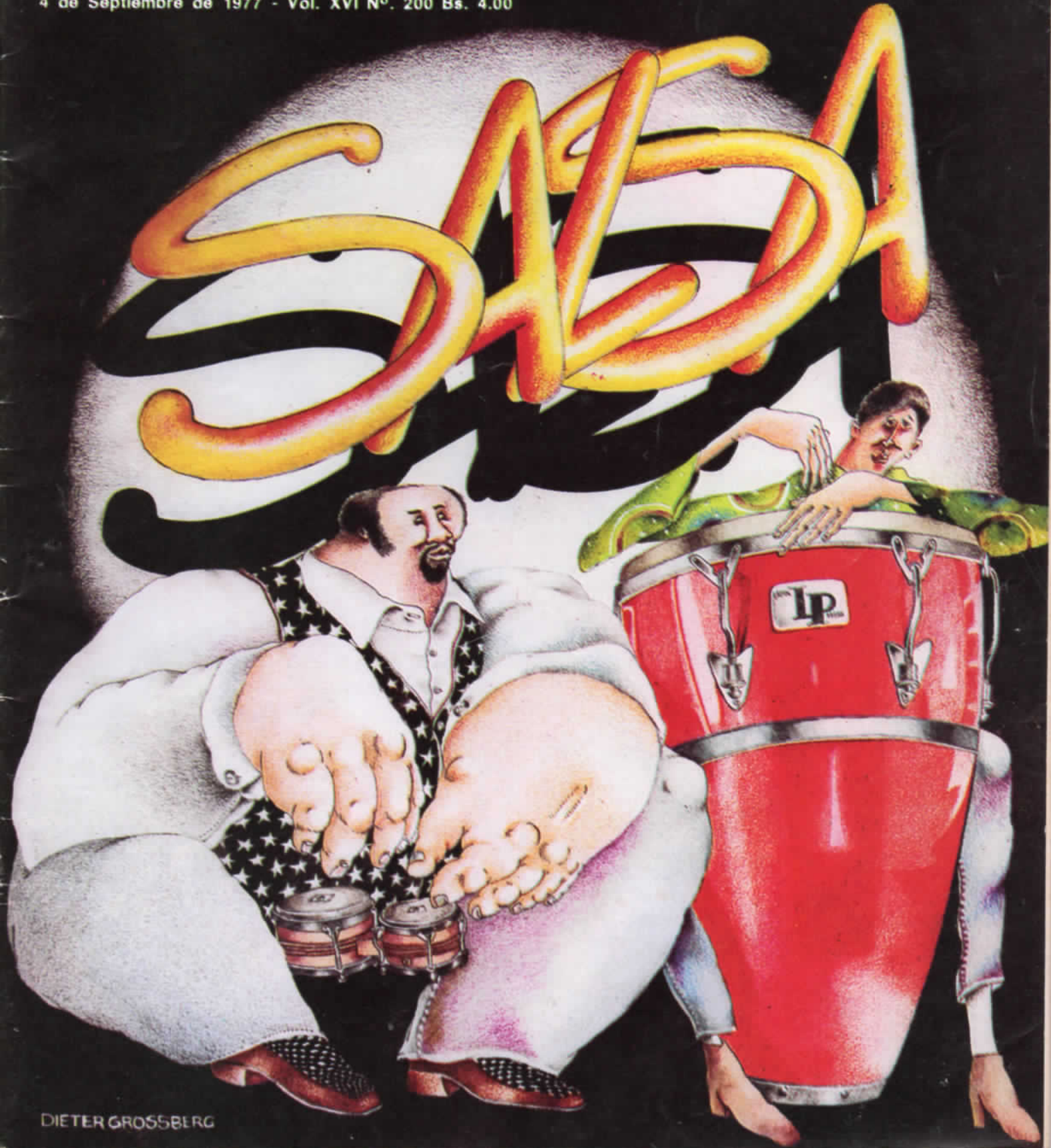


RESUMEN

4 de Septiembre de 1977 - Vol. XVI N°. 200 Bs. 4.00



DIETER GROSSBERG



Oscar D'León César Miguel Rondón Celia Cruz
Cheo Feliciano Aquilino Mata Eleazar López



Larry Harlow



La música, el más universal de los idiomas, y la más sublime de las artes, recibe en esta edición de RESUMEN atención preferente para con una de sus expresiones populares de más éxito en la actualidad. La llamada "salsa" es

una expresión musical popular, en la cual confluyen los más variados elementos: Lo mágico; lo religioso; el fuerte sentido del ritmo africano; los componentes hispánicos y negroides, con el aporte indoamericano, y las más variadas instrumentaciones del mundo occidental. De padres remotos e imposibles de trazar, esta música, que renace ahora con el nombre de "salsa" toma su impulso en una ciudad anglosajona: Nueva York, como expresión de reafirmación de personalidad cultural de las minorías hispanas que allí viven. Su música lo hace sentirse culturalmente identificados, y quizás gran parte del entusiasmo contagioso con el cual la interpretan, se deba a una especie de grito de protesta a la par que de alegría, de ser quienes son y de vivir como lo hacen. Bordeando los límites de lo grotesco, la "salsa" y sus cultores, llegan a veces a sublimarse, y el veredicto del enorme y espectacular entusiasmo que desatan, los consagra definitivamente, como intérpretes de algo que hay que escuchar con más atención, sin el falso desdén del intelectual. Más que eso, el éxito tenido por estos intérpretes y su música, en lugares culturalmente tan distintos del área hispánica, como Francia o el Japón, es una campanada de atención para que los músicos con mayor preparación técnica, pongan atención en esta fuente extraordinariamente rica de inspiración. RESUMEN solicitó de Eleazar López, talentoso cultor de este género, un trabajo acerca del "Boom" de la "Salsa", que junto con los de Aquilino José Mata (El elemento mágico-religioso) Rodolfo Nölck (Los Instrumentos), Helena Sassone (La Opera "Hommy") y César Miguel Rondón, conforman lo que posiblemente sea el primer ensayo serio para evaluar y comprender este género de música popular.

Jorge Olavarría

Grupo Editor Olavarría

Revista Semanal Editada en Caracas, Venezuela por la Compañía Anónima de la Revista RESUMEN

Junta Directiva
Presidente José Antonio Olavarría
Director General
Jorge Olavarría

Sub-director: Antonio Aparicio. **Director de Asuntos Petroleros:** Kim Fuad. **Director de Asuntos Nacionales:** Junio Pérez Blasini. **Asuntos Internacionales:** Carlos Guéron. **Música:** Valentina Tejera. **Libros:** María Josefina de Soehike. **Artes Escénicas:** Helena Sassone. **Director de Asuntos Científicos:** Jaime Tello. **Deportes:** J. Castro Fortuny. **Grandes Reportajes:** Mariahé Pabón, Gisela Ortega. **Columnistas y Colaboradores:** Manuel Alfredo Rodríguez, Fernando Báez Duarte, Carlos Dorante, Rafael Sylva, Segundo Cazalis, Vicente Ibarra, Rodolfo José Cárdenas, Gustavo Coronel, Carlos Eduardo Miste (Caremis), María Ramírez, Francisco Vera Izquierdo, Pedro Tinoco, Joaquín Pérez Rodríguez, Ramón Escovar León, Abilia Moreno, Morella Pan-Dávila, Mauricio García Araujo, Juan Guillermo Álamo, Erwin Arrieta Valera, Rafael Pineda, Roberto Pérez Lecuna, Eduardo Guzmán Pérez, Manuel Rodríguez Trujillo, Juan Socias, Abdón Vivas Terán, Iván Pulido Mora.

Los artículos firmados con nombres propios son responsabilidad exclusiva de sus autores.

Corresponsales en: México, Panamá, Bogotá: Cali, Medellín, Quito, Lima, La Paz, Santiago de Chile, Buenos Aires, Montevideo, Sao Paulo, Rio de Janeiro, Madrid, Paris, Roma, Londres, Bonn, Nueva York, Washington, Miami, Servicios Internacionales. UNITED PRESS INTERNATIONAL y FRANCE-PRESSE. TELEX 21251 OLAVE.

RESUMEN es producida por contrato exclusivo con:

HONTANAR
C.A. de Servicios Editoriales

Junta Directiva:
Presidente José Antonio Olavarría
Director General
Jorge Olavarría
Vicepresidente Ejecutivo
Gonzalo Rodríguez Olavarría

Administrador: Eduardo Quintero. **Coordinador de Ventas y Publicidad:** Irene Gutiérrez. **Arte y Montaje:** Benito Prado Pablo Navas, Manuel Rojas. **Fotomecánica:** Luis Suárez. **Fotocomposición:** Leonor Martínez, Elsa Parra, Beatriz V. de Pineda. **Fotografía y Laboratorio:** José Luis Lorenzo. **Corrector de Pruebas:** Jesús Infante. **Suscripciones Internacionales y Tomos:** María Teresa Amat. **Recepción:** Amparo Colmenares. **Archivo Gráfico:** Angela Bracho. **Sección "Vida en Caracas":** María V. de Masci. **Jefe Técnico Administrativo:** Carmen Cecilia Porras de Mayz. **Consultor Jurídico:** Dr. Mario Pesci-Feltri M.

Copyright © por C.A. Editora de la Revista RESUMEN Caracas Venezuela.

Dirección Sede Principal: Edificio "El Cigarral" Pisos 7 y 8 Avda. Ppal. de Colinas de Bello Monte Caracas.
Dirección Postal: Apartado 62236 Caracas (105).
Cablegráfica: RESUMEN Caracas

☎ **Central Telefónica:** 76.86.88 (serial).
☎ **Departamento de Ventas:** 76.58.91 - 76.53.42.
☎ **Departamento de Circulación-Suscripciones:** 76.14.49.
Número Telex: 21251 OLAVE.

RESUMEN no publica "Reportajes Publicitarios", ni su portada o sección editorial alguna o mención en ella pueden ser adquiridas, influidas o compradas en forma alguna. Toda publicidad inserta en RESUMEN deberá evidenciarse como tal o venir recuadrada y con la mención obligatoria de "publicidad".

AGENTES EXCLUSIVOS PARA LA DISTRIBUCION Y VENTAS: PRESS AGENCIAS S.A. (PASA).

IMPRESO EN LITHOCOLOR C.A. PRINTED IN VENEZUELA.

