

Short Notes

La descarga cubana: una pelea contra sus propios demonios

EMIR GARCÍA MERALLA

Escritor, investigador y crítico de música

Los coleccionistas los consideran el pináculo de la música cubana, tanto que han elevado a sus ejecutantes a la categoría de mitos; y sobre su origen se han tejido historias y hasta leyendas que se repiten una y otra vez en artículos, reseñas y libros. A mediados de los años noventa hubo un revivir de ellos debido a un golpe de timón del mercado y sumaron una nueva legión de adeptos.

Son los discos de la serie “Descargas cubanas” que se grabaron en los estudios de la empresa PANART en los años 1957 y 1959.

Sin embargo; existen pocos análisis que se remitan a cuáles pueden ser los orígenes de ese fenómeno llamado “descargas” que se entronizó en la música cubana; sus influencias y sus otros cultores. Se hace necesario hablar de su trascendencia en la música cubana de los años subsiguientes; un capítulo que nadie quiere aventurarse a contar con sus interioridades.

Hagamos un breve recorrido por este fenómeno y arrojemos luz sobre el mismo. Pero también será un viaje a las profundidades de la música cubana de estos tiempos y veamos hasta donde este hecho fundacional ha sido superado o no. Profundicemos en las causas que provocaron su revivir en los años noventa y atrevámonos a cuestionar el mito de que “tras ella se detuvo el reloj de la música cubana”.

Enfrentemos de una vez por todas los demonios que han estigmatizado a ciertas zonas de la música cubana posterior a los años cincuenta y que algunos pretenden encasillar en la categoría de “jazz latino”.

1. La nota cero

Pongamos como una de las referencias iniciales más cercana al surgimiento de las descargas cubanas la década del cuarenta y tomemos como punto de partida, entre otros hechos importantes, la fundación de la orquesta del flautista Antonio Arcaño conocida como “Las maravillas” y su carácter renovador dentro del danzón, a partir del trabajo de los hermanos López: Orestes, conocido como Macho; Israel en el contrabajo; y Coralía en menor medida como compositora. Aunque es importante reseñar que en cada atril Arcaño logro reunir a parte del mejor talento de aquel momento; con el que tenía en común un detalle importante: la coincidencia generacional.

El detonante musical de esta historia puede ser un danzón llamado Mambo; que en su coda daba la oportunidad de que los músicos pudieran desarrollar sus habilidades en la eje-

cución de sus instrumentos en particular. Esta sección venía a reforzar, e incluso a superar, el trabajo que en su momento hiciera Orestes Urfé cuando en esta mismo sección rítmica incorporo los elementos soneros. Habían transcurrido cerca de veinte años entre una primera propuesta y esta de los hermanos López; solo que para este momento ya existía un nuevo actor acechando y conviviendo – aunque fuera discretamente – con la música cubana: el jazz.

Si ello no bastara Arcaño oficializa la presencia de la tumbadora – una sola – como instrumento permanente en la orquesta danzonera conocida como charanga; y ese honor fundacional queda en manos y el talento de Eliseo, “el Colorado”; Pozo; de quien se dice es hermano de otro gran percusionista cubano: Luciano Pozo. El mundialmente conocido Chano Pozo; figura imprescindible en el jazz que se comienza a gestar en esa misma década y que será la génesis del llamado “jazz afrocubano”; y que en su primera variante recibió el nombre de Cuban Bop y que tendrá como otro de sus padres al trompetista Dizzie Gillespie.

Otra de las potenciales influencias – o acelerantes en este proceso creativo – se encuentra en la aparición y desarrollo del llamado “tumbao, o montuno” que comenzaron a ejecutar los pianistas de los conjuntos soneros. Esta forma de proponer los solos del instrumento en lo que se denominó puente fue enriqueciéndose en la medida que tanto el conjunto como el mismo son se fueron desarrollando; otro elemento a considerar radica en el hecho de que muchos pianistas de son se vieron obligados a desempañarse, ocasionalmente, como integrantes de alguna que otra banda musical que ejecutaba todo tipo de música – incluida el jazz – movidos por su realidad económica.

