

UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
 FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACION
 ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL
 BIBLIOTECA GUSTAVO LEAL

FECHA DE ENTREGA: _____

**AUTORIZACION PARA LA DIFUSIÓN ELECTRONICA DE LOS TRABAJOS DE GRADO Y/O
 TRABAJOS DE ASCENSO DE LA ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL
 UCV.**

Yo, (Nosotros) Antoneta Rasquin Méndez
 , autor(es) del trabajo: Antes y después del
sotano de La Florida. Una crónica periodística
sobre la música pop de finales de los años
setenta y principio de los ochenta en Venezuela
 Presentado para optar: Al título de Licenciada en
Comunicación Social

A través de este medio autorizo a la Escuela de Comunicación Social de la UCV, para que difunda y publique la versión electrónica de este trabajo de grado, a través de los servicios de información que ofrece la Biblioteca Gustavo Leal de la Institución, sólo con fines de docencia e investigación, de acuerdo a lo previsto en la Ley sobre Derecho de Autor, Artículo 18, 23 y 42 (Gaceta Oficial N° 4.638 Extraordinaria, 01-10-1993).

	Si autorizo
	Autorizo después de 1 año
X	No autorizo

Firma(s) autor (es)

Antoneta
 C.I. N° 19173357
 e-mail: ANTONIETA127@GMAIL.COM

 C.I. N° _____
 e-mail: _____

Por el equipo

 C.I. N° _____
 e-mail: _____

 C.I. N° _____
 e-mail: _____

En Caracas, a los 06 días del mes de junio de 2010

Nota: En caso de no autorizar: la Escuela de Comunicación Social publicará en sus portales la referencia bibliográfica, tabla de contenido (índice) y un resumen descriptivo elaborado por la Biblioteca Gustavo Leal, sus palabras claves y se indicará que el autor decidió no autorizar el acceso al documento a texto completo.

La cesión de derechos de difusión electrónica, no es cesión de los derechos de autor, porque este es intransferible.

Título del Producto o Propuesta: Antes y después del Sotano de La Florida. Una
crónica periodística sobre la música pop de finales de los
años setenta y principio de los ochenta en Venezuela



Universidad Central de Venezuela
Facultad de Humanidades y Educación
Escuela de Comunicación Social

Antes y después del sótano de La Florida

Una crónica periodística sobre la música pop de finales de los años setenta y
principio de los ochenta en Venezuela

Trabajo especial de grado para optar al título de

Licenciada en Comunicación Social

Presentado por la Br. Antonieta Rasquin Méndez

Tutor: Antonio Núñez Aldazoro

Abril, 2010



C O N S T A N C I A

Quien suscribe, profesor **MIGUEL ANGEL LATOUCHE R.**, Director de la Escuela de Comunicación Social de la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela, hace constar que la ciudadana **ANTONIETA RASQUIN M.**, portadora de la Cédula de Identidad N° **19.173.357**, presentó y aprobó su Trabajo de Licenciatura con la calificación **APROBADO SUFICIENTE**, tal como consta en el Acta firmada por el Jurado.

Constancia que se expide en Caracas, a los veintiún días del mes de mayo de dos mil diez.



MALR/cmg.-

Dedicatoria

A mi mamá, a mi papá y a mi hermana.

Agradecimientos

A mi tutor, Antonio Núñez Aldazoro, por las ganas y dedicación.

A Bartolomé Díaz, Giordano y Evio Di Marzo, Alberto Slezynger, Luisito Quintero, Rafael Figliuolo, Alberto Borregales, Alejandro Blanco Uribe, Ezequiel Serrano, Félix Allueva, Gregorio Montiel Cupello, Yuri Bastidas y Manuel Golczer, por sus historias, tiempo, actitud y música.

A la música.

Resumen

A finales de los años setenta y principio de los ochenta, en Venezuela se comenzó a desarrollar una gran cantidad de expresiones culturales que fueron enriqueciendo poco a poco al país. Una de ellas fue la música, que durante años había sido opacada por intérpretes extranjeros. Para mediados de 1970, se fundó un grupo musical llamado *Sietecuero* conformado por músicos como Alberto Slezzynger, Giordano y Evio Di Marzo. Estos tres personajes comenzaron a sembrar dentro de *Sietecuero* la semilla de lo que sería gran parte de su trabajo por muchos años. Cuando la banda se disolvió, cada músico tomó su camino y comenzaron a trabajar en proyectos personales. Evio Di Marzo abrió, en la urbanización La Florida, en Caracas, un estudio de ensayo llamado *Fandango* que se convirtió en el sitio fijo de ensayo de muchos de los músicos que se venían desarrollando años atrás; entre ellos, Giordano.

Para 1980, la situación económica y los decretos presidenciales obligaron a las industrias culturales, específicamente a las compañías discográficas, a invertir en el talento nacional. Todo esto desarrolló un movimiento musical formado por artistas que venían formándose años atrás, que saturó el mercado de discos, videos, portadas de revistas, entre otros.

Para registrar todo lo ocurrido durante la época mencionada anteriormente, se elaboró una crónica periodística en la que se refleja la esencia musical de finales de los años setenta y principio de los ochenta. Se realizaron una serie de entrevistas a los protagonistas de la época –además de observar fotografías, videos- para poder obtener de primera mano lo ocurrido durante esos años y reflejar lo más fielmente posible la personalidad de los representantes de todo este movimiento cultural, el papel que jugó *Fandango* y el ambiente de una época en el que las compañías discográficas fueron un factor determinante.

Palabras Clave: música, cultura, industria cultural, compañías discográficas, crónica, Venezuela, música pop, música urbana, años ochenta, *Fandango*, *Sietecuero*, *Adrenalina Caribe*, *Daiquirí*, *Yordano*.

Summary

At the end of the seventies and beginning of the eighties, Venezuela started to develop a great amount of cultural expressions that enriched the country little by little. One of them was the music, which for many years had been dulled by foreign singers.

A musical band called *Sietecuero* was founded in the mid seventies. Its members were musicians like Alberto Slezynger, Giordano and Evio Di Marzo. These three people started to sow in *Sietecuero* the seed of what would be a great part of their work for many years.

When the band dissolved, each and every one of the musicians took their way and began to work on their personal projects. Evio Di Marzo opened, in La Florida urbanization, in Caracas, a rehearsal studio known as *Fandango*, which became the place for rehearsal to many of the musicians that had been making progress since a lot time ago; such as Giordano.

In the eighties, the financial troubles and the presidential decrees forced the cultural industries, specifically record companies, to invest on national talent. These facts began a new musical movement, made with artists with an education and training, that saturated the record industry, videos, magazine covers, among others.

In order to register and make known all the facts occurred during the already mentioned time, a report was elaborated, in which is reflected the musical essence of the end of seventies and beginning of the eighties.

The characters and protagonists of that time were interviewed –aside from watching pictures, photographs and videos- to obtain the information of the facts of those years from the best and most reliable sources. This contributed to reflect as exactly as possible the personality of all this cultural movement's important figures, the role played by *Fandango* and the environment of a time when the record companies were a determining factor.

Índice

Introducción.....	1
Antes y después del sótano de La Florida.....	7
Anexo A	
Entrevista Alberto Borregales. Todo empezó con la tambora.....	77
Entrevista Alberto Slezynger. El quinto <i>Beatles</i>	86
Entrevista Alejandro Blanco Uribe. El hombre detrás del disco.....	108
Entrevista Bartolomé Díaz. Un alma llena de música.....	114
Entrevista Evio Di Marzo. Él es <i>Adrenalina Caribe</i>	130
Entrevista Ezequiel Serrano. Buscó hasta que encontró.....	138
Entrevista Giordano Di Marzo. Escribir es su necesidad.....	143
Entrevista Luisito Quintero. <i>Chamo Candela</i>	154
Entrevista Manuel Golczer. Conocedor del sonido.....	160
Entrevista Rafael Figliuolo. Junto al bajo.....	164
Anexo B	
Figura 1.....	171
Figura 2.....	171
Figura 3.....	172
Figura 4.....	173
Figura 5.....	174
Figura 6.....	174
Figura 7.....	175

Figura 8.....	175
Figura 9.....	176
Figura 10.....	177
Figura 11.....	178
Figura 12.....	178
Figura 13.....	179
Figura 14.....	180
Figura 15.....	181
Figura 16.....	182
Figura 17.....	182
Figura 18.....	183
Figura 19.....	183
Figura 20.....	184
Figura 21.....	184
Figura 22.....	185
Figura 23.....	185
Figura 24.....	186
Figura 25.....	186
Figura 26.....	187
Figura 27.....	187
Figura 28.....	188
Figura 29.....	188
Figura 30.....	189

Figura 31.....	190
Figura 32.....	190
Figura 33.....	191
Figura 34.....	192
Figura 35.....	192
Figura 36.....	193
Figura 37.....	193
Figura 38.....	194
Figura 39.....	194
Figura 40.....	195
Figura 41.....	196
Anexo C	
Material audiovisual (DVD datos).....	198
Referencias Bibliográficas.....	199

Introducción

La música es considerada una expresión cultural generada por los individuos que conforman la sociedad. Calcaño (1985) afirma que la música, como arte, es claramente social y está más enlazada con la dinámica social que cualquier otra manifestación del arte. Los productos culturales no pueden estar desligados de los factores externos e internos que los modifican de alguna manera. La sociedad, la ciudad y las industrias culturales son factores que están estrechamente relacionados con la forma en la que se expresa la cultura, específicamente la música.

Así como los alimentos, automóviles, entre otros, son manejados por una industria, los productos culturales también. El arte, la música y el cine tienen detrás de ellos una gran cantidad de empresarios, quienes son los encargados de manejar las expresiones culturales que se producen. En Venezuela, el desarrollo de esta industria cultural, específicamente de la industria musical, se ha visto afectada directamente por factores económicos y sociales que han frenado o acelerado su evolución. Durante los años setenta, el bolívar y el dólar eran monedas relativamente estables dentro del país, gracias a esto los inversionistas contaban con la posibilidad de producir eventos con artistas extranjeros y comercializar su música dentro del país a un bajo costo. Todo esto cambió luego de que el 18 de febrero de 1983 se produjera el “Viernes Negro”, día en el que el dólar se disparó y el bolívar

sufrió una gran devaluación.

Con este panorama enfrente, la industria musical tuvo que replantearse su fórmula de negocio. Seguir trayendo artistas extranjeros no siguió siendo una opción por lo que empezaron a invertir dinero en artistas nacionales. Aunado a esto, se comenzó a aplicar un decreto presidencial, aprobado previamente en los años setenta, en el que se indicaba que todas las emisoras radiales tenían la obligación de incluir dentro de su programación musical un 50% de música hecha en Venezuela. La industria musical no desperdició este escenario. Las compañías discográficas, especialmente Sonográfica y Sonorodven, empezaron a contratar personal y artistas que venían desarrollándose musicalmente algunos años atrás como los hermanos Di Marzo y Alberto Slezynger.

Estos tres músicos, junto a otros artistas, conformaron un grupo musical en los años setenta llamado *Sietecuero*. Con esta agrupación grabaron su primer trabajo discográfico de larga duración (LP) y comenzaron a realizar conciertos en sitios repletos de personas. Luego de algunos años esta banda se disolvió, cada integrante tomó un camino distinto, pero todos relacionados con la música. Durante esa época, Evio Di Marzo decidió abrir un estudio de ensayo ubicado en la urbanización La Florida, en Caracas. En este sitio, cuyo nombre era *Fandango*, muchos de los artistas relacionados con *Sietecuero* y con todo el movimiento musical que comenzó a

desarrollarse en los años ochenta, empezaron realizar sus ensayos.

En este trabajo se indagó, a través de una crónica periodística, el movimiento musical de finales de los años setenta y principios de los años ochenta en Venezuela. Se mostró el grupo *Sietecuero*, la evolución de sus integrantes, el papel de *Fandango* y la influencia de las compañías discográficas dentro de todo el movimiento. También se tomó en consideración la música y las composiciones creadas por la banda o algunos de sus integrantes. Asimismo, se narró lo que ocurrió durante la existencia del grupo, qué pasó luego de la separación, por qué este estudio en específico fue escogido como el sitio para experimentar e ir realizando parte de los proyectos personales de cada uno de los artistas que se convirtieron en representantes del movimiento que Allueva (2008) denominó “nueva canción”. (p. 207).

Ronderos, León, Sáenz, Grillo y García (2002) expresan que para llevar a cabo una indagación se recomienda “reportear” con los cinco sentidos, descubrir los detalles, buscar las escenas, entrevistar sin preguntar, registrar los diálogos, nunca asumir que se sabe, verificar toda la información, entre otros. Con toda la información que se obtuvo -tomando en consideración lo sugerido por Ronderos, fotos, videos y otros instrumentos como la entrevista- se redactó una crónica periodística en la que se pretendió reflejar el ambiente de esa época, el alma de sus representantes, lo que

ocurrió a finales de los años setenta y principios de los ochenta con el movimiento musical en Venezuela.

Según Herrera (1986) la "...crónica, más allá de sus propósitos informativos y de opinión, busca convertir al lector en un espectador de lo que no vio ni oyó, reproducir los acontecimientos y los aconteceres con su atmósfera, su emoción y su proyección espiritual". (p.74). Por otra parte, Martín Vivaldi (1998) afirma que la característica principal de la crónica es la valoración que se le asigna a los acontecimientos durante toda la narración. Esto lo comienza a aplicar el periodista en el momento en el que empieza a escribir, a teñir las palabras y frases con colores seleccionados por él mismo con los que se matizará lo escrito.

Para Herrera (1997) hoy en día la crónica podría considerarse el género, dentro del periodismo, que permite más libertades al momento de escribir y mucha más participación por parte de lector cuando este deja de resistirse y se involucra en las variaciones de tiempo y juegos que le propone el autor del texto. Además, afirma que a través de la crónica el escritor puede filtrar su enfoque del mundo, puede comunicar sensaciones, trazar personajes, paisajes, presentar anécdotas, compartir lo desconocido con el lector.

A través del relato que se elaboró se pretendió contextualizar, mostrar,

descubrir a cada uno de los personajes que participaron activamente en el movimiento musical de finales de los años setenta y principio de los ochenta. Se recrearon situaciones, descifraron personajes, descubrieron sus sentimientos y opiniones. Se narró lo que pasó realmente detrás de todo el movimiento musical de finales de los años setenta y principio de los ochenta en Venezuela.

