

de cajón

ENTREVISTA CON **RUBEM DANTAS**

GONZALO GARCÍA PINO

FOTOGRAFÍA MIGUEL BALBUENA



CIRCULO



Aunque no proceda exactamente de la grey de los «puristas» (ese gremio de contornos difusos e inmaculada bandera), hay un disparo certero —*el cajón vino para estropear el flamenco*—, que apunta a un blanco fijo: el negro Rubem Dantas, el artista de Salvador de Bahía, la ciudad musicalmente más mestiza de América, quizás del mundo. Allí, en una gran casa orientada al mar y a las corrientes culturales africanas, transcurrió la feliz infancia y juventud de Rubem, repartiendo su tiempo entre el colegio, la calle y la playa, siempre al compás de la música. Tan esencial era en su vida, que la música se integraba en aquella casa como un miembro más de la numerosa familia en la que el niño Rubem ejercía de primogénito. Su adorada madre, pianista y organista, era profesora de música clásica, y se ocupaba, claro, de alimentar y encauzar la afición y las cualidades musicales de su hijo mayor, quien, partiendo de un precoz conocimiento de los compositores clásicos, y por influencia también de un tío suyo, no tardó en expandir el ámbito de esa comprensión clásica al de la música popular. Poco a poco los dedos del joven Rubem dejan de percutir en el marfil de las teclas para hacerlo sobre el cuero de los heterogéneos instrumentos de percusión *brasileiros*. Su destreza y virtuosismo como percusionista, siempre *in crescendo*, otorgaron al joven músico cierta fama y un claro respaldo y reconocimiento en los ambientes musicales más prestigiosos de su ciudad.

Háblanos de tus comienzos.

Comencé a trabajar con el gran Vadinho do Gantois, un increíble percusionista, gran maestro, que se interesó por dirigir mis primeros pasos profesionales en la música y con el que realicé importantes giras por Brasil. A partir de ahí, colaboré en grupos como Sangue e Raça con quienes adaptamos con bastante éxito *La ópera de los tres peniques* de Bertolt Brecht y Kurt Weill. Otra formación en la que también me integré fue Machina Naturale. En esos dos grupos había músicos extraordinarios, verdaderos maestros; a todos ellos les debo mi eterna gratitud.

¿Vienes a España atraído por el flamenco como dice el tópico o tú aún no tenías idea de lo que era el flamenco cuando decidiste venir?

La única referencia musical que tuve de España en Bahía fue el programa «Carta de España», en el que se trataban algunos temas en torno al «panorama artístico del país», y cuya mención musical más destacada era Sara Montiel, nada de flamenco. Mi primer contacto con el flamenco en Brasil me llegó a través de mi amigo y gran guitarrista Leonardo Boccia, miembro de Machina Naturale, el grupo del que te hablé antes. Al escuchar esa música española le pregunté que dónde estaba la percusión. Leonardo me dijo que la percusión en el flamenco sólo la hacían los palmeros y el taconeo del bailar o de la bailaora. «Pues yo tengo que irme a España —le dije— a ponerle percusión a esa música». Llegué a España en el año 1976, vine a hacer una gira con un grupo que se llamaba Viva Bahía. Con este espectáculo recorrimos todo el país, lo que me permitió conocerlo de punta a punta; fue un gran éxito, y desde el principio yo tenía claro que al terminar la gira me iba a quedar aquí.

Fue entonces cuando tuviste un encuentro casual con un músico al que no conocías, un tal Francisco Sánchez, ¿no?

Sí, fue en el verano de ese mismo año, habíamos terminado la gira y yo fui al aeropuerto de Barajas a despedir a mis amigos de Viva Bahía que regresaban a Brasil. Estábamos en la cafetería y por allí había otros músicos sentados junto a las fundas de sus guitarras. Me puse a charlar con uno de ellos a quien pareció interesarle el que yo me presentara como percusionista. Cuando nos despedimos me escribió su nombre, Francisco Sánchez, y su teléfono en una servilleta. Días después, ordenando papeles, estaba conmigo una amiga y, al comentarle la historia, ella me dijo que ese nombre coincidía con el verdadero nombre de Paco de Lucía. Naturalmente yo sabía quién era el guitarrista Paco de Lucía, pero no conocía su nombre ni me había fijado mucho en su cara. Cuando Paco me dio aquella servilleta con su teléfono era para que le llamara, pero a mí, sabiendo ya de quién se trataba, me daba vergüenza molestarle y nunca le llamé.

