

El libro de la salsa
CÉSAR MIGUEL RONDÓN

(extracto para prensa)

La canción de amor, y el bolero caribe muy en particular, exigen muchos libros carentes de prejuicios intelectuales, aparentemente *cultos* o pretenciosamente lanzados *en nombre de la cultura*. Por el momento, solo nos interesa destacar la indeclinable persistencia de cierto canto amoroso, de uno, quizá más auténtico, que sobrevive frente a otro, tal vez más tramposo o ficticio. Una misma línea, considerablemente sólida, se extiende desde estos boleros contemporáneos de Curet Alonso, hasta llegar a las primeras manifestaciones del canto amoroso urbano gestadas a comienzos del siglo xx en nuestro continente. Son canciones que con demasiada facilidad logran superar el simple paso de las generaciones, las sofisticaciones y las modas. Esa recurrencia del gusto popular sobre Gardel, por ejemplo, es exageradamente importante como para ser escamoteada en la insoportable excusa de la banalidad y la *cursilería*. Con mayor o menor intensidad y despliegue, lo mismo sucede con otros cantores y compositores populares que, al margen de los caprichos y de las ocurrencias de la industria, permanecen como reflejo y alimento de una muy peculiar manera de ser que se extiende y caracteriza en esta región del mundo. Pedro Flores y Daniel Santos, Hernández y José Alfredo Jiménez, Lara, Carrillo y Portillo de la Luz permanecen a manera de simple ejemplo, en esa suerte de bastión indestructible al que también perteneció Felipe Pirela, aquel pequeño maracucho que con una voz muy íntima arrastró tras de sí inmensas masas de admiradores que compraron (y siguen comprando) millares de sus discos. Y lo que interesa es destacar ese bastión, esa tierra común que se esparce a lo largo del continente punzando la cotidianidad, haciéndola suya, derrotando unos mitos y pariendo otros, persistiendo, pues, en alianza secreta con el tiempo y la costumbre.

Frente a este tipo de canto amoroso se presenta el otro, el acomodaticio, el dibujado desde los artificios de las modas pasajeras. Cualquiera de nosotros, por ejemplo, ha visto cómo pasan, aparecen y desaparecen miles de cantantes, de esos

ahora llamados *baladistas*, que representan la imagen de una relación amorosa distinta, llena de parejas rubias que en cámara lenta corren por pastos primaverales, abrazándose en colores tenues y *romanticones*, como si vendieran jabón o champú. Y el boom este, sin más, es el canto y la imagen que se hereda del cliché masivo que produce la industria en Estados Unidos y Europa, que se repite aquí en copias de segundo orden que, una vez pasado el oxígeno de la publicidad, permanecen en el más cerrado de los anonimatos. Uno recuerda, por ejemplo, cómo toda la banalidad del Festival de San Remo fue traducida en Venezuela en un nuevo tipo de canto amoroso que, pese a los empeños de la publicidad, la radio y la televisión, nunca logró arraigarse en el gusto masivo de la población. Asimismo, de la Argentina (donde hasta el tango llegó a ser prohibido por sus matices de *revuelta*) nos llegó un buen día Sandro, una suerte de Tom Jones en español, mucho más epiléptico que el original, que de manera pasajera enloqueció a las quinceañeras. Y así, tratando de ignorar desesperadamente el otro canto amoroso, nuestra industria no vaciló en seguir produciendo cantantes y *divas* que con poses aprendidas de la televisión norteamericana tradujeron al español las canciones que venían en inglés, trastocando los gustos, forzando tendencias que con demasiada facilidad perecían de la noche a la mañana.

Claro, en todo esto había un problema que, en todas sus perspectivas e intenciones, siempre estuvo matizado por la trampa. Para seguir utilizando la circunstancia venezolana a manera de ejemplo, uno bien puede recordar cómo a mediados de la década pasada nuestra radiodifusión se dividió entre lo que empezó a llamarse *emisoras modernas o juveniles* y las emisoras restantes, denominadas populares. En las primeras, la música norteamericana fue la orden del día, con ella se impuso una nueva manera de vivir, que trasladaba posturas que a nosotros no podían menos que resultarnos incómodas y forzadas. En las segundas, la misma música de siempre, las guarachas, los boleros, y después la salsa, estuvieron presentes, sin mayor complejo ni frustración. Este criterio, se supo siempre, estuvo alimentado por muy exclusivos intereses clasistas: las emisoras juveniles estuvieron destinadas a la clase media alta y a la clase alta, capaces de pagar los caprichos de la sofisticación; mientras las emisoras populares quedaron para el resto de la población, que empezó a ser considerado, desde esta nueva imagen, como *chabacano y niche*; y su música, por tanto, sería igual.

De esta manera, el canto amoroso sofisticado, gestado en esa chata expresión musical que fue la *balada pop*, suplió la escasísima participación venezolana en las emisoras juveniles, mientras el otro, el del bastión, permaneció en las emisoras populares. El canto sofisticado, por supuesto, abandonó las características más importantes del canto tradicional: parafraseando a Curet, puede decirse que en lugar de concebir la relación amorosa como un enfrentamiento vital, con toda la carga dramática que ello implica, prefirió regodearse en el canto superficial de esos amores que se exaltan en ciertas películas norteamericanas. Así, las canciones fueron *bonitas*, en lugar de ser *chabacanas*, cantándole a esa primavera nórdica que jamás ha existido en el trópico, esperando príncipes azules que amaban como en las películas de Walt Disney y soñando redenciones que, como en las viejas telenovelas, siempre reducían el mundo y la vida a un beso platónico que aparecía al final.

Sin embargo, así como la musicalización de las emisoras juveniles era fácilmente encasillada en un solo estilo y criterio, la programación de las emisoras populares exige algunas precisiones: no toda la música radiada, por supuesto, estuvo en el bastión. Si en no pocos párrafos de este libro se ha acusado la extendida mediocridad de la radiodifusión venezolana, uno de los elementos que con mayor fuerza contribuyen a esa misma mediocridad es, precisamente, la carencia casi absoluta de un criterio de musicalización. La música, sin más, se transmite o bien por el repliegue del musicalizador hacia cierta moda o tendencia del momento, o bien por el siempre efectivo *engrasamiento de la payola*. Más allá de estas dos referencias no existe la más mínima reflexión. Por ello, las emisoras populares, tomadas como un bloque, tampoco podrían servirnos como una pauta solvente a la hora de precisar y definir la música popular amorosa que logra permanecer, por supuesto, por encima de las trabas de la radio y la televisión. La misma salsa, envuelta en la grabación masiva sin concierto ni sentido, en no pocas oportunidades cayó en ese canto amoroso que, pese a revestirse de la fórmula del bolero y del espíritu tradicional, siempre terminó más cercano al canto idílico del champú. Por tanto, para no sobrepasar las limitadas intenciones de este libro, se debe utilizar a Curet Alonso y su música como una referencia suficientemente válida de ese tipo de canción amorosa *inderrotable*. Él, desde la vastedad de su

producción, yendo más allá del bolero para invadir también la guaracha, el guaguancó y la bomba, nos da un balance ciertamente elocuente de esa otra expresión, la que definitivamente nos importa.