Afiliados al Dividendo Miembro de la Sociedad Interamericana de Prensa
Voluntario para la Comunidad



Portada



Yomo Toro

Bauxita en Venezuela



VENEZUELA

Editorial.....2
La campaña electoral: tono alto y lenguaje duro....4
Los "Decretos Lauria" exasperan a su autor.....7
Fuente Fidedigna.....8
¡Adiós, perro!, por Vicente Ibarra.....8
Programa de gobierno del candidato de COPEI.....10

EL PETROLIO

Los Pijiguas, Bauxita en Venezuela18

ESPECTACULOS

El "Boom" de la "salsa", por Eleazar López C. ...25
"Hommy": una ópera latina.....31
Los instrumentos de la "salsa", por Rodolfo Nölck34
Lo mágico-religioso, una constante en la música cubana, por Aquilino José Mata40
El poeta que huyó de los príncipes, por César Miguel Rondón45

EL CINE

Elvis Presley.....48
Esos noticieros.....49
Cara a cara.....50
La cabaña del Tío Tom50
La niñera.....50

LA HISTORIA Y LA TRADICION

Magda Lupescu, por Rafael Sylva.....51

VIDA EN CARACAS.....52
Saber Comer.....55

COSAS DE LA VIDA56

IBEROAMERICA

200 millas de mar territorial.....64
Belice: ¿Las petroleras interesadas en la estabilidad de Guatemala?.....66
El PSOE centra sus ilusiones en las elecciones municipales68

EL MUNDO

Africa Oriental: Las dos guerras de Etiopía.....70
Relaciones China-Estados Unidos:
Otra misión imposible.....72

DEPORTES

Juan Manuel Fangio, el campeón, por Omar Lares.75

CORTOS.....80

El BOOM de la "salsa"



La salsa se cocinó en ese gran melting pot de corrientes que es Nueva York. Es música que proviene de los barrios, con indiscutibles raíces cubanas.



➡ **Eleazar López C.**

Que se convierte en viva expresión urbana de ese flujo humano que allí se quema en el devenir cotidiano de la feroz competencia por sobrevivir. Inicialmente, se funde la música cubana con el jazz en manos de músicos latinos nacidos o criados en esa ciudad con la tradición familiar del idioma y de lo "típico" pero siempre expuesto a los valores del medio. De esta y otras fusiones logran una expresión musical más a tono con su realidad, que resulta en un estilo con características más universales (en la medida que se nutre de otros elementos) y, desde luego, más acorde con la época.

El conducto que le da salida a la salsa es el rock. La preeminencia de este ritmo en el panorama musical mundial le permitió a la salsa más "avanzada" llegarle a un público más amplio que la audiencia de corte étnico y regional con que contaba hasta hace unos cuantos años. La salsa le llega disfrazada a la juventud mundial cuando Santana incorpora ritmos latinos a su repertorio, los cuales funde con elementos de rock e instrumentos de sonido actual, tales como el órgano y la guitarra eléctrica. Santana llega a popularizar números latinos con su "sonido", el cual es prontamente imitado hasta el punto de que casi todos los números de rock (jazz y otros!) en la actualidad incluyen percusión y elementos latinos, lo cual realmente ocurre a partir de las grabaciones *Oye como va y pa' los rumberos*,

ambas composiciones de Tito Puente, el idolo de Santana. La apertura de esta brecha llama la atención de los músicos latino-neoyorkinos, quienes la aprovechan para introducirse en el mercado pop y ofrecer su música de salsa, en todas sus dimensiones y mezclas, no como un suplemento de otras músicas sino como una música con peso y personalidad propias que deja sentirse como uno de los exponentes de la cultura musical de mayor influencia de la década de los años setenta.

Salsa o no salsa

Buscando una comparación entre la salsa y la música tropical de corte tradicional -a veces las definiciones se logran por la vía hiperbólica del contraste, a falta de una metodología que nos permita un análisis o una evaluación más directa- podríamos decir que la salsa es a la música popular cubana convencional -la rumba, la guaracha, etc.- lo que el soul es al rhythm & blues o lo que el rock al rock'n' roll. A pesar de que existe una diferencia (creemos que cualquier persona de oído normal puede notar la diferencia entre un cuadrulado vals vienés y un sincopado vals venezolano), se tiende a etiquetar por igual la música de los Corraleros de Majagual o de la Sonora Matancera -por ejemplo- que la de Tito Puente o Eddie Palmieri. En realidad, se trata de dos estilos de calidad e intenciones diferentes, el de



Carátula del primer disco LP que salió con el nombre "SALSA".

los primeros, sencillo, sin mayores complicaciones estructurales, rítmicas o armónicas -pero tremendamente comercial-, el de los segundos, más creativo, de conceptos más profundos, llegándose al virtuosismo en algunos de sus ejecutantes. En un intermedio han surgido grupos e intérpretes en Venezuela, Puerto Rico y Nueva York que se han identificado con el término salsa, cuya musicalidad, en muchos casos, alcanza ciertos niveles pero que, en realidad se distinguen por sus alegres interpretaciones en las que hacen alarde de gran soltura (ejemplos: el Gran Combo, Cheo Feliciano, Dimensión Latina, Oscar de León), y de letras con cierto contenido social que equivale a una "salsa efectiva", como la presentan Rubén Blades y Willie Colón -para citar un ejemplo- pero cuya calidad musical, no se ve en nada afectada por este hecho (la música es buena o mala, independientemente de la letra, aunque el lógico pensar que, de llevar letra, es preferible que ésta sea buena antes que mala: la letra de *Llévala pa' l rincón y aprétala* tiene que ser necesariamente inferior a cualquier letra de contenido social -o a cualquier letra, y punto-.

En casi todos los casos de la salsa "promedio" se rehúye a la problemática que conlleva la fusión de corrientes

musicales, manteniendo un alto octanaje de "sabor" más no de musicalidad. Machito y Puentes son ligeramente comparables a Ellington y Basie, no así muchos de los músicos de salsa de ligas menores. La salsa, pues, tiene sus jerarquías que se fundamentan en los grados de calidad musical, que se aprecian de una agrupación a otra, aunque el valor de lo "típico", de lo genuino o auténtico cubano también puede servir como elemento de juicio en un momento dado. *En su poder de asimilación de otros elementos, manteniendo la esencia de sus raíces*

cubanas, está el secreto de la supervivencia de la salsa, tomando en cuenta que para codearse con los grandes de otros estilos (rock, soul, E.j.), se hace necesario lograr y mantener una excelencia y un "sonido" de aceptación universal que sólo vislumbramos en su fusión con otros géneros sin que, desde luego, se separe demasiado de sus raíces originales.

La etiqueta

Explica Ray Barreto en una entrevista que la palabra salsa se ha convertido en un término comercial dado al afán que hoy día mostramos en etiquetar las cosas con un nombre o una marca. Esto es correctísimo pero hay que tomar en cuenta que mucho ayudó al vals o al jazz el contar con un nombre, aunque reconocemos que estos y otros ritmos o estilos musicales existirían por sí solos sin necesidad de un nombre que los identifique. El nombre es pura conveniencia (aunque, hoy día, puede constituir una necesidad comercial). En cuanto al uso de "salsa" como expresión, podemos decir que este es uno de tantos términos como "fuego", "sabor", "azúcar", y, que, al igual que el olé en el flamenco, expresan un vivo estado de ánimo, de modo que bien pudo esta música haber sido llamada con cualquiera de estos términos. Pero no ocurrió así pues el haber escogido la palabra "salsa" para describir esta música fue un acto deliberado (*ver recuadro*). La música existía -existía por muchos años en Nueva York- más no el calificativo que la describiera; éste salió de Venezuela.

Prueba irrefutable de ello es el hecho que todavía para 1966 ó 1967 (¡y hasta mucho más tarde!) no había ningún LP o escritos de contraportada provenientes de Nueva York que mencionaran esta palabra, salvo el título de poquíssimas composiciones tales como *Salsa y dulzura*, de Ray Barreto, o la viejísima *Salsagüere* que, como guaracha convencional, interpretarla el ya desaparecido Pedro J. Belisario). La etiqueta, pues, es venezolana y sospe-

Tito Rodríguez



la fuente natural del sonido

SE SIENTE GENERAL SONIC

TECNOLOGIA VENEZOLANA DEL SONIDO

La tecnología avanzada del sonido ha creado para el oído exigente, la más depurada combinación que pone en su hogar toda la FUENTE NATURAL DEL SONIDO: para que Ud. lo sienta.

GENERAL SONIC

AMPLIFICADOR: A-80 -1 planta estéreo de 80 vatios de salida, 40 por canal.

CORNETAS: B-50 2 Baffles de 50 vatios cada uno con 3 vías independientes para tonos.

TOCADISCOS: M-1272 Plato de acción automática o manual con brazo y cápsula extrasensible.



Distribuidor Exclusivo: **GECODISA** SERVICIO PROPIO Y MANTENIMIENTO

Quinta María, Sexta Avenida entre 3a. y 4a. Transversal Altamira. Tlf. 33.71.56 - 31.04.47 - Caracas

chamos que muchos músicos que nos visitaban hace diez y más años, músicos que interpretaban esta música, se llevaron el término a Nueva York y Puerto Rico, donde su uso se fue generalizando hasta hacerse universal, coincidiendo con la popularidad adquirida por esta música en los últimos años, lo que le da aceptación formal.

La salsa en Venezuela

Para tener una idea del panorama musical en Venezuela hace once años, transcribimos parte de un texto de contraportada escrito por nosotros el día diez de junio de 1966 para el primer LP en el mundo que llevaba el nombre de salsa: LLEGO LA SALSA, nombre puesto por nosotros, conjuntamente con Jaime González. Nuestro comentario comenzaba así:

El ambiente musical en Venezuela ha venido sufriendo un cambio notable en estos últimos años. Este cambio se ha debido a la influencia directa de las orquestas latino-neoyorkinas que han venido presentándose anualmente en los carnavales capitalinos. Sin embargo, ninguna de las agrupaciones locales se ha definido por el estilo de música modernista que estas orquestas representan. En algunos casos, músicos de la talla de Aldemaro Romero, Eduardo Cabrera y Frank

Hernández han intentado atraer la atención del público hacia este estilo pero su gestión sólo ha tenido un éxito comparativamente pequeño. El grueso del público todavía no está preparado para aceptar esta música.

Esta nota -un tanto pesimista- demos-



Tito Puente

traba el interés que sentíamos algunos propulsores de la música que hoy día se llama salsa y que sólo vino a imponerse muy recientemente, cuando nuestra juventud terminó por captarla, pues hasta hace unos pocos años atrás aún no se había *destapado* el oído del caraqueño convencional, acostumbrado por la música tradicional cubana y colombiana al cuadradísimo "un dos" (que, sin embargo, sigue gustando como lo demuestra la tremenda popularidad de que aún gozan Billo y Los Melódicos).

La música de salsa -aún no llamada así- era considerada como una "música de monos". Su desprestigio se debía al hecho de ser una música "nuestra", o sea, una música latina. Al venir endosada por las agrupaciones de rock al estilo de Santana, etc., quienes incluían percusión cubana, la salsa adquiere aires de respetabilidad, abriéndosele las puertas en los hogares más encoquetados y las discotecas más sofisticadas, aunque hemos de advertir que aún no ha sido aceptada de un todo.

