

EL PORTEÑO

Año II/Nº 21/Septiembre 1983/\$a 16

Borges habla de la bomba



**Inundaciones: La revelación de las aguas/
Centroamérica a la hora de las cañoneras/
Informe especial desde Chile/ Augusto
Conte: El miedo/ José Federico Wester-
camp: Armamentismo y energía atómica/
Periodista James Neilson: "En este país la
mayoría prefirió callar"/ Giudice Bravo: La
reforma Judicial/ Reportajes: Ministro de
Cultura de España, Juan José Hernández,
Rubén Blades, Federico Peralta Ramos**



Suplemento Cerdos y Peces:

**Ex Soldados Combatientes: Los locos de
la guerra/ El tabú de la droga/ Familia: Muerte
del erotismo/ Reportajes: David Lebón/Del Prado.**



Rubén Blades, en su salsa

*Esa fusión caliente de ritmos caribeños, que en los últimos años ha sido rebautizada como "salsa", ha salido de su cuna Nuevayorquina para irrumpir decididamente en el resto de Latinoamérica y Europa. Ha contribuido, en parte, a ello una nueva perspectiva dentro de sus temas, una "concientización", si se quiere, de la realidad del mundo cotidiano, siendo sin duda Rubén Blades el exponente máximo de esta corriente. En la siguiente entrevista —realizada en Nueva York, a comienzos del '83— el creador de temas ya clásicos como **Pedro Navaja** y **Plástico**, nos habla de la música en general, del mundo latino en los Estados Unidos y de esa sensación tan peculiar de sentirse apretujado entre las chicas de plástico y el fantasma de Latinoamérica...*



—¿Cómo empezaste a interesarte por el mundo de la música?

—Yo comencé desde muy joven, a los 16 años ya estaba tocando con orquestas. En Panamá, donde nací y me crié, las dos maneras que teníamos nosotros de divertirnos, y cuando digo nosotros me refiero a los elementos populares, eran el ir al cine, que era sumamente barato y brindaba la posibilidad de refrigeración (mi abuela me llevaba todas las tardes porque la casa estaba muy caliente y veíamos dos películas y un noticiero, normalmente alemán), y la otra era la radio, a través de la cual se nos presentaba todo un universo de héroes. Fue a través de la radio que se despertó mi interés por la música y comencé a tener una tendencia hacia la canción, cantando en inglés.

—¿Qué corrientes musicales triunfaban entonces?

—Una era el cha cha cha y la otra el rock and roll, que en Panamá obtuvo un gran apoyo por parte de las estaciones de radio, similar y quizás mayor aún del que obtuvo de las emisoras en los USA. Yo empecé cantando cha cha cha en español y rock and roll en inglés, es decir, toda la producción de rhythm and blues de ese tiempo, Los Platters, Flash Dominó, etc... Mi madre se dedicaba a la música, tocaba el piano y cantaba, y mi padre era percusionista. La música la tenía en casa pero nunca la escuchaba allí: ella, pese a ser pianista, nunca tuvo el instrumento en casa, porque no teníamos plata como para eso...

—¿Cuándo comienzas a cantar como profesional?

—Aproximadamente en el '65, muy tímidamente porque mi mamá tenía una teoría muy sencilla cuando se trataba de mi persona, de mi futuro. Para ella yo iba a ser o presidente o presidiario, jamás me alentó en lo musical, quizás también por otro tipo de razones personales que me tomó mucho tiempo entender.

—¿Cómo cuáles?

—Es por una coña muy simple. Todavía hoy nuestra música sufre, me refiero a la producción popular, porque en Latinoamérica, por razones obvias (el hecho de habernos lavado el cerebro culturalmente durante tantos años), aún no somos capaces de resolver nuestros asuntos por nosotros mismos. Esto ha hecho que la figura del licenciado sea el único camino para poder avanzar, para poder salir adelante. Al artista nunca se lo ha tomado en serio, él representa el camino fácil, el camino del que no es inteligente o el camino del vago, del que obviamente no funciona en la sociedad y que toma la maraquita para disimular una clara tendencia antisocial o para vivir la vida bebiendo gratis y teniendo quien sabe qué tipo de conducta sexual, que por supuesto, no va de acuerdo a los más elementales cánones de decencia de nuestras católicas repúblicas...

—¿En esa época estabas también estudiando?

