



SUSCRÍBETE

(<https://es.rollingstone.com/suscripciones-elige-tu-pais/>)



FOTOGRAFÍAS POR EMILIO G. HERNANDEZ

INICIO (<https://es.rollingstone.com>) >

MÚSICA (<https://es.rollingstone.com/categoria/musica/>) >

HISTORIAS (<https://es.rollingstone.com/categoria/musica/historias-musica/>)

JULIO 31, 2022

Rubén Blades LA ENTREVISTA ROLLING STONE

“No seré indiferente mientras viva”

| Por: **DIEGO ORTIZ** |

EN ESPAÑOL



La responsabilidad de los intelectuales

Rubén Blades está sentado en el comedor circular de la cocina de su casa, un edificio de cinco pisos antiguo y remodelado, en Chelsea, Nueva York. Es un día soleado a inicios del verano. Los rayos de sol irrumpen por múltiples ventanas que vienen de su patio interior y crean un

escenario que parece salido de una de sus canciones. Mientras que saluda a Luba, su esposa, que llega de una extenuante sesión de trabajo, Blades, vestido completamente de negro, deambula entre algunos recuerdos y lleva la conversación hacia un lugar que trasciende al arte y a la música. Han pasado más de cincuenta años desde que grabó sus primeras canciones y en el camino quedan las reminiscencias de su relación con gente como Gabriel García Márquez o Bob Dylan. “¿Quieres un prosecco? Descubrí esto ya de viejo”, dice antes de abrir una botella.

Además de ser uno de los salseros más legendarios de todos los tiempos, el panameño ha sido un pensador y crítico que, luego de una carrera prolífica de medio siglo, continúa escribiendo canciones y generando cuestionamientos. Mientras le da vueltas a su copa, espontáneamente recuerda un ejercicio artístico que hizo en el pasado agregando líneas a una de las obras de Borges: “Les pregunté si sabían cuáles líneas eran de Borges y cuáles de Blades. Pero qué carajos iban a saber todos estos idiotas que son vistos como intelectuales, pero carecen de lo principal para ser intelectual, que es la curiosidad. Monsiváis, Fuentes, Gabo, Paz, todos fueron curiosos, todos”. Borges pudo ser uno de los referentes de Blades hacia una aproximación para la invención de personajes e historias dentro de sus canciones.

Cuál es la *responsabilidad de los intelectuales* es una interrogante sarcástica planteada desde 1945 por Dwight MacDonal y profundizada en 1967 por Noam Chomsky en un libro con el mismo nombre, que deslumbra y tipifica a los intelectuales esencialmente en dos categorías; los intelectuales que han gozado del privilegio de acceder al conocimiento y que, aun obteniendo todas las herramientas de juicio y valor, terminaron formando su propia élite obediente al poder buscando garantizar la institucionalidad; y por otra parte, los que han estado dispuestos a defender sus ideales y sus causas, y que, en muchas oportunidades, han terminado estigmatizados por los primeros vistos como una amenaza para la preservación del *status quo*.

En 1982, en el Festival Horizonte en Berlín, Alemania, Rubén asistió a un simposio de literatura en donde Juan Rulfo, uno de los panelistas, defendía la necesidad de los escritores de asumir posiciones políticas y posturas públicas frente a los acontecimientos sociales, con lo cual Octavio Paz no estaba de acuerdo, y cuando este habló, con una postura totalmente contraria, Rulfo se puso de pie y abandonó el evento. “A mí me pareció una situación extrema, yo creo que hay espacio para ambas cosas. Yo no creo que todo el mundo tiene ni la capacidad, ni la sinceridad para expresarse públicamente sobre una circunstancia y emitir una propuesta. Yo prefiero que se queden callados a que hablen babosadas”.



FOTOGRAFÍA POR: EMILIO G HERNANDEZ; GROOMING: ROCIO PIÑÓN; STUDIO: PENSKE MEDIA STUDIOS, NYC.

Y aunque Blades nunca pretendió ser un escritor político, desde sus inicios tuvo una posición crítica desde una narrativa con historias de la ciudad que generó las preguntas suficientes para incomodar a muchos en el poder. Paralelamente, el surgimiento del punk en el Reino Unido generaba un sentimiento similar. “Cuando me decían que yo era un escritor de protesta, yo decía, ‘¿Por qué no se te ocurre que es de propuesta?’. No han llamado a ninguno de nosotros ‘escritores de propuesta’. ¿Qué carajos importa estar protestando si no estás proponiendo nada? Esa propuesta tiene que ir dirigida a un cambio: ¿Cuál es el cambio? ¿Qué propones tú? Esa es la respuesta, no solamente quejarse, que fue lo que me llevó a mí de ‘Pablo Pueblo’ al gobierno”.

En la última década, con estallidos sociales en toda América Latina, se cuestionó públicamente la responsabilidad de los artistas con respecto a manifestarse frente a los acontecimientos políticos y sociales, generando opiniones divididas. Por su parte, Blades entiende el verdadero rol de cada sujeto en una sociedad. “Es una gran contradicción. Tú, como artista, no vas a salvar a Haití con canciones, puedes cantar por Haití, reflejar el dolor de Haití, lo que tú quieras, pero a Haití lo tiene que cambiar la política. Es decir, tiene que haber un cambio político, sea por la vía electoral o por la vía armada”, afirma cuando hablamos sobre la responsabilidad de los artistas frente a su audiencia. “El arte puede perfectamente convertirse en activismo, pero también creo, y ahora más que nunca, que es necesario reconsiderar las cosas y ver cuáles son las formas que tenemos a nuestra disposición para educar, hacer docencia y el arte es una de ellas. Ahora mismo Bad Bunny sale a decir cualquier cosa y lo oyen cien millones de personas. Eso debe producir un cambio positivo”.

Por las escaleras hasta el último piso de su casa, en una azotea con vista al centro de Manhattan, Rubén recuerda conversaciones recientes con Residente: “Eso es lo que yo le he dicho a René, y yo soy su fan: hay que buscar siempre un cambio positivo. Ahora René me dice, con razón, ‘Rubén, yo tengo que decir las cosas ahora porque no quiero llegar a tu edad y no haberlas dicho’, y yo le digo, ‘Yo te entiendo, pero acuérdate siempre del peso de lo que dices’. Hay una consecuencia por lo que uno dice, puede ser positiva o negativa, y esa vaina, aunque no la quieras, la tienes. A mí me incomoda que te obliga a la responsabilidad constante de censurarte. Hay momentos para decir las cosas y hay momentos para guardar silencio”.

Rubén Blades ha dedicado su vida a la creación artística y a proponer un camino diferente para hacer las cosas. Desde la inclusión del latin jazz en la salsa comercial hasta la composición de canciones con carácter político en una industria dedicada al entretenimiento, logró llegar a la cima y ha compartido escenario y estudio con varios de los artistas más grandes de todos los tiempos, quienes encontraron en su obra un representante genuino y digno, dispuesto a decir lo que piensa y a hacer lo que quiere.