Para lograr lo mencionado anteriormente se realizaron conversaciones con personajes conocedores de la historia musical de nuestro país, como, por ejemplo, Félix Allueva. El contacto inicial se realizó por correo electrónico y luego se desarrolló un encuentro físico. Allueva recomendó hablar con varias personas que él consideraba claves dentro del movimiento que se estudió; así pues, se contactó a cada una de estas personas. Algunos de ellos, como Alberto Slezynger, Alejandro Blanco Uribe, Ezequiel Serrano Calderón, Luisito Quintero, Alberto Borregales y Rafael Figliuolo, fueron contactados por correos electrónicos y redes sociales como *Facebook*. A través de mensajes y llamadas telefónicas se concretaron las entrevistas personales. La mayoría de los encuentros fueron personales (Giordano y Evio Di Marzo, Bartolomé Díaz, Alberto Borregales, Rafael Figliuolo, Alejandro Blanco Uribe, Ezequiel Serrano Calderón, Félix Allueva y Gregorio Montiel Cupello). El resto de ellas (Alberto Slezynger, Luisito Quintero y Manuel Golczer) se realizaron a través de llamadas telefónicas debido a que estas personas se encuentran viviendo fuera del país. Se insistió en que la

mayoría de las entrevistas fueran personales para poder registrar, y posteriormente plasmar en la crónica, la actitud, los sentimientos, el tono de voz, la forma de ser de cada uno de los entrevistados. Además, lograr el contactar directamente a cada uno de los músicos y personas involucradas en el movimiento musical era muy importante, ya que gracias a esto se podían obtener los testimonios, anécdotas y la historia directamente de los protagonistas sin intermediarios.

Todas las entrevistas, tanto personales como telefónicas, se realizaron en un período de tres meses aproximadamente, incluyendo el contacto previo y las conversaciones iniciales. Después de esto se transcribió cada una de ellas y se organizó toda la información obtenida, incluyendo fotografías y videos suministrados -que podrán ser observados en los anexos del presente trabajo- por algunos de los músicos. A partir de esto se comenzó a organizar la historia para poder escribir la crónica final y así permitirle a las personas acercarse y conocer a fondo una época musical importante para Venezuela que sólo fue cubierta por noticias y portadas de revistas.

Antes y después del sótano de La Florida

El sótano es oscuro, está lleno de largos collares, zarcillos perfectamente diseñados, lentes que no cumplen su función, sólo están ahí, colocados uno al lado del otro, uno sobre otro. Las guitarras, baterías y congas dejaron de escucharse hace más de veinte años, las paredes perdieron su sábana, el sótano su esencia. Lo que impera es la soledad, el silencio. Desaparecieron los encuentros en el pasillo, el roce entre las extremidades que podían llegar a entrelazarse en un apretón de manos o un gran abrazo. Evio Di Marzo alquiló ese sitio a principios de los años ochenta y lo convirtió en *Fandango*, una alcabala obligatoria para los artistas de los años ochenta. El sótano está ubicado en el callejón Pedroza de la Urbanización La Florida en Caracas, muy cerca de una bomba de gasolina y prácticamente al lado de una tapicería. El edificio es viejo, tal vez antes no lo era. La reja de barrotes es del color del cielo cuando está lleno de agua. Adentro todo está oscuro, afuera los carros aplastan las aceras y acercan sus cauchos unos a otros evitando hacerse daño.

Fandango tenía dos salas, una grande que se llamaba La Playa y una pequeña, El Campo. Ellas estaban divididas por un *control room* que era testigo de todo lo que ocurría. Del techo de La Playa colgaba una gran corneta, debajo de ella había una batería que el padre de Evio le había regalado a su hermano Giordano; pero Evio se apoderó de ella y la convirtió en la batería del estudio. Toda la sala estaba forrada con tela acrílica y rodeada por amplificadores, teclados, micrófonos, guitarras eléctricas y

congas. El Campo era distinto. Sus paredes eran marrones y estaba atravesado horizontalmente por un chinchorro. Todo parecía estar más apilado, el cuatro acariciaba a la guitarra y ésta al bongó.

—Esa era la base estratégica. En esa época en Caracas no había estudios de ensayo. A Evio se le ocurrió esa idea de montar una sala de ensayo con todo. Eran todos los amigos de Evio ahí. De ahí surge toda esa gente de *Sonográfica*. Todos ellos ensayaban ahí. En el edificio había una tienda de reparaciones eléctricas. Había un muchacho que le decían *El Grillo*, era grafitero y decoró todo eso, murió hace poco —relató el bajista Rafael Figliuolo tomando un poco de café.

El ingeniero de sonido era Cocoy Álvarez. Él era el encargado de manejar las consolas, afinar los instrumentos, recibir a los músicos que llegaban a ensayar y escuchar las grandes canciones antes que nadie. La puerta del sótano se abría muchísimas veces al día, las escaleras se desgastaban. En los alrededores de *Fandango* había muchos negocios de comida, panaderías, restaurantes. Muy, pero muy cerca, casi al lado, había una tapicería por la que los artistas pasaban antes de llegar al estudio ubicado debajo de la tierra.

En *Fandango* no solamente se tocaba, también se hablaba, se discutían ideas, se intentaban vender instrumentos y se solicitaban

guitarristas a través de una gran cartelera con papeles superpuestos que había que mirar muy de cerca, mientras apartaban otros, para poder leer lo que estaba escrito. El sótano tenía todo lo necesario para ensayar, los músicos no tenían que trasladarse con los instrumentos de un lado hacia otro, simplemente llegaban y ensayaban con lo que existía en el estudio.

—Ese sótano era bien *funky*. Era un sótano donde estaban todos los artistas. Era un semillero de artistas —dijo Alberto Slezynger alegremente—. Eso era un humero impresionante. Muchos de los músicos tocaban en varias bandas y era un lugar en el que nos veíamos todas las tardes; casi que todas las tardes porque ensayábamos casi que todas las tardes. Era muy fácil verse ahí.

Las cosas dentro del sótano no estaban desordenadas, pero tampoco ordenadas. Parecía el cuarto de cualquier joven sin mucho tiempo para ordenar. A las personas que iban para allá no les importaba mucho eso, solo querían ensayar en un lugar en el que se sintieran cómodos, en confianza y seguros.

Antes de *Fandango* sólo existía cuero, mucho cuero al que se le dio forma, significado, melodía y letra para que se convirtiera en *Sietecuero*, un grupo musical formado a mediados de los años setenta en Venezuela que fusionaba el rock, la salsa, el jazz, el blues. Uno de los integrantes de la

banda, Alberto Slezynger, comenzó a estudiar Economía en la Universidad Central de Venezuela a los 18 años y se hizo muy amigo de Carlos Morales. Él siempre le insistía y le insistía en lo mismo.

—Oye, tú tienes que conocer a Giordano, tú eres músico, Giordano es mi pana también. Ustedes deberían hacer una vaina, deberían unirse.

Rock más salsa, más blues, más jazz, más algo más

Giordano Di Marzo venía saliendo, a principio de los años setenta, de la agrupación musical *El Ford Rojo de 1974* y Alberto Slezynger de *La Banda de Larry Fenjes*. Se encontraron en la Universidad Central de Venezuela guiados por un amigo en común, guiados por los imponentes pasillos y techos sostenidos por una sola columna. Los murales de Fernand Leger, Pascual Navarro, Mateo Manaure, el *Pastor de nubes* de Jean Arp, entre otros, estaban ahí observando todo, ejerciendo una influencia imperceptible. Giordano estudiaba Arquitectura y Alberto, Economía; dos carreras distintas y distantes que en vez de separarlos los unió.

—Nos unimos un día, comenzamos a hablar Giordano y yo y vimos que él tenía una capacidad poética importante de escribir letras y melodías —dijo Alberto Slezynger calmadamente mientras que al fondo se escuchaba un teléfono sonar.

Alberto nació en Cuba y estaba muy influenciado por la música latina y cubana. En cambio, Giordano lo hizo en Italia y recuerda perfectamente que los primeros músicos que escuchó fueron George Gershwin, *Bill Haley & His Comets* y algunos discos napolitanos que estaban en su casa. La idea de ellos era formar una banda en la que se pudiera escuchar el rock, sentir la salsa y saborear la Caracas de la época. Giordano y Alberto se empezaron a reunir, Di Marzo sólo llevaba su guitarra acústica y Slezynger su piano eléctrico. Parte de las letras y melodías ya habían sido compuestas por Giordano. A éstas los dos músicos comenzaron a inyectarle el jazz, la salsa, el rock y la ciudad a cada una de las composiciones.

Seis de la tarde. Qué hora tan triste. La calle se llena de gente. Corre pa' allá corre pa' acá. Seis de la tarde. Qué hora tan sola. De la oficina a la casa. Nadie te mira.

Todo se olvida. (Vida moderna/Noche. Letra: Giordano Di Marzo).

Poco a poco se fueron incorporando los demás integrantes. Danilo Aponte entró a la banda, pero muy poco tiempo después salió de la agrupación. Evio Di Marzo, hermano de Giordano, quien venía de pasar por una crisis personal muy grave durante la época psicodélica, se unió como baterista sin dudarle. Rafael Figliuolo entró como bajista y Jesús “Totoño” Blanco ingresó para tocar congas recomendado por Carlos “Nené” Quintero. Bartolomé Díaz –guitarrista- y Alberto Borregales –percusionista- ingresarían poco tiempo después. Ninguno de ellos era desconocido para el resto del

grupo, todos estaban relacionados de una u otra manera. El vínculo más importante era la música.

Para 1975, Bartolomé se encontraba estudiando guitarra en el Conservatorio Nacional Juan José Landaeta con el maestro Antonio Lauro. Jorge Barnet era uno de sus compañeros y, a la vez, el guitarrista saliente de *Sietecuero*. Gracias a Barnet se produjo ese primer encuentro entre Bartolomé y el resto de los integrantes de la banda.

—Me llevaron a la casa donde todavía Giordano vivía en aquel momento, teniendo poco tiempo casado, que era la casa de sus padres en Cumbres de Curumo, Evio también vivía allí todavía. Jorge me presentó y ellos dijeron “Bueno vamos a tocar un poquitico”. Yo saqué mi guitarra y empezaron a tocar *Rojo Sangre y negro*. Como era una cosa así como rock yo nadaba como pez en el agua. Lo que toqué les gustó mucho mucho —dijo Bartolomé mientras miraba fijamente hacia el frente como si estuviese buscando algo dentro de su casa.

Ese día Bartolomé no tocó más nada, sólo se quedó escuchando cada canción y observando detalladamente el desenvolvimiento de la banda. Una de las cosas que le llamó la atención fue la textura de la música porque era algo a lo que no estaba acostumbrado. Ese juego de salsa, jazz, rock y blues, era algo totalmente nuevo. Dentro de la propuesta se apreciaba la

interacción acelerada e imponente de la urbe con el individuo. Se sentía el caminar apresurado de sus habitantes, el desdén, el asombro ante lo que se había convertido en cotidiano de un momento a otro, ante el crecimiento vertical de una ciudad que convertía a sus transeúntes en pequeños participantes; se escuchaba una ciudad real, que podía ser tocada, cambiada, vivida.

—La cosa que me llamó más la atención de *Sietecuero* era el contenido poético tanto o más profundo que tenían las letras, sobre todo de Giordano, que sobre todo en aquella época, era una época muy iconoclasta con textos poéticos muy buenos, muy fuertes. Eso me llamaba mucho la atención porque no estaba acostumbrado —dijo Bartolomé con mucha seguridad.

Hace rato que Caracas se vistió de sombra y luces. Y como de costumbre me fui a darle una vuelta por ahí. Después de mucho caminar fui a parar a una esquina poco alumbrada y fue ahí donde lo vi, y el rostro de la calle no usa, no usa maquillaje. Aunque son muchas las arrugas, poco, tan poco el ropaje, me le acerqué un poco más y ahora sé que la mirada de la calle sabe mucho más de la cuenta. Por eso hay más de un macho que tiembla cuando se la encuentra. (El rostro de la calle.

Letra: Giordano Di Marzo).

El grupo se desarrolló dentro de una urbe que expiraba arte, que se

movía al ritmo de políticas radicales, tanto de derecha como de izquierda. Dentro de una ciudad influenciada directamente por lo que ocurría en el extranjero, por las guerras, la música, el aire. Los habitantes aspiraban todo esto, consciente o inconscientemente, y lo convertían en movimientos culturales repletos de influencias que se entrelazaban para generar nuevas tendencias.

Bienvenidos al *Hippie Room*

Apenas ingresó Bartolomé al grupo el lugar de ensayo cambió. Todos se trasladaron con sus instrumentos, amplificadores y ganas a la Quinta 318 en la calle Imataca de las Lomas de Chuao en Caracas. Arriba y aún más arriba de una montaña estaba la casa de los padrinos del guitarrista, un poco, pero muy poco más abajo el *Hippie Room*. Este cuarto había sido construido para el primo de Bartolomé, pero como él estaba de viaje decidieron dejar entrar a siete músicos llenos de cuero a su casa. El *Hippie Room* no era ni tan grande ni tan pequeño, los siete integrantes cabían perfectamente si se iban ubicando uno al lado del otro en forma de elipse. El sitio tenía una pequeña tarima con luces, las paredes estaban cubiertas con corcho y a través de una pared movediza de cristal se podía observar el valle de Caracas.

Los integrantes de la banda podían entrar y salir del *Hippie Room* cuando ellos quisieran. Esa era su segunda casa. La tía de Bartolomé le

entregó una llave con la que podían abrir una puerta del patio que los dirigía hacia el cuarto de ensayo. Ellos iban y venían tres o cuatro veces a la semana, dependiendo de cuál fuera el próximo concierto o evento en el que iban a tocar. En una de esas salidas todos se dirigían hacia sus carros, buscaban dentro de sus bolsillos las llaves mientras cuidaban sus instrumentos. A lo lejos Bartolomé pudo ver como su prima, Augusta Sahagún, estaba entrando a la casa y como Slezynger corría rápidamente hacia él.

—¿Pana, qué eres tú de esa jeva? —preguntó Alberto Slezynger entre el cansancio de la carrera.

—Esa es mi prima —contestó Bartolomé mientras que miraba la entrada de la casa de su madrina.

—¡Yo he estado enamorado de ella toda mi vida! —exclamó Slezynger un poco más calmado mirándola fijamente.

Ella estudiaba arquitectura en la UCV, conocía a Giordano de la universidad y era muy amiga de la esposa de Giordano, Carmen Salvador. El único problema era que ella era muy tímida y no hablaba con nadie. Bartolomé se montó en su carro, Alberto en el suyo y comenzaron a bajar las Lomas de Chuao para incorporarse a la avenida Araure.