Un grito y dos etapas

Los esfuerzos que hicieron las Orquestas latino-neoyorkinas por los años cuarenta y cincuenta, encontraron su trampolín de lanzamiento en el mambo. Por ese entonces Pérez Prado pegaba sus primeros gritos, con


Charlie Palmieri

Willie Colón

Joe Cuba

lo que despertaría un interés mundial por este ritmo, a su estilo, naturalmente, que se prestaba más para escuchar que para bailar. El éxito de las agrupaciones de Nueva York -la "salsa brava" o "caliente"- quedaría circunscripto a Harlem y Manhattan, en espera de mejores tiempos.

Los arreglos de Pérez Prado, aunque tremendamente originales, adolecían de las complicadas estructuras con que experimentaban otros músicos latinos de la época. Su fórmula consistía en encastrar una serie de *mambos* o temas (*riffs* alternantes) a cargo de los saxofones, con superposiciones de temas complementarios a cargo de destellantes trompetas (con un tercer "plano" de trombones, en muchos casos). Los saxos generalmente, unísono y las trompetas escritas con octavas abiertas, también al unísono, minimizaban en Prado las posibilidades y los recursos armónicos que caracterizaban a agrupaciones más sólidas musicalmente, las cuales exploraban nuevas formas de expresión para la música afro-cubana, entremezclando sus complicadas síncopas con matices e inflexiones (armonías y fraseo) del jazz, como más tarde se buscaría hacer con algunos elementos del blues, el rock y el soul.

Lo que hoy llamamos salsa, entonces, tuvo sus raíces en Nueva York, cuando se fusionaron elementos de la música cubana con el jazz, dándole más consistencia musical y rítmica a su presentación. Esta etapa primaria termina al comenzar el influjo de músicos cubanos a los Estados Unidos (principalmente, a Nueva York) con la llegada de Castro al poder. A partir de los años sesenta -para situarnos cronológicamente- comienza una efervescencia que va a culminar con la aparición de Santana, cuyo efecto viene

a sentirse muy recientemente (desde hace tres o cuatro años), que es cuando comienza la salsa a penetrar en los mercados pop, dada la preeminencia del rock en estos mercados. También recibe la salsa una ayuda al incorporar el soul ritmos y percusión cubanos; esta exposición permite que un público más heterogéneo se familiarice indirectamente con su elemento más importante, que no es otro que el ritmo. Es por ello que creemos que sólo la salsa "retocada", es decir, aquella más sofisticada, con un sonido más orientado hacia el rock, por ejemplo, es la que va a penetrar a fondo en todos los mercados mundiales. No creemos que la salsa "típica" logre esto sino muy limitadamente, estando conscientes de que, en la medida que la salsa incorpore elementos de fácil aceptación universal, tales como el jazz y el rock, en esa misma medida se alejará de sus fuentes o raíces y dejará de ser salsa "auténtica" para convertirse en un híbrido que, si lo vemos desde cierto punto de vista, podría resultar interesante.

La fusión

Los primeros esfuerzos -y los de mayor seriedad- que se realizaron por fusionar la música cubana con los elementos más resalantes del jazz se los debemos a Machito, nacido en Tampa, Florida, en 1912. (NOTA: A título de información curiosa podemos decir que Machito intervino en unas grabaciones de música criolla venezolana realizadas en Nueva York en 1934 ó 35 por Vicente Flores y Manuel Briceño. Para ese entonces Machito formaba parte del Cuarteto Caney, traído a Venezuela hacia el 39 por el célebre empresario don Dinero). Antes que él


Ray Barreto

Mongo Santamaria

había tenido la música tropical un gran auge a cargo de Desi Arnaz, Miguelito Valdés, Enric Madriguera y Xavier Cugat, forjadores de la rumba y la conga en los Estados Unidos, de donde se nos fue devuelta hasta lograr notoriedad mundial, tal como ha ocurrido con otros ritmos tropicales (el bossa nova vino de Estados Unidos y el mismo *Alma Llanera* se dio a conocer mundialmente por una película de Hollywood en la cual intervenía el astuto catalán Xavier Cugat, co-introductor de la samba con la exuberante Carmen Miranda). Aunque adulteradas la conga, la rumba y alguna música "afro", éstas eran presentadas en formas ingenuas, de escasísimo valor musical. Machito, que es la figura que enlaza a La Habana con Nueva York, se remitió a formas cubanas más sólidas, presentando a la música cubana con estructuras armónicas y rítmicas más complejas, así como compactas. Tito Puente se independiza en los comienzos del mambo, siendo factor importante en la amalgamación que se buscaba. Innumerables músicos norteamericanos colaboran con ellos o reciben su influencia: Flip Phillips, Howard Mc Gee, Cannonball Adderley, Herbie Mann, A.K. Salim, Aaron Sachs, Charlie Parker, Cal Tjader, George Shearing, Stan Kenton, Dizzie Gillespies, Les Baxter, Duke Ellington. No todos salen airoso de la experimentación, obteniendo resultados un tanto plásticos, sobre todo, en el soporte rítmico que se "americaniza" por completo, algo que no le ocurre a Puente o a Machito cuando incursionan en el jazz (varios ejemplos de esto en Tito Puente podemos constatarlos en los LPs NIGHT BEAT -RCA 1447-, PUENTE GOES JAZZ -RCA 1312- y HERMAN'S HEAT & PUENTE'S BEAT -Everest 5010-).

Algunos de los precursores de esta fusión conducente a la salsa actual lo son Manteca, Chico O'Farrill (actual arreglista de la orquesta de Count Basie), Chano Pozo, Armando Peraza, Patato, Willie Bobo, Benny Moré, Chapotín, Mongo Santamaría, Arsenio

Pete "Conde" Rodriguez



Sindores®

Nueva
Línea
Tapizada



MODELOS QUE PERDURAN
PORQUE ESTAN BIEN HECHOS

MODELO 01

Distribuidora Sindores, s.r.l.

CALLE NEW YORK (ENTRE PARIS Y MADRID)

LAS MERCEDES

TELF.: 92.12.24-92.22.24-CARACAS

Rodríguez, René Hernández, Mario Bauzá, entre muchísimos otros, el legendario Cachao, quien, supuestamente, arregló el primer mambo. Cuando se latiniza el producto de esta fusión y se rebuscan las raíces originales cubanas -en muchos casos, por la vía de Puerto Rico-, es cuando comienza a germinar la salsa más "típica" que hoy día conocemos. De las orquestas "grandes" al estilo *jazz bands* se pasa al combo (combinación de metales, tipo Estrellas Fania o el Gran Combo) o se altera la tradicional "sonora" (la Matancera fue fundada en 1924) cambiando las trompetas por trombones (Mon Rivera, Eddie Palmieri y Barretto fueron de los primeros en experimentar con ese "sonido", estos dos últimos con la inclusión de trompeta y flauta), logrando un sonido más "grueso" o de mayor "cuerpo". Tam-

bién se experimenta con violines y flautas (al estilo de la vieja charanga francesa que proliferara en Cuba en el siglo pasado y que, un tanto ampliada, fuera revivida en los tiempos de oro del cha-cha-cha y, remozada con la "charanga" y la "pachanga"). Últimamente, la salsa progresiva incorpora instrumentos electrónicos, tales como órgano, guitarra eléctrica, sintetizador, etc. -dependiendo del estilo de salsa- con lo que se le pretende dar otra orientación. También de reciente incorporación (aunque Palmieri lo usó hace doce o más años con su conjunto La Perfecta) es el tres cubano, inseparable compañero del ya desaparecido son, desaparecido porque ha sido absorbido por otros ritmos o *géneros* que presentan algunos de sus elementos más típicos (el coro y el solista alternante, es un ejemplo).



Oscar D'León



Leo Pacheco



¿De dónde viene el nombre de "salsa"?

La música llamada "salsa" es producto directo de las orquestas latino-neoyorkinas de finales del cuarenta y de las décadas del cincuenta y sesenta, mientras que el calificativo apenas si tendrá unos once o doce años de haber sido empleado *deliberadamente*, aunque han transcurrido muchos menos desde que fuera adoptado casi espontáneamente como etiqueta formal. La música de salsa, pues, es anterior a su nombre y éste en sí describe un *estilo* que agrupa muchos géneros de música cubana ligeramente mejorados en cuanto a la calidad musical de su presentación, que bien podría ser una definición de la salsa.

Este nombre que ahora surge "espontáneamente" como una etiqueta, tal vez tenga su origen en una promoción deliberada de la palabra iniciada hace más de diez años...

Es sabido que el excéntrico disc-jockey Phidias Danilo Escalona mantuvo un programa de esta música por Radiodifusora Venezuela que él había dado en llamar, un tanto exóticamente, LA HORA DEL SABOR, LA SALSA Y EL BEMBE, programa inspirado en otro suyo anterior llamado MAS PACHANGA. Esto ocurría por el año 66, cuando nosotros extrapolamos lo de "salsa" y usamos la palabra como término descriptivo del estilo de esta música *neoyorqueno*, de claras raíces cubanas, para

innumerables escritos sobre la misma en prensa y discos, habiendo titulado (con Jaime González) los tres primeros grabados en esta onda en Venezuela LLEGO LA SALSA (junio de 1966), SALSA Y SABOR y en forma reiterativa, MAS SALSA, que tomaba su nombre de una composición nuestra. Este tercer LP se lanzaba en 1967, año que, no sin cierto optimismo (y exageración), describíamos como el de dos tendencias: SURF VS. SALSA, en un disco-libro co-realizado con Simón Díaz y los hermanos Aquiles y Aníbal Naoza. A pesar de nuestra insistencia en promover la que ese entonces llamábamos "salsa" -esto por la vía de la prensa y discos, y muy particularmente en escritos de contrachapas en discos-, la música no "despegaba", hecho que vino a ocurrir recientemente cuando Santana le abrió una brecha y expuso algunos de sus elementos principales (ritmo, sabor, etc.) por la vía del rock, exponiéndola a una juventud más desprejuiciada y mejor dotada de preparación musical que las limitadas y convencionales audiencias de hace diez años. Entonces es cuando las orquestas de Nueva York y San Juan desempolvaban el nombre empleado en Caracas y casi espontáneamente surge como una palabra mágica en el panorama musical de esta década: ¡SALSA!, que ha podido haberse llamado "sabor"... o, más exóticamente "bembé".