Medio siglo después del lanzamiento de su primer álbum, Blades es uno de los músicos latinos más importantes de la historia, y continúa hacia adelante tras construir un legado que abarca más de 35 álbumes que evocan los clamores del pueblo latinoamericano mientras replantean –en más de una ocasión– las posibilidades sonoras de la salsa. El panameño, sin titubear y al margen del privilegio, siempre tuvo los argumentos necesarios para mantener un constante cuestionamiento ante los hechos políticos y sociales, alejándose del conformismo y la resignación que ha caracterizado a muchos de sus colegas y, sin proponérselo, definió el sonido de una generación que no se rige por banderas.

La salsa nació con los mismos parámetros sociales del rock & roll, incluso del punk. Pero, ¿cuál crees que fue ese factor diferencial en la salsa que hizo que se desarrollara, y precisamente en Nueva York?

Yo creo que las condiciones de Nueva York en torno a la discriminación; quizá no era tan evidente por la composición de la ciudad, étnicamente hablando, como las que puedes encontrar en un sitio como Mississippi, pero estas hicieron posible que, de pronto, ante el silencio o ausencia de documentación sobre ese tipo de discriminación, la música se convirtiera en una manera de expresar identidad.

No obstante, en la salsa no eran tan evidentes estas temáticas, fuiste pionero dentro del género al hablar de discriminación y temas sociales.

Sí, aunque Eddie Palmieri, en el 67, hizo un tema que se titula 'Justicia', donde se preguntaba cuándo llegaría la justicia para el negro y para el latino, seguramente influido por las circunstancias. Tite Curet Alonso, en el 72, escribe 'Pueblo latino', donde comienza a presentar una idea panamericana de las circunstancias de la necesidad de solidaridad y unidad entre las personas que compartimos la misma cultura. En mi caso, yo tenía una ventaja sobre ellos y sobre otros aquí en la ciudad de Nueva York, los poetas del Nuyorican Café –la gente que estaba hablando sobre circunstancias políticas como el Young Lords y todo eso– y es que yo venía de Latinoamérica. Fue muy difícil inicialmente para ellos entender que carecían de la información que yo traía. Aquí yo hablaba, por ejemplo, de un toque de queda y nadie sabía qué era eso. Si tú hablabas de una dictadura, tampoco. Así que las condiciones que se planteaban en Latinoamérica en ese momento eran muchísimo más crudas y envueltas en mucha más violencia, inmediatez.

Aquí, en Estados Unidos, tú haces una canción o una rutina cómica política, y no te pasa un carajo. Allá, en Latinoamérica, te desaparecen, si es que no te matan ahí mismo en el sitio donde estás hablando. Víctor Jara es un ejemplo de eso. Así que aquí, al principio, los argumentos que yo planteé en 'Pablo Pueblo', por ejemplo, no escalaron del todo porque el enfoque iba más dirigido hacia afuera que hacia adentro. Acá el problema era el "racismo del blanco", y nuestro problema en Latinoamérica es la corrupción de todos, tú enfocas eso de esa manera y aquí está limitándose el asunto solamente a una dirección.

La revisión no es solamente contra los que nos oprimen, la revisión es interna también. Así que aquí, al principio, canciones como 'Pablo Pueblo' no funcionaron tan bien por el problema del español. Cuando yo escribí *Maestra vida*, diciendo "de sus labios cuelga una plegaria", aquí había gente que creía que 'plegaria' quería decir 'plaga', entonces lo que me ayudó mucho es que Willie Colón, que ya estaba establecido, me brindó un foro, era su fama, para yo poder presentar este tipo de canciones.

Pero aquí, en ese momento, la noción de un argumento político como el de Puerto Rico, por ejemplo, era más bien determinado por la ausencia de oportunidades producto del racismo, que estaba presentando la obra de los negros; los Young Lords son una imitación de los Black Panthers, básicamente. O sea, no surge un argumento urbano, no solo puertorriqueño, sino puertorriqueño, mexicano, panameño, peruano, ¿sabes? Eso no existía.

"Los salseros me hubieran matado, hubieran averiguado dónde yo vivía y me hubieran ido a buscar pa' ahorcarme".

Debía sentirse en ese momento ese discurso totalitario de la crítica, que te tachaba de comunista...

Absolutamente. Todo era comunismo de una vez. Y yo inicialmente, con 'Pablo Pueblo', olía a izquierda y no se atrevían a tocarlo en la radio. Hasta cuando llegó 'Tiburón' y explotó todo. Pero todo lo que se apartara de la idea de "Vente, mamá, vamo' a gozar", inmediatamente era mirado con sospecha. En la canción de Tite Curet Alonso, 'Plantación adentro', yo le agregué la parte que dice: *"En el año 1745, en América Latina, el indio trabaja en las plantaciones bajo el palo implacable del mayoral"*. Los versos que escribí para esa canción, *"El médico de turno dijo así: Muerte por causa natural / Claro si después de una tunda e'palo, que te mueras es normal"*, todas esas cosas eran de una vez señaladas o vistas con preocupación. "¿Este tipo por qué está hablando de eso? Si él lo que tiene que estar hablando es de 'Vamos a gozar'. ¿Por qué tiene que hablar de que a alguien le pegaron?". Entonces ya todo eso olía a subversión, olía a izquierda, y de una vez te van haciendo la etiquetita. Y cuando sale 'Tiburón' me la clavaron totalmente.

Y de repente, ¿pudo esa creación de personajes que hay en varias de tus canciones ser una estrategia para un discurso no literal?

Sí, en parte es muy posible. Es decir, vamos por partes: Por ejemplo William Faulkner y la "Patawpha", Gabo lo recoge y reformula como Macondo. En el 69, cuando escribo 'Juan González', que es una canción sobre un guerrillero asesinado por el poder militar, allí ya sabía que me estaba metiendo en un área donde me podían joder. Entonces la canción comienza así: *"El tema que estás escuchando está basado en hechos ficticios, cualquier semejanza con personas vivas o muertas es pura coincidencia"*. ¿Por qué? Les estoy diciendo a los militares, "Yo esto lo estoy escribiendo, pero esto no pasó".

Ficción basada en hechos...

Pues literalmente digo que lo acaban de matar, pero que esto no pasó. Todo esto está ocurriendo en un lugar que yo me inventé, que se llama Hispania, donde está viviendo toda esta gente ficticia y yo solo estoy reportando. Así que sí, esa fue la razón. Poblar ese sitio de avatares, y de esa forma, no solamente desligarme un poco de la responsabilidad de los hechos reales que estaba diciendo a través de estos personajes, pero también, a la vez, la oportunidad de hacer lo que me diera la gana. Y lo mejor es que aún hay personajes que no han salido a la luz todavía, el Mago Isaías, por ejemplo. El Mago Isaías es el espíritu del barrio que vive y nunca envejece. Isaías está igualito que como lo vio el abuelo. Es la misma persona. Isaías aparece y desaparece en este barrio.

Eso también es muestra de que en tu narrativa lo romántico y lo sobrenatural tienen un lugar especial...