La Universidad Central de Venezuela fue el sitio de encuentro para los

integrantes de la banda. La mayoría de ellos eran estudiantes regulares. Borregales siempre estaba en el pasillo de Letras y Filosofía, Slezynger en Economía, Evio en Antropología, Rafael y Giordano en Arquitectura. Aunque Bartolomé y Jesús Blanco no estudiaban ahí, la Universidad era una parada obligatoria debido a la cantidad de conciertos que en aquella época tenían en la Ciudad Universitaria. La banda comenzó a hacer una gira por los auditorios de la universidad, el Naranja de la Facultad de Ciencias Económicas y Sociales y el Carlos Raúl Villanueva de Arquitectura fueron paradas obligatorias dentro de la casa de estudios en la que la movida cultural crecía rápidamente en los años setenta.

“Un recital de ‘Sietecueros’”. Con este titular la prensa anunciaba el concierto de *Sietecuero* en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Dentro de ese gran auditorio, con forma de búnker de concreto, se encontraban los siete integrantes de la banda esperando a la gente, esperando que las luces, los amplificadores y sus voces se encendieran. Giordano estaba al frente de todos vestido completamente de negro con su guitarra acústica en el pecho y sus manos sobre ella. Evio se escondía detrás de él, detrás de su batería. Alberto Slezynger estaba en el lado izquierdo del escenario, pero no miraba al público, sólo miraba a su banda, parecía estar observando desde una esquina que todo estuviese saliendo bien. Bartolomé estaba muy cerca de él con su guitarra eléctrica y amplificador. Exactamente al lado estaba Totoño Blanco con las congas y más allá, al lado de Evio, estaba Borregales en los

timbales y Rafael en el bajo.

El sonido de las guitarras, el piano, la batería, congas, timbales y bajo se comenzó a introducir en los oídos del público. La gente subía la mirada, cerraba un poco sus ojos, los observaban con detenimiento y asombro intentando descifrar lo que estos siete músicos estaban haciendo e iban a hacer. Poco tiempo después cambiaban su expresión, ya sus ojos se comenzaban a abrir, sus oídos se acostumbraban a la mezcla de todos estos instrumentos, a la voz segura y sentida del cantante y compositor de la mayoría de las canciones. La gente dejaba sus asientos y comenzaba a experimentar nuevos ritmos, formas y poesía con *Sietecuero*.

—La gente que venía a los conciertos de *Sietecuero* era gente a la que realmente le gustaba la música y que le gustaba nuestra música. No era que iban a ver a *Menudo*. Era una música totalmente distinta, con una poesía urbana, con un planteamiento musical de fusión de todas las influencias que había tenido en ese momento la juventud de Venezuela, del rock, de la salsa, de lo latino. La gente que iba a los conciertos era gente joven y gente joven vanguardia, pero había sobre todo gente que venía con un concepto desarrollado de la mente, amplio —contó Slezzynger orgulloso.

La voz se empezó a correr, los estudiantes comentaban sobre la banda de unos compañeros que se llamaba *Sietecuero*, que fusionaban ritmos, melodías e historias. Cada vez había más gente en los conciertos, las

480 butacas del auditorio de Arquitectura comenzaron a ser insuficientes. La banda se trasladó hacia una carpa –que se armaba de vez en cuando- en el Parque Los Caobos donde se presentaron tres días seguidos, viernes, sábado y domingo. Los tres días el sitio estuvo repleto, la gente no dejaba de asistir y *Sietecuero* tampoco, aunque fuera difícil trasladarse de un sitio a otro con todos los instrumentos, especialmente el piano.

—Yo tenía un *Fender Rhodes* que es un piano eléctrico, era el típico de la época, de *Chick Corea*, era como el piano eléctrico de los de jazz y fusión. Eso era un armatoste de 73 teclas, más pesado que una urna. Para cada concierto yo me tenía que llevar el mío, entonces yo contrataba a alguien que me llevara el piano porque la vaina era realmente súper pesada. Entonces casi que la plata que uno ganaba en los conciertos yo se la pagaba al caletero que me llevaba el piano –dijo Alberto Slezynger.

Esto no los desanimaba, más bien los motivaba a seguir haciendo música a seguir tocando y llevando sus composiciones a otros lugares. Durante un año estuvieron tocando muchísimo en la UCV y hasta salieron de Caracas para realizar un concierto en la capital musical de Venezuela, Barquisimeto. Pero sobre todo, estuvieron ensayando constantemente, perfeccionando las melodías, las letras, compenetrándose, entrando y saliendo del *Hippie Room* las veces que fuera necesario. Así salió *Summertime*, una versión en español de la canción de George Gershwin

titulada de la misma forma y que ha sido interpretada por muchos músicos alrededor del mundo. Giordano adaptó la letra agregándole ese toque urbano y junto con la banda lograron que la canción sonara como *Sietecuero*.

Summertime, And the livin' is easy. Fish are jumpin'. And the cotton is high. Your daddy's rich. And your mamma's good lookin'. So hush little baby. Don't you cry. One of these mornings. You're going to rise up singing. Then you'll spread your wings. And you'll take to the sky. But till that morning. There's a'nothing can harm you. With daddy and mamma standing by. Summertime, And the livin' is easy. Fish are jumpin'. And the cotton is high. Your daddy's rich. And your mamma's good lookin'. So hush little baby. Don't you cry. (Summertime. Letra: George Gershwin).

El sol caliente. Hace la vida fácil. Los peces saltan. La caña creció. Tu papi es rico. Y tu mami tan linda. No llores mi niño. Susurramos. Una mañana. Te despertarás cantando. Despegarás tus alas. Te irás por el cielo. Pero hasta entonces. No hay nada que pueda hacer. Tu mami y tu papi que cuidan de ti. Una mañana. Te despertarás cantando. Despegarás tus alas. Te irás por el cielo. Pero hasta entonces. No hay nada que pueda hacer. Tu mami y tu papi que cuidan de ti. Que cuidan de ti. (Summertime. Letra: Giordano Di Marzo).

En 1977, después de más de dos años de conciertos y ensayos, el grupo logró tener contacto con Carlos Raybans, uno de los productores asociados a la compañía discográfica *Velvet*. Giordano y Alberto Slezynger

comenzaron a tener conversaciones frecuentes con él hasta que Raybans tomó la decisión y le propuso a *Sietecuero* grabar su primer disco. Alberto Slezynger comenzó a buscar un productor que estuviese dispuesto a grabar con ellos, entendiera y estuviese abierto a la propuesta del grupo. Poco tiempo después apareció Fred Weinberg, un ingeniero de sonido neoyorquino, fanático de la salsa, que había trabajado previamente con la *Fania All-Stars* y era la voz y el sonido de *The Archies*. Fred no hablaba prácticamente nada de español, pero en la música el idioma nunca ha sido una pared difícil de derribar. Ir a Nueva York a grabar no era una opción para siete estudiantes universitarios, los pasajes y el hospedaje eran muy costosos. Weinberg les propuso grabar en Puerto Rico en uno de los mejores estudios de la época: *Ochoa Recording Studios*. Esa opción era mucho más viable. Slezynger tenía familia en Puerto Rico y le ofrecieron un apartamento en Isla Verde para que todos se pudieran alojar. Ahora tenían que reunir el dinero para los pasajes y para trasladar a Fred desde Nueva York hasta Puerto Rico. Los billetes de colores los consiguieron haciendo lo que mejor sabían hacer: tocando. Un arquitecto -que estuvo presente en uno de los conciertos en la UCV- les consiguió un espacio en una fiesta; todo el dinero que ganaron ese día lo usaron para irse de viaje y comenzar a grabar el disco.

Por favor, ocho pasajes para San Juan, Puerto Rico

El día del viaje Maiquetía se llenó de instrumentos, ansias, ganas,

emoción. “Yo creo que era la primera vez que un grupo venezolano salía al exterior a grabar con un productor norteamericano”, dijo Alberto Slezynger. La hora y media de vuelo fue mucho más larga para ellos. Lo primero que pudieron observar al llegar fue la gran isla rodeada por el Mar Caribe y el Océano Atlántico. Una gran cantidad de agua y una pequeña cantidad de tierra firme los recibió durante toda una semana. El Aeropuerto Internacional Luis Muñoz Marín fue la primera parada, la segunda un apartamento de dos habitaciones donde vivirían por una semana los siete integrantes más un extra, Manuel Golczer.

Manuel conoció a Bartolomé en 1975 y estudiaron juntos Electrónica. Él también era amigo de Slezynger y desde que Bartolomé entró a *Sietecuero* comenzó a estar presente en todos los conciertos y ensayos. Golczer tocó guitarra mucho tiempo y cuando dejó de hacerlo se empezó a interesar por la ingeniería de sonido. Él tenía criterio, podía ayudarlos en ciertas cosas, por eso Bartolomé no dudó en invitarlo a la grabación para que fuera el asistente de Weinberg. “Yo no había estado involucrado directamente con ninguna grabación. Con ellos había otro tipo de amistad, se dio la oportunidad y fui”, dijo Manuel.

El apartamento quedaba en Isla Verde, uno de los sitios turísticos más conocidos en Puerto Rico. Era pequeño, blanco, vacío, sin espacio suficiente para ocho personas; pero con una vista que lograba que cualquiera se

sorprendiera. La arena era blanca, el sol se reflejaba sobre ella, el mar tenía un color azul turquesa impecable, tranquilo, que tenían que mirar así no quisieran. Dentro del apartamento todos se acomodaban donde podían, nadie se quejaba. Todas las mañanas se despertaban temprano y se iban al estudio que quedaba como a media hora del apartamento. Para trasladarse usaban un *Honda Civic* que les prestaron los familiares de Slezynger. El carro era pequeño, compacto, no cabían los ocho así que tenían que hacer dos viajes para que todos pudieran llegar.

A las nueve de la mañana tenían que estar en *Ochoa Recording Studios* para que pudieran trabajar todo el día sin problemas. Sólo tenían una semana para grabar todo el disco, no era mucho tiempo. El primer día se instalaron en el estudio y comenzaron a planificar con Fred lo que se iba a grabar. Primero se grababa el bajo, la batería, el piano y la percusión al mismo tiempo. Luego se introducían las guitarras, las voces y los coros. La grabación era prácticamente en vivo, el grupo estaba sumamente ensayado, las canciones fueron mejoradas, aprendidas, asimiladas y preparadas con mucho tiempo de antelación. En el estudio sólo se grabó.

Ochoa Recording Studios tenía mucha madera, una gran consola, un piano de cola, un piano eléctrico Rhodes y una batería. Había muchos paneles de colores que evitaban que se produjera interferencia entre los instrumentos cuando se estuviesen grabando varios al mismo tiempo.

—El estudio era un estudio grande, de esos tipos donde graban *The Beatles* en *Abbey Road*. Esos clásicos grandes que tenían un control arriba en un primer piso y abajo una sala inmensa como para meter una sinfónica y nosotros utilizando nada más lo necesario, piano eléctrico, bajo y batería. Éramos nosotros tres nada más tocando y nosotros tres imaginándonos la canción oyéndola, nosotros adentro porque sabíamos que después Giordano se iba a montar a cantar o que el guitarrista se iba a montar a tocar o que otros percusionistas iban a tocar. Pero veníamos tan ensayados y habíamos tocado tanto con el grupo que salió muy bien gracias a Dios y fue un momento muy sabroso –dijo Alberto Slezynger emocionado.

Desde el *control room* se podía observar todo el salón donde se realizaba la grabación. Los que no estaban grabando se sentaban con Fred en este sitio para escuchar lo que los otros estaban haciendo. El estudio era tan moderno para la época que existía la posibilidad de realizar grabaciones multipistas. Ahí pasaban más de ocho horas diarias grabando, escuchando, conversando. A las seis de la tarde ya era hora de regresar al apartamento, a veces descansaban, a veces no, pero lo que sí era necesario para todos era comer: “Comíamos ahí sandwiches, cocinábamos lo que podíamos, bajábamos enfrente a un McDonald's, lo que hubiera, era con las uñas. La vaina era de músico pelabolas”, dijo Slezynger.

Antes y después de irse para el estudio solían pasear por la playa y

disfrutar de unos eventos que les resultaban a todos muy poco comunes. Durante la caminata por Isla Verde se podían observar los grandes edificios, turistas asombrados por lo que estaban observando y unas descargas de congas, en las que un día pudieron observar al cubano Carlos “Patato” Valdés tocando sus congas con una destreza que a cualquiera le llamaba la atención. El Coliseo Roberto Clemente también fue visitado por *Sietecuero* para presenciar un concierto de Rubén Bladés, Willie Colón y la *Fania All-Stars*. Los integrantes del grupo estaban muy lejos de la tarima, en una de las tribunas más altas del coliseo. Sin embargo, Slezynger quería llegar hasta el escenario, conocerlos a todos y lograr hacer un contacto con ellos. Poco a poco comenzó a bajar, nadie lo quiso acompañar, sólo fue él. El tiempo pasó y no regresaba. Alberto Borregales decidió observar fijamente la tarima y sus alrededores para ver si lo podía encontrar, ahí estaba él, hablando con algunas personas e intentando llegar detrás del escenario.

Los días de grabación no variaban mucho, lo principal era encerrarse en el gran cuarto frío a grabar las siete canciones que aparecerían en el disco. Pero hubo algunas cosas que no pudieron dejar de hacer, era necesario comprar una nueva batería para Evio porque ya la suya estaba muy deteriorada. Con esa batería grabaron una de las canciones del disco: *Chanchullo*. Si se escucha atentamente se puede notar la diferencia en el sonido de la batería. Los paseos por el viejo San Juan, por las pequeñas calles de adoquines perfectamente colocados uno al lado del otro hace más

de cuatrocientos años con gran delicadeza no podían faltar. Los edificios de colores vivos impedían observar lo que había detrás de ellos. Ellos se convirtieron en el paisaje perfecto con sus pequeños balcones de rejas negras, sus grandes puertas de madera, su historia. Este sitio llamado *La Fortaleza* fue construido por el rey Carlos I de España en 1533 para proteger a la isla de los ataques bucaneros, luego pasó a ser la residencia del gobernador de turno.

