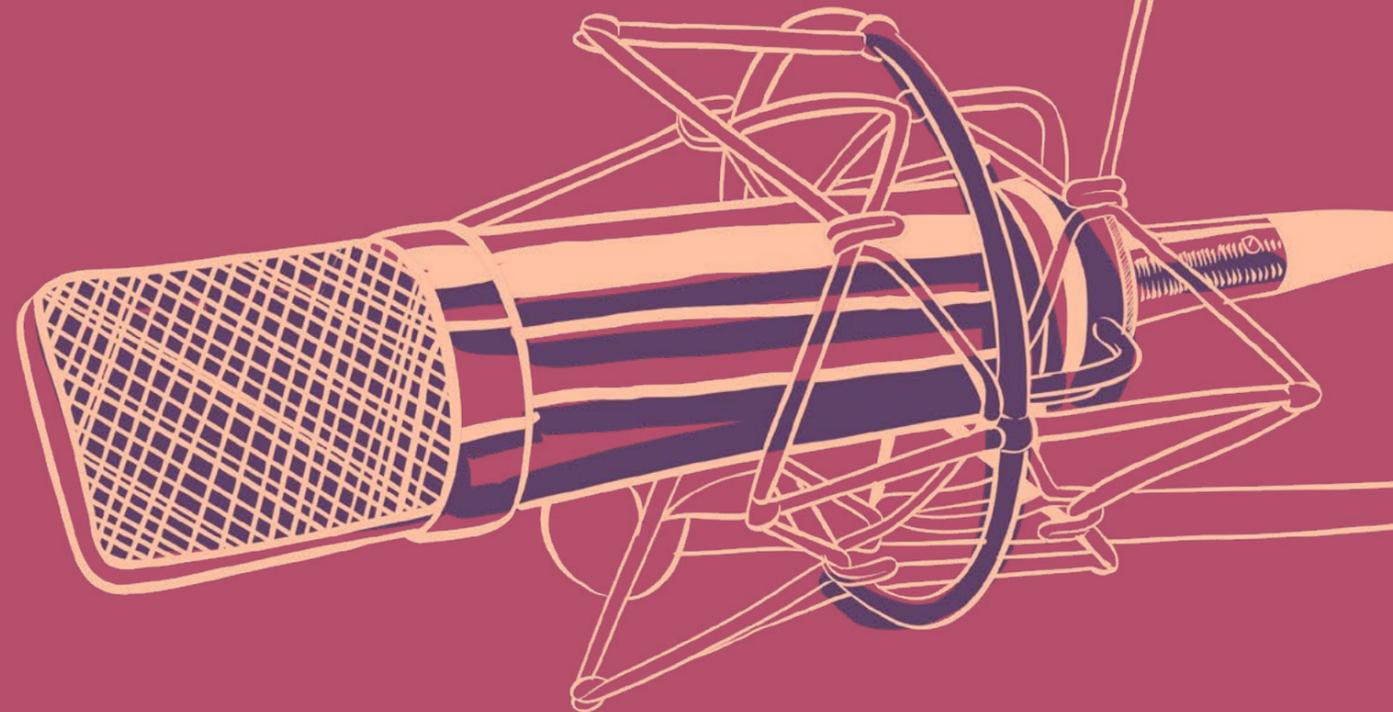
*Haydée
Milanés*

Una de las intérpretes más constantes de los últimos años, a quien debemos varios fonogramas de lujo de la música cubana como *Palabras*, *Haydée Milanés canta a Marta Valdés* (2014) y el disco doble *Amor Edición Deluxe* (2019), este último junto a grandes voces de la cancionística hispanoamericana. Haydée, además de cantante, es compositora, arreglista, y se ha revelado en los últimos tiempos como una activista con un discurso volcado a los derechos sexuales, reproductivos y al cuidado animal.



*Aymée
Nuviola*

Es una de las cantantes cubanas de mayor proyección internacional en el ámbito salsero y de la música tradicional. Música de formación y con facilidades para la improvisación en estos estilos (algo que, desafortunadamente, no se ha manifestado con frecuencia en las intérpretes mujeres) ha sido galardonada por sus discos hasta ganar este 2020 el Premio Grammy por *A Journey Through Cuban Music* (2019). Su carrera se mantiene en ascenso, toda vez que su reciente proyecto *Viento y Tiempo* —con el pianista cubano Gonzalo Rubalcaba— la está colocando en nuevos e inéditos escenarios del jazz internacional.



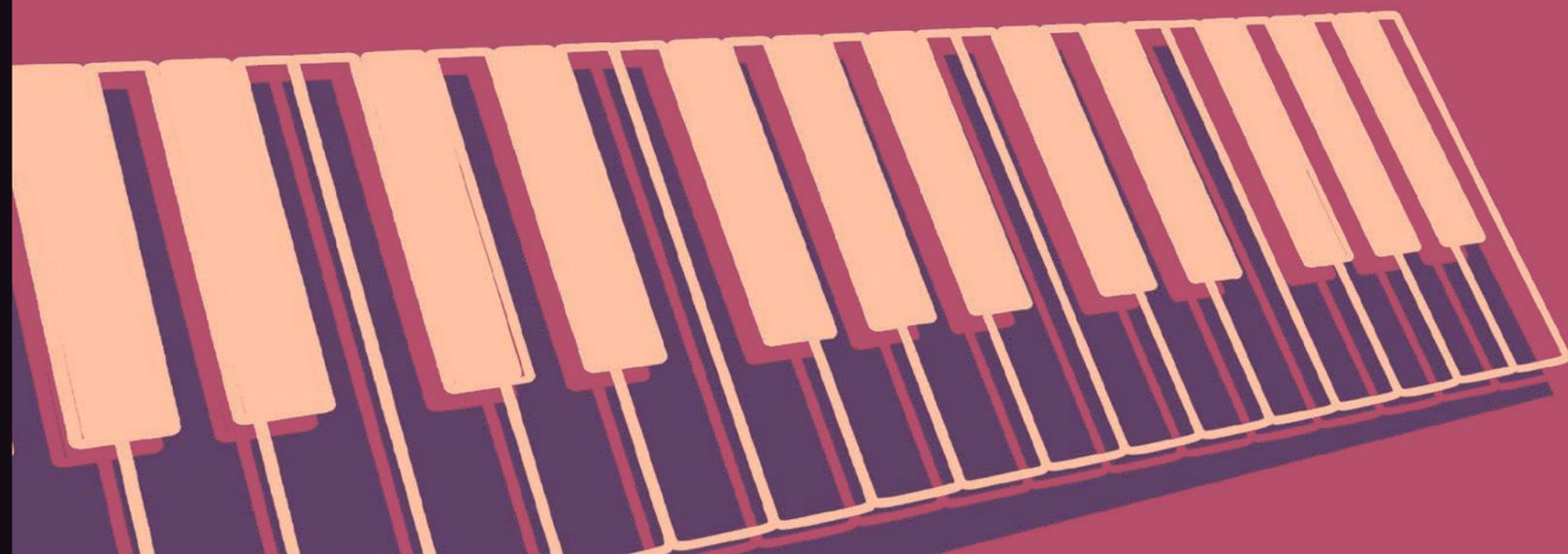
*Daelsis
Pena Padilla*

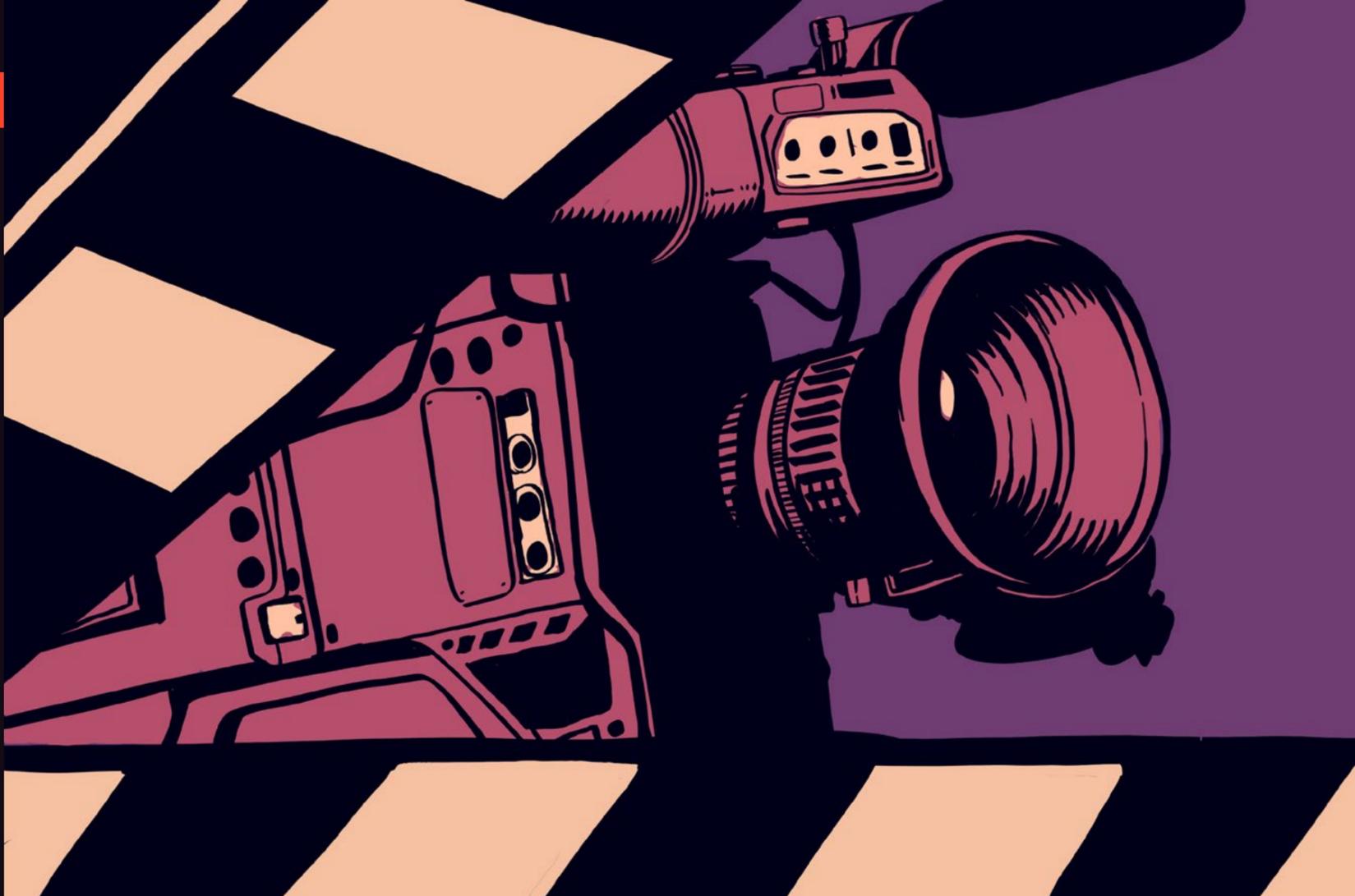
En la industria musical cubana hemos visto con alegría que en los últimos años se ha incrementado el número de mujeres a cargo de las máquinas de grabación. Daelsis Pena es una de las figuras más relevantes de esta nueva hornada de ingenieras de sonido del patio, especializada en grabación, mezcla, masterización y restauración de audio, y que desde los estudios de Abdala y Egrem ha generado un creciente currículum asociado a numerosas y destacadas producciones de los más diversos géneros musicales.



*Omara
Portuondo*

La novia del filin, que este octubre cumple 90 años, está más activa que nunca. Tanto así que en 2019 emprendió su gira mundial *Último beso* —acompañada por Roberto Fonseca, entre otros instrumentistas—, mereció el Premio a la Excelencia Musical de los Latin Grammy, mientras que en los años más recientes muchos artistas la convocan para compartir una canción, entre ellos Natalia Lafourcade, Cimafunk, Alex Cuba, Yomil y El Dany y un largo etcétera.





