



Qué culpa tengo yo
La música cubana en Miami en los años 90

Judy Cantor-Navas

En junio de 1993 salió Mi tierra, el primer álbum de Gloria Estefan totalmente en español, una grabación de canciones nuevas que hicieron eco de estilos clásicos de la música cubana. Fue producido en Miami por Emilio Estefan, empresario de la música latina y marido de Gloria.

El vídeo de la canción que daba título al disco recreaba un club prerrevolucionario donde Gloria cantaba con una orquesta retro. Los músicos incluían a Juanito Márquez, quien hizo unos arreglos magistrales para el álbum; al bajista e innovador del mambo Israel Cachao López; y un descubrimiento de Estefan, el cantante cubano-americano Jon Secada (sobrino de la cantante de filin Moraima Secada), quien había ganado un Grammy por el mejor disco de latin pop. Mi tierra logró ser el disco latino número uno en Estados Unidos, y por un año así permaneció en las listas de Billboard. Desde los días de los reyes del mambo raramente había aparecido en tal lugar una grabación de música cubana. Emilio comparó el pegajoso sonido del disco con el sabor de “una combinación de hamburguesas con arroz y frijoles”.

Algunos meses antes del debut de Mi tierra, Albita Rodríguez, una cantante cubana joven con un estilo punky y la voz de un alma vieja de Santiago de Cuba, cruzó la frontera de Texas desde México con los músicos de su grupo. Pidieron asilo, y pronto llegaron a Miami, donde fueron acogidos por miembros de la comunidad cubana en el exilio. Grabaron un jingle para una emisora de radio, y en mayo actuaron en una celebración del día de la independencia cubana en el Bayfront Park de Miami. Allí también cantó Willy Chirino, quien en ese momento era el artista cubano de Miami más conocido después de Gloria.

Gloria Estefan fue el icono querido de los exiliados en Miami, su más brillante estrella desde que se había llegado a conocer como la voz del Miami Sound Machine. Albita, que describió a su familia en Cuba (sus padres eran también cantantes) como “revolucionaria, revolucionaria, revolucionaria”, imaginaba un futuro como mecánica de aviones hasta que su madre le regaló una guitarra cuando cumplió los dieciséis. “Nunca me cruzó por la mente que vendría a Miami”, me dijo poco después de su llegada.

El lanzamiento del disco Mi tierra de Gloria y la llegada de Albita a Miami fue una simbólica confluencia, un preludio de la tormenta que se estaba formando a cada lado del estrecho de la Florida.

Tocar en directo, un derecho

En los años 90, los cubano-americanos en Miami se encontraron cara a cara con los cubanos de Cuba, viéndose los unos a los otros como en un espejo de feria distorsionado. En Miami sus culturas chocaron; los dos lados reclamaron la cultura de esa “tierra”. La música fue un grito de guerra en las batallas culturales que culminaron con explosiones de bombas, palabras violentas y manifestaciones. Pero también, más y más frecuentemente con el paso de la década, hubo conciertos estáticos donde tocaron músicos de la isla. Para algunos de nosotros, presentes en el público, esas noches



emotivas fueron celebraciones de una música nueva e increíble. Para otros fueron, de alguna manera, como regresar a casa.

La Berman Amendment había entrado en vigor en 1988. Dicha regulación fue una enmienda a la Ley del Comercio con el Enemigo, que aplicaba el embargo contra Cuba (el bloqueo). La enmienda Berman permitió a los músicos de Cuba dar conciertos en Estados Unidos legalmente, aunque siempre como un intercambio cultural (es decir, no por su trabajo). Como resultado, los primeros grupos intrépidos de Cuba fueron bien recibidos por audiencias curiosas y entusiastas en distintas ciudades del país, pero no en Miami.

Organizar un concierto de músicos de Cuba en Miami en ese momento requería coraje. Quizás parece difícil de creer ahora, pero la gente que intentó hacer historia presentando a grupos de la isla lo hizo arriesgando su dinero y quedando expuesta a amenazas.