La estadía en Puerto Rico se acercaba a su final. Ya las siete canciones habían sido grabadas completamente. Algunas composiciones quedaron fuera, *Summertime* y *Dímelo con tu voz* no lograron entrar a la pasta negra. Lo único que faltaba era que el productor realizara la mezcla y que los integrantes regresaran a Venezuela con un disco ya terminado. Todos estaban listos para irse, pero la disquera no había pagado las sesiones de grabación del estudio. Giordano decidió quedarse un par de días más intentando resolver el problema, pero igual fue al aeropuerto para despedir a los demás integrantes. Aviones subían y bajaban, cada cierto tiempo se escuchaba el anuncio de la salida de un vuelo y la de ellos se tardaba demasiado. De algún lado salió una esfera pequeña parecida a cualquier pelota de beisbol, sólo que de otro material. Decidieron distraerse, armaron equipos, se colocaron en forma de diamante y comenzaron a jugar beisbol sin bate, sin guante, sólo con las manos. Nadie ganó, no llevaban la cuenta de las carreras, sólo de los outs. A lo lejos se comenzó a escuchar

una voz: “Señores pasajeros. Se les informa la salida con destino a la ciudad de Caracas, Venezuela. Por favor, abordar por la puerta siete”. Tomaron sus cosas y comenzaron a incorporarse en la fila que los traería de nuevo a su país. Colocaron las correas, zapatos y maletas de mano a un lado para que se deslizaran, ellos pasaban por una especie de puente sin problema alguno; de repente, el personal de seguridad encontró algo. Limas de uña y corta uñas de metal aparecieron, eran de Bartolomé. Él tenía que cuidarse muchísimo las manos y las uñas, debido a que estudiaba guitarra clásica, y tenía que traer estas cosas de metal –que la gente de seguridad consideraba peligrosa- todo el tiempo consigo. Los guardias se alejaron de él y comenzaron a hablar.

—Esto no es normal. Creo que deberíamos investigarlo un poco antes de dejarlo salir del país –le susurró uno de los policías al otro.

—Yo creo que sólo debemos hablar con él para que nos explique por qué lleva estas cosas de metal peligrosas consigo –le dijo el otro policía mirándolo a los ojos sin susurrar.

Bartolomé miraba a los policías, miraba el piso, las paredes, a sus compañeros, sus instrumentos de metal.

—Nos acaba de decir que es estudiante de guitarra clásica y que tiene que mantener sus manos y uñas muy bien cuidadas –continuó susurrando

mientras que su compañero lo comenzaba a ver raro.

—Entonces no hay problema, eso es lógico. Un guitarrista no puede tener sus manos destrozadas –agregó el policía mientras que miraba a Bartolomé de arriba a abajo.

—Tienes razón. Además al parecer trae su guitarra con él y las personas que lo acompañan también son músicos y tienen sus instrumentos –dijo dejando de susurrar y volteando hacia donde estaba Bartolomé.

Comenzaron a acercarse lentamente hacia él mirándolo a los ojos. Todos esperaban que hablaran rápido.

—Toma tus cosas, muchacho. ¡Buen viaje! Vuelve pronto y mantén tus manos bien cuidadas –apuntó el policía que nunca susurró mientras que Bartolomé lo veía fijamente.

Bartolomé agarró sus cosas y todos se montaron en el avión.

¿Y el disco?

Apenas se fueron Giordano comenzó a comunicarse con la disquera para que le pagaran las sesiones de grabación a *Ochoa Recording Studios*. Después de un día lo consiguió, la disquera pagó y se podía regresar a Venezuela sin problema. Fred le propuso a Giordano firmar con otra compañía discográfica en Nueva York y se ofreció como intermediario.

—Él (Fred) llegó allá hablando maravillas “Un grupo de música latina, suramericano, tres compositores como *The Beatles*”. Mira no nos hagas mucha propaganda así porque después nos oyen y no escuchan a *The Beatles* por ningún lado. Aunque estaban, pero no se expresaban en la música que hacíamos –narró Giordano entre sonrisas mientras que las personas a su alrededor lo observaban tímidamente.

Slezinger y Giordano, quienes eran los mayores del grupo y se habían convertido en líderes de la banda desde un principio, le compraron el material que había sido grabado a *Velvet* y viajaron a Nueva York para hablar con la disquera que habían conseguido a través de Fred. Esta compañía era del hermano de Eddie Palmieri. Ahí conversaron, consideraron las distintas posibilidades, pero no llegaron a nada. Regresaron a Venezuela y el disco salió a la calle bajo el sello disquero con el que se pensaba que iba a salir: *Velvet*.

En 1978, se pudo observar la carátula del disco, era una pared de ladrillos, ni tan rojos, ni tan anaranjados, ni tan amarillos, con algunos espacios en blanco y atravesada completamente por una sola palabra escrita con aerosol: *Sietecuero*. Debajo de ella había otras palabras escritas de la misma manera pero esta vez entre comillas, era el nombre del disco: “Rojo Sangre”. Los integrantes no estaban al frente, pero sí estaban atrás. Al voltear la carátula se podían observar los siete integrantes de la banda muy

bien identificados mirando hacia la izquierda, sonriendo, con una pared gris detrás de ellos. Parecía una gran foto guardada por mucho tiempo porque los bordes ya no eran regulares. Esta fotografía fue tomada por Gonzalo Galavis y estaba colocada sobre otra pared. Esta vez los bloques eran de color negro y las divisiones entre ellos eran fucsia. A la izquierda se podían leer los nombres de las canciones en color blanco, a la derecha unas palabras de Fred Weinberg que sorprendieron a los integrantes de la banda.

Se necesita un tipo especial de persona capaz de tener constante dedicación, perseverancia, personalidad y, lo más importante, talento para alcanzar lo que todos y cada uno de los miembros de Sietecuero, han logrado... un álbum que refleja el cariño y el arte de cada miembro del grupo. A medida que yo grababa este álbum con Sietecuero, nuevas y agradables sorpresas parecían florecer: primero, cada miembro tomó, a cuidado personal, cada nota tocada y cada palabra cantada, y este cuidado se hizo evidente en el producto final. Yendo más allá, la creación de este álbum es comparable al nacimiento de un niño, todos estamos preocupados por traer a la vida en el mundo del disco un feliz, saludable, inteligente e interesante producto. Y felizmente, así fue hecho. No hubo “cirugía plástica” en este producto, lo que Ud. oye es lo que cada quien fue capaz de hacer. No fue hecho en pedazos, más bien, fue grabado al máximo de capacidad, enriquecido con gustosos toques de genio creativo, desde los bellos arreglos hasta la mezcla final. Y cuando Sietecuero dio nacimiento a este LP no podíamos esperar a compartir esta nueva experiencia con Ud. estoy muy orgulloso y feliz de haber sido parte de esta familia y espero sinceramente llevarles

en un futuro cercano, más de la música de Sietecuero para su goce.

Fred Weinberg.

El disco se quedó en la calle mientras que *Sietecuero* siguió ensayando y tocando en conciertos. Comenzaron a presentarse nuevamente en la UCV, tanto en los auditorios como en un escenario totalmente nuevo para ellos: el Aula Magna de la UCV, en donde ese día de agosto de 1979 se estaba dando a conocer el partido político *La Causa R*. La próxima tarima fue la del Teatro París. El día de la presentación, la prensa titulaba “‘Sietecuero’ en el París”, mostraban la carátula del álbum y sólo señalaban el evento escribiendo “El concierto”. Afuera del teatro se podía leer claramente el nombre de la banda. Las luces de color verde, azul, amarillo y rojo alumbraron el escenario durante toda la noche. La ciudad se volvió a cubrir con el cuero que formaba parte de la cultura generada en una ciudad que deseaba arte.

Se va uno, pero entran dos

Después de ese concierto el grupo sufrió una baja considerable que los hizo tambalear. Bartolomé se fue del país para realizar un postgrado en Uruguay, dejando así un vacío importante que debía ser llenado. Pedro Matute, taxista y guitarrista, ingresó por Bartolomé.

Poco tiempo después consiguieron la oportunidad de presentarse en

El Poliedro junto al grupo estadounidense *Tavares*. Alberto Slezynger, junto a su amigo de la universidad Carlos Morales y Manuel Rivero, tenían una compañía de sonido que se llamaba *Sonoavance* y habían sido contratados para montar el sonido del concierto de *Tavares*. Poco a poco fueron llenando el sitio con cornetas *Bose* y ya al terminar Alberto Slezynger le dijo a la persona que los había contratado: “¿Mira y por qué no metes a *Sietecuero* a tocar para abrirle a *Tavares*?”. El señor aceptó. Así *Sietecuero* se presentaría por primera vez en El Poliedro de Caracas. Sus canciones se escucharían dentro de la gran cúpula -ubicada al sur de la ciudad- rodeada por montañas y poblada por más de 10 mil personas.

—El mismo día que toqué con *Sietecuero* en el Poliedro yo me estaba graduando de economista en el Aula Magna. Salí con la toga, toda la vaina protocolar, prosopopéyica. Les di un beso a mis padres, me dieron el diploma y por ahí por las mismas escaleras seguí subiendo, me monté en el carro y me fui al Poliedro a tocar. A la gente le encantó. Yo creo que la gente alucinó y dijo “¿Qué vaina es esta?”. No entendían muy bien de dónde salimos –dijo Alberto apresuradamente.

Con la salida de Bartolomé el sitio de ensayo cambió, todos se trasladaron a la casa de Evio en Sarría y recibieron a un nuevo integrante, Luisito Quintero. Totoño Blanco había invitado a Alberto Slezynger a la descarga de los barrios en Marín, San Agustín, en Caracas. Slezynger tenía

muchas referencias buenas sobre estos eventos y sobre todo de un muchacho de 11 años que tocaba y que era sobrino de Carlos “Nené” Quintero.

—A nosotros nos pareció una buena idea incluir a un talento joven nuevo de la familia Quintero y darle la oportunidad. Más bien sorprendió a todo el mundo cuando vino al primer ensayo porque él se empató inmediatamente en el concepto de fusión y en la nota de rock mezclado con salsa y le dio ese toque del barrio Marín de San Agustín. Era un chamo que venía ya con un talento adentro impresionante –señaló Alberto Slezynger.

Sietecuero decidió inmediatamente incluir a Luisito dentro de la banda. Lo bautizaron *Chamo candela* e inmediatamente, luego de verlo descargando en Marín, Slezynger compuso una canción instrumental que tituló de la misma forma.

—Empecé a tocar con *Sietecuero* a los 11 años, el más chiquitico de todos. Disfrutaba, no sabía exactamente qué era. Yo lo que quería era tocar y lo que yo tocaba yo lo disfruté bastante. Era algo diferente en esa época. Hasta ahora que uno escucha ellos tenían un estilo propio –dijo Luisito con nostalgia desde algún lugar de Nueva York.

Quintero comenzó a ensayar regularmente con la banda, algunas

veces tocaba bongó y otras los timbales. Los integrantes tenían que irlo a buscar y luego llevarlo a su casa en Marín cada vez que había ensayo. Slezynger se montaba en su Fiat 132 de color azul oscuro, lo recogía como a las seis de la tarde y a las 11 de la noche ya lo estaba regresando.

La última vez de *Sietecuero*

Luisito sólo participó en un concierto que realizaron a finales de los años setenta en el Teatro Alcázar que estaba ubicado en la plaza del Panteón Nacional. El grupo le propuso a Alfredo Escalante -conductor de *Síntesis*, un programa de televisión del canal 5- realizar un concierto en vivo grabado. Escalante aceptó y los integrantes comenzaron a buscar un sitio para realizar la presentación y escogieron ese teatro con forma de concha acústica que estaba a punto de ser demolido. La idea era llenar el sitio con maniqués sin ropa para que pareciera público, pero el presupuesto no alcanzó para tanto.

El programa empezó con una pequeña presentación del grupo que hizo Escalante desde el puente de la Avenida Bolívar con Parque Central de fondo y *Chanchullo* –una de las canciones del disco- como cortina. La primera canción que tocaron fue *Vida moderna/ Noche*. Giordano estaba al frente de la banda con un pantalón negro, una camisa negra y una corbata negra con algunas rayas rojas horizontales. Matute se vistió totalmente de rojo, resaltaba entre todos, era imposible no mirar su traje, sus grandes

lentes y su poblada barba. Evio comenzó el concierto con un saco y corbata, pero poco a poco fue cambiando su vestuario. Detrás de ellos el sitio se veía un poco descuidado, tal vez porque iba a ser destruido la noche siguiente. *Sietecuero* tocó las siete canciones del disco más otras como *Summertime*, *Dímelo con tu voz*, *Chamo candela* y una pieza instrumental compuesta por Slezynger.

—Fue muy profesional porque vino la unidad móvil del canal cinco y nosotros teníamos una compañía de sonido, usamos todos los equipos que teníamos para grabar el concierto y de ahí pasar a la unidad móvil, o sea que era una vaina muy profesional. El director no era muy bueno porque las tomas eran como escoñetadas. Creo que había como dos cámaras nada más, era una cagada visualmente, pero muy adelantado para la época. Lo bueno fue que sonó muy bien. La banda estaba sonando muy bien y lo hicimos a través de una consola profesional —comentó Slezynger luego de recordar el concierto.

Ese día cada nota y cada palabra sonaron perfectamente. Se escuchaba el empeño que pusieron, las ganas de tocar, de cantar, de hacer música. Borregales y Luisito se compartían los timbales y el bongó. Giordano algunas veces dejaba su guitarra atrás y se dedicaba sólo a cantar. También compartió el micrófono con su hermano Evio cuando éste dejó la batería y fue a cantar la primera y única canción que había compuesto para un disco

hasta el momento: *Arrabalera*. Aparte de escucharse, la música se sentía bien. Cada canción llevaba su ritmo y te incluía en él, a *Trataré*, *No asimiló* y *Dímelo con tu voz* se le sentía esa suavidad, esa delicadeza profunda con la que se acercaba a ti. *El rostro de la calle* y *Rojo sangre y negro* te raspaban con su asfalto, te alumbraban con sus colores, te sorprendían con algún rincón, te hacían caminar por la ciudad con ritmo.

Después del Teatro Alcázar no hubo más conciertos, ese fue el último día en el que los *Sietecuero* tocaron juntos. Alberto Slezynger, uno de los fundadores y líder del grupo junto con Giordano, se fue del país en 1979 para hacer un postgrado en Nueva York y estudiar música.

—Yo tenía ganas de cambiar de ambiente ya y yo estaba componiendo canciones por mi lado y también había una frustración de que el proyecto no había cuajado comercialmente. Ni la disquera nos paró bolas, ni la gente, digamos comercialmente en la radio nos apoyaron. No fue lo suficientemente exitoso para que mantuviéramos continuamente el grupo, para que viviéramos del grupo. Nos dimos cuenta de que lo nuestro era una música que no iba a ser nunca comercial en ese momento porque el gusto de la gente estaba dictado por la música extranjera que sonaba en radio, y no ponían música nacional. Y las disqueras también tenían muy pocas oportunidades de promocionar grupos venezolanos —contó Slezynger.

Antes de irse del país Alberto ya tenía sustituto: Marcus Vinicius Da Fonseca. Las cosas con él no funcionaron muy bien porque a algunos miembros de la banda no les terminaba de encajar su forma de entender la música. Luego de que Alberto se fue, no hubo más ensayos y cada uno de los integrantes comenzó a tomar caminos distintos. Sin embargo, Evio y Giordano querían continuar con el grupo.

