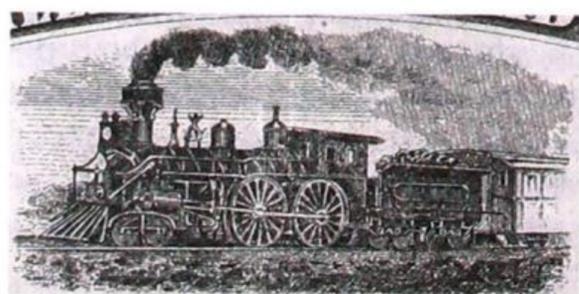


dades mutuas. Fueron tiempos difíciles, de mercado estrecho y mucha competencia (Arcaño, Almendra, Cheo Belén Puig, Ideal, Fajardo, Chapín-Choven, entre otras); tiempos de confusión a lo cual no es ajeno el autor del libro. Ulloque sostiene que antes de los años 1950 la Aragón imitaba el estilo de la Orquesta de Arcaño y sus Maravillas. Recordemos siempre: esto de decirle a un músico cubano que imita a otro es como preferir a Afrodita sobre Hera y Atenea, y ya sabemos que por ahí comenzó la guerra de Troya. Ulloque no capta con precisión el juego de influencias e inspiraciones normales en el arte. Lo cierto es que la Aragón salió adelante porque impuso un estilo bien diferenciado, que no apareció de la noche a la mañana, sino que se fue decantando en el proceso. En los años 1940 cualquier charanga novata de provincia, y la Aragón lo era, necesariamente acusaba la influencia del legendario Antonio Arcaño; sin embargo, muy pronto se evidenció su deseo de ser siempre diferente. En 1947 asumió como director Rafael Lay; y en 1954 llegó Richard Egues, quien obligó a la orquesta a adaptarse a su estilo. Esto marca a La Aragón, que de aquí en adelante encuentra su sonido propio. Y aquí es importante rescatar una conversación del autor con Efraín Loyola, uno de sus integrantes, para quien la Aragón era una orquesta de cámara con percusión cubana: "La Aragón entendía que con las cuerdas, la percusión debería hacerse con mucha sutileza y no en forma de ruidos" (pág. 31). Se impone así un nivel exigente y refinado, el de las épocas doradas de los años 1950, un proceso donde fue decisivo el viaje desde el pueblo en la provincia hasta el contexto urbano en la capital: "La Habana siempre trazó la pauta", dijo Rafael Lay.



Su primera grabación, *El agua de clavelito*, fue el 9 de junio de 1953 con la RCA Víctor; antes de eso habían grabado doce números en los estudios de Sonovox, que no salieron al mercado aunque se difundieron en algunas emisoras y luego algunos números fueron reelaborados con la RCA Víctor. Pronto siguieron otros hits: el primer toque en La Habana, en 1950, y su traslado definitivo a la capital en agosto de 1955. Al principio encontraron oposición por parte de conjuntos grandes y tuvieron entrada en algunos sitios y en otros no; además de su calidad, lograron abrirse paso por tres razones claves: firmaron contrato con Radio Progreso, cosa que aseguró una audiencia importante; eran el grupo de la RCA Víctor, que emulaba con Panart, que tenía a la Orquesta América; y tenían de su lado a Beny Moré, paisano que estaba pegando duro en esos momentos y quien los incluyó como acompañantes en muchas presentaciones. Y aquí el libro sufre un colapso, no por falta de información, que la hay en abundancia, sino por desvanecimiento de la narración dejando sin respuesta a la pregunta eterna del melómano: ¿Cómo se consagró la Aragón a escala nacional? ¿A que horas obtuvo su estatus actual de charanga suprema de todos los tiempos? No puedo dejar de ensayar una respuesta emotiva, salida de mis recuerdos de infancia en La Habana, del ambiente que se respiraba entonces al menos en lo que alcanzaba a captar: *El bodeguero*, de Richard Egues, que sonó y resonó en toda América por cine, radio y televisión. Me acuerdo como si fuera hoy de un atardecer espectacular en el Havana Yacht Club: una pareja bailando ese número mientras yo me comía el mejor helado de mi vida y, en una mesa vecina, un destacado empresario y político colombiano de la época comentaba a sus asombrados interlocutores cubanos que Fidel Castro era de "mala bandera", como se sabía en nuestro país desde el 9 de abril de 1948.