Fue en una casa peculiar cerca del Retiro madrileño, llena de buenas vibraciones e historias y tan propicia para el azar, donde ya te encontraste con él.

Sí, yo ya estaba trabajando con cierta regularidad en Madrid; Pedro Ruy-Blas me había llamado para formar parte de Dolores, un extraordinario grupo de jazz, pionero en experiencias musicales insólitas para la época en España. Gracias al tesón y la sabiduría musical de Pedro, Dolores, que era una creación suya, era también algo más que un proyecto musical y artístico, era una experiencia comunal y vital. Convivíamos todos juntos: Pedro Ruy-Blas, Jorge Pardo, Álvaro Yébenes, Jesús Pardo y yo, en un ático en la calle Antonio Arias esquina a Sainz de Baranda, con

una gran terraza superior que nos permitía jugar al fútbol, deporte al que todos éramos aficionados, con el parque del Retiro en el horizonte.

Un día apareció por allí Paco y, claro, enseguida nos pusimos a hablar recordando aquel primer encuentro fortuito y nos echamos a reír por aquello y también por mi timidez. A partir de entonces se inició entre los dos una estrecha relación profesional y también de amistad que sólo se truncó con la inesperada y desdichada muerte de Paco. Fue otro de mis grandes maestros. Paco me enseñó todos los secretos del flamenco; él y también José.

A José, ese otro mito de la música española, lo conociste en otro lugar mágico en aquella época, el estudio Fonogram, en la Avenida de América, cerca de lo que fueron los Estudios de Cine CEA y al lado de lo que muy pronto iba a ser la Sala Rock-Ola.

Sí, en Fonogram, que pertenecía al sello discográfico Polydor, no sólo grabábamos sino que también ensayábamos y nos relacionábamos unos músicos con otros. En esa época de la que hablamos, año 1978, grabamos allí con Dolores un disco extraordinario, y difícilísimo de encontrar, *Asa-Nisi-Masa*. El extraño título del disco lo sacó Pedro de una película de Fellini, *Ocho y medio*. Esas tres palabras se pronuncian en la película como un enigmático mantra que, a su vez, hace referencia a un juego infantil por el que se añade a cada sílaba de una palabra una «s» más la vocal que ya tenía esa sílaba. De manera que, siguiendo el juego, «Asa-Nisi-Masa» es A-NI-MA, es decir, alma en italiano.

Bueno, el caso es que mientras grabábamos ese disco en Fonogram, en uno de cuyos temas («¿Por dónde caminas?») interviene la guitarra de Paco, al abrir una puerta nos chocamos José y yo. Más que un encuentro, fue un encontronazo... En aquel momento no supe que con quien me tropezaba era Camarón de la Isla. Yo estaba prendado de un disco suyo, *Arte y majestad*, que no me cansaba de oír una y otra vez; pero en la portada de ese disco aparecía él todo guapo con una camisa roja, muy bien peinado y afeitado, y el hombre con el que me topé tenía el pelo mucho más largo y una barba crecida: no lo reconocí. Ese mismo día, horas más tarde, José Torregrosa, el productor del disco de Paco *Fuente y caudal*, donde está la famosísima rumbita «Entre dos aguas», fue el que me presentó a Camarón. Los dos nos acordamos del cabezazo y, claro, José y yo nos echamos a reír. De esa manera tan brusca y accidentada fue como conocí a Camarón en aquel mítico Fonogram que era un hervidero de músicos y de grandes proyectos discográficos. Al año siguiente Camarón me llamó para participar en un disco esencial, grabado en estado de gracia, poco comprendido cuando se editó, y atacado por los «puristas»: *La leyenda del tiempo*. Y a partir de ahí me siguió llamando para participar en discos como *Calle Real*, *Como el agua*... Pero lo más importante es que, además, tuve el privilegio impagable de su amistad.

El 13 de julio de 1979 participaste en el único concierto que dio Camarón para presentar *La leyenda del tiempo*. Fue en la Plaza Monumental de Barcelona y estuvisteis acompañados por la que por entonces era

Saqué el cajón al escenario para acompañar el tema de Paco y Pepe de Lucía, «Sólo quiero caminar». El cajón aportaba el golpe sordo de las palmas, los agudos del tacón y los graves de la suela del zapato del bailar.

Hay una corriente flamenca que piensa que la percusión en general, y el cajón en particular, puede «estropear» el flamenco, pero no es verdad. Ni yo ni el cajón tenemos la fuerza suficiente para estropear el flamenco.

la «aristocracia» del jazz mestizo internacional. ¿Cómo fue aquella efímera experiencia?