Es que lo sobrenatural es parte de nuestra vida. Yo en Panamá salí de una casa a los dos años porque había fantasmas. Y a mí me dio mucha risa cuando le hablaba a Gabo, cuando hablábamos de la familia de nosotros, la idea de que los fantasmas existían, no eran solamente un hecho, sino que formaban parte de la vida. Le dije a Gabo, "Yo me mudé porque en mi casa había fantasmas", y Gabo, "Sí, bueno, a nosotros también nos pasó que había un cuarto en la casa donde mi abuela veía espantos". A veces son cosas como absurdas, pero la idea de crear un mundo aparte me ha dado esa oportunidad de no tener que estar literalmente enfocado.

¿Y de dónde vinieron todas esas referencias? Porque aparte de la filosofía y la literatura, hay mucho de todo lo que estabas viviendo y de las problemáticas que pudiste haber conocido de primera mano...

Yo siempre responsabilizo a mi abuela porque ella me enseñó a leer desde los cuatro años, ella era maestra, y fue una mujer que siempre me habló atendiéndome como niño, pero respetándome como humano. O sea, no desdeñaba mis preguntas. Me respondía de manera adulta, pero accesible. Parte del problema del maestro es que saben, pero no saben comunicar, entonces tuve esa suerte. Así que yo empecé a leer desde muy temprano y esas lecturas me fueron creando, sin que yo me diera cuenta, un espíritu crítico. Yo era muy anárquico en la lectura, así que yo leía de todo, libros y pasquines. Todo eso fue esencial para mí, porque fui adquiriendo también distintos modelos y distintas influencias sin darme cuenta. En términos de mi casa, mi familia, las historias de mi papá, de mi mamá, de mi abuela, todas esas vainas se fueron combinando para brindarme esta idea de esta posibilidad, de expresarme en tantas direcciones diferentes.

¿Qué tuvo la salsa que en ese momento logró congregarse a todos los latinos? Creo que desde ese momento no había banderas en la salsa, por más que obviamente había países con ciertas jerarquías, pero la salsa tiene esa particularidad y es que nunca tuvo bandera.

Yo creo que hay varias cosas. Uno, que no existía realmente, quizás en ese momento, un género musical que pudiera congregarse a personas de distintas categorías sociales en un punto específico. El baile lleva a la gente de distintas connotaciones económicas y sociales al club. La salsa era un baile de contacto. La salsa, además, era un vehículo para conocer gente, más allá del desahogo, “Coño, ya salía del trabajo, ahora voy a tomarme un trago”.



FOTOGRAFÍA POR: EMILIO G HERNANDEZ; GROOMING: ROCIO PIÑÓN; STUDIO: PENSKE MEDIA STUDIOS, NYC.

Además, la música como herramienta de conquista. Incluso en mi generación, si no bailabas salsa, no lograbas conectar con las mujeres...

Sí. Es que la salsa se convierte en la convocatoria para que personas que vienen con distintos antecedentes, de distintos colores de piel o condiciones económicas, se encuentren en un lugar común y compartan algo en común que es el amor por la música, el amor por el movimiento, el deseo de conocer a otra persona. ¿Tú sabes lo increíble que resulta que la salsa adhiera a dos personas que no se conocen a tener un grado de intimidad física? Eso es extraordinario. En mi barrio tú no podías tocar a otro, tú no podías tocar a alguno de nosotros porque eso era una pelea segura. En cambio, en la salsa, tú agarras a una vecina, o

la vecina te agarra a ti, que tú no conoces, que tú no sabes quién es, y hay contacto. Y un contacto que tiene una connotación sexual también, porque hay un contacto físico cuerpo a cuerpo. Eso es extraordinario. Así que la salsa se convierte en el vehículo que permite esa conexión, que no podría ser lograda de otra manera en términos sociales.

¿Esa interacción logró crear circunstancias interraciales incómodas para la época?

Pues una de las razones por la cual se dice que cerraron el club Palladium de los 50 –que era la meca del mambo– era la preocupación de que existiera un lugar donde negros y blancos se encontraban, en pleno periodo de racismo y discriminación. Imagínate, bailaban juntos. La idea de que blancos y negros estuvieran mezclándose de esa manera en tiempos en que había teatros, barrios y baños segregados, eso era inconcebible; habían cerrado ese club por eso, no por el cuento de que estaban fumando marihuana. Así que la salsa, en términos de Latinoamérica, se crea como algo que pierde su nacionalidad. No puedes decir, “Es que la salsa es de Nueva York”, no. La salsa, de pronto, se hizo de cada lugar. Entonces, cuando estás bailando salsa, la salsa es el vehículo del pueblo. La salsa, de pronto, es la manera que tenemos de encontrarnos todos en un lugar y, por lo menos, estar de acuerdo en disfrutar, aunque no estemos de acuerdo con las canciones, nos guste un cantante más que otro, eso no tiene nada que ver. Fue para mí el mismo impacto que tuvo el rock en su momento, que el rock se convierte en un vehículo de expresión de la juventud. En este caso, la salsa se convierte en un vehículo de conexión entre la sociedad. Ese es un poder extraordinario.

Y cuando empezaste a hacer música, ¿tenías algún objetivo relacionado con hacerlo de alguna manera diferente?

Ese nunca fue un plan; yo no me senté y dije, “Ah, bueno, ¿qué vamos a crear?”. A mí desde los siete años me gustaba escribir cuentos cortos sobre lo que ocurría a mí alrededor. En el 65 escucho un trío brasileño que se llama Jongo Trío de São Pablo. Armónicamente los tipos me abren la cabeza porque cantan en armonía. Están tocando jazz, tienen batería, bajo y piano, pero están tocando jazz. O sea, música brasileña jazzada. La letra, sin embargo, tiene un contenido social que yo no había escuchado anteriormente. Yo nunca había oído un tema, por ejemplo, como ‘Menino das laranjas’, que parte de la letra dice “*Vende sua laranja até se acabar, filho de mãe solteira cuja ignorância tem que sustentar*”. ¡Coño! La ignorancia de la madre que ha tenido un hijo sin capacidades, y esta vaina la están expresando en una canción popular. Otro tema, Marcos Valle, ‘Terra de Ninguém’ (Tierra de nadie), que hablaba de los latifundistas. Ahí me di cuenta de que sí se podía hacer como yo lo estaba pensando.

¿Cuáles de tus canciones empezaron a reflejar esas referencias?

Mi primera canción fue un poema llamado ‘9 de enero’ y es sobre el ataque de Estados Unidos a Panamá, a raíz de nuestro deseo de ondear ambas banderas en el territorio panameño, que era una colonia norteamericana. El segundo trabajo fue ‘Pablo Pueblo’, ahí ya estoy en la escuela secundaria, tengo 17 años y empiezo a escribir muy influido por lo que había oído. También escuché a artistas como Piero, que era un baladista argentino, al cual yo le escuché una balada que no tenía nada que ver con lo romántico. Por el contrario, decía, “Es un buen tipo mi viejo, pero somos tan distintos. Tiene la mirada larga...”. Coño, qué bien, está cantando una balada, pero sobre un tema personal que no tiene que ver con la balada romántica del amor. Así que entre eso y Bobby Darin con ‘Mack the Knife’ en 1960... Era la primera canción en inglés que yo escuchaba.