—Después de que Alberto se fue, Giordano y yo nos quedamos con *Sietecuero*, pero eso no prosperó nunca porque hubo un pequeño impase en el carácter que no lo superamos. No era por nada particular —dijo Evio muy relajado tomándose un poco de *Pedialyte* para recuperarse del calor.

Ahora a trabajar solos

Giordano comenzó a trabajar solo. Él quería mantener a *Sietecuero* y para intentarlo grabó una maqueta con dos canciones que tocaba con el grupo en vivo: *Triste Historia* y *Guerrero de la noche*, canciones que luego aparecieron en su primer disco como solista. Esta maqueta no funcionó y Giordano comenzó a dejar a un lado el grupo con el que logró grabar su primer trabajo discográfico. Giordano Di Marzo siguió trabajando, empezó a componer canciones como *Vivir en Caracas*, *Perla negra*, *Prueba de Fuego* y *No voy a mover un dedo*. Esta última fue grabada en *Fandango*, un estudio de ensayo-grabación que Evio creó en 1979 en un sótano en la urbanización La Florida en Caracas. *Fandango* se llenaba de artistas, amigos y conocidos

de Evio que iban diariamente a ensayar, hablar o grabar alguna canción. Los músicos se sentían cómodos en el lugar, sentían que podían componer, experimentar con sonidos en un sitio agradable, de confianza y con un buen sonido. El sótano cada vez era más visitado. A medida de que pasaban los meses los músicos se enteraban que este sitio existía y que sus puertas siempre estaban abiertas para quienes quisieran entrar.

—En *Fandango* grabé *No voy a mover un dedo* para un cantante que nunca la cantó porque no se la di. Yo estaba pensando irme a Nueva York para ver si estudiaba Ingeniería de Sonido y me dedicaba a producir. Yo no pensaba ser solista y nada. Hacía canciones porque estaba en mí hacerlas – comentó Giordano mientras que a su esposa le brillaban los ojos cuando lo veía desde la silla de al lado.

Giordano siguió trabajando y componiendo durante un buen tiempo hasta que recibió la llamada de uno de los fundadores del grupo *Spiteri*, Jorge Spiteri. Él acababa de llegar de Londres -donde estuvo estudiando música, producción de cine y televisión- y estaba interesado en producir. Giordano aceptó y comenzaron a grabar *Negocios son negocios*, el primer disco de Di Marzo como solista. Este trabajo salió a la calle bajo el sello de *Polygram* en 1982 y estaba conformado por canciones como *Triste historia*, *Guerrero de la noche*, *Perla negra* y *Días de junio*. En la carátula del disco estaba Giordano solo intentando encender un cigarro, con una pequeña

lámpara al lado y los rayos del sol prácticamente apagados queriendo entrar por ranuras entreabiertas. *Negocios son negocios* fue grabado con personas ya conocidas. El bajista fue Rafael Figliuolo y el guitarrista Jorge Barnet, los dos ex *Sietecuero*.

Este trabajo no tuvo mucho éxito, pero Giordano siguió trabajando, dándole forma a las palabras, maquillándolas, detallándolas. A principio de los años ochenta Carlos Montenegro era director de Artistas y Repertorio en *Sonorodven*, una compañía discográfica de la época. Di Marzo le había mostrado algunas maquetas a él y éste le había preguntado si estaba dispuesto a cambiar su imagen, a bailar, a adaptarse a lo que ellos estaban buscando. Giordano no estaba muy de acuerdo y es entonces cuando *Sonorodven* lanza a Guillermo Dávila con un primer disco que se convirtió en éxito. Para el segundo disco de Guillermo la compañía llamó a Giordano para saber si tenía alguna canción que les pudiera interesar, Di Marzo llevó *No voy a mover un dedo*. Ésta fue grabada y con las regalías que le correspondían, Giordano pagó los honorarios médicos del nacimiento de su primera hija, Adela.

Mientras tanto, Evio se encontraba trabajando con una agrupación que había empezado a formar cuando *Sietecuero* estaba llegando a su final: *Adrenalina Caribe*. Alberto Borregales se unió a este proyecto y participó en el primer disco de la banda *Pico y Pala* con *Mucer/Discomoda* en 1982.

Alberto Slezynger, quien ya había regresado a Venezuela, también formó parte de este primer disco como corista. “Me voy a Venezuela porque no aguanté más frío. Ya tenía tres años sufriendo invierno tras invierno y cuando vi la oportunidad de devolverme, me devolví”, dijo Alberto, quien trajo consigo una cantidad importante de canciones compuestas. Con algunas de estas composiciones Slezynger armó un demo, llamó al grupo *Daiquirí* y comenzó a mostrarle el material a las disqueras. La respuesta que obtuvo no fue muy buena: “No, hombre, eso no es salsa, no es merengue, quién canta”, dijo Alberto imitando la voz de las disqueras. El ex *Sietecuero* guardó su demo y continuó siendo por un tiempo más el gerente de mercadeo de una empresa.

Se busca ejecutivo. ¿Alguien?

A principios de los años ochenta la economía venezolana se encontraba atravesando un mal momento. Tal vez, el más importante de ellos, fue la caída del precio del petróleo. Esto desencadenó, el 18 de febrero de 1983, una fuerte devaluación del bolívar y la aplicación del control cambiario. Con toda esta situación, la sociedad y las industrias vieron seriamente afectada su capacidad adquisitiva e inmediatamente comenzaron a buscar alternativas. Las personas no despilfarraban el dinero, sólo consumían lo más importante. Las industrias, especialmente las culturales, dejaron de invertir dinero en artistas extranjeros, reformularon su estrategia y comenzaron a apostar parte de su capital a los músicos venezolanos. Aunado a esto, durante estos mismos años, el gobierno comenzó a aplicar la

ley del “Uno por uno” -que había sido aprobada algunos años atrás- en donde se le exigía a las emisoras de radio nacionales incluir dentro de su programación diaria un 50% de música hecha en el país y un 50% de música extranjera. Las industrias no desaprovecharon el escenario e inmediatamente comenzaron a buscar directivos experimentados para que se encargaran de manejar la idea de negocio que se habían imaginado.

Alberto Slezynger se enteró -poco tiempo después de regresar a Venezuela- que estaban buscando directivo para una compañía discográfica, *Sonográfica*. Mandó su curriculum, pasó por una serie de entrevistas con psicólogos, trabajadores de la empresa y el principal accionista del grupo 1BC, Peter Bottome. Después de todo esto Alberto se convirtió en uno de los dos seleccionados para la entrevista final, lo acompañaba Alejandro Blanco Uribe, quien fue uno de los integrantes de *El Ford Rojo de 1974* junto a Giordano, también formó parte de *La Banda Municipal de Caracas*, fue miembro fundador del *Sistema Nacional de las Orquestas Juveniles e Infantiles* y el primer asistente de José Antonio Abreu. Alejandro se enteró, de una forma muy poco común y natural, que estaban buscando un directivo para una compañía discográfica. Su estómago comenzó a sonar una mañana y se dio cuenta de que era hora de visitar el baño, tomó un periódico nacional –cosa que realmente nunca hacía-, se sentó y leyó.

—Se busca ejecutivo yo no sé qué para manejar una empresa

discográfica. La redacción era impresionante –dijo Alejandro mientras puso sus manos como si realmente tuviera un periódico entre ellas.

Alejandro nunca había dirigido una empresa, pero decidió intentarlo y en vez de enviar su curriculum le mandó una carta a la agencia reclutadora explicándole detalladamente todo en lo que había trabajado. Blanco Uribe acababa de llegar de Londres donde estudió música, se encontraba sin trabajo y no sabía que la empresa que estaba buscando un directivo era específicamente *Sonográfica*. Alejandro pasó más de un mes sin hacer nada, ni siquiera esperaba una respuesta de la compañía a la que había enviado la carta. Una noche su teléfono sonó y sólo se escuchó la voz de un hombre: “¿Señor Alejandro? Lo estamos llamando de la reclutadora de ejecutivos. Necesitamos que venga el lunes a las nueve de la mañana para realizarle una entrevista”. Esa fue la primera entrevista y duró más de ocho horas. La segunda fue con una mujer que trabajaba directamente para la compañía. Ese día Alejandro estaba un poco nervioso y entró a la oficina pensando en lo que iba a decir, intentando adivinar las preguntas.

—Buenos días –dijo Alejandro mientras observaba rápidamente la oficina.

—Buenos días, siéntate por favor –respondió la mujer.

—¡Qué buen cuadro de Vasarely! –exclamó Alejandro mientras señalaba la pared que estaba enfrente de él.

—¿Le gusta Vasarely? –preguntó la mujer arrugando la cara.

—¡Claro!

Estuvieron un rato hablando sobre la pintura, conversando sobre la obra del artista. La mujer revisaba constantemente la carpeta que tenía en sus manos y donde estaba prácticamente toda la vida de Alejandro muy detallada.

—¿Usted es músico? –preguntó la mujer mientras arrugaba la cara nuevamente.

—Sí, percusionista –respondió Alejandro con seguridad y sin dejar de verla.

—¡Qué bueno! Yo tengo un hermano que está estudiando piano en Moscú –agregó la mujer dejando de arrugar la cara y comenzando a sonreír.

—¡Moscú es una gran ciudad! –agregó Alejandro mientras que los dos sonreían al mismo tiempo.

La conversación siguió y siguió por un par de horas, todo salió tan bien que Alejandro recibió una tercera y última llamada: “Es de la oficina de Peter Bottome. Mañana tiene una entrevista”, dijo un hombre de voz ronca. Blanco Uribe estaba listo para la entrevista. Ese día llegó muy temprano y no estaba tan nervioso como la última vez. Apenas entró a la oficina se sentó e inmediatamente Bottome vio su curriculum y comenzó a disparar.

—¿Qué le hiciste tú a esa mujer? —preguntó Peter con un tono arrogante.

—¿Por qué? —preguntó Alejandro ofendido.

—Te la levantaste, ¿verdad? —dijo con un tono un poco altanero—. Yo ando buscando un director de una empresa, un ejecutivo. Te tengo que entrevistar porque ella me lo pidió, pero a mí no me parece que con este curriculum. Yo estoy buscando un empresario.

—¿Puedo hablar? Yo vengo de una familia que han sido todos empresarios. Yo me siento en capacidad de hacer esto —dijo Alejandro con seguridad, pero todavía resentido por la pregunta de Peter.

Alejandro siguió hablando por un largo rato sin ser interrumpido hasta que Bottome intervino.

—¿Qué harías tú por la industria? —preguntó Peter mientras observaba algunos papeles.

—Yo agarraría el Teatro Santa Sofía y empezaría a hacer *casting* con cámaras de TV. Tú no te imaginas la cantidad de músicos que están llegando de Boston —dijo Alejandro mientras que Peter comenzaba a levantar la mirada.

—¡No hace falta que sea en Santa Sofía, lo podemos hacer en La Campiña! —exclamó Peter cambiando el tono que había mantenido durante toda la entrevista.

Con esa frase cerraron el trato y Alejandro Blanco Uribe se convirtió en Gerente General de Fonotalento, empresa filial de Sonográfica; empezó a realizar pruebas de talento y reclutar artistas. El primero que comenzó a trabajar con Alejandro fue Alberto Slezynger. Blanco Uribe ya había escuchado los demos de *Daiquirí* y le habían llamado la atención así que lo invitó a grabar algunas canciones para mostrárselas a Peter Bottome. La prueba de talento no consistía solamente en grabar canciones, era necesario grabar un video de los artistas interpretando alguna pieza para observar lo que transmitían, Slezynger grabó *Vente conmigo*. Le mostraron esta grabación a Bottome e inmediatamente firmó un contrato con *Sonográfica*. Alberto no dejó su trabajo como gerente de mercadeo, continuó trabajando en la misma empresa de día y de noche grababa.

Fonotalento era la empresa encargada de reclutar el talento mientras que *Sonográfica* se encargaba de la distribución del material producido. Cuando Alejandro entró a la empresa comenzó a invitar a sus amigos y conocidos, que estaban involucrados en el mundo de la música, para que realizaran las pruebas y empezó a aplicar una estrategia que le funcionaba muy bien.

—Para trabajar en *Fonotalento* contraté a puras mujeres —dijo Alejandro con confianza mientras que se arreglaba su camisa—. Ellas sabían qué necesitaba un artista. Yo veía si a ella les gustaban las letras, su música,

cómo tocaban la guitarra.

La opinión de ellas era tan valiosa como la de Alejandro o Peter. Los artistas tenían que pasar otras pruebas y cumplir un requisito que no era indispensable pero sí muy importante, tenían que ser cantautores. Giordano, Evio y Slezynger lo eran.

Los Di Marzo para Sonográfica

Los hermanos Di Marzo continuaron trabajando con sus proyectos individuales. Giordano seguía componiendo canciones y todavía tenía un contrato firmado con *Polygram*. Es en ese momento cuando aparece Ezequiel Serrano -ex integrante del grupo *Melao* junto a Ilan Chester- en busca de un cantante para continuar trabajando. Ezequiel primero le propone a Evio que forme parte del nuevo proyecto, pero él prefiere rechazarlo y continuar trabajando con *Adrenalina Caribe*.

—Yo voy a continuar con *Adrenalina*, pero déjame presentarte a mi hermano —dijo Evio alejando el teléfono de su cara.

—Bueno, está bien —respondió Ezequiel un poco decepcionado.

Ezequiel no conocía a Giordano y al principio tampoco estaba muy interesado en hacerlo, pero esto cambió cuando pudo observar las composiciones que el ex *Sietecuero* había realizado. Inmediatamente

comenzaron a reunirse, Giordano iba para la casa de Ezequiel en Altamira con las canciones compuestas y trabajaban sobre ellas. Así poco a poco consiguieron armar un repertorio, realizaron una serie de ensayos en *Fandango* e hicieron un demo con dos canciones: *Hoy vamos a salir* y *No queda nada*. Este trabajo lo llevaron a *Fonotalento*, empresa en la que había empezado a trabajar el hermano de Ezequiel, Álvaro Serrano, junto a Alejandro; y fue rechazado: “Me dijeron que no tenía talento para televisión”, dijo Giordano mientras hacía una mueca.

—Lo que más pesó fue que el disco anterior no vendió nada —dijo Ezequiel en medio de su almuerzo.

Ezequiel siguió mostrando el demo e invitó a su casa a Porte, un amigo que acababa de entrar a trabajar en *Sonográfica* para que escuchara el trabajo y le diera su opinión. A él le gustó muchísimo y le dijo que por supuesto que podía grabar con *Sonográfica*. El amigo de Ezequiel no consultó su decisión con Peter Bottome y por hacer esto fue despedido inmediatamente de la empresa. Serrano igual fue a grabar el disco y cuando llegó le dijeron que no podía hacerlo.