Fue uno de los *backstage* más impresionantes por los que he pasado. Un encuentro grande entre grandes músicos. Allí estaban los Weather Report.

Donde tocaba el bajo el genial Jaco Pastorius, al que un portero mató a la puerta de una discoteca.

Sí, después de una pelea que lo más probable es que se originara por una tontería. Pero bueno, aquel día de verano fue una experiencia única, compartir escenario con gente como Jeff Beck, el guitarrista de Yardbirds, o el enorme teclista Joe Zawinul, o el saxofonista Wayne Shorter, o Jaco Pastorius... Nosotros fuimos con Dolores al completo y, claro, con Camarón. Fue un gran concierto, una experiencia mágica. Algo que quedará para la leyenda, la noche de verano en la que el mundo conoció *La leyenda*. No hubo más noches.

Un suceso trascendental en tu carrera musical ocurre en Barranco, barrio bohemio de Lima, durante una fiesta en casa del embajador de España en Perú. Era el mes de marzo de 1980. Allí escuchas por primera vez un instrumento musical que había llegado a América llevado por los esclavos africanos, construido básicamente a partir de una caja de embalaje desechada.

Sí, esa noche fuimos a aquella fiesta en la embajada Paco de Lucía, su hermano Ramón de Algeciras, Pepe Pereira, Jorge Pardo y yo. Había música en directo amenizando la velada, y a todos nos llamó enseguida la atención el percusionista, Carlos Caitro Soto que sacaba sonidos insólitos al cajón sobre el que estaba sentado. Fue la primera vez que vi el cajón. Quedamos literalmente impactados. Mi cabeza explotó, aquello era como oír los sonidos de mi infancia cuando yo tocaba de pequeño en la mesa de la casa de mi abuela. El mismo sonido. Me impresionó su estructura y lo raro que era que no lo hubiera conocido antes. No era una caja, era... era yo mismo. Fue tal la conmoción por aquel «deslumbramiento» que esa misma noche Paco acabó comprando el cajón.

En 2011, en un reportaje que escribe la periodista peruana Fietta Jarque, Paco de Lucía desvela el precio de aquella compra: «Le dije, 'Caitro ¿cuánto quieres por tu cajón?' Y él me dijo: 'Lo he hecho yo, pero no sé, dame 12.000 pesetas' Se las di, cogí el cajón y se lo pasé a Rubem Dantas».

Dos días después, en una actuación que tuvimos en un teatro, aún en Perú, saqué el cajón al escenario para acompañar el tema de Paco y Pepe de Lucía, «Sólo quiero caminar». Este tema es el primero en la historia del flamenco en el que suena el cajón.

El cajón aportaba el golpe sordo de las palmas, los agudos del tacón y los graves de la suela del zapato del bailar.

Unos meses después yo andaba tocando por París cuando me llamó Camarón para participar en uno de sus temas más populares, «Como el agua», del disco del mismo nombre. Esa fue la segunda vez que el cajón

suenan en un disco flamenco. Después, en otro disco también de Camarón, *Calle Real*... Y a partir de ahí aquello se extendió como un reguero de pólvora de tal manera que hoy, treinta y cinco años después, todo el mundo piensa que el cajón es un instrumento tradicional del flamenco, cuando no es verdad. Lo que sí es cierto es que el flamenco necesitaba una idea nueva y esa idea nueva fue el cajón.

Aunque hay una corriente flamenca que piensa que la percusión en general, y el cajón en particular, puede «estropear» el flamenco, eso no es así. Ni yo ni el cajón tenemos la fuerza suficiente para estropear el flamenco. Yo no empiezo tocando el cajón dentro del flamenco, lo hago con otros instrumentos de percusión. La virtud inigualable del cajón es incorporar un sonido nuevo, distinto al que aportan los «cueros», un sonido que se adecúa muy bien a la guitarra flamenca, y eso ha sido algo majestuoso para la música, algo que sin duda la engrandece. En el cajón original se venía tocando Marinera, Festejo y Landó. La

gracia estaba en poner el instrumento en otros registros. Ese fue realmente el trabajo. La dificultad no solo estaba en incorporar el cajón al flamenco, lo difícil era hacerlo sin discordancias, como si siempre hubiera estado allí, y aunque yo aún era joven, comencé esta tarea muy viejo, porque hasta entonces me había dedicado a otros estilos musicales. Además, con respecto a la percusión, inexistente como tal en el flamenco, no pude partir de ninguna fuente, de ningún maestro en el que poder inspirarme, como sí ocurre con la guitarra, el canto o el baile que evolucionan a partir de un patrón clásico. No tenía ninguna referencia o espejo donde reflejarme. Tuve que inventarlo todo, y como el flamenco está en el ADN de sus intérpretes y es como un tratado de física nuclear para alguien extraño a esa cultura, puedo decir que me siento muy satisfecho de este proceso de adaptación del cajón y de su resultado final. Digamos que, con el flamenco, y gracias a esta tarea de adaptación, el cajón encontró un puente a otros estilos y culturas musicales.