Yo también escuché mucho rock, pero con artistas como Frankie Lymon, canciones urbanas como 'The Shark', el tipo de la calle, esa combinación de vainas se me quedó en la cabeza. Entonces eso, unido a las lecturas de autores como Gabo...

Ahora que hablas de Gabo, ¿qué papel jugó él en ese momento?

Yo conocía a Gabo antes de que se ganara el Nobel, yo conocía sus cuentos cuando pocos sabían quién era García Márquez. Me acuerdo del diario de un naufrago, *Relato de un naufrago*, yo le decía que era lo mejor que él había escrito en toda su vida como periodista. Así que yo ya tenía una referencia de los cuentos cortos de él, *La hojarasca*, *La mujer que llegaba a las seis*, *El mar del tiempo perdido*, *Amargura para tres sonámbulos*, *El ahogado más hermoso del mundo*, todas esas vainas uno las lee, entonces va aprendiendo, imágenes, y tal y cual, y las vas transformando en función de mi realidad en ese momento en Panamá y de mi deficiencia, porque yo solo tenía 17 años, 18 años, había muchas cosas que no sabía hacer y que no entendía, que no había desarrollado. ¿Por qué no puedo ser fan de él, si Gabo era fan mío? Un día me dijo que habría querido haber escrito 'Pedro Navaja'.

“¿Por qué tengo que abandonar nada? ¿Por qué no hablamos mejor de convergencias, de encontrarnos?”.

Más allá de si fue premeditado o no, el empezar a mezclar la salsa con el latin jazz y el rock, ¿crees que fue una búsqueda para apartarte de lo que ya habías hecho con la Fania y Willie Colón?

En ese momento los discos de salsa no tenían mixtura, todo tenía que ser de salsa. Es un proceso que yo llamo ahora mixtura. ¿Qué quiere decir eso? Que puedo poner en un álbum distintos géneros. En ese tiempo yo no podía hacer eso. Como te dije, yo empecé con el rock, pero no podía poner una canción de rock en un álbum con Willie Colón. Los salseros me hubieran matado, hubieran averiguado dónde yo vivía y me hubieran ido a buscar pa' ahorcarme porque cómo es posible, cómo se te ocurre que vas a poner una vaina en inglés, o una vaina con un sonido de rock en un álbum de salsa, ¿no?

Eso no quiere decir que las influencias no las tenía, lo que pasa es que, primero, estaba formando parte de un grupo que no era mío, era el grupo de Willie Colón con su sonoridad que yo no iba a cambiar. Cuando yo salgo del grupo de Willie Colón, entonces sí, creo Seis del Solar, ¿por qué? Porque Seis del Solar ya tiene vibráfono, que era una manera de homenajear también a Cheo Feliciano, uno de mis ídolos.

En ese punto ya no tenías vientos.

No. Elimino los vientos, que es la sonoridad de Willie Colón. Yo no quise, porque primero, me pareció deshonesto y me pareció incorrecto llevarme la sonoridad de otro, a pesar de que yo había contribuido al éxito de esos álbumes con mis canciones, dije "No, no es correcto". Entonces, empecé a cantar 'Pablo Pueblo', pero con un vibráfono.

Agregué el sintetizador para lo salsero también; a pesar de que todo estaba en clave, no sonaba como la salsa. Pero también el sintetizador me facilitaba la oportunidad de seguir ahora con los elementos del rock y el jazz. Y luego la introduje en 'Desapariciones', porque allí, como el contenido era tan directo, yo no quería que la gente bailara esa canción. Entonces utilicé el reggae porque el reggae era, primero, un fondo musical de contenido político. Y segundo, porque quería crear una melodía circular con un argumento casi hipnótico, sonoro y repetitivo. Pero entonces, ahora tengo batería para una canción nada más, y no puedo estar viajando con un tipo que va a salir a tocar un tema nada más y se va, entonces hay que incorporarlo a la banda porque la batería es otra dirección, otro instrumento. Entonces, empezamos a utilizarlo ya abiertamente como una mezcla donde está salsa, rock y jazz en temas como, por ejemplo, 'Cuentas del alma', magistralmente arreglado por Mike Viñas, o en 'Ojos de perro azul'.

Pero es un desafío, especialmente en términos de tempo, ¿no?

Sí, absolutamente. Y también de sonoridad porque el otro problema es que todo es etiquetado; "Ok, ¿cómo vendes esta vaina? ¿Qué es esto?", eso es lo que me preguntaban a mí. "¿Qué es esto?", y yo decía, "¡Música!". "No, no, no, ¿qué es esto?". No, música no es suficiente, tiene que ser salsa, tiene que ser rock, tiene que ser jazz, tiene que ser algo, pero no música.

Pero, más que rebeldía, era naturalidad en realidad, no es que tú dijeras, "Quiero romper con todo".

No, no, no. Esto es natural, como debe ser. Lo que pasa es que era un acto de rebeldía el no acatar lo que la industria y los demás, incluso colegas, te decían. "No hagas eso, tienes que hacer esto para que te toquen en la radio". Pero, ¡al carajo! Es un acto de rebeldía implícitamente, aunque la creación no lo fuera, porque este era un proceso de completa consistencia con lo que yo pensaba y con lo que sentía. Además, todo esto fue un proceso colectivo; yo no hubiera jamás podido tener éxito si no hubiera tenido gente como Willie Colón en su momento, o Seis del Solar, jamás. Ellos saben más que yo en términos formales de música, con su talento, por favor, me llevaron a otros lugares, nos llevaron a todos a otros lugares.

Lo que ocurre también es que cuando nos hacemos ver, de pronto, los rockeros y los jazzistas, que ven a la salsa como algo lejano, empiezan a ver lo nuestro interesante. Yo me acuerdo, como si fuera ayer, ver en el Hollywood Bowl, en el Playboy Jazz Festival, como si fuera hoy, voltearme a la izquierda y ver a Miles Davis y a Dizzie Gillespie bailando al lado con 'Ojos de perro azul', nos mirábamos y nos reíamos. O sea, trabajar con esa gente. Miles Davis iba a hacer un solo de trompeta en 'Buscando América', y por cosas de la vida no ocurrió. O sea, esa combinación que nosotros forjamos nos llevó también hasta allá. En el 85, fuimos el headliner de Rockpalast, que era el festival de rock más grande televisado en Europa... ¡Coño! *Buscando América* vendió en Alemania más discos ese año que Prince con *Purple Rain*. Y era que la combinación que habíamos armado apelaba a una audiencia compuesta por muchísima más gente que la audiencia nada más de salsa. Hubo gente de la salsa que también nos apoyó, del género, pero en general, nosotros no éramos muy bien vistos, no teníamos la sonoridad.

Y precisamente hablando del rock & roll, ¿qué recuerdos tienes de ese álbum, *Nothing but the Truth*, junto a gente como Sting, Lou Reed y Elvis Costello? Donde la propuesta era definitivamente mucho más rock & roll.