Coda

No es igual -quedamos entonces- un típico son o una vieja guaracha que un impactante y sólido ejemplo de salsa, como no es igual un estribillo de piano de Lino Frías con la Matancera, con sus giros y acordes ingenuos, que el interesante "guajeo" (patrón rítmico) de un solo de Eddie Palmieri, que crea una compacta estructura rítmica y armónica, en la cual se puede apreciar un complicado "tumbao" (patrón de bajos del piano, algo que se le facilita a Palmieri por el hecho de ser zurdo). Ahondando en este ejemplo, podíamos agregar que la estructura de la música a lo Palmieri es cubano pero la música en sí (léase, los arreglos) es melódica y armónicamente progresiva. Sin embargo, hay híbridos, (como es el caso de *Un día bonito*, del mismo Palmieri (CLP Coco Records 109XX), ganador del recién creado Emmy en la categoría para música latina. La larga introducción inspirada en Duke Ellington y Errol Gardner le da paso a un ritmo "caliente" con presentación del solista, coros e inspiraciones (al estilo del antiguo son o de la moderna guaracha) y un arreglo cargado de disonancias. No es ninguna coincidencia que tanto *Time* como *Newsweek* y *RESUMEN* se hayan ocupado del tema de la salsa, por considerarlo un boom de hondas perspectivas, sobre todo, porque ya era hora que algo "auténtico" latino emergiera en el mercado de la música en forma directa. Sin embargo, a pesar de los tremendos esfuerzos de muchas agrupaciones, es lástima que las interpretaciones más creativas de la salsa, como consideramos que son, además de las de Palmieri, las de Puente y Machito, no hayan tenido la difusión que se merecen.

HOMMY, una ópera latina

Una expresión popular más allá de la música.

Cuando alguien le preguntó a Umberto Eco en Florencia sobre el futuro del movimiento pop respondió que era muy arriesgado hacer profecías, ya que un acontecimiento imprevisto puede alterar cualquier situación histórica, cualquier panorama. Hoy día, cuando el furor juvenil parece acallado y se observa una confabulación general con la reprobada sociedad de consumo, cuya detracción tuvo su representación más próspera en la música pop, pues la comercialización del rock corrió pareja con su

popularidad, podemos responder a la pregunta formulada a Eco, dentro de un futuro tan limitado para él, pues se trata de nuestro presente; no ha habido perspectiva temporal, lo cual demuestra que se le confirió al movimiento pop más importancia creadora de la que en realidad tenía. El movimiento pop, la música de éste derivada, dejó de ser expresión de una contracultura como lo fuera en su origen, para serlo de una sociedad complaciente que se autoengaña con la elaboración de mitos; oficializar una protesta es

Celia Cruz, quien hace el papel de Gracia Divina en la Opera-Salsa "Hommy".

quitarle a la bomba la espoleta; desde que la *folk music* cantada por los jóvenes contestatarios abarrotó la industria del disco y creó sus estrellas sumamente bien pagadas, esa música carece de contenido socioestético y emocional, para ser un objeto más del consumo masivo, cuya banalidad califica. Lo efímero del movimiento pop radicó en que se basó en objetos epocales, demasiado relacionados con el mundo industrial y de la moda. Mientras la música *rock*, la *folk music* blanca y la *folk music* negra norteamericanas, supusieron una actitud liberadora pura, conservaron sus valores dentro de un movimiento que trataba de hacer arte con lo doméstico; si en la raíz de esta música había una inquietud de autenticidad, la demanda masiva, el ingreso en la industria del disco desvirtuaron la razón que le diera origen. Pasó a ser, como toda expresión del pop, un objeto de consumo más. A esto no escapa, sobre todo en el área del Caribe, la música llamada "salsa", bailada paranoicamente por una juventud muy alejada, en cuanto a actitud social, de aquella otra que por los años cincuenta o sesenta y cinco denunciaba el *status*. En realidad, el *rock* y la "salsa" se relacionan sólo en cuanto a que son movimientos de expresión musical popular.

Hommy como oposición dialéctica de Tommy

Dos óperas tipo, que pueden dar testimonio tanto de dos expresiones musicales populares, como de dos culturales, son *Tommy*, una ópera rock inglesa, de la cual hay versión filmica, y *Hommy*, ópera latina de Larry Harlow y Jenaro "Henry" Alvarez. Si la segunda se relaciona con la primera en cuanto a la estructura dramática y a la recurrencia a una circunstancia común, los contextos que sirven de marco son dialécticamente opuestos, en la medida en que una es afirmación de principios que niega la otra, y se integran. *Tommy* hace de la música un vehículo de comunicación de una sociedad harto padecida; no hay en ello denuncia sino regodeo; el *rock* es un digestivo para el crimen, la represión y la apología de la sociedad industrial, cuyo héroe máximo es el campeón de *pinball*. Con el más absoluto cinismo se busca justificación al *pathos*

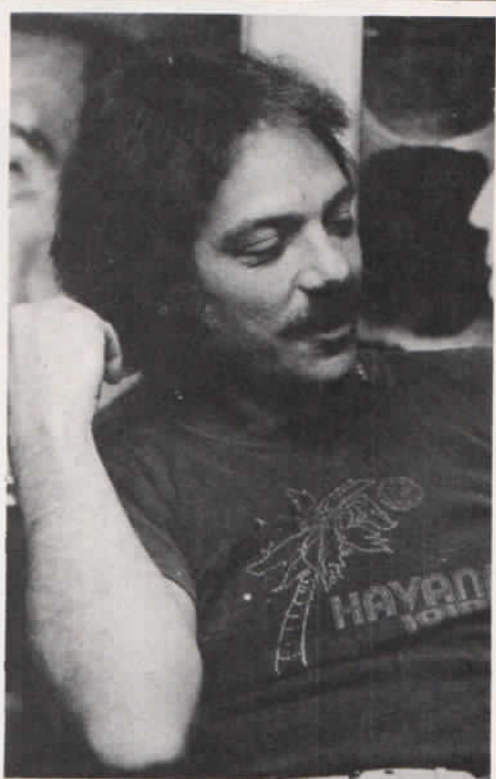


Cheo Feliciano "El Padrino" en la Opera-Salsa "Hommy".



y así, mientras *Tommy* refleja objetos, creencias e ídolos del mundo de consumo anglosajón, *Hommy* como la otra cara inocente de la moneda recrea emociones primarias y lo sagrado, a través de la individualización de la gracia, como otorgamiento de un don.

A *Tommy* el horror lo volvió ciego, sordo y mudo, pero su especial genialidad para dominar el juego del *pinball*, lo salva; la proposición es en exceso evidente para ponerla en entredicho: el dominio mecanicista llevará al triunfo de la especie; nada de *homo sapiens*, *homo mechanicus*; lo que significa que este pretendido heredero de la cultura de Occidente es un antihumanista que dilapidó el patrimonio. Pero *Hommy* restablece el equilibrio; ciego, mudo y sordo de nacimiento, es una bendición para el padre; "él conversa con Dios" ex-



Larry Harlow, arreglista y productor de la Opera-Salsa "Hommy".

plica el narrador. *Hommy* sacraliza su *pathos* en una interpretación teológica de la gracia que tiene su origen en el cristianismo: "Dios mío/échale la bendición/y que la Virgen lo mime...", canta el padre de Hommy, quien será un genio de la percusión: "Hommy con su Quirimbómboro". La salvación por las dotes naturales, por el propio esfuerzo, por la caridad, por "la paz interna y divina", por la meditación ("Hommy se va al monte a meditar y a hablar con Dios"), revela la permanencia de un mundo en el que la fe y la conciencia de la realidad, y su recreación gozosa sean principios válidos; restos salvados de la hecatombe de Occidente que en la realidad, sin embargo, no dejan de constituir una superposición cultural.

HELENA SASSONE



Instrumentos de la "salsa"

✍️ Rodolfo Nölck T.

En esta música candente y colmada de ritmo llamada "Salsa" que enloquece a los latinos del área del Caribe y parte de la población de New York (latina), encontramos gran variedad de instrumentos musicales. La gran mayoría son instrumentos comunes conocidos por todos, por lo menos de nombre, y nuestra intención es dar a conocer un poco más de éstos a través de un sencillo análisis.

Pudiera pensarse que los instrumentos utilizados en las orquestas, Combos y Conjuntos de Salsa, son inferiores en calidad y complejidad a los usados en las Orquestas Sinfónicas o Filarmónicas, o más aún, no utilizables en dichas Orquestas. La mayoría de los instrumentos utilizados en la Salsa, son los mismos que forman parte de las Orquestas Sinfónicas o de las famosas Bandas y Orquestas de Jazz (música muy ligada a la Salsa). Cla-

ro está que la utilización de dichos instrumentos varía según el tipo de música a interpretarse, pues en una Filarmónica interpretando la Sinfonía N.º. 40 de Mozart, no entrarían

un par de Tumbadoras dentro de la distribución orquestal, como no se explicaría una Celesta en la Orquesta de Willie Colón interpretando una de sus famosas piezas, (Plantación Adentro). Para un mejor entendimiento de las características de los instrumentos musicales, es necesario describir o aclarar varios términos que usaremos en la clasificación de estos instrumentos.

Serie Armónica: Es el conjunto de sonidos (también llamado Escala de los Armónicos, Sonidos Armónicos o simplemente Armónicos), producidos por una cuerda o columna de aire vibrante, que vibre en toda su longitud o en partes alícuotas ($1/2 - 1/3 - 1/4$ etc.). La vibración de toda su longitud produce el sonido más grave (primer armónico) o fundamental. Los otros sonidos, o "parciales superiores", o sea el segundo, tercero, etc. armónicos, están a intervalos fijos sobre la fundamental. Una Octava sobre, luego, una Quinta sobre éste, etc., y así decreciendo cada intervalo, prosigue hasta el infinito.

Semitono: Entre tono y tono (nota) existe el semitono, bemol y sostenido, ejem. Do sostenido es la nota que está entre el Do y el Re.

Tesitura: Extensión de las notas donde se mueve un instrumento. Parte del registro musical (del Do al Fa, dos escalas más agudas).

Escala: Escala no es más que la sucesión de sonidos (notas) ordenadas por su altura progresivamente hacia el agudo o hacia el grave.

Escala Cromática: Sucesión de notas hacia el agudo o hacia el grave, pasando por los Semitonos.

Clave: Signo que fija la ubicación de una nota particular en el Pentagrama y por lo tanto de las demás notas.



Oscar D'León
Y su "SALSA mayor"
con Bajo y to'.

Clave de Sol: Ubica la nota Sol y las consiguientes sobre el Do central (en el piano, mano derecha).

Clave de Fa: Ubica la nota Fa, bajo el Do central (en el piano, mano izquierda).

Trasposición: (Trasponer) Escribir o ejecutar a una altura más alta o más baja que la original, en un trozo de música. Los instrumentos que producen un sonido diferente de la nota escrita, son los llamados traspositores.

Pizzicato: Es cuando los instrumentos de cuerda son ejecutados directamente con la mano, es decir que no se utiliza el arco para producir el sonido.

Terminada esta aclaración conceptual podemos empezar con el análisis de los instrumentos de cuerda más utilizados dentro de la Salsa.

Empezando con éstos, encontramos que su nombre (instrumentos de cuerda), viene dado por ese fino cordón de acero o tripa que es puesto en vibración, en el Violín por el arco y el Arpa o la Guitarra por los dedos. De allí que la palabra cuerda se use para nombrar dichos instrumentos.