—Sí, yo estudiaba y tuve que hacer una especie de concesión en mi casa: yo estudiaba y no permitía que la música afectara mis estudios, aparte de eso contribuía con un dinero que se necesitaba y que ellos no podían desconocer. Así estuve hasta el año '74, en el que me recibí de abogado y decidí dedicarme por completo a la música. Antes de eso no podía porque la carrera me causaba muchos problemas, los profesores de Derecho y Ciencias Políticas de la Universidad Nacional de Panamá no veían con buenos ojos que uno de sus estudiantes estuviese envuelto en ese tipo de actividad, que ellos consideraban no sería. Fue entonces en 1974, ya con el diploma en la mano, mis padres y yo satisfechos, cuando decidí dedicarme de lleno a la música y venir a la ciudad de Nueva York. Es que paradójicamente desde aquí han salido y seguirán saliendo todas las producciones, hasta que un país de los nuestros, posiblemente un país con la riqueza necesaria para poder tener estudios mejor preparados y una posibilidad de distribución mundial, quizás un país como Venezuela, pueda ocupar el lugar que tiene Nueva York hoy.

—¿Qué tipo de música hacías entonces, cuando decidiste venir hacia aquí?

—Estaba en la transición de la música en inglés hacia la música en español, un paso lento hacia la producción de salsa, si se la va a denominar así...

—¿En aquella época ya se la llamaba de ese modo?

—Sí, se la llamaba salsa como un adjetivo para calificar el hecho de que era muy caliente, era una música vibrante, pero no tenía verdaderamente ningún tipo de nombre particular que determinara su identidad, simplemente el hecho de que de por sí misma se ubicaba dentro de un área específica, otra vez el área del Caribe. Yo nunca la llamé música cubana, ni música de Nueva York, ni salsa, simplemente cuando sonaba yo sabía inmediatamente qué era.

—¿Cómo te recibió la ciudad?

—Cuando llegué aquí y conversé con la gente me di cuenta que los temas que yo traía le resultaban sumamente extraños y fue entonces que comprendí la diferencia entre el punto de vista de un americano-latino y un latinoamericano... Tú le hablas a la gente aquí de un toque de queda y ellos no saben qué es eso, quizás lo habrán visto en alguna película, como en "Missing", pero no tienen un concepto propio de lo que significa. Tampoco quiero decir que la vida sea un toque de queda, pero si yo escribo una canción con ese tema o con cualquier otro que refleje la situación en que están nuestros países, tendré una recepción internacional mucho mayor de la que tendré aquí en los USA. Acá sólo los que han emigrado reconocen lo que yo estoy diciendo, mientras que los que se han criado aquí muchas veces no entienden ciertas sutilezas e ironías, cierto humor o dolor que se manifiestan en mis canciones, que son el producto de mi nacimiento y

crecimiento en un país latinoamericano.

—¿Cómo era el panorama de la salsa en el Nueva York de esa época?

—En los '70 había mucho ambiente en la ciudad, estaba comenzando un proceso de concientización del americano-latino, era una consecuencia de los movimientos por los derechos civiles de los años '60: la protesta contra la guerra en Vietnam, las marchas sobre Alabama y Montgomery de Martín Luther King, el renacer del sentimiento del negro hacia sus derechos, todas cosas que fueron transmitidas al americano-latino, quien hoy sigue perteneciendo a la minoría más rezagada en el avance económico de este país. En efecto, los índices de desempleos y carencias del latinoamericano son mucho mayores que los de los ciudadanos negros promedio, pues quien ha emigrado hacia aquí generalmente mantiene su nacionalidad y por lo tanto no se puede acoger a los programas de asistencia social. En esa época nacía el movimiento de los "Young Lords", formado por portorriqueños; eso afectó otras áreas del quehacer americano-latino, comenzaron a través de la música a abrazar sus orígenes, a rescatar su propia identidad. A mí personalmente me hubiese gustado más si hubiese existido un movimiento creativo y no de preservación, que fue lo que realmente sucedió.

—¿Quiénes eran los protagonistas de este fenómeno músico-cultural?

—Gente como los hermanos Eddie y Charlie Palmieri, Johnny Pacheco, Larry Harlow, un judío americano que jugó un papel muy importante en ese momento; los hermanos Lebrón, Willie Colón con Héctor Lavoe, quienes representaban el punto de vista del portorriqueño nacido tanto en la isla como en esta ciudad. Ellos se convirtieron en una de las orquestas más populares de este tiempo a razón de que tocaban temas que ya tenían un carácter panamericano.