Traer un grupo cubano a Miami significaba una inversión considerable de tiempo y de fondos. Después que los artistas consiguieran permiso del Gobierno cubano para salir del país, fueron (y siguen siendo) los oficiales del Departamento del Estado americano quienes iban a decidir si un show tenía el visto bueno o no. Los representantes del Gobierno americano podían esperar hasta el último momento para negar un visado, sin dar explicaciones. Muchas veces, la decisión de permitir un concierto dependía de si el artista o la situación en que tocaba podía ser considerada insensible a los sentimientos de la comunidad en exilio, o posiblemente provocar demostraciones y/o violencia.

Fue una época en que la música importaba profundamente para la gente que quería escuchar a los músicos de la isla y para los que no eran fans. Todos consideraban el hecho de poder tocar como un derecho, una muestra de la libertad de expresión. También importaba mucho a los que tenían claro que a los que se llamaba “agentes de Castro” no tenían por qué venir a South Florida para agravar el dolor de quienes se habían visto obligados a dejar el país después de 1959.

Los músicos de Cuba que llegaron a Miami para tocar en los años 90 se convirtieron frecuentemente en blancos del odio, en cabezas de turco. Y acabaron asumiendo el papel de activistas por la paz. En 1996 el pianista de jazz Gonzalo Rubalcaba fue amenazado de muerte antes de su concierto en el Teatro Gusman de Miami. Se negó a cancelar el show. Solo en el escenario, tocó “Imagine”, de John Lennon, para los miembros del pequeño público que se atrevió a ir. Fueron escupidos, pegados con mástiles de banderas cubanas y llamados “traidores”, “maricones”, “comunistas”, “putas” y “cerdos” por los manifestantes que les esperaban en la puerta del teatro. A Rubalcaba, que unos años antes había sido elegido por Dizzy Gillespie para tocar con él en La Habana, y quien había dado conciertos en lugares de prestigio internacional, le llamaban nigger. “Lo importante fue tocar”, dijo Rubalcaba esa noche.

La tercera gran inmigración

En Cuba, la disolución de la Unión Soviética y la pérdida de su apoyo económico a la isla abrió el llamado Período Especial, impulsando a cubanos hambrientos y desesperados a intentar cruzar el océano en precarias balsas caseras. La salida de los balseros llegó a su clímax durante el verano de 1994. Los que llegaron a Miami trajeron una nueva ola de



refugiados cuando la ciudad aún se recuperaba de la destrucción del huracán Andrew del año 92. Fue la tercera gran inmigración desde principios de los años 60.

La situación en Cuba llevó a artistas e intelectuales a dejar la isla. Mientras que en La Habana la música timba saldría como la banda sonora desafiante de los tiempos cambiantes y difíciles en Cuba, muchos músicos aprovecharon alguna gira para no regresar.

Una nueva clase de cubanos criados y educados con la Revolución llegaron masivamente a Miami. Esta vez, los recién llegados no pudieron ser descartados como locos y ladrones, como en la época de Mariel. En Cuba, muchos oficiales se opusieron a las letras o la manera de bailar de artistas populares. Pero también ya en la mitad de los 90, el Gobierno dio a algunos de ellos más libertad para salir fuera del país, de gira. Reconocían que la música era la tarjeta de presentación perfecta para seducir a los turistas, que ya eran la clave para la sobrevivencia económica del país.

En Estados Unidos, la enmienda Berman dio paso a la entrada de libros, películas, revistas y —algo crucial— música legalmente importada y vendida en el país por primera vez en casi treinta años. David Byrne, de Talking Heads, encabezó la marcha a los archivos del sello cubano Egrem, sacando una serie de compilaciones para su propio sello Luaka Bop, una de ellas titulada Bailando con el enemigo. Así introdujo a oyentes americanos grupos como Los Van Van y Los Zafiros. El músico Ned Sublette fundó Qbadisc, un sello dedicado a la música cubana en Nueva York, y que desde el comienzo de los 90 editó discos de NG La Banda, Carlos Varela y Los Muñequitos de Matanzas, así como a otros artistas que se escuchaban en Cuba.