Al ritmo sosegado, casi zen, con que transcurre nuestra conversación, le imprime Rubem Dantas en determinados momentos de intensa vehemencia, una suerte de inesperada «excitación» subrayada por ese peculiar sonido gutural, una especie de enfático «gallo» muy propio de la fonética brasileña, o de una ruidosa carcajada. Ese es sin duda el denominador común de la charla: el sosiego, la ironía, la pasión y la risa.

Tenemos recelo de nuestra cultura, amigo. ¡Tenemos vergüenza... nos avergonzamos de nuestra cultura! Me decían: «pero, ¿qué haces tú tocando con un gitano? Así no vas a ningún lado. El futuro está en el rock...» Yo no tengo nada en contra de los anglosajones; de hecho, es obvio que ellos son ahora la referencia; pero nosotros llevamos por aquí milenios creando... Fíjate, sin ir más lejos, en este puñado de artistas de los que venimos hablando. Mi gran amigo y maestro Paco de Lucía, la primera persona que conozco en el mundo del flamenco. Me ayudó mucho a comprender este arte tan complicado para alguien que, como yo, no tenía ni idea. De ahí surgió una enorme amistad con él. Estar con Paco me permitió trabajar con sus hermanos, Pepe de Lucía, para mí uno de los mejores letristas que existen en España, y Ramón de Algeciras, un guitarrista extraordinario, descendiente de la quinta de los maestros Sabicas, Montoya o el Niño Ricardo... ¡Y qué decir de Camarón, él solo era una cátedra del flamenco! ¡Qué artista más sabio! Hicimos un trabajo juntos del que estoy muy orgulloso, tanto a nivel musical como a nivel personal. Con él compartí grandes momentos profesionales y también vitales. Siempre me sentí acogido por él, sin ninguna barrera.

Yo me siento un privilegiado, Gonzalo, por haber trabajado con grandes artistas de todos los lados. Pedro Ruy-Blas, el primero que confió en mí, o Chick Corea, por ejemplo, uno de los pianistas a los que más admiro, que viniendo de una cultura distante a la nuestra, de Estados Unidos, se adaptó con gran maestría al flamenco. Hicimos juntos algunos trabajos de gran calidad y puedo presumir de ser amigo suyo. Como lo era aquí de otro genio, Enrique Morente, muy amigo también. Me lo encontré en Granada e hicimos planes para trabajar en un disco... Y no lo volví a ver más. Camarón, Paco, Enrique... ¡Una desgracia grande!

Aunque consciente y orgulloso de su innegable arte, Rubem Dantas se muestra humilde y agradecido hacia los grandes músicos con los que ha trabajado y también hacia los que los focos apuntan con luz más tenue. Le pido que para terminar me hable de la grabación de su disco *Festejo*, e insiste en querer mencionar a los 32 músicos a los que llamó uno a uno para participar de esta insólita grabación.

En *Festejo* tuve que hacer una tarea de producción descomunal. Fue un disco que edité yo mismo, no había ninguna compañía detrás, todo lo tuve que hacer yo: la interpretación de la música, la composición de todos los temas y la producción. Lo más duro fue coordinar a los 32 músicos y aguantar la bronca de los que se tuvieron que quedar fuera. Participaron Paco de Lucía, Jorge Pardo, Pedro Ruy-Blas, Chano Domínguez, Chick Corea, Joaquín Grilo, Edith Salazar... Y así hasta 32 músicos, 32 artistas. Mi vida entera. Lo peor, ya te digo, aguantar los cabreos de los que quedaron fuera.

El uso del cajón se extendió como un reguero de pólvora y hoy, treinta y cinco años después, todo el mundo piensa que es un instrumento tradicional del flamenco, cuando no es así. Lo que sí es cierto es que el flamenco necesitaba una idea nueva y esa idea nueva fue el cajón.

Rubem Dantas con Paco de Lucía



JAZZ CIRCULO 2016-2017
 CONCIERTO **RUBEM DANTAS TRÍO**
 03.02.17
 ORGANIZA CBA
 PATROCINA VEXIA