Figura fundamental en esta evolución musical dentro del danzón – y me atrevería a decir del mismo son – es don Antonio María Romeu; a quien se debe la introducción definitiva del piano dentro de la llamada “charanga típica” como instrumento líder. El llamado “mago de las teclas” amplió el horizonte creativo de los pianistas que le sucedieron y sentó las bases de la pianística danzonera cubana. Sus solos; tanto en los danzones que compuso como en los que ejecuto, o en las versiones de temas tomados de obras de la música de concierto; dan fe de una desbordante capacidad creativa y de una inventiva nunca antes vista en los pianistas que le antecedieron; y que fue punto de partida y escuela para quienes destacarían en las décadas posteriores.

Otro elemento a tener presente es el acercamiento que para ese entonces comienza a ocurrir desde Cuba al jazz desde los años veinte en lo fundamental cuando surgen las primeras jazz band cubana que si bien en un comienzo están cerca del estilo de New Orleans (también llamado Dixieland) algunas, otras se remiten en su trabajo al llamado estilo Chicago donde el saxofón tiene un peso fundamental.

Mas a los efectos de esta historia tomemos como referencias notables las orquestas de Tata Palau, la de los hermanos Lebatard, la de los Hermanos Castro, la Riverside, y la Casino de la Playa; cuyo trabajo marca un antes y después dentro de la música cubana; pues su impronta llega hasta nuestros días, aunque no se haga palpable a simple vista o notas; donde se dará a conocer sus primeros arreglos de uno de sus pianistas: Dámaso Pérez Prado. El mismo que para fines de esa década pondrá el mundo musical de cabeza con el Mambo.

Si ello no bastara en estos mismos años cuarenta la música cubana ve nacer un movimiento musical que alcanzará su mayor fuerza creativa y de difusión a comienzos de la siguiente década y que responderá al nombre de “el Filin”; y que podemos definir – sin llegar a un juicio festinado – como la acertada imbricación entre la canción trovadoresca

cubana y el jazz del momento que representó el movimiento del Be bop, y sobre todo la asimilación del estilo que imponían las cantantes negras de esos años. Y que en esencia respondía y representaba una libertad creativa tanto en lo instrumental como en lo literario; era una forma de decir libre de ataduras y de los clichés que para ese entonces se imponían al bolero y a la canción; aunque a esta última en menor medida.

Pero el filin también trajo a la música cubana uno de sus grandes genios musicales que reinventaría armónicamente el son cubano de esos años: el tresero Andrés Echevarría; o simplemente “el niño Rivera”.

Y todo esto en medio de un ambiente social donde la radio multiplicaba los valores de la música. Ciertamente era el principal medio de difusión y resulta innegable su incidencia en el desarrollo musical de estos años.

Esta conjunción de acontecimientos crearon las condiciones para fueran surgiendo entre un grupo importante de músicos determinadas necesidades expresivas que desembocaron por una parte en movimientos o potenciales géneros musicales como el Cubibop del Niño Rivera; el Batanga de Bebo Valdés y el más exitoso de todos: el mambo de Pérez Prado.

Si se revisa detenidamente la evolución musical de los años cuarenta y el primer lustro de los cincuenta se encontrarán vasos comunicantes no solo en el modo de asumir la música, sino en el surgimiento de un lenguaje musical que, aunque no entra en contradicción con los elementos del jazz; asume una personalidad definida que se expresa en lo que algunos estudiosos han denominado – indistintamente – guajeos, mambos o masacotes.

El son, no ya entendido como género cantable yailable; como propuesta instrumental con un lenguaje en el que los instrumentos cantan, o asumen una personalidad lírica antes insospechada. Era un escalón ascendente en la evolución musical cubana y hablará a futuro de una reinterpretación muy particular y auténtica, no solo del jazz sino de los mismos géneros de la música popular cubana creada hasta ese entonces.