Mira, ese álbum es un álbum interesante por muchas razones. Primero, yo notaba un crossover. A mí no me interesa el crossover, jamás me ha interesado. ¿Por qué? Porque hay algo de desesperación en esa vaina. Yo siempre he creído que hay algo de desesperación.



FOTOGRAFÍA POR: EMILIO G HERNANDEZ; GROOMING: ROCIO PIÑÓN; STUDIO: PENSKE MEDIA STUDIOS, NYC.

¿De querer gustarle a todos?

No, de gustarle a un grupo especial y por razones económicas. El crossover es como, “Abandona esto y vete pa’allá”, y yo decía, “¿Por qué tengo que abandonar nada? ¿Por qué no hablamos mejor de convergencias, de encontrarnos?”. Siempre me pareció un absurdo. Los álbumes crossover que hizo La Fania fueron un desastre; *Rhythm Machine* fue una cagada con la excepción de ‘Juan Pachanga’. Así que esa vaina del crossover a mí no me interesaba; le dije a la disquera gringa [Elektra], “Yo quiero hacer un disco en inglés, y esta es la gente con la que yo quiero trabajar”. Les di cinco nombres: Bob Dylan, Lou Reed, Paul Simon, Sting y Elvis Costello. El man se me quedó mirando como si yo le hubiera dicho que yo me quería coger al Papa. O lo conseguían ellos, o lo conseguía yo. A los meses me contacta, me invita a la oficina Woodie, y entro a la oficina y me dice, “Todos dijeron que sí”. Y yo ni me acordaba de qué carajos estaba hablando. Que todos habían dicho que sí, bien. “Pero nadie quiere hablar con nosotros, quieren hablar contigo, directamente”. Entonces yo digo, “Dales mi teléfono”. Y así fue la cosa. Dylan y yo nos reunimos en California, fue a mi casa porque yo no sé manejar y él vivía en Malibú. Cuando le dije que yo no sabía manejar, se cagó de risa como por una hora, me dijo, “¿Cómo tú vienes a California y no sabes manejar? ¿Estás loco?”. Vino a la casa, nos quedamos hablando horas, creamos una especie de croquis de lo que íbamos a escribir, y nunca terminamos la *fucking* canción.

Elvis Costello vino desde Irlanda, yo vivía en California, se quedó con nosotros en mi casa, él y su esposa. Nos quedamos en Montecito y allá trabajamos y escribimos bastante. Ese tipo es una berraquera escribiendo, yo me acuerdo que oía las teclas, el tipo tecleando, yo bajaba muy temprano, se paraba tempranísimo y con el café andando, fumando y tomando café. Yo le decía, “Coño, pero, ¿qué yo voy a poner aquí si ya todo esto está hecho?”. Así de bueno es, y de rápido, pero llegamos a escribir cinco o seis canciones.

Lou Reed, fui a la casa de él, tenía una casa en Nueva Jersey, en medio de un bosque. Te estoy hablando de un bosque, y me dio mucha risa porque es muy Lou Reed. Había mandado a hacer letreros que decían, “*Hunters will be hunted*” [Los cazadores serán cazados], y había pegado toda esa vaina por ahí. Él no quería que fueran a entrar ahí a matar animales, ni un carajo. Estoy con Lou, trabajamos bien estrecho, súper estrecho. Yo grabé con la orquesta de él, incluso, hay una versión de ‘Hopes on Hold’, una de las canciones que escribimos, que él la hizo a su manera, en un estilo que me recordó a los Ramones, por lo rápido. Yo no sé esa versión dónde está, alguien la debe tener en algún lugar, pero nunca salió. Hicimos una versión con Carlos Ríos, el productor era Tommy LiPuma y él quería una orientación más pop. Lo de Lou era rock de garaje.

El propósito del álbum para mí siempre fue demostrar que hay una conexión que trascendía los géneros entre los compositores de música urbana, trascendía el idioma y trascendía la fama. Yo siempre, siempre supe, en el corazón mío, “Estos tipos son de verdad, estos tipos son escritores”.

Sting, no pude hacer nada con él, pero me mandó una canción y la puse en el álbum y ahora somos muy amigos, súper amigos, y Paul Simon no pudo porque estaba de gira, pero luego trabajé con él. Así que ese fue el argumento, esa fue la intención del disco. Yo no contribuí al éxito del disco, no quise hacer ninguna gira. Yo también acepto responsabilidad en que no funcionara porque no estaba muy seguro de qué hacer con lo que teníamos. No estaba muy seguro de cómo presentarlo y di mucho poder al productor por eso, porque no conocía el mercado norteamericano. Creo que debí actuar con más seguridad y decir, “Esto es lo que

quiero”, pero para mí, el hecho más importante era haberlo escrito. Cuando llegó el momento de ponerlo, de hacerlo sonoro, ahí no tenía la cosa clara y por eso, quizá, contribuí a que el disco no tuviera éxito. El disco fue un fracaso total en términos económicos.

¿Cómo te iniciaste en la actuación y qué encontraste en la actuación que no tuvieras en la música?

En la actuación lo que encontré es que yo no tenía el control. En la música yo escojo qué voy a cantar, yo escojo los temas, los escribo, tengo que ver con los arreglos, tengo que ver con el sonido, los interpreto, no consulto. En la actuación es diferente, la idea no es mía, el libreto no es mío, estás jugando, estoy saliendo de mi zona de confort, trabajo con gente extraordinaria que no canta, que no toca instrumentos y que de todas formas me enseña, aprendo muchísimo de ver y de estar en esa lección, interacción; me ofrece una posibilidad que la música en ese momento no me ofrecía y que todavía no me ofrece, y es una audiencia de todo el mundo.

Yo hago un disco de salsa y lo oye la gente a la que le gusta la salsa, pero no son una mayoría global. Tú haces una película con Harrison Ford y la ven 400 millones de personas. La ven en Bangladesh, la ven en Nigeria, la ven en Macedonia, la ven en sitios que yo no sé si alguna vez han oído una canción de salsa. Así que eso me daba una visibilidad que me ayudaba mucho con el boicot que me hicieron aquí como si fuera un comunista a raíz de ‘Tiburón’. El cine escapaba a esos controles y me permitía mantenerme vigente, pero en otra área, otra cosa que hacer mientras se calmaba esta idiotez de la censura.

Por otro lado, yo no nunca planeé ser actor, aunque mi mamá fue actriz profesional de radio. Pero a mí nunca se me ocurrió ser actor porque en Panamá yo nunca vi a nadie que fuera actor, yo no tenía un ejemplo como actor panameño que me indicara a mí que yo podía ser también actor. Fui actor porque a Jerry Masucci, que era el director de La Fania, se le ocurrió hacer una película. Este tipo quería moverse de la salsa, en otra dirección, e inventó una trama, yo era un boxeador que cantaba, por supuesto, porque había que vender un álbum. Willie Colón era mi amigo de infancia, y ahora era un mafioso que me conseguía los contratos. Yo sabía que no era la calidad del libreto, esa vaina no era muy buena, pero en ese tiempo, la única gente que estaba en la música que salía en televisión era en MTV. Eso fue como en el 81.