*Ana
Rabasa*

Realizadora y directora de televisión, es conocida fundamentalmente por el programa que lidera desde hace 17 años en la pequeña pantalla: *Cuerda Viva*. Ha sido una de las principales figuras en el ecosistema musical cubano de las últimas dos décadas, responsable de visibilizar a músicos, intérpretes de géneros y estilos desfavorecidos por los medios o que sencillamente no han podido encajar en la programación habitual de la Televisión Cubana. *Cuerda Viva* y el festival anual que lleva su nombre continúan siendo espacios para el necesario despliegue de alternatividad y variedad en el quehacer musical de la Isla.



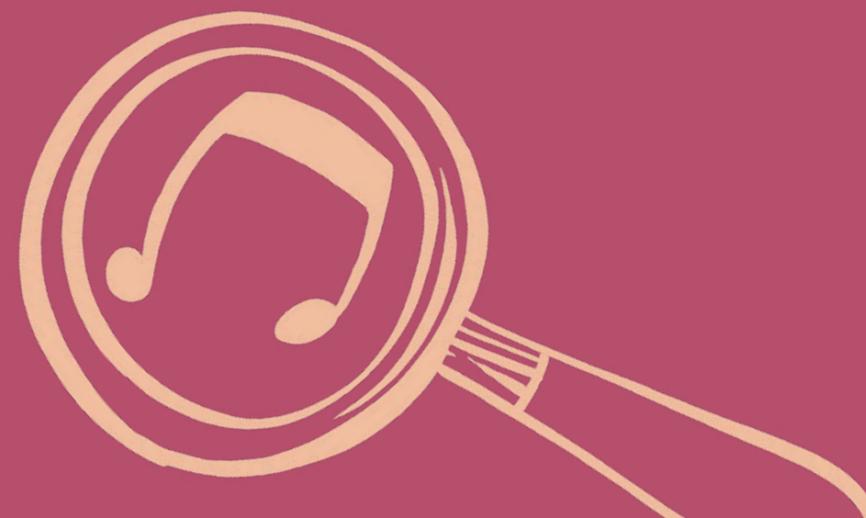
*Amalia
Rojas*

En el complejo —y usualmente dominado por hombres— ámbito de la producción de eventos, Amalia Rojas destaca por la profesionalidad y los excelentes resultados que tanto el público como los artistas que participan de ellos han podido constatar. Actualmente, muchos de los más grandes festivales de música en Cuba llevan su nombre en el área de producción musical: Varadero Josone, Havana World Music, Jazz Plaza, Eyeife, o el Festival Internacional de Cine de Gibara, por solo citar algunos, la convierten en imprescindible dentro de la industria musical de la Isla hace casi una década ya.



*Susú
Salim
Zaldívar*

Graduada de producción audiovisual de la Facultad de las Artes de los Medios de Comunicación Audiovisual (Famca), ha sido manager de varios artistas como Alain Pérez, Jacob Forever y Alex Duvall. De sus 28 años, Susú lleva 11 en la música produciendo conciertos, discos, giras, rodajes. Es parte del equipo de Puntilla y del proyecto Arce, para el que ha sostenido espacios de música en vivo como Don Cangrejo, un lugar codiciado por muchos de los músicos populares del momento. En septiembre de 2019 produjo uno de los conciertos más multitudinarios de Gente de Zona, en el Malecón, junto a PMM.





*Danay
Suárez*

Nacida de las canteras del rap en la Isla, la cantante y compositora cubana ha tenido un gran reconocimiento internacional luego de que proyectos como Havana Cultura la catapultaran fuera de Cuba, y de que fuese nominada en 2017 a los Latin Grammy en diferentes categorías, incluidas las de Mejor Artista Novel y Mejor Álbum del Año. Danay colabora actualmente con artistas de la talla de Bad Bunny y Ricky Martin, y en el disco de este último participa como compositora en varios temas.



Telmary

Con un show muy bien pensado y que funciona de arriba abajo — desde el diseño de sonido hasta el vestuario o el ritual inicial—, el regreso de la Telma a los escenarios cubanos ha sido espectacular. Su disco *Fuerza Arará* (2018) marcó esta nueva etapa de su carrera por todo lo alto (nominación al Grammy Latino incluida), y la devolvió a un lugar privilegiado: pocas bandas alternativas suenan hoy como Habana Sana, y la suerte es nuestra.



*Marta
Valdés*

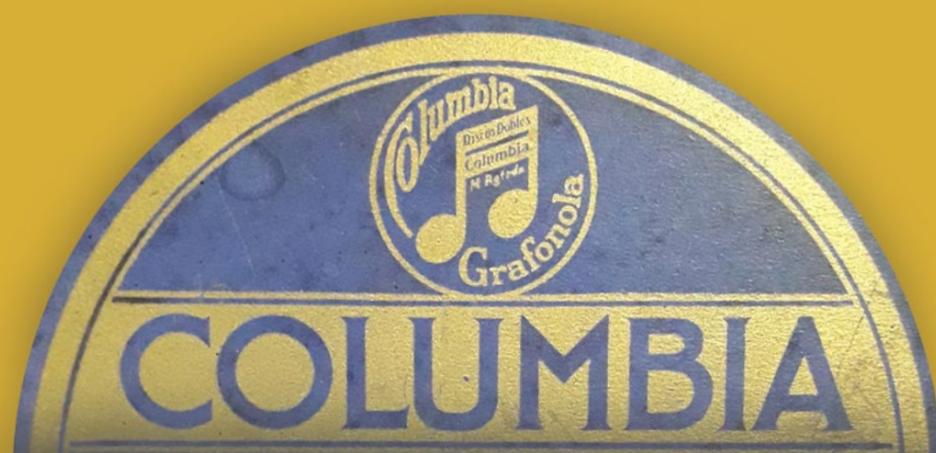
A sus 85, Marta Valdés es la compositora cubana en activo más importante del siglo XX y lo que va de XXI. Su obra ha sido visitada —y revisitada— por varios de los más grandes intérpretes cubanos e internacionales, desde Vicentico Valdés, Bola de Nieve, Elena Burke, Miriam Ramos, Gema Corredera, quien le dedicara el disco *Feeling Marta* (2015), en hermoso homenaje, hasta Haydée Milanés con el álbum *Palabras, Haydée Milanés canta a Marta Valdés* (2014). Con sus textos para varios medios y blogs cubanos es, también, una memoria viva de la música cubana. ■



«*Mujer Perjura* después de 100 años»

✍ RAFAEL VALDIVIA

📷 FOTOS DE LA COLECCIÓN DEL AUTOR



*Si quieres conocer, mujer perjura
los tormentos que tu infamia me causó
eleva el pensamiento a las alturas
y allá, en el cielo, pregúntaselo a Dios*

María Teresa Vera, la cantante, guitarrista y compositora cubana, está cumpliendo 125 años, y todo parece indicar que una de sus grandes interpretaciones, *Mujer perjura* —de la autoría de Miguel Companioni, figura trascendental de la trova en la Isla— llegará en este 2020 al centenario de haberse difundido discográficamente por primera vez. El análisis de la discografía y sus huellas nos colocan en este camino.

La historia de los *hits* universales está llena de grandes obras grabadas por simple casualidad, desgano o rutina. En ocasiones se tejen mitos y anécdotas, sin embargo, lo llamativo en este caso es cómo el análisis de la discografía, (de difícil acceso dado lo antiguo y escaso de estas grabaciones primitivas acústicas a dúo con Rafael Zequeira) en alguna medida refrenda lo que ha sido investigado por otras vías.

Respecto a este tema, queda bien recogido en la excelente biografía de María Teresa —realizada por el investigador Jorge Calderón— cómo la trovadora ofreció esta canción como regalo, resignándose a no cobrar ante la negativa de los técnicos de la Columbia que porfiaban en no grabarla. Calderón logró hacerse con el testimonio de una sobrina de Miguel Companioni, quien reveló además que el gran compositor sentía algún desapego por su propia creación, mientras que María Teresa creía en ella con todas sus fuerzas.

Marta Valdés nos hace un recuento sintético de esta anécdota en esa joya confesional que es *Palabras*, un excelente libro compilatorio de columnas “digitales” llevadas a papel impreso por Ediciones Unión en 2013. Pero al final nos deja con la duda de si la historia corresponde a *Mujer perjura* o a *Mujer malvada* (otra grabación de otra obra diferente efectuada pocos años después para la compañía Víctor).

Por otra parte, tal y como lo refleja la imprescindible *Enciclopedia Discográfica de la Música Cubana 1898-1925*, de Cristóbal Díaz-Ayala, un año antes, en 1917, se hizo una grabación de este tema por la Orquesta Cubana Columbia (que no contaba con dirección ni intérpretes cubanos). No hemos podido escuchar esta grabación (Columbia C4169), si bien se supone que sea un danzón y es muy probable que no esté cantado el texto (y se le atribuye la autoría a Antonio María Romeu). Sin embargo, cuando analizamos los números de serie superiores a C4000 de la Columbia, no le encontramos matrices asociadas anteriores a 1920, por lo que es de suponer que esta grabación no haya salido a la luz antes de ese año.

En un análisis paralelo de los números de serie para cada disco y los números de matrices de una parte mayoritaria de estas grabaciones para la Columbia, nos damos cuenta de que están reflejadas todas las evidencias para inferir que es *Mujer perjura* (la de María Teresa y Zequeira) y no *Mujer malvada* la que corresponde a esta historia. La

canción se mantuvo relegada cierto tiempo por la propia compañía. Columbia decidió que reposara en cola para el prensado en serie ya que todo parece indicar que la dejaron última (fue la cuarta de cinco grabaciones), y en consecuencia se quedó “suelta”. La compañía decidió no acoplarla con grabación alguna de otro intérprete (lo que hubiera sido reflejo de una práctica común en este periodo) y solo decidieron hacerlo con otro tema del dúo una vez que este regresara a grabar. Intentaremos explicarlo a través de las numeraciones.

Desde fechas muy tempranas, alrededor del surgimiento de los primeros registros fonográficos hasta nuestros días, a cada uno de ellos se le ha asignado un número de serie que lo identifica como producto comercial, susceptible de catalogarse para el público y muy útil para los coleccionistas de cualquier soporte. Sin embargo, ese número comercial no refleja necesariamente una cronología de las grabaciones, ya que es la compañía quien decide, obviamente, el orden de lanzamiento al mercado de las mismas (al punto que se dan casos excepcionales en el que las discográficas mantienen material inédito por años). Sin embargo, las numeraciones de matrices, lo cual no siempre es revelado en los fonogramas y que adquiere un mayor sentido para la discográfica, salvo grandes excepciones, sí se registra cronológicamente tal y como fue grabado. En el caso que nos ocupa, un análisis correlativo de ambas numeraciones seriadas nos ofrece algunas pistas de lo que intentamos comprobar.

Nos remitimos entonces al disco en cuestión. Llama la atención la diferencia tan notable entre los consecutivos de matriz de *Mujer perjura* y *Eva moderna* (la otra grabación del acople en el disco que analizamos), que revela también una notable diferencia entre las fechas de grabación de ambos temas, pero que simplemente refleja la distancia temporal entre dos momentos sucesivos de grabación. El disco Columbia del que hablamos es el C3626 (desde que se comenzaron a acoplar dos obras en un mismo álbum la regla es que a ambas grabaciones le corresponde un mismo número de serie comercial en tanto disco, no así en el caso de los números de matriz que son únicos para cada gra-

bación, aun siendo tomas sucesivas de la misma interpretación y sin importar el intérprete). *Eva moderna* (no. de matriz 82642), según Díaz-Ayala, fue grabada en diciembre de 1919, mientras que *Mujer perjura* (no. de matriz 82050) se grabó en febrero de 1918.

Si bien esto es común en otros artistas, no es la norma cuando analizamos la gran mayoría de las grabaciones del dúo registradas en la enciclopedia anteriormente mencionada. Ningún otro acople revela una diferencia (ni de fechas de grabación ni de números de matriz) tan marcada como esta. La única razón que encontramos



plausible para tal diferencia es el descarte temporal por parte de la compañía, que prefirió echar mano al tema preterido una vez que el dúo regresó a grabar, y en este caso, refrenda en alguna medida la anécdota de la sobrina de Companioni recogida por Calderón.