En el Miami de los años 90, escuchar CDs de música cubana contemporánea aún se sentía como algo exótico e incluso subversivo. Por un tiempo se podía encontrar la mayor selección de grabaciones hechas en Cuba en las oficinas de Marazul Travel, una agencia pionera en ofrecer viajes a Cuba. Allí, en 1996, estalló un explosivo, un acto de protesta en contra del negocio de aviones de charter Miami-Habana. El curador de esa selección de discos fue Emilio Vandanedes, melómano y DJ cubano que había sido guardaespaldas de Rubalcaba durante su concierto en el Teatro Gusman. Emilio, mi amigo y gran fuente de información, murió repentinamente de una enfermedad en 1998 poco después de ver actuar a Francisco Fellove en un festival al aire libre.

En 1997 se recibieron amenazas de muerte, por teléfono, en la emisora WRTO-FM, cuando se empezaron a poner canciones de músicos cubanos contemporáneos. Inmediatamente después de eso se dejaron de emitir.

Siempre había existido un flujo underground de música cubana en Miami, mixtapes de casetes intercambiados entre amigos, para quienes la música de bandas como Los Van Van, Irakere o NG La Banda era el sonido de su juventud y su patria. Pero ya era fácil adquirir discos hechos en Cuba en tiendas como Esperanto Music, en Miami Beach; e incluso en la icónica Do-Re-Mi de La Pequeña Habana.

Para los cubano-americanos jóvenes, poder escuchar los sonidos del momento procedentes de la isla significaba que la música cubana podía ser más que la banda sonora de los recuerdos de sus padres o sus abuelos, más que sus quimeras y sus “¿recuerdas cuando?”. Para muchos de ellos, conseguir esa música fue como encontrar un mensaje en una botella, destapando una Cuba real. La música fue un enlace a sus



raíces, una emocional llamada a la acción. Antes de terminar la década, muchos de esa generación irían a Cuba para verla con sus propios ojos.

Falta de reconocimiento

Por supuesto, la música cubana en sí no era una cosa nueva en Miami, pero podía ser complicada de encontrar (una paradoja difícil de entender para alguien que venía de fuera esperando escuchar música cubana a toda hora). En los años 80 la imagen cultural de la ciudad fue pintada con los paisajes pasteles y los cocainómanos de Miami Vice; los dueños de los clubs locales querían disco y DJs, no orquestas cubanas que requerían más dinero y estaban “demodé”.

Los músicos cubanos vinieron a Miami a lo largo de décadas, algunos atraídos por el clima, otros porque era un lugar donde vivir entre cubanos, y otros porque pensaron que se iban a encontrar con una escena vital de música en vivo. Muchos encontraron trabajos como sidemen en estudios de grabación, actuaron en bodas, quince y bar mitzvahs, donde se podía ganar bastante bien; o se fueron de gira fuera de la Florida.

La noche lluviosa que conocí al pianista Paquito Hechavarría, en 1997, estaba discutiendo por dinero con el dueño de un restaurante en el barrio de Coral Gables, donde tocaba algunas noches a la hora de cenar. “Obviamente, no sabe quién es Paquito Hechavarría”, se quejó enfadado, después que el restaurateur le enseñara la puerta.

Pero tampoco había mucha gente en Miami que le fuera a reconocer. En La Habana, Hechavarría tocó con el Conjunto Casino y la Orquesta Riverside. Al llegar a Miami a principios de los años 60, fue contratado por el Hotel Fontainebleau, donde acompañaba a Frank Sinatra y los del Rat Pack, entre otras estrellas. Se fue a Las Vegas y después volvió, formando el grupo Wal-Pa-Ta-Ca con Cachao y los percusionistas Walfredo de los Reyes y Tany Gil. Su idea de tener éxito con un sonido cubano nuevo no salió. Para la audiencia de Miami, la música de Hechavarría más reconocida siempre sería la introducción de “Conga” de los Miami Sound Machine.