Pero volviendo al libro de Ulloque, su publicación se justifica por el acopio de datos que presenta, y

su principal fortaleza es la discografía en 110 páginas, toda una hazaña. Por ahí cerca, la lista completa de todos sus integrantes y artistas invitados, y de sus giras internacionales. Como ya dije antes, la bibliografía es demasiado corta, teniendo en cuenta que la historia de la música cubana ya tiene su guaguancó, y también su bibliografía, cada vez más abundante y mejor. Por supuesto que en este punto incide mucho que la gran mayoría de las investigaciones académicas sobre música cubana es de autores norteamericanos, está en inglés y es muy difícil de conseguir en el país. Limitación importante en este caso, porque Ulloque German trabajó con sus propios recursos, es decir, con las uñas. De todos modos se logró configurar un valioso conjunto de materiales que estimulará la investigación sobre música popular en Cuba y en nuestro país.

ADOLFO
GONZÁLEZ HENRÍQUEZ
Universidad del Atlántico

Yo me voy pa' La Habana

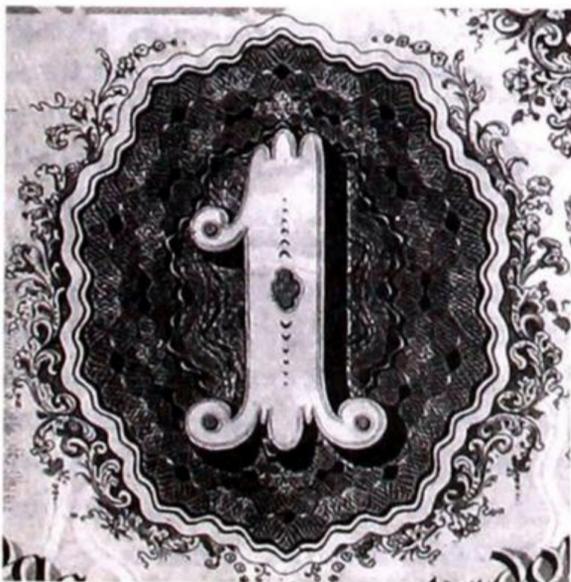
Leo Marini, Bobby Capó y Nelson Pinedo. *Estrellas de la Sonora Matancera*

Héctor Ramírez Bedoya

Impresos Begón, Medellín, 2004, 275 págs.

Bautizada por los locutores costeños como "el decano de los conjuntos cubanos", la Sonora Matancera cuenta con una bibliografía escasa pero creciente. Los primeros libros dedicados a toda la agrupación fueron *Historia de la Sonora Matancera y de sus estrellas* (Medellín, Impresos Begón, 1986) de Héctor Ramírez Bedoya, y *La biografía de un grupo internacional: la Sonora Matancera* (México, Editorial Plaza y Janés,

1986) de Silvia Castillejos. Posteriormente aparecieron *La Sonora Matancera: mas de 60 años de historia musical* (Medellín, Editorial Discos Fuentes, 1990) de Carlos E. Serna, *Memoria de la Sonora Matancera* (Cali, Editorial Caimán Records, 1997) de Umberto Valverde, y *El mito de la Sonora Matancera* (San José de Costa Rica, 1999) de Mario Zaldívar. Con anterioridad habían aparecido libros sobre cantantes de esta agrupación, comenzando con *Reina Rumba* (Cali, Editorial La Oveja Negra, 1981) de Umberto Valverde, dedicada a Celia Cruz, y *Confesiones de Daniel Santos* (Caracas, Editorial Cejuta, 1982) de Héctor Mújica, seguidos de *La importancia de llamarse Daniel Santos* (1988) de Luis Rafael Sánchez, y *Vengo a decirle adiós a los muchachos* (Bogotá, Intermedio Editores, 1990), de Josean Ramos. Curioso esto: primero escribieron sobre cantantes individuales y luego sobre la agrupación en su conjunto. La razón es bien sencilla: se trata de trabajos gestados dentro de la literatura y el periodismo, o aun con la perspectiva del aficionado o el coleccionista, obsesionados con las dimensiones míticas de Celia Cruz y Daniel Santos. Esto para no hablar del caudal incontenible de textos sobre Celia Cruz aparecidos después de su muerte y que reseñaré en su momento.



En esta ocasión vuelve a la palestra el anestesiólogo antioqueño Héctor Ramírez Bedoya, quien ha convertido en proyecto de vida su admiración incondicional por el conjunto cubano. Animador principal

de un club de fans con sede en Medellín pero con socios en todo Colombia y el exterior; y autor de un libro sobre tres grandes figuras de la música del Caribe que se distinguieron como cantantes de la Sonora Matancera.