En estas grabaciones de María Teresa y Zequeira para la Columbia (compañía que históricamente trabajó con mucho más orden y planificación respecto a las tiradas, que la Víctor y su sucesora RCA Víctor) no se detecta una diferencia en ningún acople ni siquiera similar. El único caso que pudiera llamar la atención al respecto es el de una grabación Víctor (Vi-72007 *Popurrí de los vendedores/ Buchín el carpintero*) que teniendo una diferencia de 123 consecutivos entre las matrices, solo las separan 10 días de diferencia entre sus registros, lo que solo viene a reflejar un caso de productividad.

Por otra parte, se sabe que la matrización de la época requería dejar en reposo por un espacio de tres meses como mínimo ese primer soporte en material de cera con el objetivo de que fraguara lo necesario para después permitir la reproducción del estampe metálico usado para el prensado en serie de los discos comerciales. Por tanto, si *Mujer perjura* se registró en matriz sobre febrero de 1918,

pero esperó para acoplarse comercialmente con otra grabación de diciembre de 1919, su salida en discos comerciales no debe haber llegado hasta 1920, cuando más temprano.

Solo faltaría constatar en los catálogos comerciales de la Columbia para Latinoamérica, alrededor de 1920, si queda reflejada la oferta de este fonograma para ese año, o si comenzó a circular después, pero hasta el momento no hemos encontrado ese dato. Aunque debe destacarse que el hecho de no aparecer en catálogos no descarta de por sí tal suposición, porque las listas de los catálogos no necesariamente cubrían todo lo lanzado al mercado o disponible para la venta. Suponemos muy probable que haya salido a la luz en 1920 a juzgar por el número significativo de grabaciones que se efectuó por el dúo en diciembre de 1919 y en todo 1920.

Mujer perjura es ya de cualquier manera centenaria, y como tal la celebramos los que hacemos de la canción trovadoresca una parte de nuestras vidas. Estuvo a punto de no grabarse y esto confiere un motivo extra para sumarse al jolgorio por los 125 años de María Teresa Vera como la gran dama de la trova cubana. ■





«Piezas (casi) anónimas en una ciudad musical»

JO JORGE LUIS TOLEDO

La Habana es una ciudad musical en más de un sentido, y a veces sus paredes se convierten en el soporte por donde transitan los sonidos. Bajo esa premisa, el fotógrafo Jorge Luis Toledo recorrió las calles de la urbe tras la búsqueda de aquellos grafitis que nos devuelven rostros icónicos de la música cubana y foránea. A su paso se encontró —y en más de una ocasión— con Benny Moré, quien observa a los transeúntes ya sea desde una calle en San Isidro y acompañado por Juan Formell y Elena Burke, como desde las inmediaciones de la Unión Árabe de Cuba, o en el interior del proyecto Armonía, en Centro Habana.

Los colores de Compay Segundo atrapan al fotógrafo, quien se detiene además en Faustino Oramas, James Brown, Amy Winehouse, Björk, en tanto la imagen de Formell en el barrio de Buena Vista se ha vuelto de obligatoria visita. Sobresale entonces en esta galería la idea romántica de la ciudad como lienzo musical, con piezas anónimas que devuelven el alma a las muchas veces derruidas fachadas. ■









«Cary Diez»

NED SUBLETTE

MAYO BOUS

«su previo y posterior afán de estudio, hace que su conocimiento de la música cubana sea envidiable»

Ya ves, lector, que no soy imparcial. Por más de 30 años he trabajado con la Cary, residente de El Vedado, hija de San Miguel del Padrón, pupila de Argeliers León, y actual madrina de la rumba cubana. Juntos hemos logrado suficientes cosas como para justificar mi presencia en la tierra. Pero debo confesar que nuestros logros conjuntos son solamente una pequeña (aunque brillante) porción de los proyectos de esta visionaria hija de Yemayá, musicóloga, productora musical, embajadora de la música cubana, maestra, gestora, productora audiovisual y madre orgullosa.

Ella ha estado detrás de muchos de los momentos más importantes de la historia musical cubana de los últimos años. Fue fundadora de Artex, lo que significa que fue parte clave del momento en que comenzó a comercializarse sistemáticamente la producción discográfica cubana en los Estados Unidos y otras partes del mundo. Para las producciones de mi sello discográfico Qbadisc en los '90, sus consejos fueron determinantes. Cofundadora del Festival Cubadisco, coprodujo además (junto con Rosa Marquetti, y bajo el liderazgo del productor español Francis Cabezas)

el proyecto El Son Más Largo del Mundo, el evento musical más fuerte al que haya asistido en mi vida, que como parte de la primera edición de Cubadisco mantuvo tocando en La Tropical a las mejores orquestas de toda la Isla durante 120 horas ininterrumpidas, en marzo de 1997.

Tenga en cuenta el lector que en el año del que hablamos casi no existía en Cuba ni el correo electrónico ni los teléfonos celulares, y calcule la hazaña de organización que significó este macro evento.

A partir de entonces, no ha habido una edición de Cubadisco que no haya contado con su participación y dedicación.

Fue Cary quien hizo la investigación, viajando por toda Cuba para conocer los músicos de cada rincón para el proyecto La Isla de la Música, iniciativa de Francis Cabezas, con la ayuda de Ciro Benemelis desde el Instituto Cubano de la Música.

Esto, más su previo y posterior afán de estudio, hace que su conocimiento de la música cubana sea envidiable; y quien dice la música dice la vida, la religión, la cultura, los sabores de Cuba.

Sin embargo, cuando un día le pregunté cuáles eran, a su juicio, sus logros mayores, contestó enseguida: “mi trabajo con la rumba”. Es ese camino al cual propongo dedicar el resto de este texto, comenzando, por supuesto, con los rumberos mayores, Los Muñequitos de Matanzas. Cary ha trabajado 32 años con ellos, entrando en su mundo matancero como un familiar más. Ha estado presente en todas sus grabaciones, sus giras como grupo, y debe haber presenciado alrededor de 750 actuaciones suyas. No es exagerado decir que Cary Diez es un Muñequito más.

Bajo su égida, el enorme éxito que alcanzaron las giras de Los Muñequitos de Matanzas en los Estados Unidos sirvió para romper las barreras en contra de la presentación de la música cubana en ese país. Defendieron su patria con dignidad siempre y siempre regresaron felices a Cuba. A partir de ahí, el grupo alcanzó un nuevo nivel performático que ha conseguido mantener a pesar de la desaparición física de los robles mayores, que ha ocasionado varias veces la reorganización del elenco con el paso de los años. Contando con la sabiduría, experiencia y estrategia que Cary le ha aportado, junto con la visión del director general Diosdado Ramos, el grupo ha podido mantenerse a un altísimo nivel por tantos años y está

preparado para una próxima generación. El resultado es que Los Muñequitos de Matanzas, con 67 años de fundado, se mantiene como una agrupación joven y tiene un futuro brillante.

Lo de Los Muñequitos sería suficiente para toda una carrera, pero Cary Diez ha participado también en más de 300 producciones fonográficas y audiovisuales. Por destacar algunas diré que en 2001 el Grammy Latino (un premio nuevo en aquel entonces) fue otorgado a *La Rumba Soy Yo*, álbum que contaba con un elenco de estrellas de la rumba y la timba, que dejó para la posteridad múltiples modalidades de rumba para todos los gustos. El fonograma fue ideado por Cary Diez, quien también asumió la producción musical junto a Joaquín Betancourt. El disco ya es un clásico, y fue seguido por un caliente, bien pensado, y más experimental segundo volumen, *La Rumba Soy Yo. Con Sentimiento Manana* (2005), cuyo elenco incluyó a Luis Carbonell, la primera grabación de estudio de Rumbatimba, y, con mirada de futuro, a una muy joven Telmary.

Cuando Cary tuvo la idea de combinar cantantes como Issac Delgado, Mayito Rivera, Haila María Mompíe, y Paulo FG con rumberos, había muy pocas



«No es exagerado decir que Cary Diez es un Muñequito más»

peñas para la rumba en vivo en La Habana, y las que había eran bastante formales comparadas con lo que es la verdadera rumba callejera. La rumba se veía poco en la televisión cubana. Como el lector debe saber, este género no era muy respetado entonces en los círculos de promotores de la música, algo que venía de tiempos inmemoriales. Pero en la realidad del barrio La Marina de Matanzas, la rumba —y no solamente el guaguancó— no es meramente folclor sino una expresión de contemporaneidad negra, comparable al hip hop en los Estados Unidos. Los

Muñequitos tuvieron que triunfar en ese país antes de poder tocar un concierto en un teatro mayor de La Habana. Ya no es así.

En Cubadisco 2008, Cary produjo *La Rumba Más Larga del Mundo*, que cruzó el país en una rumba continua, comenzando en Holguín, un maratón cuya historia podría servir de base para una novela. Más recientemente, en colaboración con este humilde servidor, produjimos *El Rumbazo* (2017) y *El Rumbazo #2* (2018), los festivales más grandes

de la rumba de todos los tiempos desde el descubrimiento del fuego. El #2 especialmente tuvo visibilidad nacional y ganó para los rumberos *facetime* en la televisión cubana, donde generalmente estos no se incluyen entre las “celebridades”. Presentamos 18 grupos de rumba, con el gran Pedrito Martínez en carácter de invitado especial. (El Rumbazo #3 fue pospuesto gracias a Trump, pero tiene ya fecha para febrero de 2021).

Cary no ha hecho nada sola, por supuesto, otra de sus virtudes es que sabe organizar equipos colaborativos. Siempre cuenta con muchas buenas voluntades porque la rumba es verdaderamente popular. Resulta incontestable que, de todas las personas involucradas en la producción de música en Cuba —que no son pocas—, es a ella a quien le debemos muchas de las dedicadas a la rumba cubana. En las décadas recientes, nadie ha hecho más en las instituciones y los medios para ganar espacios y prestigio para este, el más cubano de los géneros.

Quizás el logro más espectacular en ese sentido fue la designación de la rumba como Patrimonio Inmaterial de la Humanidad por la Unesco, un proceso que tomó años, y que comenzó con iniciativas

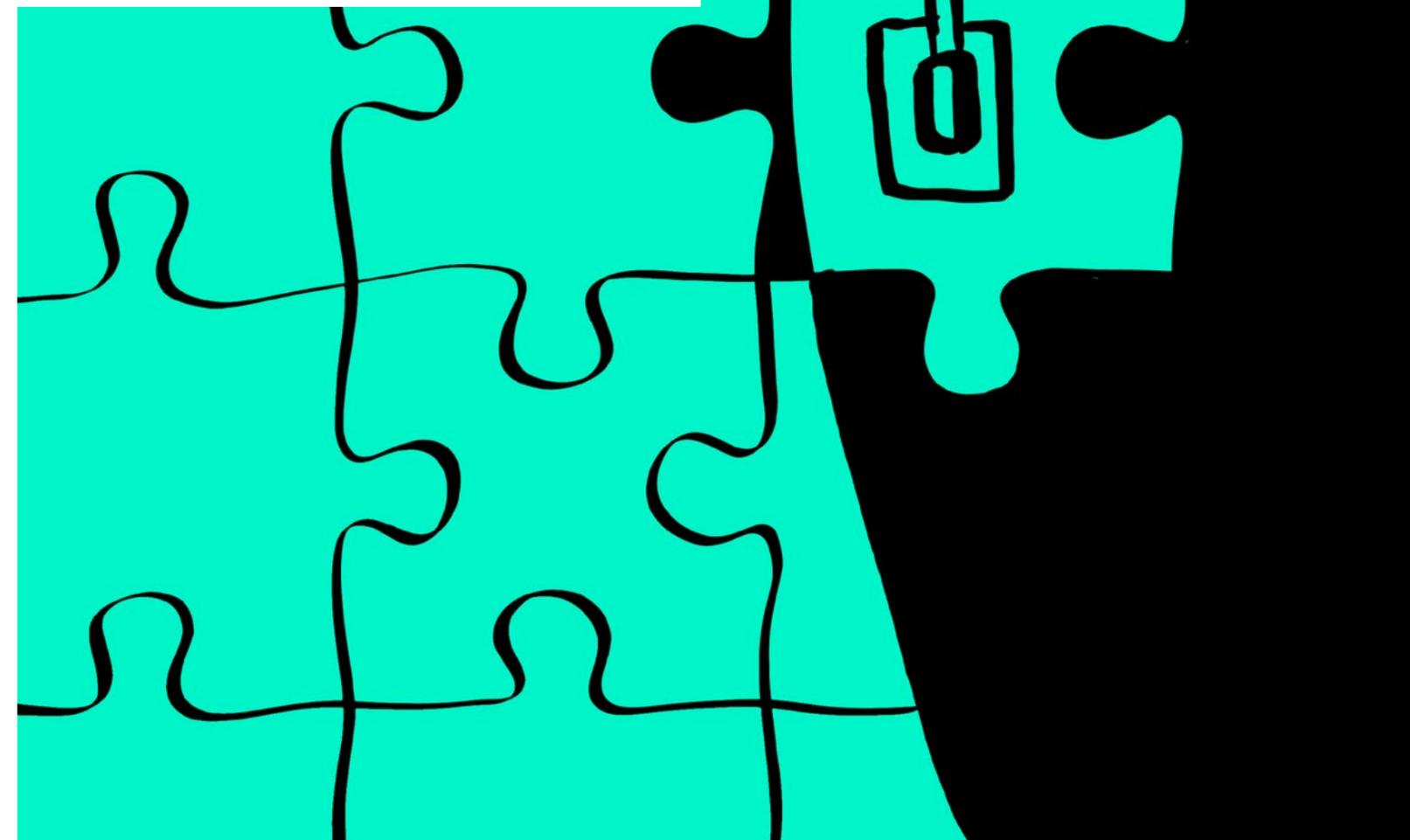
comunitarias para declarar la rumba Patrimonio Nacional. No fue obviamente obra de una sola persona, pero si hubiera que señalar a una entre todas a quien se le debe este logro, ya tú sabes de quién hablo, lector.