—Yo tengo 10 arreglos hechos, 10 temas ensayados con siete músicos. Si usted me va a dar el dinero que eso representa yo no hago el disco. Yo con eso me iba y hacía el disco en otro lado. Ya eso fue aprobado

por el Gerente de Producción y yo en base a eso me puse a trabajar –le dijo Ezequiel a *Sonográfica*.

Giordano había estado ensayando, junto a otros músicos, en *Fandango* durante meses preparando lo que sería su segundo trabajo discográfico. Las visitas al sótano de su hermano eran cada vez más frecuentes. El trabajo que estaban realizando era constante y formal. Serrano decidió hablar directamente con Peter Bottome, quien estaba a punto de salir de viaje. A Ezequiel se le bajó la tensión, los nervios lo invadieron hasta que Peter comenzó a hablar.

—Vamos a respetar el acuerdo que *Sonográfica* hizo contigo, pero empiezas en Telearte el 30 de abril –dijo Peter tranquilamente en los pasillos de la compañía.

Telearte era un estudio de grabación que había construido el grupo 1BC para realizar las grabaciones de los artistas firmados por ellos. Un amigo músico de Ezequiel le había dicho que Telearte era un elefante blanco, que no servía para nada. El estudio tenía al lado la única emisora de frecuencia modulada que existía en Venezuela y la señal de ésta producía una fuerte interferencia. Ya Serrano se encontraba un poco predispuesto. Cuando llegaron el primer día de grabación lo primero que pudieron ver fue a Evio Di Marzo yéndose del estudio, con *Adrenalina Caribe*, porque no servía.

“Peter Bottome había perdido los reales con ese estudio”, dijo Ezequiel.

Evio también había conseguido un contrato con *Sonográfica*, pero antes de firmarlo tuvo que conseguir la liberación de la compañía con la que editó el primer trabajo de *Adrenalina Caribe*. Lo primero que hizo Alejandro fue leer el contrato que tenía el líder del grupo para saber si existía la posibilidad de anularlo. Esto era imposible, así que tuvieron que crear otra estrategia para que la disquera le diera la libertad.

—Mira, Evio, vamos a hacer algo muy sencillo —dijo Alejandro mirándolo a los ojos—. Tú vas a ir para la disquera, te vas a sentar en la recepción y vas a empezar a hablar como loco.

—¿Cómo? —preguntó Evio extrañado y un poco nervioso.

—Sí, te sientas ahí y que no se te entienda nada. Miras para todos lados, hablas solo y pides la liberación. Eso debe funcionar —dijo Alejandro con mucha seguridad moviendo sus brazos de un lado a otro.

Evio siguió las instrucciones de Alejandro. Fue a la compañía, entró sin dar los buenos días, se sentó en la recepción, empezó a emitir sonidos que no se entendían, sus ojos se abrían y miraban hacia todos lados. Las personas que estaban en el sitio lo veían fijamente, se preguntaban qué le pasaba. Evio hizo lo mismo durante una semana hasta que logró lo que estaba esperando: la liberación. Ya sin contrato, Evio pudo hacer la prueba

para *Fonotalento* y la única canción que grabaron con su respectivo video fue *Yo sin ti no valgo nada*. A Peter Bottome le gustó lo que pudo ver en un poco más de tres minutos y así Evio pasó a formar parte de *Sonográfica*.

Se grabó el guaguancó

Slezynger comenzó a grabar su disco en Telearte e invitó a muchos amigos relacionados con el medio para que participaran, como Giordano, Ilan Chester y Nené Quintero. El ingeniero de sonido, Hugh Dwyer, fue traído desde Nueva York para que también participara en la grabación. Alberto era el cantante y el tecladista de las ocho canciones que tenía el primer disco de *Daiquirí* que se titulaba de la misma manera, *Daiquirí*. Él estaba seguro de que quería ser el cantante, pero no quería aparecer en los videos del grupo porque creía que iba a perder credibilidad dentro de la compañía en la que trabajaba como Gerente de Mercadeo: “Me voy a rayar con la industria, con los ejecutivos, si salgo cantando en televisión como artista. Vamos a buscar a alguien que doble lo que yo cante”, le dijo Alberto a Alejandro, sumamente preocupado.

Primero el disco tenía que salir antes de decidir qué iban a hacer con esta situación. Para 1983 el primer disco de *Daiquirí* salió a la calle con una carátula diseñada por Alvisé Sacchi que reflejaba perfectamente la propuesta del grupo. Un teclado atravesaba de lado a lado una pista de baile parecida a un tablero de ajedrez y una pareja bailaba enfrente del atardecer. Los colores

eran cálidos, acogedores, alegres, como la música que se encontraba adentro. El sonido funcionó, el arte del disco también. A los dos meses de haberse dado a conocer, el LP vendió cincuenta mil copias, convirtiéndose así en disco de oro. Alejandro llamó a Alberto inmediatamente.

—¡Se te apareció la Virgen María! Tienes que cantar tú y armar la banda —exclamó Alejandro casi gritando.

“Se me quitó la güevonada esa de no salir a cantar en televisión. Tuve que decidir si aprovechaba la oportunidad o no”, dijo Alberto con firmeza. Slezynger renunció a la compañía en la que estaba trabajando y decidió dedicarse sólo a *Daiquirí*.

El grupo comenzó a tocar en diferentes conciertos alrededor del país. La gente llenaba los lugares, hacían largas filas para poder entrar. La plaza de toros de Mérida fue uno de esos sitios en donde la gente se concentró al final de una tarde para esperar a *Daiquirí*. El grupo salió a tocar antes de que la noche llegara, las luces de colores se encargaron de ir alumbrando el escenario cada vez con más intensidad mientras que el sol se alejaba. Las estrellas y la luna, que acababa de llegar, prestaron su luz blanca y se mezclaron con los colores durante toda la noche. El teclado, el bajo, la guitarra y la percusión no dejaron de sonar en ningún momento.

Daiquirí también realizó algunos conciertos fuera del país: “En Venezuela gustaba, pero cuando ibas a Suramérica te recibían como *The Rolling Stones*”, dijo Rafael Figliuolo -ex bajista de *Sietecuero* y quien también tocó con el grupo caribeño en vivo- emocionado. Así los recibieron quince mil personas en la plaza de toros de Bogotá en Colombia.

—Antes de montarnos en el escenario poníamos *Firebird* de Igor Stravinsky y la gente se volvía loca. Los gritos, el ruido de la gente era tal que a uno se le iba el aire antes de montarse. Después de esa pieza comenzaba la percusión sola de *Daiquirí*, que eran tres percusionistas. De repente venía la pieza de Stravinsky y de repente venía un guaguancó de *Daiquirí* impresionante y la gente se volvía loca –narró Alberto intentando acercarse al furor que sentía la gente.

Los edificios ubicados alrededor de la plaza apagaban y prendían las luces al ritmo de *Puro deseo de amar*, *Chamo candela* y *Caribe soy*. Sacaban sábanas blancas por las ventanas y las agitaban fuertemente mientras la brisa se los permitía. La gente escuchaba, sentía, veía el espectáculo con fervor y concentración, ninguna nota o palabra se iba al aire sin ser escuchada.

Daiquirí se convirtió en 1983 en el primer grupo que hizo un videoclip musical en Venezuela. La canción fue *Puro deseo de amar*, el escenario: la

calle. Alberto Slezynger interpretaba el papel de un taxista optimista, ilusionado por una mujer que lo ignoraba, que nada más miraba su carro y movía su mano esperando que bajara la velocidad y le permitiera subir a su automóvil. Después los papeles se intercambiaron y el conductor pudo cumplir su deseo: amar. Los planos cambiaban cada cierto tiempo, no eran regulares, le daban ritmo a la historia, los *crossfade* te llevaban de un lado a otro, te mostraban detalles, paisajes. Poco tiempo después salió el video de *Vente conmigo*. La historia era totalmente distinta, pero la grabación mantenía el mismo colorido, el mismo ritmo alegre, la misma esencia.

La Y por la G

Giordano Di Marzo también grabó su disco, el segundo, en los estudios Telearte. En 1984 salió a la venta bajo el sello de *Sonográfica* y con el nombre del cantautor modificado, ahora Giordano era Yordano. Si se pronuncia en voz alta parece ser lo mismo, pero al ver el nombre se nota claramente la diferencia. Con este cambio el nombre era más fácil de leer, no era necesario saber algo de italiano para pronunciar bien Yordano. La carátula era totalmente negra, la cara de Giordano, sólo la cara, aparecía por la esquina derecha perfectamente silueteada, no habían rastros de su cuello, sí algunos de su cabello. Arriba de él, pero un poco hacia la izquierda, estaba su nuevo nombre escrito con luces de neón. El disco tenía 10 canciones, todas escritas por Giordano y musicalizadas por él junto a la Sección Rítmica de Caracas.

La Sección Rítmica de Caracas estaba conformada por Ezequiel Serrano, Lorenzo Barriendos, Eddy Pérez, Willie Croes y Carlos “Nené” Quintero. Ellos eran los encargados de darle ritmo a las composiciones de Giordano en los discos y en los conciertos. Este grupo de músicos estuvieron acompañando a Giordano durante cinco años y tres discos. En el primer disco grabado para Sonográfica, Di Marzo también contó con la participación de Ilan Chester y Alberto Slezynger.

Este disco, con luces de neón sobre un fondo negro, comenzó vendiéndose sin mucha prisa, unas cuantas copias lograron que se realizara un pequeño brindis improvisado en la compañía discográfica. Unas semanas después de eso el disco despegó a más velocidad que un avión, logrando vender más de 350 mil copias y convirtiéndose así en disco de platino en Venezuela.

—Ese disco fue muy sorprendente para todo el mundo aquí porque sonaba muy bien para el momento. Era novedoso. Ese género musical no existía —dijo Ezequiel mientras terminaba su almuerzo en La Castellana.

Prácticamente todas las canciones del segundo disco de Giordano se convirtieron en número uno en la radio. La unión entre la Sección Rítmica de Caracas y Giordano funcionó mejor de lo que Peter Bottome se imaginaba.

En medio del éxito se grabaron dos videoclips, uno para *Bailando tan cerca* y otro para *Manantial de corazón*.

El video de *Manantial de corazón* comenzaba con algunas botellas rotas en el piso, las manos de Carlos “Nené” Quintero se asomaban tocando el cuero, los timbales. Una hoja de acero afilada con un gran mango negro se encontraba sola. De un local nocturno lleno de gente, con *Manantial de corazón* escrito con luces de neón, salía corriendo sobre un piso de humo un hombre vestido de negro, con una chaqueta de cuero, un gorro y una máscara que cubría más de la mitad de su cara. Se escondía debajo de una escalera y comenzaba a mirar a todas las mujeres. Algunas de ellas tomaban vino, otras se colocaban un vestido corto, unos tacones de patente rojos. Giordano aparecía alejado de todos, con un pantalón, chaleco y camisa negra que cubría tres cuartas parte de su brazo, encendiendo un cigarrillo, cuidando al fuego del viento con una de sus manos. Su mirada se diluía por una ventana mientras que el local se llenaba de personas, su rostro se mezclaba con las luces blancas para no ser reconocido. El hombre de la máscara enfocaba su mirada oculta en una mujer de vestido negro y cabello alborotado, la perseguía, le introducía la hoja afilada en su abdomen. Giordano aparecía luego caminando lentamente, se acercaba a *Manantial de corazón* y terminaba sonriéndole a sus compañeros de la Sección Rítmica de Caracas.

Quien interpretaba al asesino en este video es el hermano de Giordano, Evio. La canción se usaba para darle ritmo al video, las tomas eran oscuras, llenas de humo, totalmente distintas al video de *Bailando tan cerca*. En este *clip* las pantallas se dividían, mostrando a Giordano cantando y a mucha gente bailando. Los músicos tocaban sus instrumentos mientras que el juego con las pantallas continuaba, se mezclaban, se separaban, se reducían.

Luego de grabar *Yordano* y que éste se convirtiera en un éxito, Giordano comenzó a presentarse en espectáculos de Radio Caracas Televisión, en tarimas grandes y pequeñas donde era recibido con emoción, con el eco de sus canciones siendo interpretadas por miles o cientos de personas. Dos años después de esto, en 1986, Giordano saca a la venta *Jugando conmigo*. En la carátula de este disco el mayor de los Di Marzo se encuentra sosteniendo el micrófono e inclinándose hacia su izquierda la larga pieza de metal a la que se encuentra adherido. Sus piernas parecían estar buscando el centro de gravedad mientras que sus ojos observan hacia la izquierda. Ezequiel Serrano le mostraba agradecimiento a sus compañeros de la Sección Rítmica y a sus hermanos a través de unas cuantas palabras, Giordano hizo lo mismo para sus hijas Adela, Camila, Isabela y su esposa.

Comenzó la *Adrenalina*

Para 1985 Evio Di Marzo también había logrado publicar su segundo trabajo discográfico con *Adrenalina Caribe* a través de *Sonográfica*. Canciones como *Yo sin ti no valgo nada*, *Era nuclear*, *Selva del tiempo* y *No es fácil amar a una mujer*, se convirtieron en éxitos. Alberto Borregales, ex *Sietecuero*, también acompañó a Evio en este segundo trabajo discográfico y en los conciertos que se generaron. *Adrenalina Caribe* transmitía principalmente lo que su nombre sugiere, mucha adrenalina.

—En *Adrenalina* yo hacía una combinación entre la manera de tocar del rock, el peso de la batería, con el ritmo afrolatino, la salsa sobre todo. Había arreglos de percusión que se apoyaba en los metales. Lo mío era más avanzado, más arriesgado. Lo hacíamos con cierta maldad para que sorprendiera —dijo Evio antes de comenzar a explicar con sonidos lo que hacía con la agrupación.

Adrenalina Caribe bombardeaba al público con sonidos, letras, ritmos que no habían sido escuchados, que obligaban a las personas a tomarse un momento para poder reconocer lo que estaban oyendo, lo que estaban viendo. *Adrenalina* también se presentaba en programas de Radio Caracas Televisión, como la mayoría de los artistas firmados por *Sonográfica*, era parte del contrato. Los conciertos en Mata de Coco, en Caracas,

deslumbraban a los que iban a ver por primera vez a la banda y satisfacía las necesidades de los que ya conocían la propuesta.