En primer lugar Leo Marini (Alberto Batet era su nombre verdadero), nacido en Mendoza (Argentina), de una familia de pequeños comerciantes con raíces vascas e italianas; con inclinaciones innatas, aprendió a cantar en clases particulares con un tenor lírico español, y sus primeros presentaciones como profesional fueron en Chile, donde entró en contacto con la música del Caribe a través de una orquesta cubana, con la cual hizo sus primeras grabaciones. En Buenos Aires fue fundador, junto con el violinista Américo Belloto, de la orquesta Don Américo y sus Caribes, con motivo de unos boleros que se grabaron para el mercado colombiano, que fueron su plataforma internacional. Vivió en Puerto Rico, donde se vinculó al sello Seeco de la industria musical norteamericana, lo cual propició su contacto con la Sonora Matancera, que vivía su época de oro en La Habana de aquellos tiempos: "El cabaret Sans Souci y su coreógrafo Rodney, que presentaban la producción *Sun Sun*, con figuras como Celia Cruz, Xiomara Alfaro y Merceditas Valdés. En el Canal 6 de TV debutaba el cancionero francés Maurice Chevalier en el programa *De fiesta con Bacardí*. También se inauguraba [...] en el Canal Unión Radio TV de Gaspar Pumarejo, el compositor de moda, el matancero Dámaso Pérez Prado, con una orquesta de 18 musicantes [...] Los bailes sociales se engalanaban con la figura de Orlando Vallejo acompañado del Conjunto Casino [...] De una fructífera gira por Suramérica, arribaba el bolerista de actualidad Fernando Albuerne para presentarse en la CMQ TV [...] Radio Progreso tenía en sus programas a la Sonora Matancera y a la *Pareja Feliz*, como se les conocía a Olga Choren y Tony Álvarez [...] Se elegía al final del año a Olga Guillot como la rei-

na de la radio y la televisión [...] La Habana era una ciudad efervescente, un emporio radial, discográfico y televisivo" (págs. 37-39). Posteriormente, y en compañía de Américo Belloto, fundó el sello discográfico Coro, con sede en Bogotá, que tuvo corta vida.

Nacido en Coamo (Puerto Rico), Bobby Capó mostró tendencias musicales desde niño, después componiendo y tocando clarinete en una banda militar. Su plataforma de lanzamiento fue el programa radial Tribuna del Arte, y de allí viajó a Nueva York para reemplazar a Davilita en el grupo Victoria, de Rafael Hernández; después consolidó su estilo de vocalización con el cuarteto Marcano y el cuarteto Caney, y quería seguir estudios de conservatorio pero su arreglista, un pianista judío, le dio este sabio consejo: "Si aprendes música no vas a cantar y escribir bonito". Consejo bueno visto desde la distancia, desde números clásicos del repertorio popular latinoamericano como *El soldado*, *El patriota* y *El silbido*; y desde perspectivas empresariales afortunadas como la de Amado Trinidad, de La Cadena Azul, quien lo contrató para cantar en Cuba, y como la de Seeco Records, que lo vinculó a la Sonora Matancera para iniciar la época gloriosa de *Piel canela* y *Luna de miel en Puerto Rico*. Bobby Capó incurrió con fortuna en el cine, la televisión, la promoción de espectáculos y la solidaridad gremial; era un auténtico *showman*, y el texto de Ramírez lo insinúa como un líder comunitario, un hombre público destacado entre los puertorriqueños de Nueva York. Todo lo cual explica su inmensa popularidad y el amplio reconocimiento que disfrutó en vida y en muerte: su velorio tuvo lugar en el recinto del Instituto de Cultura Puertorriqueña de San Juan.

Con orígenes mezclados entre los judíos sefardíes del padre y los cachaco-napolitanos de la madre, Nelson Pinedo nació en el barrio Rebolo de Barranquilla, uno de los asentamientos urbanos más pintorescos y de mayor riqueza cultural del país. Su nombre original fue