Ese fraseo se convertirá en un lenguaje expresivo, un estado de ánimo, un trance creativo y existencial; llegando incluso a ser una actitud ante la música y la vida, al que los músicos llamarán de una manera sencilla: descargas.

Solo hacía falta un momento adecuado, o una propuesta lo suficientemente tentadora para dar riendas sueltas a esa energía. Para que las descargas trascendieran el estrecho marco de los ensayos; o el reino de las ideas. Y será el empresario Ramón Sabat quien asumirá el riesgo económico, mientras que el liderazgo fonográfico para la universalización de esta propuesta musical correrá a cuenta de músicos como Julio Gutiérrez y Pedro Justiz – “Peruchín”– e Israel “Cachao” López; siendo las grabadas por este las más difundidas y reverenciadas.

El son, el danzón de nuevo ritmo, y su descendiente el cha cha chá, junto a el mambo serán las materias primas fundamentales de la propuesta musical con la que Cuba cerrará los años cincuenta y cuya trascendencia e historia dentro de la isla en las décadas posteriores es poco conocida y minimizada.

Pero habrá mucho más en los sesenta.

2. Montuno pá ti

Juan Larramendi fue un santiaguero que no solo vino a conquistar La Habana de los años cuarenta y cincuenta, sino que era además un hombre con increíble visión y gusto

por la música y con alto sentido del negocio. Había convertido las dos tiendas familiares que se ubicaban en los bajos de la catedral santiaguera en importantes lugares de ventas y soñaba con tener un hotel algún día.

Lanzando al vacío los ahorros familiares, un poco de ingenio y mucha suerte logró el financiamiento necesario para construir en la zona floreciente zona del Vedado habanero un hotel pequeño a comienzos de los años cincuenta; una edificación que demoró tres años en estar operativa y a la que nombró; en función del segmento de mercado al que iba dirigido que eran turistas norteamericanos; San Juan – solo que en inglés.

Y aunque los casinos eran parte importante y fundamental de estas edificaciones, Larramendi apostó por disponer un mirador y terraza abierta en la última planta desde la que era posible apreciar una excelente vista de la ciudad.

Otros de sus emprendimientos de aquellos años fue compartir – si lo ameritaba – la propiedad o la explotación de los sótanos de algunos edificios aledaños que diseñados y organizados adecuadamente podían funcionar como clubes nocturnos. Así logro ser socio y/o propietario de algunos locales cercanos a su hotel y para fines de la década ya extendía sus acciones a la zona de Miramar al fundar en 1958 el conocido Juanito Dreams; en las márgenes del río Almendares.

A los efectos de la vida nocturna habanera de los años cincuenta el empresario santiaguero poseía a fines de los años cincuenta el control, o el derecho de explotación de algunos de los clubes más importantes y conocidos de la ciudad; sobre todo parte importante en la calle 23 de aquellos que se ubicaban en la zona de la naciente Rampa; es decir en el tramo comprendido entre M y Malecón; además de haber ampliado sus propiedades con la adquisición de los hoteles Vedado y Flamingo. Y como la música era uno de los protagonistas principales de la vida nocturna de la ciudad, muchos de sus clubes acogieron presentaciones en vivo de importantes artistas del momento, aunque igualmente daban cabida a nuevas propuestas musicales.

Sin embargo; a los efectos de esta historia que nos ocupa hay tres espacios de su propiedad que a fines de los años cincuenta y comienzo de los sesenta hasta su salida definitiva del país que tienen relevancia en la difusión y promoción de las descargas cubanas que se fueron generando paralela y posteriormente a las producidas por PANART; y son estos a saber: el lobby y la terraza del hotel San Juan, llamada también Pico blanco; el club Juanito Dreams, el Juanito 88 y La gruta; ubicado este último en los bajos del cine de ensayo Rampa. Aunque no menos importante fueron las presentaciones de artistas en otros de sus espacios como Le mans (La Lupe, a quien conocía de Santiago de Cuba y sobre todo de la Escuela Normal) y El Coktail (donde hizo época Teresita Fernández).