El excantante de Los Van Van, Israel Kantor (Sardiñas), recaló en una gira de la banda en México en 1983. Me explicó que, desde allí, circunstancias personales le trajeron a Miami. “Nunca me interesó Miami”, me dijo, aunque seguía allí cuando nos conocimos casi quince años después. “No tenía idea cómo era Miami y me daba igual”.

En los 90, ese excepcional sonero estaba cantando merengue y salsa en un club cutre, tratando de satisfacer a un público compuesto por nuevos inmigrantes de América Central. Para Kantor, Miami fue una especie de purgatorio. Aunque seguía grabando discos y buscando un nuevo comienzo, me dijo que añoraba sus años con Los Van Van, que describía como los mejores de su vida. Murió de cáncer en 2006.

Siempre había gente que se negaba a aceptar la falta de un mercado para música cubana en vivo en Miami. En 1990 el promotor Arturo Campa organizó un “Reencuentro de los Maestros” con un cartel que incluía a José Fajardo, Cachao, Alfredo Chocolate Armenteros, Hechavarría y José Chombo Silva.

Fue en 1992 cuando el actor Andy García marcó un hito en la reevaluación de músicos cubanos que habían sido ignorados por muchos años en Miami. Puso a su ídolo Cachao como figura central de un concierto que se filmó para un documental lanzado en 1993. En 1995 su disco de regreso, Master Sessions Vol. I, ganó un Grammy. Cachao tenía 76 años.



South Beach, entonces, vivía su propio renacimiento a principios de los años 90. El nuevo destino de moda también ofreció un ambiente acogedor para una nueva apreciación de la música cubana. Las audiencias eran diversas, y los conciertos fueron muchas veces organizados por personas que no eran cubanas. The Rhythm Foundation presentó a Mario Bauza en 1991 en el Teatro Cameo, y otra vez en el club Stephen Talkhouse en 1993. El conguero Patato Valdés y Cachao también tocaron ese año como parte de la serie “Latin Meets Jazz on South Beach”.

La música de Nil Lara, un cubano-americano que tocaba el tres y era fan de Pink Floyd, sonaba frecuentemente en el Talkhouse con un grupo que incluía a Albert Sterling Menéndez (hijo del guitarrista Alberto Menéndez) y al percusionista afrocubano Florencio Baró, que trabajaba en una panadería cerca del apartamento de Lara.

Albita y su grupo hicieron su primer concierto en Miami en el Talkhouse, antes de empezar con shows regulares en el restaurante Yuca en Coral Gables y el Centro Vasco de la Calle Ocho, donde muchos cubano-americanos tuvieron la primera oportunidad de escuchar a artistas que habían venido directamente de Cuba. Madonna también fue una fan. Después que Albita fuera aprobada por el público, Emilio Estefan la firmó para su sello, Crescent Moon; le dio un cambio de imagen glamoroso y un sonido más sofisticado. Para Albita, un sentido de choque cultural creció a la par de su fama.

“Soy una patata caliente”, dijo a The New York Times durante esa época. “Primero cuestionaron mis posiciones políticas, y ahora mi talento artístico. Primero, dijeron que aún era comunista, y ahora que quizás me he vendido. Eso es mucha interpretación para hacer de alguien recién llegado del otro lado”.

Su confusión y su frustración le llevaron a escribir una canción, un tema muy personal, a la vez resumen de las penas y glorias de la experiencia cubana universal: “Qué culpa tengo yo (de haber nacido en Cuba)”.

Café nostalgia

En 1995, el antiguo director del Festival de Cine de La Habana, Pepe Horta, junto con un socio, abrieron el Café Nostalgia, un club donde las Cuba del presente y del pasado se juntaron.

“Yo inventé el Café Nostalgia para no sentirme nostálgico”, me dijo Horta. Como resultado, nació un sitio al que cualquier persona que quisiera escuchar algo de música cubana en vivo podía acudir. La banda de la casa, Grupo Nostalgia, estaba compuesta en su mayor parte por músicos jóvenes y recién llegados. Gradualmente fueron introduciendo lo que para Miami fue un nuevo sonido.