Fue y sigue siendo anfitriona de las que hasta ahora son las únicas series de televisión en el mundo dedicadas a la rumba: dos temporadas de *En Clave de Rumba*, seguida por *Caminos de la Rumba* y pronto se sumará una nueva, en fase de pre-producción: *La Rumba Soy Yo*.

Ha aportado muchísimo a una generación entera de nuevos rumberos que ha ido surgiendo en toda Cuba —entre ellos, Rumbávilá (Ciego de Ávila), Ochareo (Cienfuegos), Timbalaye (La Habana), y por supuesto Rumbatimba (afiliado con Los Muñequitos). Les ha aconsejado, los ha ayudado a tocar en la capital, les ha producido discos y conciertos y los ha presentado a empresarios extranjeros. Y ha visto con orgullo su desarrollo creativo.

En todo el país, Cary Diez ha cultivado relaciones con una impresionante cantidad de proyectos comunitarios, tanto religiosos como culturales. Ya

sea trabajando con los güineros del Patio de Tata Güines en su proyecto De Acera a Acera, o visitando dinastías religiosas en casas templos de Matanzas, o asistiendo a un bembé infantil en la extraordinaria comunidad yoruba del Central Álava en Colón, o el Cabildo Kunalumbo en Sagua la Grande, o presenciando el bonito proyecto de raíces haitianas en Cueto, o muchos más, ella va construyendo una red, levantando cabildos. Y no para. Cuidado. ■





«Carnal: repetir fórmulas o ser bocado del mercado»

ISELY RAVELO ROJAS
M.J. SARDIÑAS / BUENA FE

Como un prejuicio abierto a la mitad es este disco, que de la carne se levanta con una idea transversal: el universo como fuente humana para cuestionarse la libertad. Una selección de canciones cuyo eclecticismo radica en escoger puntos de vista, ideas y valoraciones sensoriales que son compatibles, únicamente, combinándolas y mezclándolas en una adecuada dramaturgia sonora como la que propone *Carnal*, el álbum más reciente de Buena Fe, donde tal parece que la banda —como sugiere el tema que da título al disco— aceptó ser bocado de las mandíbulas del mercado.

El fonograma tiene como base la experimentación con sonidos que mezclan la percusión y las cuerdas eléctricas, 14 piezas con una noción pluralista donde caben todas las voces, como evidencia, por ejemplo, el uso de sintetizadores y la fuerza escandinava del *track* *Catrina*.

El tema *Carnal* es una disección visceral y personalísima de creer aunque falten motivos y sobren desertores de la esperanza. Así lo confirma la letra: *No importa, vamos de nuevo.../ A tratar de comprender lo que pasó/ Para ser el dueño de lo que vendrá/ la impostura es un suicidio a pleno sol/ No hay manera que no lo haga personal*.

Como denominador común, en todos los cortes del CD se distinguen versos breves, apenas monosílabos o sintagmas que el grupo extiende a coro. Frases como: *Estoy enamorado de la noche* (en *Patakí de Libertad*), *Quién soy yo*, título además del octavo *track* del disco (una típica balada pop, donde ¿merodea la sombra de Ricardo Arjona?); igualmente, *Ni una más* y *Carnal* confirman ese tratamiento coral en el empleo de las voces que distingue al álbum y en donde, por primera vez en la historia de la agrupación, incorporan la voz de una mujer en los coros que, por supuesto, ofrece otra coloratura al producto final.





El disco, además, da la oportunidad a Yoel Martínez de corroborar que cuando asume el protagonismo como cantante —en su caso los solos vocales, con respaldo guitarrístico y sin demasiado sonido orquestal de fondo— le sienta bien. En esta oportunidad, ello deviene en el regalo a la medida para su hija Mía.

Ese es también el nombre de la canción compuesta e interpretada por Yoel y que sirve de puente temático y punto de giro para contar historias individuales escritas por Israel Rojas. Los cuatro primeros temas del disco revisitan conflictos sociales: el racismo, la idea de libertad, el individualismo que se manifiesta como veneno en la sociedad, el amor a Cuba, la fe, y la capacidad de supervivencia de su gente. El resto de las propuestas musicales individualizan las historias, siempre desde la sensibilidad artística y sobre todo corporal con que se disfruta y se sufre el presente cubano.

Lo que comenzó como dúo, casi entrado el año 2000, ha mutado en una banda que regresa a la raíz con la pieza *Blues de guateque*. Es la reivindicación, sin olvido, con la tierra guantanamera y el Oriente que los vio nacer. Así, el grupo vuelve sobre la línea temática identitaria de Israel Rojas y Yoel Martínez para luego llegar a la capital a través de *Mujer ciudad*.

Por otra parte, en *Cuatro cuentos* se utiliza la narrativa de barrio como hilo conductor para cantar, visibilizando las situaciones *sui géneris* de una comunidad. La propuesta resulta una fotografía de la cultura barrial, esa a la que es preciso retornar una y otra vez para entender la cultura nacional.

BUENA FE CARNAL

Las palmadas, mientras tanto, son el pórtico del tema *Ni una más*, recurso que en el pasado también asumió el grupo en títulos como *Catalejo*, de evidente popularidad, y que repite también en *Música vital*. Las conversaciones al inicio de los títulos y los diálogos ambientales sin intervención musical se constatan nuevamente en *Madurar*, otra fórmula explorada antes en interpretaciones como *Ojeo* y *Se bota a matar*, que pertenecen a *Dial*, octava producción discográfica de la banda.

En resumen, el grupo relee su propia obra sin grandes sorpresas. Un disco donde se da más preponderancia al trabajo orquestal, sonoro, y... cuando parece que las letras van a conectar con la poesía para pensar —recurso propio de la estética y creación de la agrupación—, las composiciones se resienten en el plano lírico al caer en una buena dosis de facilismo y que poco tienen de esa profundidad cortante y crítica de los inicios del dúo. ■

«Llegando a *Capitalia*»

✍ NAHELA HECHAVARRÍA POUYMIRO
✍ MOLA

Los amigos... los (buenos) amigos siempre te sorprenden con música para vibrar. Porque se trata de eso, de compartir lo que hiciste tuyo, y saber que gente cercana puede disfrutarlo igualmente. Cuando Lorena me *wetransfereó* el disco de William Roblejo's Trío, intuía que se lo iba a agradecer. He de confesar que entre oír la grabación y saborear en vivo la música contemporánea cubana, prefiero lo último, porque en vivo me muevo, me voy dentro del *stream* melódico, ese cómplice "estar ahí" que da compartir el mismo espacio (aire/ondas sonoras), y la energía, por supuesto. Sensación irrepetible como pocas.

Sin embargo, *Capitalia* (Egrem, 2019) llegó a mí por partes, casi diría, fluyendo intermitentemente, y así lo disfruté. Primero, y con escasos días de diferencia, lo descubrí por quien diseñara su imagen, Edel Rodríguez *Mola*. La portada e interiores estructurados



con el tino y la gracia que da saber comunicar, atraen, no ya al reconocer a La Habana y su arquitectura, sino por acercarnos a estos tres iluminados (William Roblejo, Roberto Luis Gómez y Julio César González) que, solos o de conjunto, se entregan a la música, un territorio siempre por explorar.

Para el que escuche este fonograma desplazándose a pie, en bici o manejando por las calles de esta Habana (casi como la de cualquier ciudad bullente), *Capitalia* es un regalo. Banda sonora que se siente como una conversación diáfana de instrumentos e intérpretes, géneros, estilos y tradiciones. Una geografía sonora con ecos que van desde la tímbrica irlandesa volando al norte de América para airearse con la síncopa afro(descendiente), de ahí seguir a un barrio carioca, para arribar, finalmente, a puerto seguro, a la isla de la música, a Cuba.

Track a track, seguir las pistas...

Escuché a Roblejo por primera vez en vivo hace ya tiempo, en un festival de jazz por el 2011 o 2012, y luego en muchas colaboraciones con proyectos y géneros musicales diversos. Me sorprendió la capacidad que tiene, como otros talentosos músicos (clásicos) cubanos, de transitar de lo culto a lo popular (por decir un binarismo injustificable en los tiempos que corren), de la música centrada en la partitura a la improvisación más (o menos) espontánea. Porque si sus orígenes están sin duda en la escuela cubana de violín clásico, con el tiempo y expuesto a infinidad de influencias, decantarse por el jazz-fusión diría que le fue natural. Roblejo —que ha dicho que es “un violinista que hace composiciones”— pasó de un primer volumen (*Dreaming*, 2012)

en el que el peso autoral era bastante coral, a *Capitalia* donde ocho de los nueve temas incluidos llevan su firma, compartiendo los arreglos con Roberto Luis Gómez (*Recuerdos*, *Cuando ya no estés* y *Capitalia*) y con Julio César González (*Amor de loca juventud* y *Bossanera*).

Nunca pude escuchar *Dreaming* como se dice, formalmente —aunque debo haberlo disfrutado quizás en algunos de los conciertos que a lo largo de estos años ha presentado el trío—; pero si muchos coincidían en que aquel volumen inicial —luego nominado al Cubadisco 2013— mezclaba con frescura y arrojo temas de consagrados y noveles compositores como él mismo, ahora apreciarán la madurez que exhibe *Capitalia*, siete años después. Porque este es, no cabe duda, un disco cerrado.

Con una *Irlanda para tres*, cuyo vibrante solo de violín deleita cerca de dos minutos, Roblejo rinde homenaje a una de las escuelas violinísticas más identificables y reconocidas a nivel internacional. Desde los primeros acordes (a)sienta en nuestros oídos la maestría del violín clásico para, instantes después, desdoblarse con el color y veloz ritmo del *fidjet* tradicional irlandés que, más expresivo con sus impresionantes agudos, despliega las infinitas posibilidades que este instrumento puede abrazar.¹

¹Mucho se ha hablado del uso expresivo del violín irlandés, cómo su sonido claro se eleva sobre los demás instrumentos para transmitir tanto euforia como melancolía. Algo que toca de cerca igualmente la tradición del violín gitano, con infinidad de intérpretes y que ha influido a lo largo de los siglos a toda Europa y parte de las Américas, allí donde fuera que su población emigró.