A diferencia de Víctor Correa – propietario de Tropicana – Juan Larramendi pagaba sus tragos rigurosamente en cada uno de sus establecimientos y evitaba la publicidad de la época (solo existe una referencia a su persona muy esquivamente relatada en la revista Show), pero dejaba el tema de contratación de artistas a su abogado y amigo el Dr. Carlos Manuel Palma – además de cofrade en masonería – que se ocupó de abrir las puertas de dos de sus locales al mundo de las descargas. El primero de ellos fue el club Juan Dreams donde contrato al Quinteto de Música Moderna de Frank Emilio Flynn en febrero de 1959 por dos años y el segundo contrato – tal vez el más vanguardista – fue en el lobby bar del hotel San Juan a los pianistas Pedro Justiz y a un desconocido llamado Frank Fernández en una primera tanda; mientras que la segunda era animada por Cesar Portillo de

la Luz que compartía espacio con el trío cubano del pianista Samuel Téllez; el que también ofrecía conciertos en el club Sayonara, en un segundo tiempo.

Serán Fran Emilio y Samuel Téllez las figuras prominentes que mantendrán, como líderes, el espíritu de las descargas cubanas en los años sesenta en los espacios nocturnos de la ciudad; algo que dará a este hecho musical una dimensión no pensada en los años cincuenta.

Aclaremos que las descargas de PANART fueron acontecimientos discográficos y no sociales y su peso cultural en la Cuba de esos años no trascendió más allá del mundo discográfico; pues muchos de sus participantes provenían de distintas formaciones que garantizaban a los mismos una remuneración económica estable como parte de las orquestas a las que pertenecían.

Pero esa dinámica comienza a cambiar en los años sesenta con las leyes dictadas por el gobierno cubano; por lo que depender de la oferta y la demanda en materia de música dejó de ser una preocupación para un grupo importante de músicos desde aquel momento.

En el año 1960 el naciente INIT (Instituto Nacional de la Industria Turística) nacionaliza los hoteles, los clubes nocturnos y los cabarets; por lo que la estabilidad laboral garantiza la permanencia de los músicos en las agrupaciones a las pertenecen o le permite fundar aquellas que más se ajusten a sus intereses profesionales y personales. Comenzaba la era de las plantillas estables en las orquestas, conjuntos y el resto de las formaciones en la música cubana; una conquista que llegará hasta nuestros días y que será pilar fundamental en materia creativa para algunos músicos en las décadas posteriores.

Los años sesenta, a raíz del triunfo de la Revolución encabezada por Fidel Castro, generan en Cuba acontecimientos determinantes en la proyección futura y de difusión de la música general; donde las razones ideológicas y políticas comienzan a primar por encima de los presupuestos musicales y culturales generando fuertes rupturas y un proceso migratorio; dejando a los músicos que quedan en la isla en desventaja al encontrarse alejados de los centros de difusión y consumo de todas aquellas propuestas que florecieron en la década del cincuenta; incluidas las descargas y sus cultores; fundamentalmente el mercado norteamericano.

Aún así, la vida y la música continuaron su curso y su desarrollo.

PANART fue sustituida por la Imprenta Nacional, que dirige en un comienzo el novelista Alejo Carpentier, de quien es harto conocida su filiación y admiración por la música cubana; que publica en 1961 el LP "6 PM" del músico Frank Emilio Flynn y su Quinteto de Música Moderna; todo un acontecimiento musical al darle continuidad a ese espíritu de descarga que se había generado en la década anterior.

Pero no solo será Frank Emilio el único en continuar ese trabajo. Le acompañan en ese empeño músicos como el pianista Samuel Téllez, el guitarrista Eddy Gaitán y más avanzada la década la primera formación de un joven pianista que se volverá una referencia obligada dentro de la música cubana en general y del piano en particular: Jesús "Chucho" Valdés; quien con su pieza Mambo influenciado abrirá nuevos horizontes creativos dentro de este movimiento; y que será el puente entre quienes abrieron la ruta de las descargas y el jazz en general.