De estos instrumentos de cuerda los más usados en la música de Salsa, son el Bajo, la Guitarra (eléctrica) y los Violines. Estos dos últimos son menos usados. Una de las po-

cas Orquestas que los usa es la "Orquesta Harlow".

Bajo o Contrabajo: el más grande y de sonoridad más grave de los instrumentos de cuerda con arco. En las Orquestas de Salsa, se usa generalmente el Pizzicato. Comúnmente tiene cuatro cuerdas y una tesitura desde el Mi, una octava baja del Mi grave de Clave de Fa, hasta tres octavas hacia el agudo. Los Contrabajos modernos existen con una quinta cuerda afinada en Si bajo el Mi citado. Pocas veces nos damos cuenta del sonido del Bajo, pero al faltar es muy notable su ausencia.

Violín: instrumento de cuatro cuerdas con arco, es el miembro principal de los instrumentos de cuerda. Su tesitura va desde el Sol debajo del Do central, hasta unas tres octavas y media (y a veces más) hacia el agudo. En las Orquestas de Salsa son unos simples acompañantes, nunca solistas.

Guitarra: es un instrumento de cuerda y de cuerpo de madera con trastes, que se introdujo en Europa a



Miguel Pacheco
En el Bongo.

través de España en el siglo XIII por los moros. Tiene normalmente seis cuerdas (las hay de doce) y un registro que, partiendo del Mi bajo, clave de Fa en 4a. va hacia el agudo más de tres octavas. Las usadas en las Orquestas, Combos o Conjuntos de Salsa, son generalmente eléctricas, que consiste en conectar una guitarra a un amplificador eléctrico que modifica y amplifica el sonido.

Continuando con nuestro estudio o análisis de los instrumentos más utilizados en la Salsa, nos encontramos con los llamados de viento que son los que se accionan por el aire de la boca que al pasar por el instrumento produce el sonido ayudado por la posición de la boca o por pistones o válvulas incluidas en el cuerpo del instrumento. Estos instrumentos de viento tienen dos subdivisiones: los llamados "maderas" y los "metales". La diferencia entre estos dos grupos, mas que según el material de su construcción, radica en la forma de producir el sonido. En los "metales" el ejecutante presiona los labios contra una pieza en forma de copa o de embudo; en las "maderas" el aire pasa primero por una lengüeta de caña. Está incluida en este grupo la Flauta por no tener ningún tipo de boquilla.



Nicky Marrero
Con los Timbales.

Flauta: Instrumento de viento dentro de las "maderas". Existen diferentes tipos de Flauta, pero la más común dentro de la Salsa, es la que se ejecuta poniéndola lateral a la boca del intérprete. Esta consiste en un tubo vacío (de madera, ebónita o metal) provisto de agujeros y de llaves que dan las diferentes notas. Su tesitura abarca casi tres octavas ascendiendo a partir del Do central. Se utiliza mucho como solista.

Clarinete: Instrumento clasificado dentro de las "maderas", con una sola lengüeta, y naturalmente hecho de madera, y en casos excepcionales de metal. Está en uso desde mediados del siglo XVIII. Es un miembro normal en las Orquestas

más usados o utilizados dentro de las Orquestas de Salsa, son el "Contralto" que es un traspositor en Mi Bemol con una tesitura desde el Re bemol bajo del Do central hasta unas dos octavas y media hacia el agudo, y el "Tenor" en Si bemol, una quinta más grave. Se le da buen uso como solista en las Orquestas.

Trompeta: Es un instrumento de viento dentro del grupo de los "metales", de cuerpo cilíndrico ensanchado en el extremo opuesto a la boca, y provisto de tres válvulas o pistones. Es un instrumento traspositor en Si bemol, y puede ser

convertido en un traspositor en La. Tiene un registro desde el Mi debajo del Do central hasta casi tres octavas hacia el agudo. Imprescindible dentro del ritmo de la Salsa.

Tuba: Perteneciente al grupo de los "metales", es un instrumento que posee tres o cuatro válvulas y varias circunvoluciones. La Tuba común o Tuba baja, es en Fa con un registro desde el Fa situado una octava (ocho notas) bajo la clave de Fa hasta unas tres octavas hacia el agudo. Desde una invención en 1835 se convirtió en el instrumento más grave de la Orquesta. Casi nunca se usa como solista.

Y así llegamos a los instrumentos llamados de "Percusión". Estos instrumentos son quizás el grupo más importante dentro de las Orquestas de Salsa, pero a su vez, el menos definible, pues existen cantidades de estos instrumentos que son casi iguales, y que reciben diferentes nombres. Decimos que es el grupo más importante dentro de la Salsa, porque esta música tiene su esencia y vigor en el ritmo, que es claramente marcado por la percusión. El análisis musical de estos instrumentos se hace casi imposible, pues todos ellos son instrumentos rítmicos y productores de ruido (entonación indefinida). Es de suponerse que el Piano que entra dentro de esta clasificación (percusión) está excluido de esta definición, ya que él tiene entonación definida, y es el instrumento base para toda la música.

Dentro de la percusión encontramos a un grupo de instrumentos llamados los "Membranófonos"; es el grupo de instrumentos en los que el sonido es obtenido por medio de una piel tensada encima de una caja de resonancia (Timbales, Congas, Tambores, Tamboriles, Batería, Bongó).

Timbal: No nos referimos aquí al Timbal (Timpani) utilizado en las grandes Orquestas Sinfónicas o Filarmónicas, y que dicho sea de paso, aún estando dentro de los "Membranófonos" sí posee entonación definida. Nos referimos a un par de tambores posados sobre una base a la altura de la cintura y que cada uno posee diferentes sonidos de acuerdo al temple del cuero. Es ejecutado por medio de un par de palos llamados Baquetas. Son normales o comunes dentro de las Orquestas de Salsa.



Johnny Pacheco
Director de la FANIA
y su maravillosa Flauta.

de Salsa, en la cual los tipos comunes de Clarinete son: el Si Bemol, el cual el sonido más bajo que produce es el Re bajo el Do central. Y el Clarinete en La, un semitono más bajo. Ambos son instrumentos traspositores, con una tesitura de más de tres octavas.

Saxofón: Instrumento que usa lengüeta parecida a la del Clarinete, por lo cual está incluido dentro de las "maderas". Fue inventado por A. Sax alrededor de 1840. Los hay contruidos en varios tamaños, los de tesitura grave en forma de "S" o con curvas adicionales. Los

convertido en un traspositor en La. Tiene un registro desde el Mi debajo del Do central hasta casi tres octavas hacia el agudo. Imprescindible en las Orquestas de Salsa.

Trombón: Es del grupo de los "metales", muy parecido a la trompeta (en forma), pero posee una barra deslizante que modifica el largo efectivo del tubo. Existen siete posiciones de la barra que producen las series armónicas variando por semitono. Una combinación del movimiento de la barra (o sea, eligiendo una serie en par-

Bongó: Es un derivado del Timbal, de un tamaño mucho menor y que se soporta entre las piernas presionando con las rodillas. Los dos tamborcitos tienen un sonido diferente, no por el temple del cuero como en el Timbal, sino por ser de diferente tamaño el uno del otro. Es ejecutado directamente con las manos. Al ejecutante se le llama el "bongose-ro".

Conga: (o Congas) Consiste generalmente en dos o tres tambores de

y peculiar, ideal para llevar el ritmo; b) "Xilófonos": en donde encontramos el Güiro (Charrasca) que es un cuerpo de madera hueco que tiene ranuras en la superficie que al ser accionadas contra una pequeña vara de su mismo material produce su sonido, (los hay de metal también); Por último tenemos al Piano. Este es el más importante de todos los instrumentos musicales, y se puede catalogar dentro de los instrumentos de cuerda por tener un arpa interna; dentro de los de teclado por tener un teclado y de percusión, porque su arpa interna se acciona por medio de unos martilletos que golpean las cuerdas y así produce su sonido. Fue inventado poco después de 1700 y ya por 1800 había desplazado al Clave (instrumento de teclado). El piano moderno tiene una estructura de hierro donde van las cuerdas y tiene 88 teclas, unas para tonos y otras para semitonos. Puede ser vertical, que consiste en que las cuerdas de la estructura interna estén dispuestas verticalmente, y puede ser de cola o gran Pia-



Larry Hartow: "El judío maravilloso" tocando el Piano.

metro y tanto de altura con sonidos diferentes debido a la tensión de su cuero, ya que son de la misma superficie. También es ejecutado directamente con las manos.

Batería: Es un conjunto de tambores de diferente sonido (Redoblante, Ton Ton, Bombo, Granadero) y un grupo de platillos (Charleston, Plátillo Grande, etc.) que conforman un solo instrumento. Es ejecutado por medio de baquetas. Los solos de este instrumento gustan mucho por la velocidad y ritmo que tiene que imprimirle el ejecutante.

Encontramos ahora a los "Idiófonos" que no son más que aquéllos que con su mismo cuerpo producen el sonido, y que a su vez se dividen en a) "Metalófonos": en donde encontramos a los Platillos, Triángulo, Cencerro, siendo este último de mucha utilidad dentro de la Salsa. Consiste en una especie de campana de metal que se golpea con un pequeño palo y según como se golpee produce un sonido diferente



Oscar Rojas en la conga

**CBS-COLUMBIA
PRESENTA EN ESTA EDICION
BOLEROS VENEZOLANOS
CON**

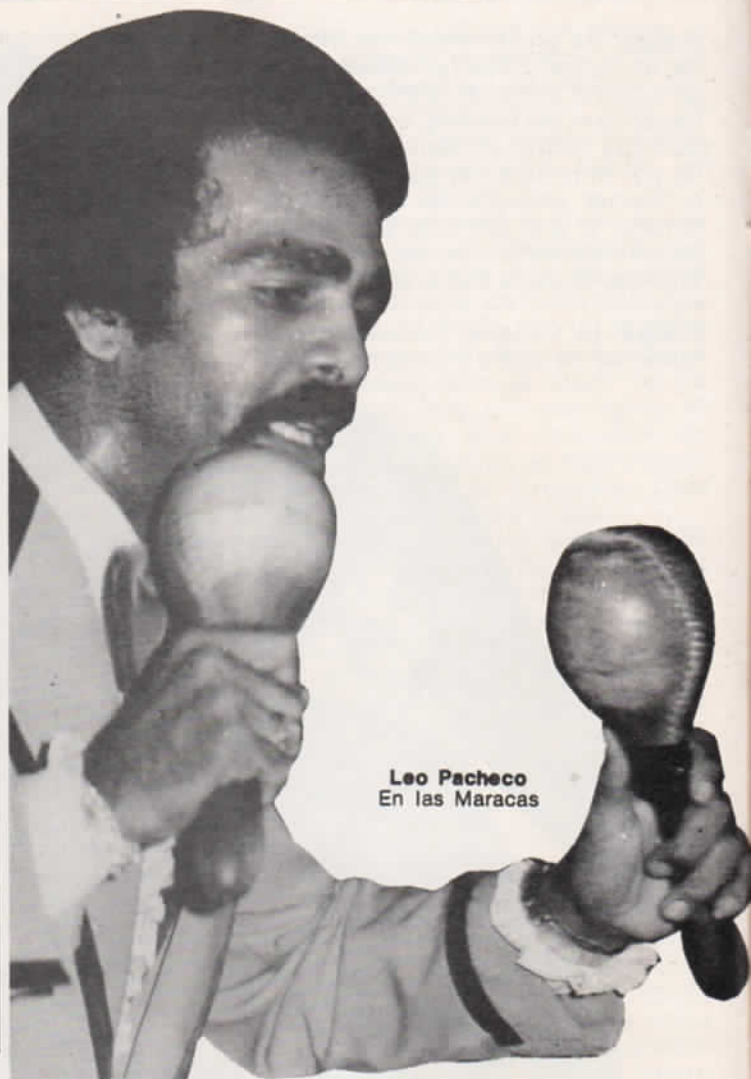
JOSE QUINTERO



¡Otro Exito!