Toda la vida he admirado el cine, desde que éramos niños íbamos a los cines que andaban por el barrio mío. Tuve una oportunidad maravillosa para ver cómo es el proceso, entonces decidí hacerlo. Lo hice, vi la película, bastante mala. Pero entonces, otro tipo que se llama Leon Ichaso, un excelente director cubano, después hizo una película que se llama *El súper*, yo creo que es la mejor película que he visto sobre la vida de un inmigrante latino en Nueva York. La hizo por nada, 35 mil dólares, en español, artistas latinos, improvisación, blanco y negro. Me llamó y me vendió la idea. La primera película que íbamos a hacer en inglés en Nueva York, con toda la producción y todos los actores latinos. Entonces eso me impresionó y acepté, participé y puse plata también, que nunca vi de vuelta, de hecho. La película la distribuyó una compañía que estaba empezando en ese tiempo, que se llamaba Miramax. La cuestión es que la película salió y, en ese tiempo, como ahora, los críticos tenían muchísimo poder. Había un tipo que se llamaba Clive Barnes, que escribía para el *New York Times* y le dio una buena reseña.

Y un día estoy yo en el Corso, tocando, y veo al tipo más blanco que yo he visto en toda mi vida enfrente de mí. Pensé que era alguien del FBI. Luego me dijo que estaba allí porque su jefe estaba interesado en firmarme como actor. ¿Y por qué? “Porque lo vio en la película *Crossover Dreams* y creen que usted tiene mucho futuro”.

Fui a una reunión en el Russian Tea Room con Sam Cohn, el más importante representante filmico del momento, y me firmaron. A mí no me importaba el libreto, el director, el rol, si era uno, dos o tres. Y entonces me llegó un trabajo de milagro con Robert Redford y ya allí, comenzaron a pasar cosas. Te digo sinceramente, yo no puedo creer que haya hecho tantas películas. No puedo creerlo. He hecho más de 40 películas, esa vaina es increíble, y he trabajado con gente gigante. Ahora mismo estoy en una serie de televisión. Ocho temporadas, voy a empezar la novena. Nunca se me hubiera ocurrido esa vaina.

Ahora, como tú dices, está fuera de mi área de confort, me mantiene alerta, y tengo también la posibilidad de entender mejor al ser humano. El personaje que estoy interpretando ahora mismo, Daniel Salazar, es un extorturador de los días de El Salvador, la Guerra Civil. Una persona completamente ajena a mí. No tiene nada que ver conmigo. Sin embargo, te ayuda a entender a gente así, en el aspecto humano, por qué hacen las cosas que hacen, y eso te ayuda a ti también a hacer tus propios exámenes personales, de tus cagadas, y quién eres tú, y cómo puedes mejorar tú como un ser humano a través de la interpretación de otro personaje. Eso a mí me ha encantado, y me ha ayudado muchísimo.

“En la música yo escojo qué voy a cantar, yo escojo los temas, los escribo, tengo que ver con los arreglos, tengo que ver con el sonido, los interpreto, no consulto. En la actuación es diferente”.

¿Y qué enseñanza te dejó la política? La política como ejercicio profesional.

Primero que todo, no me desencantó el proceso. El descubrimiento más grande que hice es que efectivamente puede funcionar. También me ayudó a demostrar cosas, porque, por ejemplo, yo hablo bastante con estudiantes y con la gente y, a veces, dicen cosas sin argumento. Por ejemplo, “El poder corrompe”. Eso lo dice todo el mundo, en cambio yo pienso que el poder no te corrompe, sino que te desenmascara. Yo fui ministro, veía al presidente los lunes y los miércoles, entraba la presidencia y había dos tipos uniformados que hacían ¡Tra! cuando yo entraba con mi mochila, y el presidente me decía, “Tienes que usar corbata, saco y zapatos”. Dime cuánto me robé. Cinco años estuve ahí, ¿cuánto me robé? ¿Qué hice mal? ¿Dónde traicioné yo mi honor, mi deber? Nunca. ¿Por qué no me corrompí si el poder corrompe? Coño, porque yo tenía una formación. Así que me dio la oportunidad de decírselo a la cara a un poco de gente que no sabe, sobre todo gente joven.

El servicio a la patria es lo más grande que puede cualquiera de nosotros hacer por sí y por su país. Otra cosa que me molesta mucho es que la gente no quiere participar del proceso y en cambio dicen, “Ay, la política es una mierda”. Ok, ¿por qué? Porque gente como nosotros no

participa en la política. Nosotros le dejamos la política a las mierdas, entonces esas mierdas hacen de la política una mierda. Entonces nosotros nos la pasamos quejándonos, señalando y hablando huevadas.

De los que elegimos.

Claro, de los que nosotros mismos elegimos o permitimos que nos cojan de pendejos, pero nosotros no participamos del proceso porque el proceso es una mierda. Pero luego te das cuenta de que es una mierda porque no participamos. Entonces yo le digo a la gente, “Yo participé en el proceso”. Los cinco años que estuve a cargo del Turismo Nacional. Cuando empecé, los ingresos eran de 500 millones de dólares, cuando me fui eran de 1200 millones de dólares. Nadie se robó un real ahí. O sea, yo le quité la oportunidad a un corrupto, y para eso el presidente me puso ahí. Yo no quería ir a eso. Cuando el presidente me preguntó a mí, “¿Dónde quieres estar en el gobierno?” Yo le dije, “Señor, yo quiero ir al Departamento de Correcciones”, porque el sistema penitenciario nacional es una cagada, y había trabajado con presos. Mi tesis fue sobre hurto y robo, fui a la isla de Coiba, estuve allá, viví allá, viví con presos, trabajaba con presos. El presidente me dijo, “No, te prefiero acá”. ¿Por qué? Porque él asumió que mi proyección internacional ayudaría a una mejor imagen dentro del turismo, pero más allá de eso, dijo, “Vas a estar en un sitio que representa un lugar, en términos económicos, de importancia para nosotros, para su aporte al producto interno bruto, al PIB”.

¿Y cómo te liberas del ego de artista, de la parafernalia de ser un artista famoso, grande, global, para llevar labores comunes y corrientes?

Es que yo nunca me sentí así, eso fue lo que me ayudó. Siempre tuve clara esta vaina, siempre la he tenido clara. Otra vez, el éxito es de todos, nadie es indispensable, solamente el estúpido este de Trump, que dice que él, él y él. Esa vaina es absurda y ridícula.

¿Sabes cómo sonaría ‘Plástico’, si yo no tuviera una banda atrás? La idea de que tú eres el centro del mundo se te va rápidamente cuando empiezas a entender que eres parte de un *assemble*, papá. Por otro lado, está la manera como me criaron a mí, como me crio mi abuela, mi mamá y mi papá. Pies en la tierra, ojos en el horizonte, no te creas la gran vaina.