A diferencia de los años cincuenta en que el fenómeno descargas concentró sus energías fundamentales en el universo discográfico en los sesenta esta forma de decir se establece en algunos centros nocturnos de la ciudad de la Habana; destacándose el Juanito Sueño en el

que trabajó por mucho tiempo el quinteto de Frank Emilio que cambiará su nombre por el de Los amigos; y el club Atelier donde hará temporada Samuel Téllez con su quinteto.

Por su parte Peruchín hará de las suyas en el club Karachi y el Lobby del hotel San Juan; donde coincidirán también Frank Emilio y otras figuras del filin hasta la apertura oficial del salón Pico Blanco como sitio permanente para los cultores y seguidores del género.

Pero “la descarga cubana” es mucho más que los discos de PANART. De alguna manera es un movimiento cultural que fue expresión de una generación en un momento social y cultural dado que alcanza su máxima expresión en el primer lustro de los sesenta y que tendrá sus particularidades en dependencia del lugar en que ocurra o de quienes sean los participantes o sus promotores.

Para descargar solo eran necesarios dos instrumentos fundamentales: una guitarra o un piano. El tercer elemento era el lugar en que debía ocurrir. Hubo descargas muy famosas en estos años como las acontecidas en casa del “Julio el gordo” en el barrio de Cayo Hueso en la que era habitual el guitarrista Carlos Emilio Morales; la de Yoya en la calle San Lázaro; y una de las más recordadas: las que organizaba en su casa la compositora Isolina Carrillo. En todas estas hubo además de un piano o una guitarra otros instrumentos complementarios como trompetas, y sobre todo de percusión –en especial bongoes-- cuyos ejecutantes en ocasiones eran importantes músicos.

Algunas fuentes hablan de las descargas que ocurrían en algunos cabarets de la ciudad una vez finalizados los show – tal y como han reseñado algunos autores –; o las del Club 21 en la zona del Vedado en las que el pianista Meme Solís daba riendas sueltas a su imaginación. Una particularidad de estos años es la relación que establece entre las descargas y las obras de teatro; en lo fundamental en dos salas de la ciudad: la Sala Idal; que era propiedad del actor Idalberto Delgado (se cuentan entre las más célebres las del piquete que organizaba y dirigía el trombonista Generoso Giménez y que incluía como bajista a un desconocido Juan Formell; o en las que intervenía el pianista Pepé Delgado que además completaba su elenco con las voces de Pacho Alonso o Elena Burke en dependencia de la disponibilidad de ellos). Otras descargas no menos célebres eran las de la sala de teatro ubicada en el cruce de las calles 25 y K, también en el Vedado; solo que estas estaban más cercanas al jazz.

En aquel ambiente musical se fueron desdibujando las fronteras entre el jazz y la descarga abriendo la ruta a lo que en el futuro se conocerá como jazz cubano; en el que se comienzan a romper determinados clichés de ambas formas de expresión y esa ruptura es fruto de las inquietudes de jóvenes músicos sobre los que descansa una tradición familiar en materia de música, que trascenderá hasta nuestros días.

En esa vanguardia no está solo el ejemplo del Combo del pianista Chucho Valdés; están también otras formaciones como Sonorama 6 dirigido por el pianista Rembert Egüés y para fines de la década el grupo Oru del guitarrista Sergio Vitier, aunque este último más cercano a la experimentación al acercarse a las raíces afrocubanas de la música.

De todas formas, será el surgimiento de la Orquesta Cubana de Música Moderna el catalizador de todas aquellas energías que se desarrollaron en la década; no solo al reunir lo mejor del talento en cada instrumento, sino al sentar las bases para que el asunto de la descarga cubana tomara nuevos horizontes en los que coincidirán sin excluirse tradición y vanguardia.

La “descarga cubana” ya no será la misma y en las décadas siguientes ello se verá reflejado con la llegada de nuevos actores y nuevas formas de expresión.