C.B.S.

-Disponible en Cinta-



**Leo Pacheco
En las Maracas**

no, en el que sus cuerdas están dispuestas horizontalmente. El Piano posee un pedal de resonancia, que operado por el pie derecho permite prolongar los sonidos, levantando todos los apagadores; y

un pedal suave, que operado con el pie izquierdo aminora la intensidad, ya sea porque disminuye el número normal de cuerdas golpeadas por el martillo, o bien porque acorta el trayecto del martillo antes de gol-

pear las cuerdas.

En la Orquesta de Salsa es de gran importancia su inclusión; generalmente da el tono inicial de la pieza o canción, o lo que se pudiera llamar la introducción.



**Yomo Toro
El "flaco" de la FANIA
con la Guitarra.**

Estos, más o menos, son los instrumentos comúnmente utilizados en este genial género musical llamado Salsa, que luego de pasar por un período de descrédito donde la Salsa sólo era aceptada y aceptable en los estratos socio-económicos más bajos, y que hasta en el primer medio de difusión musical como lo es la radio sólo difundían este género de música las emisoras llamadas de clase C.D.E. o sea, las que dirigen su programación a las clases populares; día a día gana más adeptos y actualmente es aceptada y aplaudida en los mejores salones y difundida en las emisoras radiales dirigidas a los públicos A.B.C. o sea, estratos socio-económicos más altos ("cultos").



Lo mágico-religioso una constante en la música cubana

✍ Aquilino José Mata

El elemento mágico-religioso ha estado siempre presente en la música cubana cuya vasta gama de ritmos, al ser desarrollados incorporándoles nuevas sonoridades, fundamentalmente provenientes del jazz y el rock, se agrupan actualmente bajo la denominación genérica de "Salsa".



Es esa marcada influencia del "afrocubanismo" se conserva latente en gran parte de su temática, que refleja las invocaciones a dioses, mitos y creencias que están fuertemente arraigados en las poblaciones de los países caribeños y en las zonas de Estados Unidos en las cuales viven numerosos núcleos de habitantes latinos.

El origen de este culto es la religión mágica de la tribu yoruba, traída al Nuevo Mundo de la costa nigeriana por el tráfico de esclavos hace más de 300 años. Los yorubas identificaron sus dioses, conocidos como "orishas", con los santos católicos de sus amos españoles y portugueses. Los santos elegidos se convirtieron en la personificación de los dioses yorubas y les fueron adscritos todos los poderes sobrenaturales de los "orishas". La inmediata expansión de este sincretismo religioso influyó notablemente en los colonizadores españoles y portugueses que comenzaron a utilizar los ritos y prácticas mágicas de los yorubas hasta que establecieron su propia versión del culto africano. La de los españoles llegó a ser conocida como "Santería" o adoración de los santos.

La mitología de la cultura yoruba es uno de sus elementos más interesantes. El panteón yoruba es grande y sumamente mundano y es comparado por los sociólogos y antropólogos con las jerarquías griegas y egipcias de la antigüedad.

La práctica de la santería aún pervive en Cuba en donde, como señalamos, se originó y expandió a otras regiones del continente. Esta religión es conocida en Cuba como "Lucumi" y en Brasil como "Macumba".

El pueblo yoruba proviene de Nigeria Meridional y comprende un número grande de grupos étnicos tales como los *egbas*, *ketus*, *ijebus*, e *ifes*, entre otros. Anteriormente tuvieron una estructura social compleja



que estaba organizada en una serie de reinos. El más importante era el de *Benin*, que duró desde el siglo XII hasta 1896 cuando lo dispersaron los colonizadores ingleses.

Se han hecho investigaciones y estudios intensos sobre el culto yoruba. Esos estudios demuestran que el panteón yoruba es extremadamente complejo y sofisticado. Sus "orishas" son extraordinariamente humanos en su comportamiento.

El culto "vodú" de Haití, la santería y el ñañiguismo cubanos y la macumba y el candomblé brasileños constituyen las más importantes manifestaciones culturales y religiosas aparecidas en nuestro continente como consecuen-

cia del trasplante de poblaciones y su confrontación con el cristianismo. La conquista y colonización de América destruyeron las creencias y mitologías aborígenes, ante lo cual los indios opusieron muy poca resistencia en unos casos, o nula en muchos otros. Como bien lo apunta Juan Liscano en su libro "La Fiesta de San Juan el Bautista", ante esta imposición violenta o aparentemente conciliadora los indios no opusieron, como los negros traídos del África, un poder de resistencia capaz de elaborar en la sombra y bajo apariencia de catolicismo religiones propias. El vodú, la santería y la macumba constituyen sistemas religiosos coherentes funda-

mentados en los cultos del lugar de origen y sincretizados en el catolicismo.

Sincretismo es la combinación o reconciliación espontánea, popular, de creencias religiosas diferentes. Este sincretismo puede apreciarse en el hecho de que la mayoría de los dioses yorubas han sido identificados con las imágenes de santos católicos.

Para el devoto católico la imagen de un santo es la representación ideológica de una entidad espiritual que en una época vivió como ser humano sobre la Tierra. Para el santero o practicante de la santería, la imagen católica es la personificación de un dios yoruba.



Cuando los yorubas identificaron a sus dioses con los santos de la fe católica, éstos quedaron investidos de los mismos poderes sobrenaturales de las deidades africanas. Fueron invocados por los sacerdotes yorubas para emprender curaciones, efectuar hechizos y hacer el mismo tipo de magia adscrita de ordinario a los "orishas".

Se acreditaron a cada Dios-Santo atributos específicos determinados y se pensó que controlaban ciertos aspectos de la vida humana. Todos los fenómenos naturales y los sucesos comunes de la existencia cotidiana estaban bajo la influencia directa de las deidades.

La Biblia yoruba

Al principio, de acuerdo con el mito yoruba, existía únicamente "olodumare", que constituye el comienzo creador. "Olodumare" concibió el cielo y la tierra, el sol y la luna, las estrellas y toda la vida vegetal y animal sobre el planeta, así como también al primer hombre, que hizo a su imagen y semejanza, al igual que en el mito de Adán y Eva. Este primer hombre se llamó "Omo-Oba", quien pronto se hizo tan engreído por su belleza y poder que "Olodumare" en un acceso de cólera lanzó un rayo y destruyó toda la tierra. "Omo-Oba" poseía el don de la in-



mortalidad, motivo por el cual no desapareció y huyó al centro de la tierra, donde está rodeado por el fuego y el azufre (el diablo, en este caso). Cambió su nombre por el de "Olosí" y, según la creencia yoruba, periódicamente viene a la superficie del planeta con el propósito de incitar a los hombres a infringir las leyes de "Olodumare".

Años más tarde "Olodumare" se complace de la desolación en que había quedado la tierra y decide darle nueva vida, creando un ser supremo llamado "Olofi", quien fue puesto a cargo de los asuntos terrenales. "Olofi" para la religión yoruba viene a ser algo así como la representación de Dios en el catolicismo.

"Olofi" crea la primera pareja humana que llamó "Obatalá" y "Oddudúa". De esta unión nacieron un hijo, "Agayú", y una hija, "Yemayá".

De acuerdo con la leyenda, "Agayú" y su hermana "Yemayá" se casaron y tuvieron un hijo, "Orungán", que era tan hermoso y lleno de talento que su padre enfermó de envidia y murió. Cuando "Orungán" se hizo hombre se enamoró de su madre y la forzó a unas relaciones incestuosas. La diosa, consumida por el dolor, maldijo a su vástago, quien pronto falleció. Después ella ascendió a la cima de una montaña y murió de pena. Al morir, su abdomen estalló y dio nacimiento póstumo a 14 de los dioses del panteón yoruba, concebidos de su unión con "Orungán". Al reventar su vientre las aguas que fluyeron del interior causaron el diluvio universal.

Los 14 dioses procreados por "Yemayá" fueron: "Ayé-Shaluga", Changó, Chankpana, Dada, Oba, Ochosí, Ochu, Oke, Olokún, Olosa, Orisha-Oko, Orún, Oshún y Oyá, a quienes los yorubas agregaron las siguientes deidades, provenientes de distintas fuentes: Aroni, Ayé o Ayá, Babalú-Ayé, Bacosó, Chiyidi, Eleguá, Ibeyi, Ifé, Ochumare, Oggún, Olarosa, Olinerín, Orúnla, Osachín y Oyé.

De todas las deidades mencionadas en la mezcla sincrética, siete han sido agrupadas en un septenio poderoso conocido como "Las 7 Potencias Africanas". Los "Orishas" que integran este famoso grupo son Obatalá, Eleguá, Changó, Oggún, Orúnla, Yemayá y Oshún. Aunque también se adoran individualmente, se piensa que unidos poseen un poder inmenso. Se cree que controlan como grupo todos los aspectos de la vida humana. Por ejemplo, Obatalá trae paz y armonía entre la gente; Changó da

poder sobre los enemigos y es el símbolo del placer sensual; Eleguá abre todas las puertas de la oportunidad y aparta todos los obstáculos; Oshún es la patrona del oro, del amor y de los matrimonios; Oggún es el dios de la guerra y proporciona trabajo a los desempleados; Orúnla da gran poder y abre las puertas del pasado y del futuro y Yemayá es la diosa de la fertilidad y la maternidad.