Irlanda, que aquí transpira a mar y acantilados, nos llega en un sonido sinestésico, ese que irradiado del violín dinámico, se eleva o regodea en las notas, las escalas... para ensancharse poco después y dejar entrar rasgueando la guitarra, punteando al bajo, coloreando la tímbrica inconfundible, encrespada... Irlanda que se oye cual viento cuesta arriba, y pareciera que el violinista es no uno sino dos, preguntándose y respondiendo al mismo tiempo.

Y en ese libre fluir, con la armonía como guía, se entiende que el tema *Amor de loca juventud*, compuesto y arreglado por Rafael Ortiz e incluido en *Dreaming* y ahora también en *Capitalia*, hermane ambas producciones, y sea el segundo en escucharse. Este *track*, como

el siguiente, *Ida y vuelta*, mantienen el tono de divertimento y emoción en dosis tan exactas que francamente atrapan. *Ida y vuelta*, como buen *bluegrass*, suena a *western* y, banjo mediante, nos lleva a la cuna del jazz americano, con ligereza, deshojando nota a nota ese violín protagonista tan caro al *old time* y al *blues*, que resume (tan bien) el incierto ir-y-venir del nómada contemporáneo.

El disco tiene a su favor un balance que va de pasajes intensos a otros más relajados, con absoluta desenvoltura. Sin esfuerzo vamos de la euforia a los *Recuerdos*, donde el *tempo* se enlentece, se adelgaza, y el bajo deviene contraparte emotivo-reflexiva, espejo del violín o viceversa. Casi lo mismo que provoca ir atrás, a los cimientos de la música cubana, para re-vivir escuchando un *Danzón en Tunisia* que nos hace movernos al compás casi sin notarlo. Yo no sé si Roblejo “pasó” *A Night in Tunisia* pero quiero leer un homenaje allí donde quizás solo hay alusión, un guiño, más cuando el danzón es un género no tan vehemente como ese *standard* de jazz de Gillespie.

Y como del recuerdo a la ausencia no va más que un paso (unos acordes quizás), *Cuando ya no estés* vendría a cerrar la línea introspectiva que alcanza el disco a la altura del sexto tema. Este *track* tan íntimo cuenta con un videoclip, y es una conversación personalísima (entre la guitarra, el violín y las misceláneas) de la que seremos seguro testigos y entendidos todos por experiencia. El aire melancólico, inevitable, casi se diluye cuando resuena otra fuerza rítmica, *Bossanera*, que de inmediato nos transporta. Se siente fluir esa *nova samba*,

breve y cálida, que es pura armonía y gracilidad. La instrumentación elegante sigue el tono intimista, pero el fraseo espontáneo y sincopado de la *bossa nova* carga de personalidad la pieza (pandeiro a cargo de Edgar Martínez Ochoa). Y si cada músico va entrando, *breakeando* con soltura y lirismo, casi al final quizás lleguemos a “oír” que alguien vocaliza al compás la melodía, justo lo que quisiéramos hacer.

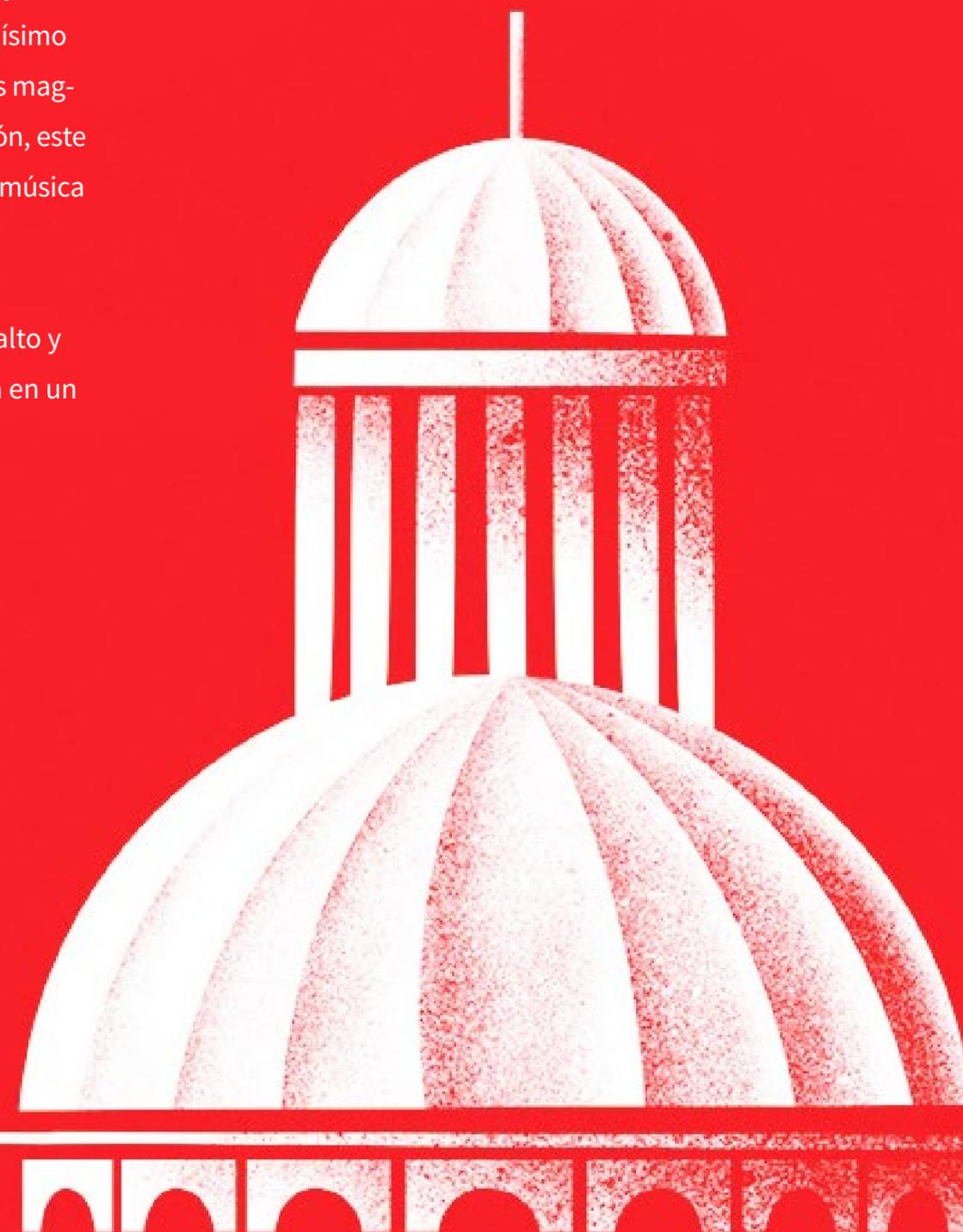
Pero como si no quedara tiempo ya, se nos viene encima el *track* más corto del volumen: *Llegando a tierra*. Casi un *allegro*, este tema trepidante es pura expectación, se mueve entre el violín y el bajo, con la guitarra entre ambos. Punteado como quien camina deprisa o tropieza, y cuando más a gusto se está, termina, porque llegamos a *Capitalia*. Cierre como era de esperar, este tema es un *crack*, porque es síntesis de los temas anteriores. Suerte de crisol de tradiciones e influencias, como la propia música cubana, *Capitalia* combina de todo, del clásico violín a la batería moderna (Rodney Barreto), de la guitarra flamenca (Damián Campos) al cajón (Leandro Cobas). Pero también está el sentimiento de un violín gitano, la guitarra del *bluegrass* y como “*it don't mean a thing if you don't got that swing*”, este *track* tiene swing, y mucho.

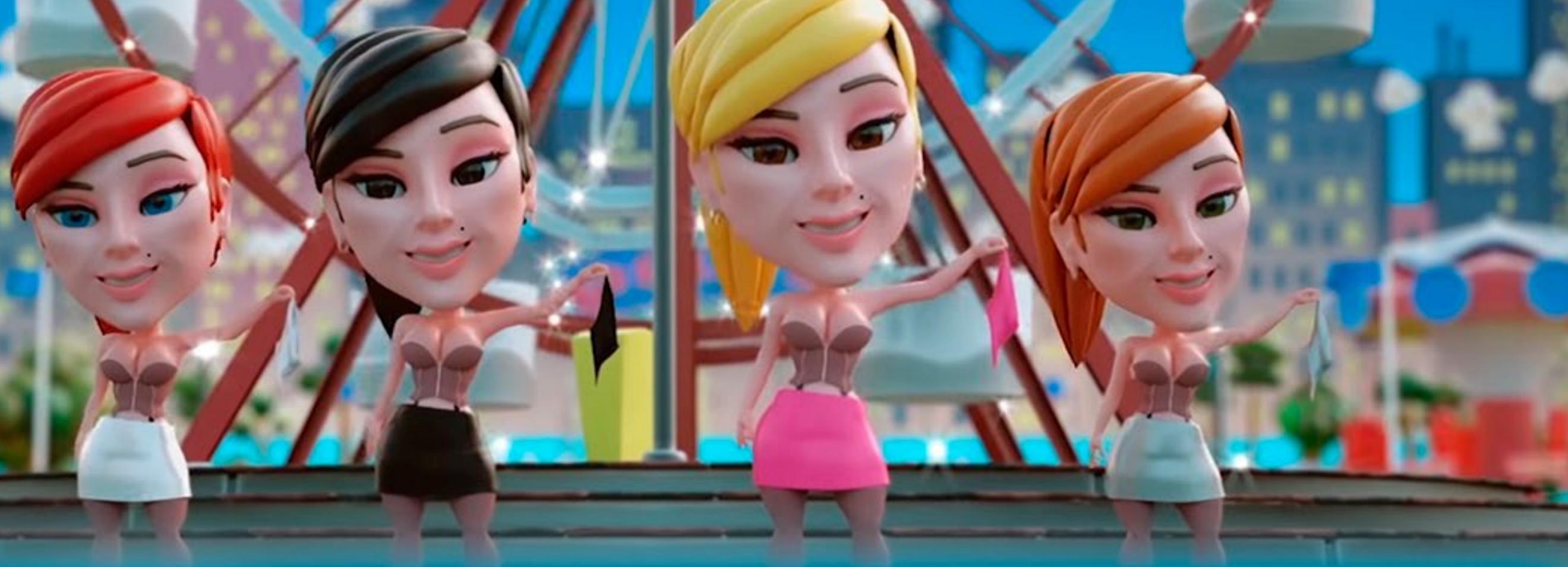
En *Capitalia* el timbre y el *color* conforman la imagen de esta ciudad, La Habana. Que este tema es un homenaje no puede nadie dudarlo, y no porque en el 2019 la capital cumpliera cinco siglos —de hecho fue incluido en un volumen recopilatorio, homenaje al medio milenio de la ciudad, titulado *La Habana 500* (Egrem, 2019)— pues el tema creo

ya venía desde el 2016 en que fue usado para promocionar el Festival Habanarte, sino por su sonoridad inconfundible. Suena cubano y suena a música del mundo, y todo a través de ese arco personalísimo que va engarzando, *leadereando* en grupos de tres, cuatro o seis magníficos ejecutantes. No se trata ya si es o no post-jazz o jazz-fusión, este volumen escapa a una clasificación genérica como no sea la de música cubana contemporánea. Y como tal ha de disfrutarse.

Llegando a *Capitalia*, llegó Roblejo a sí mismo, luego de volar alto y bajo, de salirse y volver sobre sus pasos. La gloria de la música en un acorde, para de ahí crecer, y seguir creciendo. ■

CAPITALIA





«Gente de Zona: ¿la misma cosa?»

 LALAU YLLARRAMENDIZ ALFONSO

 FOTOGRAMA DEL VIDEOCLIP

Poquito a Poco (SONY MUSIC

ENTERTAINMENT US LATIN

LLC/MAGNUS MEDIA LLC)

Cuando un **reguetonero cubano** adquiere fama internacional, su impacto suele medirse por los artistas con los que hace colaboraciones, por la cantidad de *views* que tienen sus videos en YouTube o por su participación en galas, premios y festivales foráneos. Si tenemos esto como referente, los pioneros en este tipo de experiencia internacional en el reguetón cubano son Gente de Zona, dúo con una larga trayectoria en el género dentro y fuera de la Isla.