El Estudio Mata de Coco estaba ubicado en Chacao, en el sótano del Centro Comercial Mata de Coco. Su logo era una gran palmera verde sobre un fondo amarillo, debajo de ella estaba escrito el nombre del sitio con letras del mismo color que el cocotero. Al entrar se podía ver un escenario que era modificado según el grupo que se presentaría o la fiesta que se realizaría. Este sitio no era muy grande, pero tampoco muy pequeño. Podría considerarse un poco íntimo. El público que iba era visitante frecuente, ellos podían reconocerse luego verse en cada uno de los eventos que eran organizados. Las personas que asistían a Mata de Coco realmente podían observar a la banda. El escenario no era una barrera que alejaba a la gente de los artistas, más bien permitía que el público se acercara hasta llegar a sentir la vibración del bajo en su pecho, en sus oídos.

Luisito Quintero estuvo presente en algunos conciertos de *Adrenalina* como músico invitado, también pudo compartir nuevamente con *Daiquirí* -interpretando la canción compuesta para él y otras- y Giordano. Luego de la separación de *Sietecuero* Luisito comenzó a tocar el bongó en el *Trabuco Venezolano*, posteriormente ingresó a *Guaco* y luego pasó a formar parte de la orquesta de Oscar D'León.

Daiquirí, Giordano y *Adrenalina Caribe* ensayaban en los estudios Telearte. Iban y venían, se ponían cómodos, a veces más de lo necesario. Peter Bottome pasó un día por el estudio para saber cómo estaba todo y saludar a los artistas. Al abrir la puerta del estudio los ojos se le llenaron de humo, comenzó a parpadear rápidamente intentando evitar que los restos de marihuana entraran en sus ojos, pero no lo logró. Después de ese día Peter decidió que en esos estudios no se ensayaba más, que era necesario buscar otro lugar para que los artistas que pertenecían a *Sonográfica* practicasen.

Todos los artistas fueron enviados a *Fandango*, el sótano-estudio de Evio Di Marzo, pero no todos llegaron a ir. Algunos se sentían muy cómodos, como en casa, otros no tanto y decidieron buscar otro sitio para ensayar. Evio no tenía ningún problema en recibir a los músicos, sobre todo porque la mayoría de ellos eran sus amigos desde hace muchos años. Así los artistas comenzaron a visitar con más frecuencia de lo normal “el sótano”. Caminaban por la alfombra verde hasta llegar a desgastarla, se acostumbraban al espacio, al sonido del lugar. Para Evio y sus compañeros más cercanos *Fandango* nunca dejó de ser el sitio que se debía visitar cuando se necesitaba ensayar. En el sótano no importaba el estilo de música que se tocaba o lo famoso que era un grupo, lo importante era el desarrollo musical que se llevaba a cabo debajo de la tierra.

Un día Evio tomó la decisión de hacer, junto a Héctor Castillo, un festival de salsa de los barrios. *Fandango* no era tan grande como para llevar a cabo un evento de ese tipo. Las salas del sótano se llenaron de personas que no podían ni siquiera voltear hacia un lado porque chocaban su cabeza con la de otro. El oxígeno no era suficiente, pero intentaban ahorrarlo lo más que podían. Las paredes comenzaron a recibir poco a poco el sonido de los instrumentos. Las personas siempre estuvieron calmadas, eran conscientes del espacio en el que estaban y del espacio de los otros.

—Tú veías por las ventanas del estudio y estaba toda la gente. No pasó nada grave y era pura gente de barrio pobre pobre con unos grupos de salsa y la sonoridad que venía de la pureza y la ignorancia. Un desafinado a propósito por un vicio que ya tiene. Cosas populares que tenían mucho carácter auténtico —dijo Evio mientras parecía seguir recordando el festival.

De regreso en la Universidad Central de Venezuela

Alberto Slezynger, Evio y Giordano Di Marzo se reunieron -con sus proyectos personales- después de 10 años en un mismo escenario para cantarle a la Universidad Central de Venezuela. El evento se llamaba “Un canto a la Universidad” y todos los artistas que se presentaron eran egresados de la UCV. Alberto y los hermanos Di Marzo no tocaron juntos esa noche, cada uno lo hizo por separado con sus propias agrupaciones.

El concierto se realizó en el Estadio Olímpico de la UCV. Sobre el piso verde y hacia uno de los extremos del campo de fútbol se colocó la gran tarima. El espacio restante debía ser llenado por personas. Los carriles de la pista de atletismo no podían ser ocupados, sólo estaban ahí para rodear al público. Las tribunas grises recibían el aire frío de la noche, las torres de luces se encontraban apagadas, el escenario era el encargado de iluminar el sitio. Afuera del estadio las personas se colocaban una detrás de otra para ingresar, buscaban sentarse o recostarse en alguna pared, muro o silla para evitar el dolor en las piernas al día siguiente.

Giordano, *Adrenalina Caribe* y *Daiquirí*, junto a otros artistas como Cecilia Todd, fueron los encargados de otorgarle historias y ritmo a la noche, de rendirle tributo a la Universidad donde pasaron más de cinco años de su vida desarrollándose intelectual, cultural y musicalmente. El concierto significó mucho tanto para el público como para los artistas que pudieron reencontrarse dentro de la UCV, observar y recordar sitios, momentos.

En un sótano de La Florida

Para 1987 Giordano, Alberto y Evio eran artistas consolidados dentro del mercado venezolano. Sus canciones no dejaban de sonar en la radio, sus videos aparecían regularmente en la televisión, sus conciertos se desbordaban y eran reseñados en la prensa. Fue en ese preciso momento cuando a Álvaro Serrano, director de Artistas y Repertorio de *Sonográfica*, se

le ocurrió realizar un trabajo discográfico que llamó *En un sótano de La Florida*.

Ya algunos años atrás se había empezado a correr la voz, se hablaba de un sitio ubicado debajo de la tierra en una urbanización en Caracas donde muchos de los artistas de los años ochenta se encerraban durante horas y días para ensayar. Este sitio sí existía, lo que no existía era toda la historia que los directivos de *Sonográfica* crearon alrededor de él. La historia fue adornada, cambiada y maquillada para convertir al sótano en un producto muy atractivo. En la carátula del disco se podían observar dos grandes puertas corredizas amarillas, que parecían ser de aluminio, entre abierta. 12 manos se mostraban temerosamente, parecía que intentaban deslizar las puertas y dejar al descubierto lo que había detrás. Al voltear el disco las láminas amarillas estaban separadas, se podía observar a Franco De Vita, Luz Marina, Giordano Di Marzo, Ilan Chester, Cecilia Todd y Evio Di Marzo.

Algunos de estos artistas, como Franco De Vita e Ilan Chester, ensayaban muy poco en *Fandango*. Sus rostros y canciones fueron colocadas en el disco para hacerlo más atractivo. Dentro del empaque también se podía observar una gran hoja blanca, que había sido doblada, con las letras de las canciones, algunas fotos de *Fandango* y unas palabras de Álvaro Serrano sobre los músicos, el disco, el sótano. La mayoría de los músicos que participaron eran parte de la Sección Rítmica de Caracas, pero

hubo algunos artistas invitados como Luisito Quintero quien participó en *Preguntan por ahí*, canción interpretada por Willie Colón.

—Ese disco era algo comercial. Como éramos un grupo de músicos. Era como una firma que hace un arreglo entre varios de los artistas que están en la compañía. También como muchos de esos ensayaban ahí entonces él (Álvaro Serrano) adornó la historia: “Los hermanos Di Marzo hicieron la vaina”. La puso como que “Ahí ensayaba Franco, Ilan”. No, mentira. Ilan ensayó pero muy poquito porque no le gustaba. Franco tenía su estudio. El que ensayaba de verdad era yo, Giordano, Colina, *Seguridad Nacional*, *La Dimensión Latina*, *Salsa Mayor*, grupos de barrios, grupos de rock. Ahí pasaba de todo. Decir que Franco y vaina era para adornar la cosa —dijo Evio mientras movía sus manos e intentaba esquivar el sol.

Falso o cierto, comercial o no, el disco se vendió bien. La idea de Álvaro Serrano gustó tanto que las personas iban a comprar el disco y leían la historia de un sótano ubicado en Caracas. Comentaban, se intentaban imaginar lo que ocurría y no ocurría ahí adentro.

Se asoman los noventa, se asoma el caos

Después de casi 10 años, artistas como Giordano, Evio y Alberto Slezynger habían consolidado sus proyectos y se habían convertido en músicos reconocidos por su talento para componer, cantar o tocar algún

instrumento. Los tres compositores habían sacado al mercado cuatro discos que se convirtieron en éxito, sus conciertos se llenaban, sus canciones sonaban en la radio. Las compañías discográficas contaban con la posibilidad económica de producir artistas y eventos, no sólo con artistas nacionales sino también internacionales. Todo se parecía haberse conjugado en el momento perfecto. Sin embargo, todo terminó luego de que una mañana de 1989 el gobierno nacional, liderado por el presidente Carlos Andrés Pérez, anunciara medidas económicas que afectarían a todos los habitantes de un país acostumbrado a vivir con una sensación de abundancia monetaria.

Las calles se llenaron de gente luego de que se anunciara el aumento de la gasolina, del transporte público, todo ello parte del “Paquete económico” sugerido por el Fondo Monetario Internacional. Los ciudadanos con uniforme verde invadieron las ciudades para intentar detener lo que estaba ocurriendo. Las personas cerraban sus puños con fuerza, apretaban las mandíbulas y golpeaban con rabia las vitrinas de las tiendas. Se llevaban electrodomésticos, joyas, comida, lo que pudieran obtener. Los uniformados intentaban evitarlo, levantaban sus armas, colocaban su dedo índice en el gatillo mientras que su mirada sobrepasaba el cañón. Ese día solo se escucharon gritos y disparos.

El 28 de febrero de 1989 las ciudades amanecieron desnudas, habían

sido transgredidas, irrespetadas por todos los ciudadanos, por los que se visten de verde y por los que no. El país, su cultura y economía estaba tambaleándose. Las compañías discográficas no fueron la excepción.

—La industria cayó porque no querían invertir mucho en el talento de aquí. Traían muchos artistas de afuera y eso costaba mucho dinero. Después de El Caracazo esto no se podía hacer y lo seguían haciendo —dijo Alejandro Blanco Uribe mientras que se acomodaba en un gran sofá blanco.

Las compañías discográficas sabían que la situación económica no iba a mejorar después de El Caracazo, pero esto no les impidió seguir utilizando grandes cantidades de dinero para organizar eventos con artistas extranjeros que exigían un pago superior a los artistas nacionales y en una moneda diferente. El bolívar no era el papel con valor favorito de los extranjeros. Al principio la situación era sostenible, pero hubo un momento en el que las empresas colapsaron. Ya no tenían el capital para producir eventos de ningún tipo, realizar un disco no era rentable debido a que la sociedad, especialmente los jóvenes consumidores, perdió prácticamente todo el poder adquisitivo y si todavía les quedaba algo la prioridad no era consumir música.

Los artistas firmados por las compañías, especialmente por *Sonográfica*, no tenían muchas opciones. La empresa era la única que podía organizar eventos y mercadear su música en el extranjero, los cantautores no

podían hacerlo por su cuenta. Los músicos se encontraban amarrados y guiados por unas cuantas hojas de papel que habían firmado. *Sonográfica* nunca estuvo dispuesta a trabajar la imagen de los artistas en el extranjero, sólo se enfocaban en vender su música e imagen en el país por todos los medios disponibles. De hecho, esto funcionó muy bien en Venezuela pues los músicos llegaron a vender cantidades inimaginables de discos y a llenar grandes espacios con personas que sólo querían escucharlos cantar.

Durante estos años también se comenzó a implementar un cambio en el formato de grabación, se dejaría atrás el LP (*Long play*) y se comenzaría a trabajar con el CD (*Compact Disc*). Todo esto suponía una inversión monetaria de gran magnitud que las compañías discográficas no estaban preparadas para asumir. Además, comenzaron a aparecer los “piratas” en cualquier esquina de Venezuela. Ellos se encargaban de regrabar ilegalmente los discos y venderlos por un precio muchísimo menor que el legal. Si juntamos una gran crisis económica, con un mal manejo del talento, el cambio del formato de grabación y la aparición de un fenómeno totalmente desconocido, lo que se podría desencadenar casi inmediatamente es una crisis que, de no ser bien manejada, podría terminar tan mal como realmente lo hizo.

La empresa discográfica no estaba preparada para solucionar un problema de esta categoría. Las consecuencias de la poca

internacionalización que realizaron durante 10 años se pudieron ver reflejadas inmediatamente. Al contar con un público local sin capacidad para comprar un disco o asistir a un concierto era necesario buscar otras alternativas. La primera fue continuar el trabajo fuera del país. Sin embargo, el gran problema era que fuera de Venezuela no se estuvo realizando ninguna labor, los artistas eran prácticamente desconocidos y comenzar en medio de una crisis a hacer este trabajo no era una buena opción debido a la cantidad de dinero y tiempo que era necesario invertir.

Alejandro Blanco Uribe dejó de trabajar para *Sonográfica* en 1990. El último disco de Giordano bajo el sello de la compañía discográfica del grupo 1BC fue *De sol a sol* y salió a la calle en 1992. En 1985 *Daiquirí* dejó de trabajar para *Sonográfica* y comenzó a hacerlo con EMI-Rodven, sacando a la venta el trabajo discográfico final de *Daiquirí* en 1989. Por su parte, el último disco de *Adrenalina Caribe, Bio Bio*, fue publicado en 1990.

Sobreviviendo

Después de 1992 Giordano Di Marzo continuó haciendo música. Seis discos salieron a la venta con dos años de diferencia entre cada uno de ellos, pero el último se tardó más. Hicieron falta cinco años y 18 canciones, sin contar las que fueron dejadas a un lado, para que *El deseo* se diera a conocer en el 2008. Giordano volvió a pisar un estudio -cosa que hizo por primera vez con Vytas Brenner en los estudios de Radio Continente- para

realizar un disco que fue elaborado totalmente de manera independiente. Carlos “Nené” Quintero en la percusión y Eddy Pérez en la guitarra, quienes han acompañado a Giordano en casi todos los trabajos discográficos, no dejaron de hacerlo en *El deseo*.

Ha pasado mucho tiempo desde que a Giordano le regalaron su primera guitarra cuando era adolescente. Ha pasado mucho tiempo desde que pudo observar por primera vez una guitarra eléctrica que fue fabricada por Renato, un amigo de su padre con el que había migrado a Venezuela. Ha pasado mucho tiempo desde que Giordano se sentaba con su guitarra adolescente intentando imitar las canciones de *The Beatles* y Bob Dylan. Ha pasado mucho tiempo desde que Giordano y Evio tocaban juntos sus versiones de *The Beatles* y *The Rolling Stones* en un sitio muy pequeño en Sabana Grande, en Caracas, que se llamaba *El Underground* cuya dueña era una mujer mayor, bohemia, que impactaba.