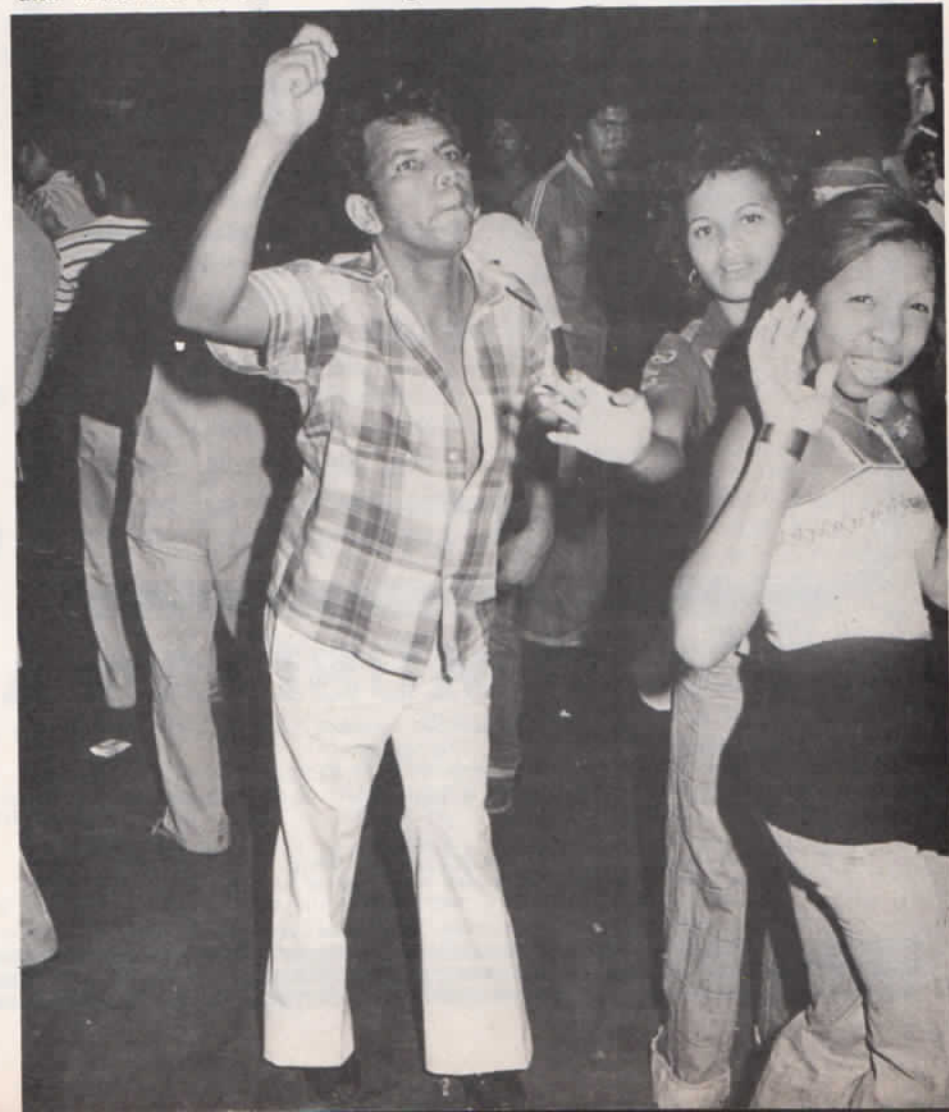
Es fácil ver así por qué piensan los santeros que la unión de estos siete "orishas" trae tanto poder.

Como decíamos al comienzo, esta religión ha estado siempre vinculada con la música, particularmente en Cuba, debido a que sus ritos y prácticas se fundamentan en cantos y bailes de tambores, propiciadores del estado de trance a través del cual el adepto entra en comunicación sobrenatural con el dios en cuya devoción se inició. Una serie de tambores denominados "Batás" constituyen el elemento sonoro sobre el cual se apoyan las prácticas religiosas yorubas.

El tambor constituye prácticamente una constante en los ritmos origina-

rios de Cuba, que fueron tomando forma cada uno de ellos con las aportaciones de otros géneros provenientes de España hasta tomar una definición propia. En la temática de cualquier son, rumba, conga, guaracha, o guaguancó lo mágico-religioso es uno de sus rasgos principales. Esto se ha mantenido hasta nuestros días con la "Salsa", cuyos ejecutantes están involucrados casi todos de manera muy directa con la religión "Lucumí".

El cancionero salsoso es vasto en canciones de este tipo y algunas de ellas constituyen verdaderos clásicos dentro del género. Por sólo citar algunas nombraremos a la famosa "Yo Soy Agayú", de la banda de Ricky Ray; "Rezo a Yemayá" con La Lupe y Tito Puente; "Agayú", un viejo éxito de Celia Cruz y la Sonora Matancera; "Para Tu Altar", la canción cubana que ha reeditado La Dimensión Latina; "Mata Siguaraya", que popularizó Beny Moré; "Rompe Saragüey", con Héctor Lavoe y "Babalú-Ayé", una de las más célebres piezas bailables de Cuba.





CONVERSACION CON CURET ALONSO

— César Miguel Rondón

El poeta que huyó de los Príncipes

En Santurce hace calor, y en la calle Cerra, parada 15, hace más calor todavía. Ahí se reúnen los músicos, ahí afinan y practican al aire libre porque a nadie le molesta la "bulla". En ese mismo sitio, una tarde de agosto, Roberto Roena me presentó al Tite Curet. Vestía como un empleado de ministerio, con su ropa común, cuidadosamente arreglada en medio de la precariedad y con el inevitable maletín en la mano izquierda.

Pero era el Tite, el compositor de guarachas que estaba buscando. Un sombrero de paja, de refinado corte, lo distinguía en medio de aquella calle tan musical como calurosa. Roberto dijo las palabras de rigor y agregó, "este es el muchacho venezolano de quien te hablé", a lo que el Tite, con cierta desconfianza contestó "ah, mucho gusto caballero".

La calle Cerra, por supuesto, tiene suficientes bares como para calmar la insaciable sed de los músicos caribeños, en uno de ellos, como si nada, empezó nuestra conversación.

El Tite Curet es el responsable no sólo de la mayoría de los éxitos salsosos de la actualidad, sino también el que ha producido las obras trascendentales de la expresión: esa inmensa lista de boleros, guarachas y bombas donde se cantan las cosas de todos los días, los pesares y las alegrías, las rabias y las ilusiones, mientras se toma café y cerveza, mientras pasa el tráfico y la incertidumbre. El Tite, entonces, es el más importante de los compositores de salsa y conversar con él era imprescindible.

El ciudadano de Santurce

Roberto me lo había advertido, "el Tite es un tipo raro, a lo mejor no te va bien en la entrevista". El Tite pidió anís con limón, puso su maletín sobre el mostrador y no se quitó el sombrero. Después de un silencio demasiado largo para el calor se volteó y preguntó, "¿y entonces caballero?"

—*Bueno Tite de dónde eres tú?*

—Yo nací en Bayamón, un pueblo del sur de Puerto Rico pero me crié en Santurce. Tengo cincuentidós años y soy hijo de Doña Juana Alonso, una costurera que me hizo las camisas más lindas del mundo y que tuvo la paciencia de remendarme todo lo que yo rompía.

Una viejita muy buena, tiene 74 años. Mi papá se llama Catalino Curet Vásquez, músico de profesión y profesor de español en la Universidad Interamericana de Puerto Rico. Tengo tres hermanos de madre y más nada. La familia es corta y por eso el apellido sigue siendo algo raro.

Yo firmo C. Curet Alonso porque mi nombre también es Catalino, y tú entiendes que ese es un nombre algo

cruel. Además me gusta firmar con la C. porque eso crea algo de misterio que siempre es bueno...

Se ríe, no tanto porque le guste manejar continuamente la risa y el chiste, sino porque en el fondo se evidencia que le incomoda una entrevista.

—*¿Dime Tite, cuándo empezaste a escribir?*

—Podría decirte que desde el principio, pero en realidad empecé a escribir de verdad a los quince años. Tú sabes que a esa edad todo el mundo se siente poeta y escribe de todo, sin aburrirse. A mi me quedó la manía y seguí escribiendo, pero te confieso que lo boté todo. Hoy en día no me arrepiento de haber botado las cosas de esa época porque eso me ayudó a desarrollar un estilo, un sello propio que es lo importante. Fíjate que boté canciones y más canciones por más de diez o doce años. Después decidí, o mejor dicho me dieron la oportunidad de publicar algo. "Efectivamente" fue el primer número y lo grabó Joe Quijano, luego vinieron "La Tirana", "Puro Teatro", "Carcajada Final", "El Prestamista", "La Esencia del Guaguancó" y con

eso virtualmente fue que arrancó la cosa.

Catalino no es un príncipe

El calor de Santurce había ayudado a que paulatinamente se rompiera el rigor inicial de la conversación. El Tite no perdía ocasión para soltar una ironía que inevitablemente provocaba risa. Así, poco a poco, la conversación fue llegando adonde interesaba.

—Tite, es cierto que tus melodías son particularmente contagiosas, que muchas de tus canciones llevan al baile automático. Sin embargo, siempre me ha parecido que el valor definitivo en tu producción han sido tus letras. Creo que ahí es donde está la diferencia. ¿Cómo te situas tú en este caso?

—Creo que mis letras no son ni muy vulgares ni muy intelectuales, son del tipo que puede calar en la mayoría y la mayoría de esa fase media que hay entre lo "vulgar" y lo "intelectual" en cualquier parte del mundo, en cualquier país, en cualquier barrio. Y lo mío, definitivamente, es la mayoría, nada de príncipes ni cosas por el estilo.

—¿Cómo es eso del príncipe?

—Resulta que yo escribo para los mendigos, que son los más. Yo tengo algo de eso, tú, todos, por eso nos entendemos, somos mayoría. Sé que escribiéndole a los mendigos me entienden los príncipes y eso de alguna forma me tranquiliza. Busco primero al mendigo porque eso me garantiza al príncipe. Pero si yo escribiera primero para los príncipes, no sé... no me gustan los príncipes, no me gustaría quedarme al margen del mendigo, no creo que eso sea bueno... Y el Tite pidió otro anís con limón y me permití tocar el lado más principesco -o mendigo- de su música.

—Tite, tus canciones, a pesar de todo, se sienten como poesía. ¿Cómo entiendes tú la música y la poesía, cómo entiendes tú la canción?

—Te diré que la canción, como cuestión literaria, difiere mucho de la poesía. La canción es para ser cantada, nace para ponerle música o simplemente nace con música. Yo escribo canciones y no sé si es poesía. Muchas de mis letras valen sólo en función de la música, no dicen nada y la poesía siempre tiene que decir algo. Así que no sé, no sé...

—¿Quieres decir con eso que hay canciones tuyas que no valen...?

Se rió con fuerza, demasiada para la costumbre. Acabó con el anís de un

sólo sorbo y me miró con suspicacia. Volvió a reírse, se secó el sudor y entonces confesó lo que parecía un secreto...

—Lamentablemente te dire lo siguiente. Me enseñaron en la escuela que la poesía viene de la inspiración, pero después dudé eso. La inspiración no es diaria, quizá nunca venga y mientras tanto yo tengo que comer, así es que vivo del sistema -me refiero a un sistema específico para componer- todos los compositores tienen su sistema, es la única manera de estar al día. Y así surgen las canciones, con un truco personal, te diría que mecánicamente.