Napoleón, no terminó los estudios secundarios y se hizo locutor en la radio local; y su admiración por el almirante Nelson y por el cantante norteamericano Nelson Eddy explican el nombre artístico que escogió. También explican el apelativo que le diseñaron en México muchos años después: el "Almirante del Ritmo". Se dio a conocer en programas de radioaficionados y comenzó a cantar con las mejores orquestas locales (Los Olímpicos Jazz Band, Emisora Atlántico Jazz Band, Lucho Rodríguez Moreno, Antonio María Peñalosa). Luego, en el célebre club nocturno bogotano La Casbah, situado en los altos del Mogador, unas grabaciones con Don Américo y sus Caribes y un contrato para cantar en La Habana con la orquesta Serenata Española. Una travesura de Daniel Santos, una más de entre tantas, le dio la oportunidad de cantar con la Sonora Matancera en sus programas para Radio Progreso, y de ahí en adelante todo fue fama y fortuna. Además de cantante con proyección internacional, Nelson Pinedo participó en cine y televisión y se convirtió en empresario de espectáculos. Una excepción a la antigua sentencia castellana: "A la ramera y al juglar, la vejez les viene mal".



El libro contiene unas discografías muy importantes: las grabaciones de Leo Marini, Bobby Capó y Nelson

Pinedo con la Sonora Matancera, las grabaciones de Bobby Capó con otras agrupaciones y tomadas de actuaciones en vivo, las grabaciones de Nelson Pinedo con otras agrupaciones y tomadas en vivo en Radio Progreso. Considerado en conjunto, el libro de Ramírez Bedoya está escrito con información y entusiasmo, con la perspectiva del admirador intenso. Una herramienta valiosa para la investigación.

ADOLFO
GONZÁLEZ HENRÍQUEZ
Universidad del Atlántico

La trova paralela

Escritos sobre música. Libretos para la Radiodifusora Nacional
León de Greiff
(Hjalmar de Greiff compilador)
Editorial Universidad de Antioquia,
Medellín, 2003, 531 págs.

Cuenta el escritor Germán Espinosa, en su libro de memorias *La verdad sea dicha*, cómo León de Greiff ponía a sonar un disco y se plantaba frente al fonógrafo en actitud de dirigir la orquesta que sonaba en el acetato de 78 r.p.m. La anécdota, experimentada por Espinosa y por otros visitantes a la casa del barrio Santafé, en Bogotá, es ilustrativa de la decidida inclinación del poeta hacia la música y, al mismo tiempo, resulta una caricatura por tratarse de quien se trata, es decir, uno de los más ilustres personajes del frondoso parnaso nacional. La imitación doméstica que hacía De Greiff de los ademanes propios de un director de orquesta era, por así decir, la sublimación de considerarse a sí mismo un músico frustrado, pues nunca tuvo la oportunidad de formarse como tal. Le quedó, entonces, el recurso de los discos. Se afirma que llegó a poseer la mejor colección discográfica de Colombia, la cual pasó a los archivos de la Radiodi-

fusora Nacional cuando aparecieron los discos de larga duración, a partir de 1952.

Para todos resulta claro que la de León de Greiff es una poesía que se resuelve en vibración sonora (de acuerdo con Juan Lozano, De Greiff "es el mayor experto de música que haya tenido Colombia...sin que toque ningún instrumento"). Stephen Charles Mohler asegura que la singularidad de su estilo poético "se debe más que nada a su gran afinidad con la música sinfónica, combinada con un fuerte deseo de libertad personal". Sobre este mismo asunto, Juan Felipe Toruño, al plantear que el "sinfonismo es un estilo poético que combina las técnicas estructurales sinfónicas con palabras y sentimientos musicales", concluye que los poemas de De Greiff "son cuerpos musicales que él va desmembrando en versos". Y agrega: "...de Greiff emplea estas formas por las mismas razones que el compositor de música: para dar rienda libre a su imaginación e intuición musical".

El elemento musical resulta tan singular en el estilo poético de De Greiff, que ha procurado, incluso la verificación estadística de los instrumentos de ayer, de hoy, de aquí y de allá —y de acullá, como de seguro gruñiría el maestro— mencionados en sus innumerables versos, hasta completar 89 de ellos, según David Puerta. En esa enumeración no hay lugar, sin embargo, para un tiple, alguna bandola o el sonido estremecedor de la marimba.

El recurso simbólico al cual acude De Greiff como herramienta principal de invención poética, proviene tal vez de Verlaine y su capacidad de traducir en términos sonoros —es decir, musicales— el inventario enciclopédico del lenguaje. De otra manera, ¿de dónde resulta "la mandolina que charla / entre los escalofríos de la brisa"?

La bibliografía musical en Colombia es en exceso precaria frente a los temas que abordan los tres mil o más títulos que cada año se editan en el país. En este sentido, instituciones académicas de Antioquia parecen