“En principio tocábamos las canciones de manera más tradicional, como las orquestas antiguas”, explicó Omar Hernández, que dirigía la banda. Anteriormente bajista del Grupo Afrocuba y Cuarto Espacio, Hernández llegó Miami en 1994. “Después, poco a poco acostumbramos a la gente al sonido de la música cubana más contemporánea”.

Para muchos fue pura magia. La existencia del club fue un secreto a voces que se difundió rápidamente. Matt Dillon y Marc Anthony pasaban por allí cuando estaban en Miami. No se trataba de política. Más bien el mensaje del club fue de música y camaradería. Pero frecuentemente miembros de una minoría se pusieron al otro lado de la calle a protestar por la existencia de lo que consideraban un “club comunista”. Sacaban fotos de la gente entrando, un “acto de repudio” que parecía surrealista. Pero



la fiesta continuó. El club cambió de dueños en 1999 y se convirtió en el Hoy Como Ayer, donde siguieron las actuaciones de música cubana en vivo hasta su cierre en junio del 2019. “La única manera de aniquilar la nostalgia es recrearla y convertirla en otra cosa”, me dijo Horta alguna vez. “Hemos convertido la nostalgia en un acto creativo. Vivimos el pasado, lo rehacemos y creamos el futuro”.

Entre éxitos y amenazas

En 1996 alguien lanzó un cóctel molotov por la ventana del frente del restaurante Centro Vasco en la calle Ocho como protesta por un concierto de la cantante Rosita Fornés, que aún vivía en Cuba. No se llevó al cabo el show, y poco después el Centro Vasco, una institución del exilio cubano, recreación del restaurante que la familia Saizarbitoria tenía en La Habana, cerró sus puertas. Ese mismo año, un concierto de la Orquesta Aragón fue cancelado después que el promotor recibiera amenazas telefónicas.

En marzo del 1998, el cantautor folk-rock Carlos Varela actuó para un público pequeño como parte de un showcase acústico organizado por la editorial Warner Chappell en el lobby de un hotel de South Beach. La actuación de Varela electrificó la noche, demostrando que no había ningún lugar fuera de Cuba donde sus canciones poéticas de protesta pudieran tener más impacto que en el mismo Miami.

Un mes después, en un concierto promovido por la Radio Bemba de Miami (boca a boca), Issac Delgado cantó para mil personas en una discoteca de South Beach. El momento histórico llegó por fin en junio, cuando el grupo Vocal Sampling actuó en el Teatro Lincoln en Miami Beach. Fue el primer concierto avalado por el Departamento de Estado americano en Miami en 35 años.

Cuando el disco Buena Vista Social Club salió en 1997, fue un sorprendente hit internacional. Después se volvió un verdadero fenómeno. Las reacciones al álbum, producido por el americano Ry Cooder, fueron generalmente menos entusiastas en Cuba. “El producto de BSC, en cualesquiera de sus versiones, es tan genuino que no puede ser tergiversado, por mucho que, entre otras mentiras, haya quienes traten de presentar este caso como mera postal nostálgica —lo más inocente—, o como si en los últimos cuarenta años —y ahora viene la insidia—, la música en la Isla se hubiera detenido y por eso hay que mirar a la supuesta Cuba eterna prerrevolucionaria”, escribió Pedro de la Hoz en Granma en 2000, después del estreno del documental Buena Vista Social Club, dirigido por Wim Wenders.

Paradójicamente, en Miami, algunos en la comunidad del exilio tuvieron sus propias objeciones a ese homenaje a la música prerrevolucionaria, porque los participantes vivían en Cuba. Compay Segundo, la estrella nonagenaria de Buena Vista, fue invitado a actuar en el centro de convenciones de Miami Beach en agosto de 1998 como parte del programa de la conferencia MIDEAM Latino (el concierto “Cuban Legends” también presentó a Chucho Valdés e Irakere, Omara Portuondo y La Charanga Rubalcaba).