—¿Cuándo empezaste a grabar con Willie Colón?

—Yo lo había visto trabajar en Panamá y me había impresionado mucho el hecho de que, a pesar de su juventud, tenía una fuerza y convicción interpretativa muy grande, además de integrar elementos musicales latinoamericanos, cosa que se identificaba mucho con mi forma de ver y de sentir. Fue en el '77 que comenzó de lleno la colaboración con Willie Colón con quien grabamos un primer disco que se llamó *Metiendo mano*, tenía temas que iban a marcar el camino de nuestro trabajo en conjunto. Estaba *Pablo pueblo*, *Plantación adentro*, *Según el color*, etc..., era una época en la cual aquí ya había una mentalidad diferente, mucha gente había emigrado de Latinoamérica y existía un público firme dentro del mercado adquisitivo de discos. En Latinoamérica por otra parte ya existía un terreno fértil formado por gente que esperaba este tipo de música desde hacía muchísimo tiempo. A raíz



del primer disco comenzamos a viajar, fuimos a México y Venezuela, donde llegamos al Poliedro que estaba repleto de gente, fue una gran sorpresa sentir repentinamente que el disco había sido un éxito. Luego grabamos *Siembra*, donde estaba la *Chica de plástico*; era un disco donde había una producción de letras mucho más deliberada y que en su momento representó un documento que sacudió la institución musical popular latinoamericana... *Siembra* fue una bofetada, si se quiere, a la aparentemente dormida sensibilidad popular. Números como *Plástico* por ejemplo tendían a ver a la gente en base no tanto a la ropa que usan sino a lo que son y la exhortación final en contra de Somoza, en un momento en que su dictadura aún se mantenía en pie, reflejada la voluntad de mucha gente en el mundo que quería que ese señor se fuera de allí. O temas como *Pedro Navaja*, quien se convierte en personaje de mención inevitable en la crónica urbana de la música popular latinoamericana.

—He sabido por un amigo que escribe en una revista de música especializada, que *Plástico* y *Pedro Navaja* se han escuchado bastante hasta en la Argentina...

—El problema que hemos tenido siempre con Argentina es muy fácil de explicar. Allá hay un nivel cultural bastante alto y una cierta sofisticación y aunque a la gente le divierte bailar por un rato una canción que repita todo el tiempo "coco seco", necesita algo más elaborado que "coco seco" para que se capture su interés... Por eso una canción como *Plástico* puede acercarse más a su sensibilidad, pues está situada dentro de un marco urbano que habla y define cosas comunes a todos. También es por eso que llamo mi producción *FOCILA*, que significa "Folklore de ciudad latina" y no "Salsa", pues en realidad se trata de una crónica de la

urbe. Hay mucha gente que me critica el hecho de que yo dentro de estas crónicas mencione a la política, pero fijate lo que ocurre por ejemplo en la Argentina a raíz del conflicto en las Malvinas: el país suspende la programación en inglés, que dominaba las ondas radiales, y se ven obligados entonces a substituir esa música con temas cantados en español. Es entonces que canciones como puede ser *Plástico*, que antes nunca hubiera tenido la oportunidad de salir al aire, son descubiertas y escuchadas: una situación política hace que una realidad musical se produzca y se puedan conocer temas latinoamericanos, hechos por latinoamericanos en otro sitio. Gracias a los medios de comunicación se acabó eso de que el tango o Martín Fierro puedan ser apreciados sólo por Argentinos, o la salsa sólo por pueblos caribeños. Cómo no te va a tocar a tí el tema de los Palestinos y de lo que pasa en Beirut, o lo que sucedió en las Malvinas, si te lo están mostrando a mediodía mientras estás comiendo, en cualquier lugar donde tú vivas.

Y volviendo al tema de la música sucede que quienes manejan el negocio lo hacen con su mentalidad de bodega, donde lo único que interesa es el dinero. En mi caso tuve mucha suerte, algo que era visto como muy raro, una música que nadie quería grabar ("...las letras son muy largas...", este tipo que viene de Panamá qué sabrá de esto..."), ahora de pronto se convierte en éxito en muchos países del continente y la compañía no va a fregar porque le está dando plata...

—En realidad el éxito comenzó con *Siembra*, ¿no es cierto?

—Sí, aunque *Metiendo mano* había causado revuelo; *Siembra* tiene un impacto tremendo.