Otra cosa es el nombre de su más reciente álbum, lanzado al mercado el pasado mes de mayo de 2019. Más allá de las polémicas sobre la participación de Gente de Zona en el concierto de fin de año en Miami, el dúo ha podido hacer una excelente labor de

promoción del fonograma, como se va haciendo ya habitual en su gestión. Alexander Delgado y Randy Malcom son voces ya establecidas, tanto que su música acompaña series, programas televisivos e incluso videojuegos como es el caso de *Need for Speed Heat*.

Entre los videoclips asociados al disco que han lanzado se encuentra el tema *Poquito a poco* — disponible en YouTube desde el pasado 20 de diciembre de 2019—, en colaboración con los puertorriqueños Zion & Lennox. Este *featuring* es otra raya para el tigre en cuanto a éxito en el mercado se refiere, pues la aceptación e historial de la agrupación dentro del mercado musical internacional está fuertemente relacionada con su asociación con artistas como Juan Magán, Laura Pausini, Thalía, Marc Anthony y una extensa lista de cantantes.

En cuanto a la realización y animación, este audiovisual, dirigido por Pedro Vázquez, puede resultar hasta divertido, pues las acciones se desarrollan en un parque de atracciones, espacio entretenido de por sí, y llama la atención el parecido entre los animados y los cantantes. Mi objeción ante esta propuesta se debe a que estoy agotada de clichés sexistas en textos y mensajes audiovisuales de los temas de reguetón. Cuánta desnudez tiene el reguetón, cuánto ensañamiento en mostrar órganos sexuales. La sexualidad es bandera del movimiento casi desde sus inicios. Si quieren seguir enarbolándola, lo mínimo que pido es creatividad.

Cuán primaria es la fórmula de desnúdate + “te haré tal cosa”. Eso no ha cambiado. Tribalismo sexual inherente a Gente de Zona y a todos aquellos que se precian de hacer el reguetón bajo sus cánones establecidos. En fin, que tanto el parque de atracciones como la visualidad no son más que un pretexto para camuflar un juego sexual que el texto expone sin disimulo alguno:

Todo empezó como en la rueda de la fortuna

Si tú te quitas una prenda yo también me quito una.

[...]

Una fanática normal como ninguna

Ella me come, pero yo soy quién la desayuna.

Las partes del cuerpo son un recurso del juego de seducción que protagonizan Gente de Zona y Zion & Lennox ante una fanática, donde

el hombre es la víctima de los poderes cautivadores de la mujer (esta descripción aplica a buena parte de la producción del reguetón; una historia sin pies ni cabeza, que simplemente sirve como entretenimiento). Precisamente en eso consisten estas propuestas regueteras “más finas”.

A menudo se escucha decir que el trabajo actual de Gente de Zona ha salido de la marginalidad, a nivel estético. Y pudiera parecerlo, en buena medida por el rediseño orientado a un estilo más pop al que los ha sometido la industria.

Ahora bien, si se le agrega una base rítmica repartera a la siguiente frase del tema *Poquito a poquito* nos faltaría solo el “popopo” de Chocolate o el Kamel para tener un tema repartero.

Así, así

Poquito a poco se fue quitando la ropa

Así, así

Poquito a poco se fue subiendo la nota

Son menos intensos los vulgarismos y fraseologismos, obviamente nos estamos refiriendo al cubatón, que tiene un público más heterogéneo e internacional que no aceptaría el mismo nivel de chabacanería, pero siguen siendo símbolos frecuentes para el género el sexo, el alcohol y la mujer como objeto de deseo.

Queda desear que este 2020 llegue a Gente de Zona con altas dosis de creatividad. Pues lo novedoso de una propuesta no puede residir en poner a los artistas en formato animado y nada más. Resulta hilarante el video, pero ¿cuándo llega el punto de giro? ¿Cuándo se detendrá la maquinaria musical que los mueve nadie sabe con qué rumbo? ■



«DANAY SUÁREZ,

bajo los efectos de Dios y la naturaleza»

✍ RAFA G. ESCALONA

✍ M.J.SARDIÑAS

📷 EVELYN SOSA

Danay Suárez es uno de los personajes más enigmáticos de la música cubana. Salió de la cantera del rap, de aquellos días en que Los Aldeanos y Papá Humbertico desde Real 70 le gritaban a la sociedad cubana que el rap es guerra con una agresividad nunca antes vista en el discurso del género. Pero en algún punto, el trabajo de Danay trascendió al rap. Su obra está marcada por ese característico fraseo melódico, un tanto monótono, que se desliza lo mismo sobre los *beats* del hip hop que sobre las armonías de un piano. De Danay, biografía sintética y discos aparte, poco se sabe en Cuba. A pesar de que los proyectos Havana Cultura de la marca Havana Club la catapultaron a un

pronto reconocimiento fuera de Cuba, nunca ha hecho propiamente una carrera en solitario en la Isla, si descontamos aquel concierto el 21 de septiembre de 2012 en Casa de las Américas y algunas otras pocas presentaciones, casi siempre como invitada de otros artistas. Por eso le pedimos que enseñara sus cartas, que nos contara su historia, pero sobre todo que nos mostrara los detalles del mecanismo de su arte. Cuando Danay habla, sus palabras se parecen a sus canciones: son un fluir de su conciencia; no hay un orden claro a veces, se detiene en detalles confusos, pero aun así la fotografía mental que logra es muy efectiva. Hay un orden en su caos, y me pareció justo respetarlo.



«yo crecí escuchando

emisoras de radio cubanas

que, en ese momento,

difundían más el bolero,

lo tradicional, y eso

me influyó mucho»

Creciste en el Cerro y luego te mudaste a Santa Fe. ¿Qué te aportó, como artista y como persona, cada uno de estos barrios?

Mi vida empezó en el Cerro, en un edificio apuntalado y en peligro de derrumbe. Por esa circunstancia de vivienda siempre estaba pensando que tenía que hacer algo para salir de ahí, proyectarme un futuro. Por entonces lo único que yo tenía eran mis canciones, que grababa en los Estudios Real 70, más allá de Guanabacoa. Fuera de eso no tenía ninguna oportunidad en la música, no conocía a nadie vinculado a ella. También sabía que mi temperamento no tenía nada que ver con las orquestas de música popular. Yo sentía que era una artista, pero no encontraba un lugar para mí. Aunque era artista y tenía una obra, esa obra estaba en un no lugar. Mientras, seguía viviendo en esas circunstancias en El Cerro, sin poder generar ningún ingreso, sin poder vivir de la música.

Aunque la vida estaba ahí todo el tiempo en peligro de derrumbe, siempre tuve claro que lo que no se podía derrumbar era el interior de uno, mis principios, que no podía prostituirme para lograr un trabajo.

Llegué a Santa Fe cuando ya tenía hecha una vida como artista internacional. Al principio el silencio de Santa Fe fue un poco perturbador porque, viviendo en la Calzada de El Cerro, estaba acostumbrada a otra efervescencia.

La vida en El Cerro afectó mucho mi manera de hablar y de expresar mis canciones. Si te das cuenta mis primeros discos son muy tajantes, muy directos. Ya los posteriores van buscando otra poesía. El silencio y la vida tranquila de Santa Fe no influyó tanto en mi creación artística; cuando me mudé para allá estaba poco tiempo en mi casa, pues viajaba mucho. Pero en esos momentos de silencio escribí una de las canciones más importantes de mi carrera: *Yo aprendí*, escrita en Santa Fe, a diferencia de casi todos los temas del disco *Polvo de la humedad*, que nacieron en El Cerro.

Decías que no sentías una empatía con agrupaciones de la música popular bailable. ¿Cómo encuentras el hip hop y descubres que por ahí puedes comenzar a adentrarte en la música? ¿Es por los amigos o llega de manera natural? ¿Qué llega primero, los amigos del hip hop o el hip hop y luego tus amigos?

Primero llegan los amigos del hip hop. Cuando vi que construían sus canciones, que aunque no tuvieran empresa y todos esos términos legales que necesita un artista en Cuba para llamarse profesional, igual trabajaban, sentí que podía ser una posible puerta para mí. ¿Qué me pasaba con los otros géneros de música popular? Que no los entendía en mi persona; yo crecí escuchando emisoras de radio cubanas que, en ese momento, difundían más el bolero, lo tradicional, y eso me influyó mucho. Desde los inicios tuve la ilusión —y más al ver a los artistas del Buena Vista Social Club— de ser ese tipo de cantante, aunque llevándolo a mi estilo. Pero no tenía una opción para cantar como profesional, ni empresa, ni títulos de música, no tenía lugares donde desarrollarme así, y obviamente en una peña de rap no podía ponerme a cantar un bolero, pero tampoco tenía que llevar papeles, solo necesitaba talento y actitud.

Llegué a la peña de rap por los amigos. Descubrí que tenía talento para cantar, pero no sabía hacer rap, realmente aprender a rapear fue muy difícil para mí. Cuando comienzo a dominarlo, a entenderlo y procesarlo, empiezo a desarrollar un estilo personal, porque yo no era ruda como un varón, ni tampoco suave como una cantante de R&B, no era muy dulce.

Yo era un producto del hip hop cubano, me gustaba cantar y hacer melodías, y me sentía influenciada un poco por el jazz y la música tradicional cubana que escuchaba. Sabía que no quería sonar como los Orishas, en el sentido de hacer una fusión de lo tradicional con el rap; tampoco quería sonar como Erykah Badu y Lauryn Hill —aunque me han comparado muchísimo con ellas—; sabía que no quería sonar como un hombre, que no era una artista exclusivamente de rap, pero sí una artista que podía hacer rap y hacerlo bien.

¿En ese camino, sientes que has encontrado tu espacio?

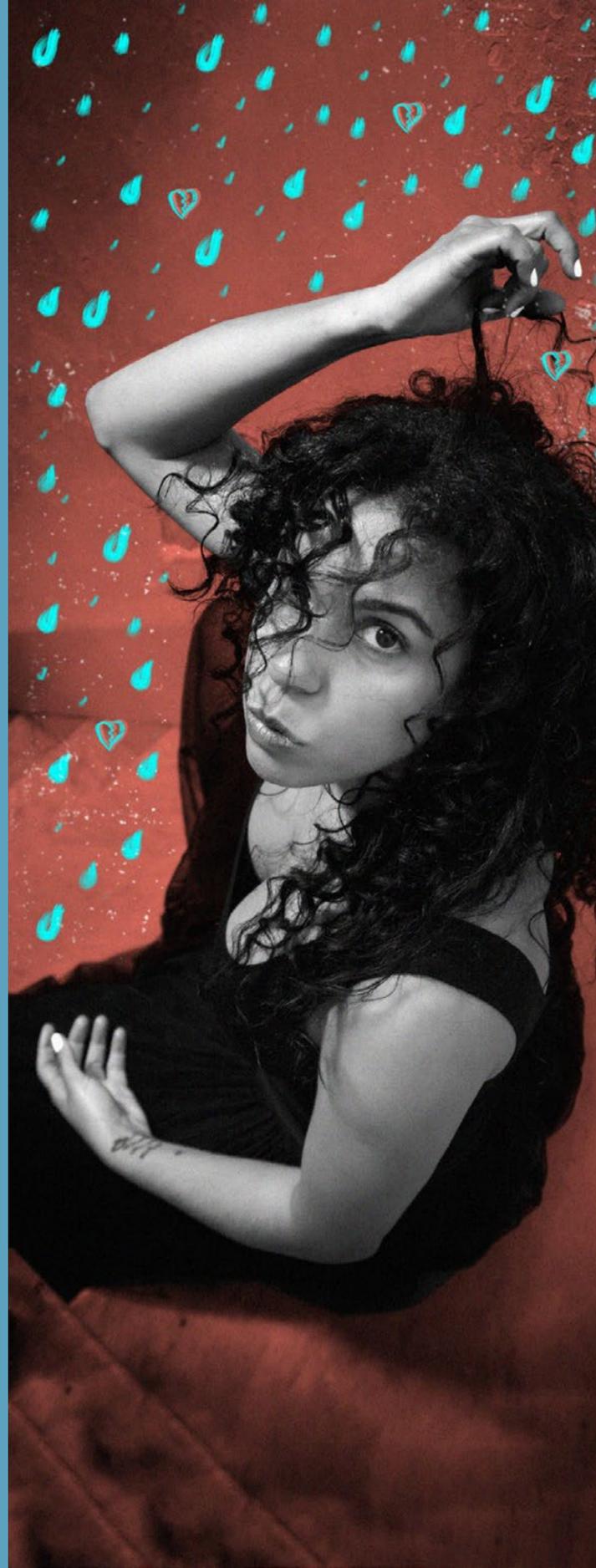
Primero, quería ser muy conocida. Creo que todos los artistas queremos serlo, pero ahora, después de haber encontrado un propósito, quiero ser conocida, pero no para mi ego, quiero serlo porque como miembro de esta sociedad me doy cuenta de que la gente está haciendo mala música y está sacando lo peor de su corazón hacia los demás.