Un año antes, MIDEAM había cancelado sus planes de incluir artistas cubanos en el evento, bajo amenaza del gobierno de Miami. En 1996 había entrado en vigor una ordenanza local que prohibía a cualquier entidad que hace negocios con Cuba, o con un tercero que hace negocios con Cuba, a entrar en un contrato estatal con Miami. Los del MIDEAM tendrían que firmar un llamado “Cuban Affidavit”, que esencialmente prohibía actuaciones de artistas de Cuba en la conferencia. No obstante, esta regulación estaba



en desacuerdo con la política de Estados Unidos, que sí permitía conciertos de músicos cubanos dentro de su programa del intercambio cultural.

Para la edición de 1998, MIDEM produjo el evento con fondos privados, sin el Gobierno local como esponsor, quedando libre de programar los conciertos como le daba la gana. Pero no todos en Miami lo pensaban así.

La actuación del carismático Segundo fue interrumpida por una amenaza telefónica de bomba. Salieron los espectadores y entraron los perros-policía para olfatear la sala y el escenario. No se encontró nada. “Bueno, entonces han tenido su descanso”, dijo Segundo al sentarse en su silla con su guitarra. “¡La música es la música!”, gritó con gusto. “La música no molesta a nadie”.

“Realmente no sé nada de política”, había dicho a un grupo de periodistas antes del concierto. “No soy antinadie. Vivir con rencor amarga la vida. La vida no es para estar amargado. La vida es para disfrutarla, mirar el paisaje y las mujeres bonitas. Eso es la vida del hombre en esta tierra. Una persona que pasa su tiempo haciendo otra cosa, okey. No se va a divertir mucho”.

El Huracán Van Van

En 1998 los artistas cubanos seguían llegando a Miami, la mayoría sin incidentes. Las audiencias crecían y los conciertos de músicos de Cuba se veían ya, casi, como algo normal. Fue un año de ruptura, sin duda. Pero también fue la calma antes de la tormenta. La del Huracán Van Van.

Debbie Ohanian, la dueña de Starfish, un club de South Beach conocido por sus clases de baile casino, anunció que iba a traer a Los Van Van a Miami, por fin. La reacción en la radio hispana local llegó rápidamente. Armando Pérez-Roura, de Radio Mambi, animaba a los oyentes a llamar a su show para insultar la banda: “perros”, “basura”, “asesinos”. El alcalde miamense Joe Carollo, quien públicamente bautizó a Ohanian con el apodo “Havana Debbie”, también apareció en ese programa para avivar el odio. Incluso el músico Arturo Sandoval, que llegó en 1990, llamó al programa para decir que él no tenía nada que ver con Los Van Van. Después de una serie de vueltas y giros dignos de un thriller, el concierto fue confirmado para el 9 de octubre de 1999 en el Miami Arena.

La noche del concierto, policías con cascos y escudos estaban estacionados a caballo entre las puertas y unos 3.500 manifestantes, según la Policía; un número algo mayor que las personas adentro. Algunos que vieron el concierto habían entrado llevando máscaras para no ser reconocidos por miembros de su familia o sus compañeros de trabajo. Otros se dieron vuelta en la puerta antes de entrar para saludar a la gente que gritaba abajo, que llevaron pancartas escritas con frases como “comunistas limosneros”. El grupo arrancó el concierto con “Ya empezó la fiesta”. “¡Salsa para ti!”, gritó el cantante Mayito. “¡Y de Cuba!”.

Después del concierto, oficiales del gobierno de Miami enviaron una factura de 36.000 dólares a Ohanian, obligándole a pagar los costos extraordinarios de la seguridad. Ella pagó, y después demandó a la ciudad. La ordenanza —el llamado “afidávit cubano”—, que había censurado localmente a los artistas de Cuba, terminó en el año 2000, cuando un juez federal declaró que fue una violación de la primera enmienda estadounidense, que garantiza la libertad de expresión. En 2003 Debbie Ohanian ganó su juicio contra la



ciudad. Recibió unos 90.000 dólares en total, contando intereses y lo que ella pagó a abogados.

El concierto de 1999 se preserva en un boxset de dos discos, Los Van Van at Miami Arena.