En mi barrio nadie soportaría a un tipo con ego, te cortaban de una vez. Así que yo nací sin esa vaina, y cuando me fue yendo mejor, simplemente me fue yendo mejor. O sea, yo no utilicé la plata para reforzar mi ego. La plata se usa en muchos casos para sustituir esa inseguridad personal, entonces empiezas a ostentar. Pero yo nunca tuve necesidad de esa vaina, digo, yo tengo defectos. A mí la gente me dice en los conciertos, “We love you, Rubén” [Te amamos, Rubén], y digo, “Sí, but you don’t live with me [Sí, pero no vives conmigo]”. Y te lo digo sinceramente.

Pregúntales a los músicos, porque tú no sabes lo que es el amor y el odio hasta que te vas en un bus de gira con una gente por un mes. Lo necesario que es considerar, solidarizarse con la gente. Y es interesante porque en Panamá hay gente que dice que yo soy soberbio, altanero, que me creo la gran vaina, que no me importa nadie, pero, coño, ¿esta gente con quién ha hablado?

Yo tengo grandes amigos, la mejor inversión que hice en mi vida fue esa vaina. Y la hice sin saber que era una inversión y es la vaina más bendita que puede haber. A mí edad la plata no importa tanto, sirve para garantizar que tengas acceso a medicina, pero también a que tengas

forma de ayudar a otra gente y a cumplir con tus obligaciones, pero ya a esta edad lo que quieres es regalar las vainas que tienes, porque, ¿ya qué?



FOTOGRAFÍA POR: EMILIO G HERNANDEZ; GROOMING: ROCIO PIÑÓN; STUDIO: PENSKE MEDIA STUDIOS, NYC.

¿Qué crees que tiene Latinoamérica que le ha costado tanto superar la inequidad, y la justicia social sigue sin tener un rumbo claro?

La traición como herencia. Tan pronto se acabó la vaina de la Corona Española, puta, llegaron estos tipos y a Bolívar fue al primero que le metieron el dedo. Sus propios amigos. Una de las cosas más increíbles es que a Bolívar le dio asilo, en sus últimos días, un español. Un miembro del imperio que él derrotó, huyéndole a su gente que lo quería matar. “He arado en el mar y he sembrado en el viento”, puta, qué vaina más triste.

Los que llegaron al poder se convirtieron en la copia de los españoles, como está haciendo Ortega ahora mismo en Nicaragua. Lo que está haciendo Ortega es exactamente lo que hicieron los que salieron de la guerra de la independencia cuando ocuparon el poder, se convirtieron en la élite, cerraron puertas y empezaron a traicionar a todos. Y desde ese momento, eso es lo que tenemos hasta hoy.

Hay versiones quizás más abiertamente corruptas, más populares, porque la dictadura en Panamá creó oportunidades para el sector popular, sí lo hizo, pero el sector popular y muchos miembros de izquierda se convirtieron en élites, y empezaron a traicionarlo todo también, todos a copiar a los patrones.

¿Sabes? Esa vaina nos anuló, y yo sigo teniendo problema con eso de, “Bueno, pobrecitos, es que nos acostumbraron a esto”, y yo digo, “Putá, pero ¿por qué a mí no me acostumbraron así?”. O sea, porque a veces pasan cosas en Panamá y yo me quejo, tú sabes cómo somos los panameños, y yo ¿de dónde soy, *brother*? Yo soy panameño y no soy así. Me atrevo a decir que la mayoría de los panameños no somos así, como estos corruptos, entonces ¿por qué lo permitimos?

¿Tú sabes quién es ahora mismo el número uno en posible intención de voto en Panamá? Ricardo Martinelli, tiene dos hijos presos por lavado de dinero del que lo acusaron a él. “¿Ustedes estaban actuando como intermediarios?”, “Sí, de mi papá”. Ahí está el tipo. ¿Cómo es posible que esté de número uno en las encuestas? ¿Cómo tú explicas eso? No son los gringos, no son los comunistas. El problema en Latinoamérica es que los neoliberales solo quieren crear empleados y consumidores.

Pero también es la falta de educación del pueblo latinoamericano.

Sí, pero más que falta de educación, es una falta de creer en sí mismo. A mí no me educaron para creer en mí; tú vas a la escuela para aprender un oficio, básicamente, no me criaron para que creyera en mí. Es decir, los maestros que yo tuve me fueron orientando en esa dirección. Mis maestros, Ana del Río, Isi Tejeira, Jeva Ramos, Doris Coparopa, Rosario Pavilo, Carlos Ediego, gente que, coño, te dio una dirección... te ilustraron, te enseñaron cosas. Toda esa combinación de gente y mi familia me dio la fortaleza para no dudar de la posibilidad de mi voluntad. Entendiendo que la suerte tiene mucho que ver, en el sentido de la suerte como oportunidad. Para nosotros la pobreza no era una opción.

Yo le pregunté una vez a mi abuela, “¿Nosotros somos pobres?”. Y mi abuela se me quedó mirando medio emberracada, y me dijo “¿Por qué me estás preguntando eso?”, y yo digo, “Porque yo veo que nosotros no podemos comprar ciertas cosas”. En la casa no había tocadiscos, no había televisión, y dice mi abuela, “Nosotros no somos pobres, lo que pasa es que no tenemos dinero”. Y le digo yo, “¿Y cuál es la diferencia?”, entonces ella me dice, “Cualquier idiota se gana la lotería y es rico, y sigue siendo pobre porque lo único que tiene es dinero. El que no tiene mente, el que no tiene espíritu, ese es el verdadero pobre”. Y esa vaina, aunque suene muy filosófica, es una gran realidad. Así que yo no crecí con esa sensación, y vengo de un barrio popular.

Esa es otra cosa, la gente cree que yo, porque tengo la piel más clara que muchos panameños, o porque soy abogado de Harvard, estoy lleno de plata. Mi mamá no terminó la escuela y mi papá tampoco, te estoy hablando de la primaria. ¿Por qué? Porque es gente que trabajó, mi

mamá murió sin vacaciones, es gente que trabajó toda su vida. Pero cuando tuve la plata, no me volví loco, no me la metí por la nariz, no me convertí en un drogadicto.

“¿Dónde traicioné yo mi honor, mi deber? Nunca. ¿Por qué no me corrompí si el poder corrompe? Coño, porque yo tenía una formación”.

¿Y hacia dónde va Panamá?

Panamá tiene un chance mucho más grande que el de Colombia o México. Pocos lugares en América tienen una oportunidad mejor que Panamá de revisar el rumbo, porque apenas tenemos cuatro millones y medio de personas. Tenemos los ejemplos, pero no hacemos de esos ejemplos nuestra luz. ¿Tú sabes cuánta gente en Panamá, de los servicios médicos, se han jodido ahora con la crisis del COVID?

Nosotros no le agradecemos a la gente que limpia los hospitales, que están arriesgando su vida. A las enfermeras, a los doctores que se jodieron desde el comienzo, cuando nadie sabía qué era eso. Todos los que se jodieron y se murieron y se enfermaron. A las madres solteras, a la gente que se faja trabajando, coño, con un sueldo de mierda para poder cumplir en sus casas. No aplaudimos eso. Nada más nos fijamos en la gente que tiene plata, la gente que se viste de cierta manera, la gente que tiene un carro. Y esa vaina es triste, pero yo todavía sigo teniendo esperanza, como te dije anteriormente, yo no salí del trabajo público creyendo que las cosas no funcionan, yo creo que sí se puede absolutamente.