Quiero hacer una música que pueda servir al ser humano todo el tiempo, que no va específicamente a criticar a un sistema político —porque ni siquiera

lo entiendo y al final tengo que someterme, todos los ciudadanos tenemos que someternos al sistema en el que estemos. No va enfocado tampoco a la religión; aunque busco hablar desde lo espiritual, porque he evolucionado.

En esta etapa de madurez quiero cantar boleros, pero es que ahora lo que el mundo quiere escuchar es música urbana, y hay muchos jóvenes que se están perdiendo escuchando a estos artistas que solamente hablan de sexo, dinero, drogas y de sí mismos, vanagloriándose. Y entiendo que no es mi momento de hacer un disco de boleros; tengo un conocimiento de cómo funciona el género urbano y puedo sacar un álbum para estos mismos muchachos que están enganchados no tanto con el artista, sino con el estilo de música.

Lo que pasa es que nunca quiero hacer lo que todo el mundo está haciendo. Ahí es donde me pierdo, quiero ir a contracorriente. Veo que todo el mundo está en la música urbana, y quiero cantar bolero. Veo que todo el mundo está en el bolero y quiero hacer música urbana. Hasta que uno va despojándose del ego y se enfoca más en el propósito. Si ahora se usa la música urbana, voy a aprovechar



que nació en este tiempo y que tengo una comprensión del género. Voy a atacar y sacar mis letras en este contexto.

¿Cómo has vivido el proceso de ser, desde hace varios años, una de las pocas artistas cubanas contemporáneas que ha estado firmada con una *major*?

Para mí al principio fue importante, pero una vez que lo conoces es bla, bla, blá. ¿Cómo funcionan las compañías disqueras? Una disquera hoy no hace a un artista, una disquera hoy se fija en un artista que está hecho, o que tiene una obra que sabe que va a caminar sola. Porque el mundo de la industria de la música cambió. Si tienes una obra que alcanza a ser buena en general, con la que todo el mundo se conecta, obviamente van a venir todos estos socios colaterales a querer engancharse ahí. Puede ser Universal o una compañía disquera más pequeña.

Cuando viajé a Estados Unidos por primera vez y tuve propuestas de contrato de Universal y Sony, y decidí firmar con Universal, para mí fue la gloria. Sin embargo, ahora me doy cuenta de que ellos no tenían que hacer por mí algo que yo ya

no hubiese hecho, que no tenían por qué ofrecerme algo que yo no tuviese en mis manos.

Hoy que tú puedes ser independiente y subir tu música, estar con una disquera es casi casi una vergüenza, desde mi punto de vista. Lo que pasa es que el público, sobre todo, que no sabe cómo funciona la industria de la música, se impresiona cuando hay en el disco de un artista un globo que diga Universal Music y eso le da un valor agregado al artista, como un nombre de importancia. Pero el artista que ya conoce sobre los términos legales de su trabajo, lo puede ver como una pérdida.

Considero que puedo hacer sociedad con otras casas discográficas en el futuro, conociendo los términos de mi trabajo, pero que no es muy importante, porque a la larga ya sé que es una cuestión de inspiración. Me preocupa más la inspiración, por ejemplo, porque cuando uno está inspirado es cuando saca esas obras que son un quilo, que se difunden solas. Yo creo que hoy día la preocupación de un artista, sobre todo un compositor, debe estar en atender sus redes sociales, en conocer el mundo de la música, sobre los *royalties* y el derecho de autor, y dejar que la música hable por sí sola.

¿Crees que has podido escapar de la sombra de ese hit que es *Yo aprendí*? A los artistas a veces les sucede eso, que tiene una obra que la gente asume y es como *La obra que identifica y reconoce*.

No se puede escapar. Pero he enfocado la cosa de esta manera: siempre es molesto cuando quieres cambiar el repertorio y decirle a la gente “yo tengo otras canciones”. Lo que pasa es que *Yo aprendí* es una obra que merece no escapar de ella, porque cuando uno se pone a analizar su texto, por mucho que me canse cantarla, me digo que es bueno cantarla. Pero imagino que si hubiese tenido éxito con una obra con un texto que no perdurara en el tiempo, yo cambiaría mi manera de pensar o tendría otra postura. Qué malo para un artista eso, ¿no?

Hoy en la mañana estaba escuchando *Comunicación*, que es un tema bastante pesimista. ¿Eres pesimista?

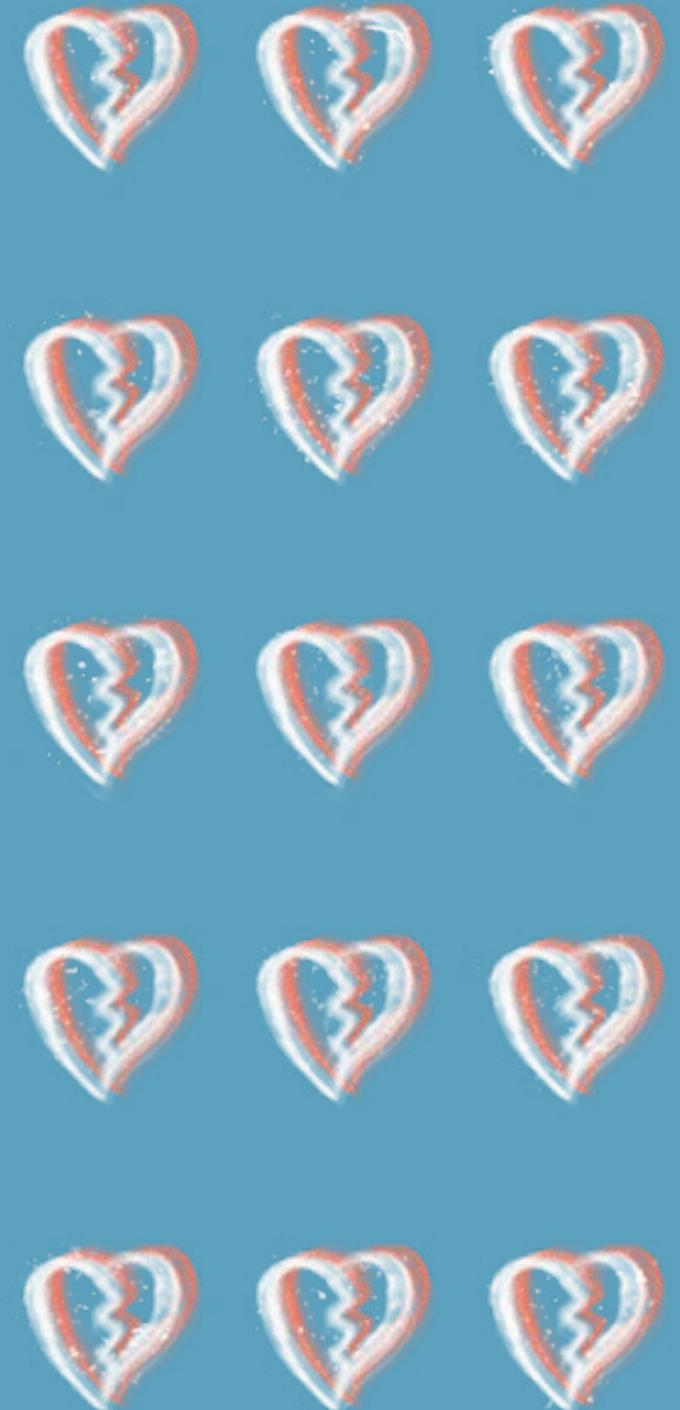
La inspiración de ese tema, honestamente, me llegó cuando Amy Winehouse se murió. Como persona que le gusta la música, siempre digo “si yo encontrara un disco que pudiera repetir y repetir”, escuchar algo que te haga decir “guao”. Me pasa con

Rosalía, me pasa con Amy. Y obviamente todo ese chisme mediático alrededor suyo, de cómo la molestaban y sus problemas con las drogas, me hacían identificarme, y sufrir por ella.

Cuando se muere hago esta canción que es para los medios de comunicación, que por hacer noticia son capaces de llevar al suicidio a una persona. Porque obviamente, si todas estas situaciones en torno a la artista se hubiesen mantenido con una discreción, quizás las cosas hubiesen sido diferentes. Realmente ella fue la que me inspiró a hacer ese tema. Los medios hicieron que muchos artistas se suicidaran, por las presiones.

Yo hasta cierto punto disfruto que no me conozcan, porque es muy cómodo poder ir con las chanquetas que tú quieras, con el pelo como tú quieras, poder estar en mi barrio.

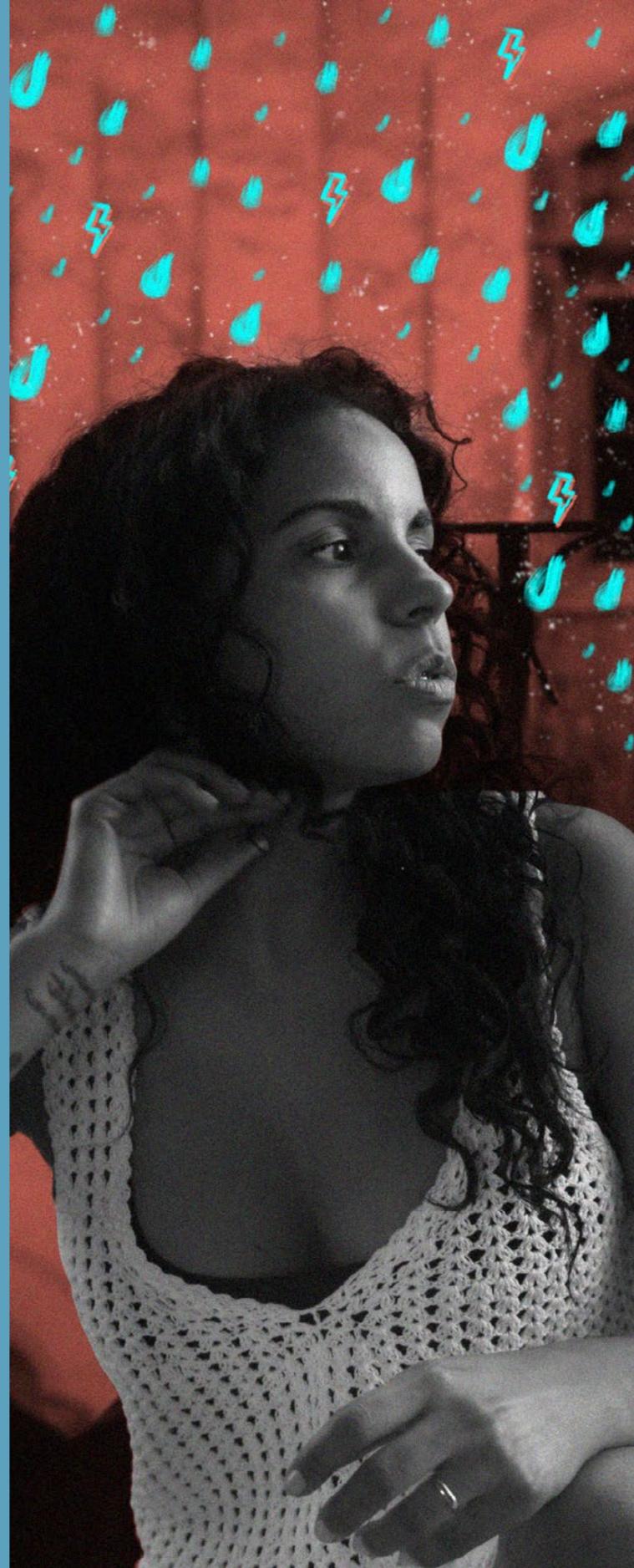
En 2017 protagonizaste un polémico suceso en Viña del Mar, al cambiar la letra de la canción con la que estabas presentándote en el concurso y decir en su lugar un mensaje que muchos calificaron de antiabortista. En la distancia, ¿cómo valoras lo que pasó en Viña?