—Aún no habías creado lo de *Focilá*...

—No, eso nace con *Maestra vida*,

probablemente lo más anticomercial que se haya hecho jamás en el mundo de la salsa.

—Constituye una especie de ópera-salsa, quizás la primera dentro de su género.

—En el disco se toca el tema de la muerte, un tema tabú hasta el momento, la obra comienza con una obertura de corte clásico y durante su desarrollo se escucharon palabras "obscenas" que causaron prohibiciones, en Venezuela recogieron el disco pues en una parte decía "marica", en Puerto Rico también hubo revuelo... Es que no se podía aceptar que en un género musical hecho especialmente para alegrar a la gente, se hablara de cosas deprimentes. Pero es que en un campo musical donde el 99 por ciento canta cosas como "vení mamá, vamo' a bailá'", alguien tenía que mostrar el otro lado de la moneda. Yo quise explorar dentro de la dinámica y de la realidad de la urbe otro tipo de historias, por ejemplo la de los viejos que se quedan solos en su casa esperando a los hijos que nunca llegan y que terminan muriéndose en silencio, hay toda una serie de imágenes dentro del trabajo que tiende a que la gente piense también en estas cosas.

—Cuéntanos algo de tu último disco, que por otra parte marca también el fin de tu trabajo junto a Willie Colón.

—Lo que me interesó hacer en este disco fue tratar de mantener (y no sólo por el título: *Canciones del solar de los aburridos*) el concepto de ese pequeño cosmos constituido por la ficticia *República de Hispania* y no perder así la conexión de trabajo con *Maestra vida*. En efecto *El solar de los aburridos* representa una parte muy importante de la historia que se narra a través de las canciones de *Maestra vida*, lo que hice fue introducir algunos personajes nuevos como *Madame Kalalú* y *Ligia Elena* y aliviar un poco el peso de lo

que se contaba. En el álbum nuevo regreso a una realidad más urbana, hablo de la excesiva importancia que se le da a lo material, de la terrible incertidumbre que tiene todo el mundo y de la angustia que eso produce, todos queriendo saber qué es lo que va a pasar mañana. Por estos motivos la gente va a que Madame Kalalú les cuente el futuro, mientras ella se fija en qué tipo de ropa usan para saber si le van a poder pagar o no... Hablando de cosas más serias, en el tema *Tiburón* hay una alegoría a la situación que estamos atravesando en Latinoamérica en general, donde también el afán excesivo por las cosas materiales produce situaciones de violencia. Si quieres hasta lo que sucedió en las Malvinas se puede ver bajo éste aspecto, donde una potencia extranjera interviene en asuntos que son eminentemente latinoamericanos, o en la situación actual de agresión que vive El Salvador...

Se utiliza entonces la figura del *Tiburón* como alegoría de las maldades y este afán de intervención, pero por supuesto sin apoyar ningún tipo de intervención en particular, simplemente diciéndole no a la intervención extranjera.

—Sé que tu proyecto actual es un disco en el cual le pones música a una serie de cuentos de Gabriel García Márquez. ¿Cómo se relaciona tu trabajo con el de él?

—Yo diría que el cordón umbilical es nuestra procedencia común del área del Caribe. A mí me parece que toda la producción de esta zona, sea material, intelectual, emocional, etc..., se amarra sin que importe en qué circunstancia se encuentre el protagonista del hecho. En el Caribe las vidas del que escribe, del que vende el pan, del que compra el periódico, del que maneja el autobús, están todas relacionadas entre sí de una manera u otra. Esto va más allá del simple conocimiento de la existencia de uno y otro, es algo más profundo que establece lo que yo llamo una especie de "continente emocional"... Por eso no debe sorprender que Gabriel García Márquez sea un tipo que pese a estar en una labor intelectual, que en general tiende a separar a quien escribe de la gente, tiende a "afrancesar...", se haya afirmado cada vez más en las raíces populares. Precisamente son las experiencias del Caribe, lo jocoso, lo trágico de esa serie de contradicciones que nos distinguen a quienes procedemos de allí, lo que Gabriel utilizó como fondo y materia de su trabajo. No ha de extrañar entonces que una persona que ha logrado un premio Nobel mantenga la inquietud de saber qué sucede en la música popular, así como de tomarse su trago de ron y bailar y sudar bajo un toldo en un día de carnaval. Yo también, pese a haberme recibido de abogado y a haber pasado formalmente por una Universidad, no encuentro absolutamente ninguna contradicción con dedicarme a la música popular; fue un paso entonces leerlo a Márquez y pensar en qué boni-