—¿Entonces no todas tus canciones responden a una circunstancia personal?

—No, -y se rió con cierta pena- y es igual con todos, Rafael Hernández, Pedro Flores, Agustín Lara. ¿Tú crees que Agustín Lara era capaz de tener 2.000 situaciones en su vida para así componer 2.000 canciones? ¡Que val, se hubiera muerto antes de los veinte años. No, no hay sistema nervioso que aguante tantos problemas, por eso uno se busca un sistema para escribir, un sistema que le permita a uno ver los problemas de los demás para así cantarlos. Un sistema que ayude al otro sistema, ¿me entiendes?...

Y se rió ahora, con más confianza que nunca.

Se hizo tarde y Roberto, que como buen músico no soporta el paso de las siete sin algo en el estómago, propuso una cena en su casa. Y para allá fuimos, a comer unos canellóni que el anís y el ron hicieron exquisitos...

Del amor y la felicidad

El Tite, cenando en casa de un amigo, se quitó el sombrero. Descubrió entonces una calva que con curiosa simetría se partía en la mitad dejando siempre al fondo ese lustro negro que brillaba. El calor no cedía y ya era hora de preguntarle lo del bolero...

—¿Tite, cómo definirías tú el bolero? Dejé de comer canellóni y miró con sorpresa...

—¿Qué cómo defino el bolero? No sé, es un ritmo suave donde los bailadores se abrazan más que nunca...

—Sí, pero más allá de eso qué representa...

—Bueno, representa la vía de los románticos. La vía más grande que conocemos los latinos -digo yo- para expresar amor...

Pasó un largo rato, en silencio todos nos devoramos el resto de los canellóni y al final, cuando ya la mesa estaba vacía, el Tite continuó con una respuesta que parecía muerta.

—Tú sabes que en el bolero uno en realidad no ha hecho nada, pura coba, nada más. Los griegos, hace mucho tiempo, inventaron los sentimientos, y uno solamente los revive. Los pone de una manera personal, distinta, pero sólo eso. El fondo viene de siempre, los celos, el amor, la ilusión vienen de siempre...

—Pero pareciera que aquí, en el Caribe, esos sentimientos de siempre se reciben de manera distinta.

—Sí, es verdad. Aquí uno todo lo hace con más fuerza. A un inglés, a un francés, a cualquiera le disgusta el desamor, pero a uno le disgusta hasta el fondo. Hay más rabia caballero.

—Mira Tite, hay una cuestión en el bolero latinoamericano y son sus temas. Aquí los temas se repiten invariablemente, los celos, el amor frustrado, el amor añorado, etc., y casi nunca se da el tema del amor feliz. Creo que nunca se ha cantado un bolero que diga "Ahora me casé y soy feliz". Temáticas de este tipo se producen de manera muy escasa. Sin embargo, parece prudente apuntar que los otros temas, los del pesar, se tratan con mucha hidalguía, con ese sentimiento ancestral, aparentemente imbatible, del que "sufre callado", del hombre que de una u otra manera se sobrepone a las circunstancias. ¿Qué crees tú de esto?

Dio entonces un largo suspiro, la respuesta parecía innecesaria. Se volvió a secar el sudor y se acercó al grabador para hablarle en la más profunda intimidad...

—Yo soy periodista, me gradué en la universidad, y de verdad me siento más periodista que compositor. Hay un viejo secreto en el periodismo -y tú lo sabes- que dice que la gente, antes que nada, le gusta el drama. Fíjate cómo están los periódicos, llenos de muertos, de tragedias y de miseria. Eso vende y no quiero acusar a las masas de morbosas, pero la verdad es que si tú dices que el matrimonio Henríquez-Pérez anoche se acostó muy feliz, y que durmieron diez horas y que se levantaron perfectamente, nadie, de seguro, te va a comprar el periódico. Y es que más o menos la humanidad es feliz. La gente no se da cuenta pero en el fondo es feliz, así es que como ellos no lo saben buscan la infelicidad como novedad. Ponle que vives tu vida y a los sesenta o setenta años miras atrás, de cualquier manera

vas a decir, "la verdad es que fui feliz, a pesar de todo fui feliz". Y esto es así porque los problemas, por lo menos tú tratas de superarlos, diariamente, en cada momento, y esa superación es la felicidad aunque no sea consciente. Pero no lo sabes, así es que buscas la tragedia como satisfacción interna. Por eso el bolero, es cierto que algo de él te toca en el fondo y eso ya es suficiente.

—Tite recuerdo ahorita algunos de tus boleros. Se ha dicho, no sé por qué, que el bolero es tierno y dulce, y en verdad los tuyos son más bien hirientes. Cómo explicas tú ese: donde dices "Asesina, sin clemencia te lo digo por el mal que causaste dentro de mi corazón..."

Ahora sí que se rió con ganas, creo que por fin le descubrió parte del secreto...

—Bueno, el amor en el fondo es una herida, siempre, y los boleros son para herir, para reclamar. Claro, con el bolero se hiera mejor, digamos que es casi un baño de maría, lento, caluroso. Y eso es el bolero, un acto de alevosía, un acto de amor... claro, lo mismo lo puedes decir en una guaracha, pero en el bolero es algo más lento, más efectivo. Y por eso para nosotros, para los latinos, el bolero es básico. Fíjate que el bolero ha sido el cómplice de la fecundación antillana. Déjame decirte que todos los romances han empezado con un bolero, y a la hora de terminar, siempre han terminado también con un bolero.

—¿Y cómo te sientes tú siendo parte activa de esa complicidad?

—Déjame decirte -en medio de una risa continua que excusaba la confesión- que yo escribo para la gente, nada más. Escribo para ellos y sólo eso. Sé que muchos de mis boleros se han hecho populares, quizá sean ya varios los romances en los que he tenido participación. Pero no siento grandeza dentro de mí por eso. Tan sólo una complacencia inmensa. Mi intención era identificarme con ellos y si al final ellos se han identificado conmigo, entonces qué más puedo yo pedir...

Y con la sonrisa, que rápidamente se hizo íntima, bajó la cabeza y entonces tan sólo quedó el lustro de la calva con esa simetría impresionante.

Boricua, ciudadano del Caribe

—Tite, hemos hablado del amor y la felicidad y sin embargo, creo que nos hemos limitado a una parte de tus temáticas. Noto que ciertos estu-

diosos de la música popular han gustado de hacer clasificaciones, casillas evidentemente arbitrarias donde han pretendido reunir a los autores. Sin embargo, me parece obvio que los compositores populares, los verdaderos, fácilmente superan esas mismas casillas. En tu caso, igual le cantas a la novia que al barrio, igual es el problema de la mujer que el de la comunidad. Cómo explicas tus canciones como "Pueblo Latino", "Con los pobres estoy", "Babaila", "Profesión Esperanza", y creo que hasta inclusive la misma "Anacaona"?

—Digamos que esa es mi música social. Cosas que tengo que componer porque al fin yo estoy dentro de un campo social donde continuamente están chocando realidades y más realidades. Fíjate tú que en Puerto Rico hay muchos problemas, como en toda Latinoamérica, problemas sociales que tengo que cantar. Y tengo que cantarlos porque yo vengo de la pobreza. Te diré que yo me crié en una casita tan humilde que siempre se metía el agua por debajo. Y por eso siempre añoro vivir en un caserío, que era algo más cómodo, con viviendas de cemento y todo. Pero hasta 1949 estuve viviendo en el manglarcito con el agua a las rodillas, y por fin, cuando mi familia pudo salir de ahí, resulta que los caseríos se hicieron marginales y fueron despreciados por todos, ahí estaba lo más bajo, fíjate tú, tenía que componer... cantarles a mi gente, a mi añorado caserío.

—Tite, y en esa misma onda de tu música social, ¿qué hay de "Profesión Esperanza"?

—Ah, esa es una canción vieja, quizá de las más viejas, pero lo que ahí se canta sigue igual. Puerto Rico vive actualmente en una disyuntiva, una alternativa donde lo social, lo político y lo económico se vuelve oscuro. El boricua no sabe para dónde coger, en el fondo quizá ya no sepa qué es lo que quiere. Y por eso, por no haber nada, es que tan sólo tiene la esperanza, el boricua es un esperanzado profesional. La esperanza es algo que el boricua ha humanizado... Y sin tener más palabras con que explicar su bomba empezó a cantarla, pasito, marcando la clave quedamente con las palmas:

Yo puertorriqueño soy, profesión esperanza/ lo que me dicen hoy yo sé no es la verdad/ porque mi tierra es cuenta mía y sé/ que todavía le cabe más honor, le cabe más amor./ Yo

puertorriqueño soy, profesión esperanza/ contra mi hermano no, no contra ese yo no voy/ porque no quiero ver mi tierra/ sumida en una guerra/ boricua sé que soy con honra y con amor./ Puerto Rico sigue Lindo, sigue bonito, lindo lindo...

El grabador, al final, quedó recogiendo el silencio. Para qué preguntarle al Tite por tantas guarachas que hemos bailado en la sabatina noche caraqueña, para qué seguir hablando de las bombas y de las plenas. En algún momento de la conversación comentó que componía un promedio de 300 canciones al año. Sé que no todas son buenas, muchas -como él mismo dice- son de sábado para domingo. Pero todas ellas, al final, se justifican. Es difícil explicarlo pero la música popular tiene su razón de ser y quizás ella sea la mejor de todas.

Después de oír al Tite cantar su "Profesión Esperanza" entendí muchas cosas de Borinquen y muchas cosas del Caribe. Era inútil cualquier otro comentario.

Los contrasentido

Roberto, días antes de la entrevista, me había comentado de los poemas del Tite, "de los que no tienen música". Antes de despedirnos, cuando ya se había puesto el sombrero otra vez, le pregunté por los poemas. Volvió a sonreírse con suspicacia, inevitablemente, y entonces se sentó, "los tengo aquí adentro" y abrió su misterioso maletín. "Son escritos de varios días, los terminé la semana pasada. Los llamo "Los Contrasentido". Me lo enseñó y cuando le pedí que él mismo los leyera para grabarlos no pudo esconder el rubor, al final dijo así:

No discuto la ciencia del hábil cirujano/ A la sutura firme debo la vida/ Pero si él me declara completamente sano/ Por qué la cicatriz sangra más que la herida./ Yo soñé, no lo duden, y aunque no supe cuándo/ Opino por supuesto, hoy en día, que fue cierto/ Pero al abrir los ojos me sigo preguntando/ Por qué yo soñé que estaba tan despierto./ Hablé de los colores, detalló la forma/ Y era yo el sorprendido, desde luego./ Hoy la naturaleza debió cambiar su norma/ Si el que narra era completamente ciego./ El brindó las señales para cantar su canción/ Siempre soñó cantarlas pero jamás pudo/ De ahí que solamente cantara su corazón/ Y aún nadie sepa cómo canta el anciano mudo.