No soy una persona de hacer escándalos, ni de usar eventos así para llamar la atención. De hecho, yo fui allí y no sabía ni por qué, fue mi manager quien envió la música. Entiendo que en mi vida no tengo que competir con nadie. Para mí, de entrada, era muy raro estar en una competencia. Y más raro todavía que me estuvieran juzgando una letra, decidiendo si era buena, adecuada o no, o mejor que otra, artistas que considero que no están esforzándose mucho por sus letras.

De cierta manera, el artista, con su talento y el trabajo con el que tiene habituado a su público, complace a la audiencia, es como una especie de instrumento ahí. Qué pasa, que de repente sientes la necesidad de usar el arte en un momento específico para decir algo que consideras que necesita la sociedad, aunque eso signifique que te hagan *bullying* y perder el prestigio que has ido construyendo hasta ese momento. Hasta entonces no había habido ningún tipo de escándalo en mi carrera; era imparcial, no molestaba a nadie, tenía un discurso con el que todo el mundo se sentía bien.

Viña del Mar fue eso: la decisión que tomé en un momento, halada espiritualmente, de decir algo



que debía decirse en algún lugar. Y yo entendía perfectamente que las consecuencias eran no solo perder un premio de 30 mil dólares, una Gaviota que todos los artistas quieren tener, sino perder la admiración de los fans leales, los que están interesados en la vida de uno.

A partir de ese momento mucha gente en las redes sociales opinaron que yo estaba loca, y yo sé que loca no estoy porque mi vida tiene orden, no paso por encima de los principios de nadie. Llevo una vida normal, sé mis defectos y virtudes. Mi obra demuestra que no busco hacerle mal a nadie. La gente no tenía razones para opinar que yo estaba loca por pararme en Viña del Mar y decir cosas. Porque, ¿qué dije? En ese mismo escenario donde se estaban parando personas diciendo “vamos a hacer el amor con cuatro, con dos con tres”... ¿dije algo malo?

En los últimos dos años ha habido movimientos como Ni una menos y #MeToo, relacionados con una reivindicación de los derechos de la mujer en muchos niveles. ¿Qué tan conectada te sientes con todo eso?

No me meto en eso. Realmente las personas tienen mucho que arreglar consigo mismas.

Te lo pregunto, porque al margen de la respuesta que me des, muchas personas que escuchen tu canción *Himno*, pueden hacer una lectura de reivindicación feminista.

Dice, “para un hombre que no comprende que nace de una mujer”. Obviamente todos no son así, y de hecho, esa canción habla de la conducta de un hombre y de la posición en que se ponen a veces las mujeres, porque si tú no te respetas, así es como vas a ser tratada. No me parece una mujer más importante que un hombre, ni un hombre que una mujer. Creo en la familia, en la unión de dos personas que se aman, creo que los hombres son valiosos y las mujeres también.

Esa canción nació de la impotencia que me dio al montarme en un almendrón que tenía puesta una canción que decía “te meto to’ este tubo hasta adentro”, una cosa así, totalmente irrespetuosa. Y las otras mujeres que estaban en ese carro —porque éramos todas mujeres— la estaban cantando con tremenda alegría. Entonces después cuando te maltratan, cuando te dan golpes, quieres quejarte. Pero para nada eso es a favor de un movimiento feminista, de hecho

me llaman constantemente para ser parte de movimientos que defienden los derechos de la mujer y no me meto en eso, porque creo que los derechos se defienden individualmente. Con tu autoeducación, autovaloración, con el respeto que demuestras a los demás, porque uno recoge lo que siembra y si estás enseñando eso a tus hijos, pues obviamente tus hijos van a crecer así. Como siempre digo, si tú quieres saber el futuro de una sociedad y un país, analiza qué están escuchando sus generaciones.

No tengo nada en contra de género urbano, he trabajado con ellos, con Karol G, con Bad Bunny, con Ricky Martin, hemos hecho super sesiones; son personas excepcionales y luego te llama la atención cómo pueden ser personas excelentes y a la vez cantar estas cosas que son tan malas para la sociedad. Lo cual te dice que puedes trabajar con ellos, trabajar en coautoría con ellos incluso, pero eso no significa que estés de acuerdo con lo que están haciendo ni consideres que sea bueno para la sociedad. Tampoco vas a impedir que la gente lo escuche. Si puedes hacer algo bueno pues hazlo tú, porque no tienes el dominio sobre los demás.

Por esa razón hice este tipo de canción que no estilo hacer. De hecho, ahí saqué todo El Cerro, en esa canción con los que “se ponen en uno, en dos, en tres”.

Antes mencionaste tu experiencia colaborando con gente como Ricky Martin y Mala Rodríguez. ¿Cómo ha sido trabajar como compositora junto a artistas de gran proyección en la escena comercial?

Esto llegó en un momento muy particular. Son personas que he aprendido a querer, a apreciar, a partir de un respeto mutuo. A mi vida han llegado todas estas relaciones con artistas grandes de la música cuando no siento ninguna clase de idolatría hacia ellos, ni los siento como un puente (obviamente siempre consigues algo, porque así es el medio de la música); me permito verlos primero como personas. Si no me conecto con ellos como personas, por más que me beneficie, no podré trabajar.

No hay diferencia de estatus, no veo a las personas porque son muy grandes o muy pequeñas, sino que veo oportunidades donde puedo poner un buen decir en la boca de alguien que tiene mucha visibilidad. Lo veo como una oportunidad de aportar al mundo.

Como compositora, ¿cuáles son las cosas que te inspiran, ya sea en términos de productos culturales o de vivencias?

Soy un filtro. Me tiene que doler algo, lo tengo que sentir, aunque sea una experiencia ajena, tengo que quedar afectada. Y cuando ya tengo una conclusión, eso se convierte entonces en una canción.

Es muy difícil que yo no sienta profundamente lo que escribí. Es muy duro todo el proceso que trae la creación de una obra, es un proceso de vida, no es simplemente sentarte a escribir una canción, aunque, obviamente, componer para otras personas es diferente porque te abstraes, tratas de sentir un poco lo que sienten ellos. Se hace menos desde lo personal y más acudiendo al talento, a ciertas fórmulas.

Por ejemplo, estoy haciendo un programa de investigación musical donde analizo la música cubana por épocas, y trato de componer como si fuese un compositor que vivió en un momento específico. Me pongo a analizar la personalidad de gente como Olga Guillot y Benny Moré, luego escribo todas las palabras que repiten en sus canciones, con qué se identificaban, qué tipo de palabras no pondrían en

«si tú quieres saber

el futuro de

una sociedad y un país,

analiza qué están

escuchando

sus generaciones»

su boca, cuales sí. Me siento como un autor dentro de ese canon y me digo “si yo fuera a componer una canción para el Benny, esta sería la composición y esta sería la música”. Así he sacado rumba y boleros como *Sutil intención*, que ya está publicado en Internet y fue grabado con una jazz band. Cualquier persona que lo escuche va a pensar “y dónde estaba esa canción que nadie la cantó”, porque no va a detectar que es una canción de estos tiempos.

Esa es otra manera de componer; obviamente es un trabajo muy ambicioso donde muestro una faceta que me permite a mí comprender mucho más lo que no comprendía al inicio: el trabajo de artistas excelentes que hacen cosas con las que no me siento identificada como cantante, pero sí con el valor que tienen. Es un ejercicio que hago como compositora, no significa que lo incorpore a mí puesta en escena. De hecho, este bolero lo interpreté yo, pero los otros géneros que se están haciendo en la investigación no tienen que ser cantados por mí, porque al final no es un álbum para mí, sino una producción discográfica de investigación.

Recientemente me topé con unas canciones (*Carcajada brutal, La razón del equilibrio*) que forman parte de un EP que no conocía. ¿Es algo que nació en el 2019, o viene de antes?

Está hecho entre 2009 y 2010. Nunca saqué estas canciones porque si sacaba otro disco de rap después de *Polvo de la humedad*, iba a quedar para el mercado como la rapera cubana y eso me iba a encasillar. Y si fuera así, está bien, pero eso me iba a apartar mucho de otros escenarios, de la *world music*, de festivales de jazz, de otras facetas que podía tener dentro de mi trabajo.

Por eso con Universal lancé un disco como *Palabras manuales*, donde saco otros colores, un poco más de *world music*, jazz, reggae, hip hop, canción, balada, abriendo la puerta un poco. Y luego de un tiempo sin sacar nada me dije “bueno, voy a sacar estas canciones”.

Me llamó la atención que uno de los temas fue seleccionado como parte de la banda sonora del FIFA 20. Estuve leyendo comentarios en el canal de YouTube de personas que empiezan a conocer tu trabajo a raíz de los videojuegos.

LA RAZÓN ⚡⚡⚡
DEL —
EQUILIBRIO
POLVO DE
— LA
HUMEDAD





Te refieres a *La razón del equilibrio*, pero de ese disco también fue incluido otro tema, *Viaje en dos*, en el videojuego *Need For Speed*.

La FIFA es universal, se nota que están llegando a mi página usuarios nuevos, que hablan en ruso, en árabe. Y me da emoción cuando un cubano tiene el juego y me dice “Danay en la FIFA”. Todavía no despierto a la repercusión real que tiene, porque no he visto el juego, no lo he jugado.

¿Dónde estás tú, musicalmente hablando, desde lo que fueron las primeras grabaciones en Havana Cultura hasta hoy?

No soy una fórmula, y como no soy una fórmula, no puedo predecir hacia dónde voy. Tengo que sentir lo que hago, ahora estoy con mi carrera en una etapa empresarial, no estoy inspirada en estos momentos.

A veces es preferible hacer un silencio...

Estoy en un silencio rotundo. Quiero revisar todo mi trabajo desde el punto de vista empresarial, dar

los próximos pasos en firme. Ahora mismo tengo listo un disco con una sonoridad más de jazz y soul, solamente tengo que pensar en qué momento lo quiero sacar, si con una disquera o independiente. Estoy disfrutando mucho ser independiente, recién el año pasado concluí con Universal.

Y sí, me duele como artista no estar inspirada. Creo que no lo estoy porque necesito pasar a otro nivel de mí misma. Y como no he pasado ese nivel, o quizás si lo he pasado todavía no sé cómo expresarlo, estoy bajo los efectos de Dios y la naturaleza. Pero estoy tranquila, tengo algunas buenas canciones en mi repertorio, obras con las que siempre voy a poder trabajar y defender, esperando ese momento de alumbramiento para poder seguir adelante.

Quizás empiece a trabajar con una productora en Cuba, para ir promoviendo mi nombre artístico acá. Para mí las cosas que he hecho son viejas, pero va y a la gente le parecen nuevas, como mismo pasó con la FIFA, que ahora es que la gente está conociendo esos temas. ■



AM:PM

• DESCARGA DE MÚSICA CUBANA •

Dirección: Rafa G. Escalona

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

Dtra. Editorial: Lorena Sánchez

Dirección de Arte: Mayo Bous, María José Sardiñas

Comunicación: Bonus Track

Ilustración de portada y contraportada: Diana Carmenate

Colaboradores: Román Alsina/ Diana Carmenate/
Natalia Favre/ Gabriel Guerra Bianchini/ Nahela Hechavarría
Pouymiró/ Lianet Hernández/ Gabo Lara/ Mola/ Monkc/
Gladys Marlenys Quesada/ Isely Ravelo Rojas/ Iván Soca/
Evelyn Sosa/ Ned Sublette/Jorge Luis Toledo/
Marta Valdés/ Lalau Yllarramendiz Alfonso

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

 magazineampm

 magazineampm

 magazineampm

 magazineampm

www.magazineampm.com
info@magazineampm.com

fundación 