to sería incorporar su pensamiento a dicha música. Lo que estoy haciendo es leer algunos cuentos repetidas veces tratando de descubrir exactamente lo que Gabriel había provocado en mí a través de su lectura y darle a eso la forma musical acostumbrada de un trozo de música de salsa. Yo le decía a él medio en broma, aunque es algo que haré en serio, que en la carátula del disco voy a poner un pequeño paréntesis diga: "Bueno, ahora que oyo la música, léase el cuento..."; pues si en este intento de unificar dos ramas aparentemente separadas como son la literatura y la música, logramos que aunque sea 10 personas que nunca habían leído a Márquez decidan hacerlo, ya habremos hecho algo que va a beneficiar no tanto a Gabriel o a mí, sino a los que estamos tratando de crear una idea más clara de quiénes somos y cuáles son nuestras posibilidades. Son cosas que lograremos a través de la música y de la lectura pero, sobre todo, a través de la participación, poder llegar a comprender que nosotros mismos somos capaces de crear las cosas que necesitamos.

—¿Cuándo vas a ir a cantar y contar estas cosas a la Argentinna?

—¡En cuanto encuentre a alguien responsable que me llame, chico!

El problema mío es que como yo no estoy trabajando con ninguna de esta gente aquí, y cuando digo "esta gente" me refiero a los llamados promotores para el extranjero, nunca sé quién me quiere y quién no. Pero yo con mucho gusto iría para allá.

—¿Cómo ves el futuro del proceso

de integración latinoamericana, en un momento en que los graves problemas internos de algunos de sus países parecerían no dar mucha cabida a este tipo de inquietudes?

—Estoy trabajando en una canción que se llama *Buscando a América*, parte de su letra dice: "Te estoy llamando América, nuestro futuro espera, antes que se nos muera, ayúdenme a buscar...". Básicamente mi certeza es de que si nosotros trabajamos de común acuerdo con la intención verdadera de ayudarnos, podremos, si bien no solucionar los problemas actuales rápidamente, por lo menos si evitar que vayan en aumento, que ahora mismo es mi mayor preocupación. Las soluciones no van a ser fáciles y lo peor es que el problema ya se nos está yendo de las manos, no creo que tengamos mucho tiempo para perder. En ese sentido espero que la juventud, que siempre ha sido y será la esperanza, reaccione y logremos evitar que las cosas se nos vayan de control. Yo en realidad soy un poco pesimista y te repito, no creo que tengamos mucho tiempo. ¡Lo que hay que hacer ahora mismo es moverse, tenemos que actuar y actuar yá!

—¿Y eso qué significa?

—¡Que cada cual haga su trabajo! Hay mucha gente que está esperando a ver quién hace qué primero, ¿ves?. Yo creo que en Latinoamérica ése ha sido uno de nuestros grandes problemas: el ver qué hace quién, por qué y cuándo... Lo que tenemos que decir en la práctica es: "¡Muévete, haz lo que tú sabes hacer y hazlo tendiendo a algo que vaya más allá de la recompensa inmediata, po'...!". Porque es una vaina muy curiosa, la gente no percibe al mundo como algo que es compartido por todos, nosotros siempre tenemos ese criterio super localista, ese: "esas vainas a mí no me pasan...", y si me pasan, entonces: "esas vainas me pasan a mí nada más...". En definitiva todo es una historia de mí, mi y yo y yo, siempre local. Tú sabes. Ahora mismo la situación mundial no es buena y no sólo para los que viven en El Salvador, no es buena en ninguna parte del mundo, y punto. Entonces cada uno tiene que hacer lo suyo pues ya no hay tiempo, ya pasó la era del "Non Involvement", del ver quién va a solucionar el problema este. Inclusive la elección de un presidente es algo totalmente simbólico, ahora todos somos presidentes, hasta el panadero, porque ahora todos tenemos la obligación de salvar al mundo, de salvar a nuestro país.

Antes cada 4 años se elegía a un tipo que nos iba a sacar del enredo, pero ahora la cosa se ha complicado demasiado, aquello funcionaba cuando los países tenían 100.000 habitantes...

Ahora ya no es que un tipo va a salvar a nadie, ahora es que un país se va a salvar a sí mismo...

Entrevista y Fotos:
Uberto Sagramoso