Salí convencido de que el sector público puede realmente resolver los problemas de Pablo Pueblo. [Estoy] completamente convencido de eso, pero ¿cómo vamos a hacer esa vaina cuando los corruptos siguen en el poder? Y siguen en el poder porque nosotros los ponemos ahí. No los ponen los gringos, no los pone Putin, ni los ponen los marcianos, los ponemos nosotros. Absoluto.

¿Qué diagnóstico haces del estado actual de la música en español?

Yo creo que es excelente. ¿Tú sabes lo que yo acabo de ver ahora que venía para acá? Pasé frente al museo de cera, y tiene un letrero en inglés que dice, “We have Bad Bunny” [Tenemos a Bad Bunny]. El museo de cera de Tussauds. Bad Bunny, *my friend*. No sé cuántos billones de las vainas esas que hay, *likes*, como se llame eso, mundiales... Bad Bunny tiene más peso que Drake, o más peso que Beyoncé. Eso es extraordinario. Nada que ver con el material, o que si me gusta o no el reggaetón. Yo creo que cada generación tiene la posibilidad de ofrecer su propuesta.

A mí lo que no me gusta, no lo censuro, simplemente no lo oigo. Cada cual tiene que ejercer su responsabilidad de la manera en que lo considere correcto. Pero ahora mismo, nosotros tenemos una cantidad de talento extraordinaria que no existía cuando yo venía creciendo. Cuando yo crecía tuve a Los Churumbeles de España, veía a Pedrito Rico, veía a las orquestas cubanas, Pedro Vargas, por supuesto, Jorge Negrete, Miguel Aceves Mejía, Pedro Aguilar, Tony Aguilar, Pedro Infante, Julio Jaramillo, la orquesta Billo's Caracas Boys. Ahora, tienes en todas las categorías, pop, rock...

El rock ya no es ese del subdesarrollo, copiado de los gringos, es un rock que es otra cosa. Café Tacvba es otra cosa, Vicentico es otra cosa. Digo, aquí hay otra cosa pasando, René, Eduardo Cabra... Todo lo que está pasando ahora mismo, hay mil direcciones que hacen que para mí la música en Latinoamérica sea superior, en términos de oferta en los Estados Unidos, sin lugar a duda.

En jazz tenemos gente como Danilo Pérez, tenemos gente... el de jazz que hay en Argentina, que hay en Cuba, que hay en Colombia, que hay en México, excelentes. En Cuba, aunque no estén ahora mismo en los primeros lugares, hay bandas de salsa. A mí me parece que la oferta latinoamericana es abrumadoramente superior a la oferta norteamericana. Y está empezando a tener una proyección mundial, a un mayor nivel.

¿Cuál consideras que es el legado de la salsa para el mundo, para la historia?

El legado de la salsa es la posibilidad de que un género musical permita a través de su manifestación una comunicación internacional que desafortunadamente no es producida por la política. Si los europeos se reunieron para crear una nueva Europa sin fronteras, con una moneda y unificaron criterios por encima de las soberanías, fue algo extraordinario para formular esta comunidad, y la salsa hizo lo mismo en Latinoamérica. Lo hizo a través de música, lo hizo a través de letras, y lo hizo a través de la moneda de la solidaridad que se crea cuando todo el mundo está de acuerdo en apoyar algo que emocionalmente le brinda satisfacción y que físicamente le brinda la oportunidad de conocer y estar en contacto con otras personas. O sea, la salsa niveló el argumento social. Creó un argumento social heterogéneo único. Eso es extraordinario en países donde todavía sobrevive el racismo; yo les digo siempre en Panamá a los blancos que encuentro, incluyéndome, “Somos todos blancos sospechosos”. Digo, si eres del Caribe, tu blanco es sospechoso, porque ahí hay una culeadera que empezó en el 1500, y que no ha parado todavía. O sea, eso ha sido un coito eterno que ha producido una raza. No se puede hablar de raza en Latinoamérica tampoco.

Mestizaje.

Un mestizaje, pero más que todo, una actitud, una identidad, ¿no? Los europeos tuvieron que inventar el surrealismo, nosotros lo vivimos todos los días, lo creamos con nuestras actitudes, no hemos sabido todavía apreciarlo. Pero yo creo que la salsa ayudó, eso es vital. La salsa creó esa unidad en una Latinoamérica súper dividida que se comporta como tribu, por eso no tenemos peso político aquí. Pero también es porque somos tan heterogéneos, hay blancos, negros, musulmanes, católicos... Latinoamérica es como lo que Dios quiso que el mundo fuese en un momento, hay de todo.

“El problema en Latinoamérica es que los neoliberales solo quieren crear empleados y consumidores”.

Mucha diversidad.

¡Sí! Una diversidad extraordinaria, digo yo.

¿Qué te mantiene joven?

¿Cómo me mantengo joven? Quizás porque nunca envidié a nadie. Aparte de los genes, porque la cuestión de genética creo que tiene que ver mucho con esa vaina. Hay cosas que uno ayuda, por ejemplo, yo no usé drogas, eso me ayudó a vivir también. Pero yo creo que es que no envidio a nadie, mantengo mi juventud igual, la misma vaina. Leo, creo que tengo sentido del humor, gracias a Dios, me río de mí mismo. Es lo único que detiene la caída del pelo, el piso. Y, otra cosa: sigo curioso.

¿Sigues teniendo preguntas?

Por supuesto, y dudando algunas respuestas. Creo que lo que verdaderamente te destruye es la indiferencia, y yo no soy indiferente, no seré indiferente mientras viva.

CONTENIDO RELACIONADO



MÚSICA

Eddie Vedder hace un cover de *'Just Like Heaven'* en su gira con The Earthlings

(<https://es.rollingstone.com/eddie-vedder-hace-un-cover-de-just-like-heaven-en-su-gira-con-the-earthlings/>)





MÚSICA

Aparentemente, Queens of the Stone Age tiene listo un nuevo álbum

(<https://es.rollingstone.com/aparentemente-queens-of-the-stone-age-tiene-listo-un-nuevo-album/>)



ENTREVISTAS







P&R: Steve Jones

(<https://es.rollingstone.com/pr-steve-jones-2/>)

Rolling Stone en Español



Síguenos en

-  Facebook(<https://www.facebook.com/RollingStoneEspañol>)
-  TikTok(<https://www.tiktok.com/@rollingstoneespanol?>)
-  Twitter(<https://twitter.com/RSEspanol>)
-  Youtube(https://www.youtube.com/channel/UCGL_m7UDcs)
-  Instagram(<https://www.instagram.com/RollingStoneEspañol/>)
-  Twitch(<https://www.twitch.tv/rollingstoneespanol>)

Suscríbete a nuestro newsletter

Email

SUSCRÍBETE

RollingStone



TASTY MEDIA 2022