Hoy en día Giordano se presenta en tarimas alrededor del mundo, en algunos países lo llaman “Maestro”. Esperan ansiosamente en las recepciones de hoteles que baje de su habitación para poderse tomar una foto con él o simplemente saludarlo. Giordano prefiere quedarse en su habitación descansando, tomando su primera comida del día que casi siempre suele ser la misma: yogurt sin azúcar con granola y un poco de lechosa aparte. Su cena tampoco varía mucho. En su casa u hotel no puede

faltar casabe, un poco de queso de búfala para ponerle encima, jugo de naranja y linaza para agregarle a éste. Su esposa lo define como un gran hombre, buen esposo y buen padre. Sus seguidores sólo alaban su música y sus composiciones porque no han tenido la oportunidad de conversar con él y conocerlo más allá de la tarima, la televisión o alguna entrevista. No han podido saber que ahora le encanta escuchar *Willy DeVille*, *Oasis*, *Radiohead*, *Stereophonics* y ver videos en Youtube durante toda la noche.

El hermano de Giordano, Evio, no dejó de hacer música luego de que saliera a la venta el último disco de *Adrenalina Caribe*. Ahora tiene un par de pizzerías en donde de vez en cuando se reúne con algunos de sus amigos para tocar música. El sótano fue trasladado a una terraza en La Trinidad, en Caracas. Evio intentó mantener la distribución original del sitio. Ocasionalmente, el menor de los Di Marzo, se junta con Alberto Borregales cuando *Adrenalina* es contratada para algún evento. Desde pequeño escuchó música clásica, italiana, jazz, *The Beatles*, *The Rolling Stones*; hoy está redescubriendo a un guitarrista brasilero: Luiz Bonfá. Su teléfono no deja de sonar y a veces las llamadas no son para él. Se preocupa por sus hijos. Le molesta la gente que va despacio por la autopista y los huecos que hay en las calles del país. Le preocupa la situación de Venezuela y siente haber sido un poco utilizado por el actual gobierno. Le gusta que la gente entienda su música y para lograrlo canta, imita sonidos de guitarras, baterías, congas, lo que sea. Lo suyo es la percusión, pero nunca ha ignorado la

guitarra. Es reconocido por su forma de tocar creada por él mismo y más alabada que cualquier otra propuesta de los ochenta. Evio creó una forma, un ritmo, un sonido que hasta hoy lo identifica.

Alberto Borregales nunca abandonó la percusión. Todavía sigue tocando tanto con *Adrenalina Caribe* como con una banda de salsa. Continúa escuchando mucho a Chick Corea y tiene dos programas de radio, *Jam sesion* y *Deletreando el Caribe*, a través de los que aporta muchos conocimientos sobre música y entrevista a personalidades del ámbito musical como, por ejemplo, a Rafael Figliuolo. Rafael sigue siendo acompañado por su bajo. Estuvo viviendo algunos años fuera de Venezuela. Tiene una hija de 10 años que heredó su oído y toca el piano. Al hablar de ella Rafael se emociona por lo que es y lo que sabe que podrá ser si sigue cultivando un talento con el que nació. Figliuolo trabaja durante la noche y duerme en la tarde porque llega directo del trabajo para llevar a su hija al colegio. Irse para su casa no es una opción debido a la distancia que tiene que recorrer, sobre todo por las colas; prefiere tomarse tres o cuatro tazas de café y esperar que su hija salga de clases.

El compañero de Rafael durante la época de *Sietecuero* era Bartolomé. Después de regresar del Uruguay, Díaz continuó cultivando su pasión por la música que comenzó a los 9 años con lo que era para él un juguete de cuatro cuerdas, el cuatro. A los 13 años aproximadamente,

comenzó a estudiar guitarra de manera formal y a los 14 ya tocaba guitarra eléctrica. Escuchar a *The Beatles*, *Queen* y ver a Elton John y a *Santana* en vivo lo sorprendió gratamente. Bartolomé nunca dejó de estudiar, esto se puede notar cuando lo escuchas tocar en alguno de los dos proyectos en los que estuvo involucrado hace un par de años atrás: *E-ón* y *Ageless Friends*. Actualmente tiene dos guitarras eléctricas, una de ellas es una Nicolás Volpe, y siete acústicas. Prácticamente todos estos instrumentos son especializados y se utilizan para tocar música antigua. Todo el conocimiento que adquirió Bartolomé a lo largo de los años debía ser transmitido, enseñado a alguien más. Esto es precisamente lo que Díaz está realizando hoy en día con la honestidad que lo caracteriza, que define su personalidad, su rostro, con la que logra que sólo con observarlo se pueda ver a una gran persona que transmite tranquilidad, sentimientos, confianza, humanidad. Bartolomé es Director de Cultura de la Universidad Metropolitana de Caracas, además dicta dos cátedras: Guitarra y Estética de la música.

En 1990 *Daiquirí* dejó de existir y el fundador de la banda creó *Personal Audio*. Con esta empresa Alberto se encargaba de componer música para comerciales. Slezynger estuvo trabajando con esta compañía por cinco años aproximadamente, ya tenía una cantidad de clientes considerable y el negocio estaba yendo muy bien. Fue en ese momento en el que decidió irse del país y comenzar de nuevo en Miami, Estados Unidos. En Florida la compañía cambió su nombre, ahora era *Personal Music*. Alberto

comenzó a buscar clientes poco a poco e intentar posicionarse dentro de otro mercado. Algunos años después Slezynger abrió su propio estudio de grabación y hoy en día es el encargado de realizar las campañas publicitarias de *Budweiser*, *McDonald's*, *Burger King*, *Ford Motors* y *Toyota*. También se encuentra haciendo música para series, novelas y radio. Tanto trabajo no le deja mucho tiempo libre a Alberto. Por eso hablar con él resulta un poco complicado, pero cuando lo logras responde con calma, sin apuro, con gran dedicación, acotando fechas, nombres, situaciones.

A pesar de haber nacido en Cuba –donde estudió piano a los cinco años-, luego haber migrado a Venezuela –donde aprendió a tocar cuatro, guitarra clásica y piano nuevamente- y posteriormente haberse ido a vivir a Miami, el acento de Alberto es completamente venezolano, las palabras que más utiliza son de Venezuela y la entonación también.

A los 12 años el padre de Slezynger le regaló un disco de *The Beatles*. La música de estos británicos le sorprendió tanto que quería escribirles una carta –cosa que nunca llegó a hacer– para que lo aceptaran como el quinto *Beatles*, como el pianista del grupo. Actualmente Alberto está escuchando toda la discografía de *The Beatles* remasterizada en mono. También escucha *Kings of Leon*, *Yeah Yeah Yeahs*, *Corinne Bailey Rae*, *The Black Eyed Peas* y *Lady Gaga*; sin dejar a un lado a *Johann Sebastian Bach* y *George Philipp*

Telemann.

Luisito Quintero dejó de tocar con *perolitas* como lo hacía cuando era niño. Ahora toca instrumentos reales en todas partes del mundo, especialmente en Nueva York donde está viviendo desde hace más de 10 años. Luisito ha tocado para Celia Cruz, Tito Puente, Dave Samuels, *The Rolling Stones*, entre muchos otros. Actualmente se encuentra de gira con su proyecto personal llamado *Percussion Madness* y además está trabajando con el saxofonista Leandro “Gato” Barbieri.

Estas siete personas y muchas más se vieron afectadas por lo que estaba ocurriendo dentro del país. Sin embargo, esto no los desligó de la expresión cultural que habían venido desarrollando durante muchos años. Sus proyectos personales continuaron relacionados con la música, ligados a sus primeras bandas, ídolos. La composición musical puede llegar a ser algo muy solitario, pero la opinión de otros músicos, la incorporación del sonido de otros puede llegar aportar elementos sumamente necesarios e importantes dentro de una canción. Todos estos personajes relacionados con la música estaban muy conscientes de que las opiniones no pueden ser desperdiciadas, así sean malas o buenas deben escucharse primero para decidir si se desecharán o se tomarán en cuenta.

Lo que quedó en el callejón

Una de las pocas cosas que se mantiene igual en el callejón Pedroza de la urbanización La Florida es la tapicería de un señor de cabello blanco, piel clara, estatura baja y con algunos pliegues en su rostro. Su sitio de trabajo, que abrió hace más de 30 años, sigue lleno de muebles, telas que cubren el piso, las paredes. Una máquina de coser se encuentra en el medio de todo esto. Detrás de ella se esconde la cara de un señor con acento extranjero indescifrable que observa fijamente a través de dos cristales que reposan en la parte superior de su nariz. Él recuerda perfectamente cómo los músicos pasaban por el frente de su tapicería para ir a ensayar: “A cada rato pasaba por aquí Giordano y su hermano Evio”, dijo el señor señalando el camino, los pasos que los Di Marzo dieron. Él sólo sabía que ese era el sitio en el que todos se reunían. Nunca los conoció; tal vez los saludó alguna vez desde lejos agitando su mano. Siempre se veían.

Mientras que el señor le cambiaba la cubierta a los muebles, un poco más allá los músicos -que se convirtieron en representantes del movimiento musical de los años ochenta- afinaban instrumentos, componían canciones, se recostaban de alguna pared de La Playa para sentirse más cómodos al tocar sus guitarras, bajos, congas. Tomaban pequeños pedazos de papel y escribían frases, hablaban sobre sus vidas, sobre lo cotidiano y banal. Se encerraban durante horas en un sótano frío, sólo debido al aire acondicionado, para practicar sus canciones y luego hacer lo que les

provocara.

Afuera la calle estaba tranquila, vacía, sin ruido, sin mucha gente. El sonido de la máquina de coser se podía escuchar a lo lejos si se prestaba atención. Hoy las calles están llenas de gente, es difícil caminar, hay que esquivar huecos, vendedores, algunas frutas y muchos carros. El ruido que hacen las personas, las cornetas de los automóviles y los sonidos que produce un taller mecánico, que está prácticamente enfrente de la tapicería, impiden escuchar la máquina de coser.

Fandango dejó de existir hace mucho tiempo. La Playa y El Campo dejaron de ser uno de los primeros en escuchar los próximos éxitos que no dejarían de sonar en la radio. Los micrófonos nunca más recibieron las voces de los cantautores. El sótano desapareció con todo lo que tenía adentro, pero sus pisos, paredes y puertas recordarán todo lo que ocurrió. Sus visitantes conservarán el recuerdo de un lugar entre suspiros. El señor de la tapicería se imaginará, al levantar la mirada y ver hacia afuera, a los músicos caminando enfrente de él, algunas veces cansados, otras muy animados. La unión entre dos décadas de música, personajes y sentimientos seguirá ahí, en el Edificio Elisabetta del callejón Pedroza, en La Florida, al norte de Caracas.

ANEXO A

Entrevistas

Todo empezó con la tambora

A las dos de la tarde nos íbamos a encontrar en la Universidad Central de Venezuela, muy cerca de El Reloj ubicado en la Plaza del Rectorado. A la una y 45 sonó mi teléfono: “Antonieta, es Alberto Borregales. Ya estoy en el reloj”. El ex timbalero y bongosero de *Sietecuero*, que actualmente conduce un programa de radio, estaba ahí, intentando encontrar la sombra, escondiéndose del sol. Mirando hacia todos lados intentando descubrir quién era yo.

-¿Cuándo comenzó usted a tocar? ¿Con qué instrumento comenzó a tocar?

Comencé tocando la tambora de gaita cuando tenía como siete años. Mis hermanos tocaban percusión, la charrasca. Un día mi papá me regaló una tamborita de gaita que pudiera colocarme entre las piernas y me puse a practicar. En una de esas andanzas llamé a mi hermano y le dije “Mira qué te parece esto que saqué aquí”. Él me dijo “Coye vale qué impresionante porque ese es el golpe de la gaita”. Yo visualizando y después con el instrumento logré sacar de oído las sonoridades rítmicas. Ahí comencé por mi cuenta a desarrollar mis actividades, mis hermanos empezaron a oír salsa, se compraron un bongó y una campana. Después tuve la aproximación al bongó y a la campana, aprendí a tocar bongó. Eso me adentró al mundo de la percusión. Pasó el tiempo, llegué a los 11 años y nos mudamos a Prados del Este, en el 67. Yo ahí emprendo una conexión con el

Instituto Escuela y ahí conocí yo a unos músicos que tocaban en Concreta en un sitio que se llamaba “La Tuerca”. Cuando ellos me invitan yo voy a verlos y es un grupo de rock. Me vinculé a ellos, los conocí. Había una inclinación a escuchar a Tito Puentes con el timbal, pero no tenía el instrumento. Estos muchachos se disolvieron y yo conozco a Rodolfo Reyes, Fernando Alarcón, Roberto Smith, Alejandro Alarcón. Ellos me dicen “Mira ya que se disolvió eso por qué no armamos un grupo de salsa”. El grupo de salsa nace en El Peñón, que se llamaba *Sabor latino y nada más*. Hicimos algún repertorio, tocamos en fiestas de bachillerato. Fuimos al Santa Rosa de Lima y ganamos una plata y con esa plata ellos me compraron un timbal. Yo me comienzo a vincular con San Agustín del Sur, con el grupo *Madera*. Yo hago relaciones con todos ellos y podemos unir músicos de San Agustín y *Sabor latino y nada más*. En esa transición me llama un personaje y me dice “Es Bartolomé Díaz ¿Qué estás haciendo?”. “Estudiando y tocando con *Sabor latino y nada más*”. Bartolomé me dice “Hay una agrupación que necesita un timbalero porque el timbalero se le fue. Yo te conozco a ti para ver si te parece”. Yo digo “¿Bueno, dónde están ensayando?”. Él me dice “Estamos ensayando en casa de mis tíos en Chuao”.

-¿Cómo era la composición de las canciones? ¿Todos participaban?

Giordano llegaba, presentaba una propuesta y nosotros teníamos la libertad de edificar el ritmo. Cuando llegó “Totoño” nosotros logramos cohesionar la estructura, Evio en la batería, yo en el timbal, bongó y

campana, “Totoño” en la tumbadora y se estabiliza el grupo. El aporte conceptual de cada uno con el ideario musical individual agilizaba el proceso de maduración. Se tiene la experiencia en la carpa, seguimos ensayando y surge la propuesta de grabar un disco.

-¿Cómo fue la presentación de La Carpa?

Fue muy intempestivo. No pensábamos en una preparación para el momento de La Carpa, sino que fue algo natural en todos nosotros de ver qué tipo de reacción tenía el receptor ante la propuesta musical que estábamos haciendo.

-¿Cuál fue la reacción?

La reacción en primera instancia fue medio extraña. Había varios especialistas. Slezynger era el mayor y era como el relacionista público de la agrupación. Giordano era un poeta muy interiorizado, él se abre después de Puerto Rico. Él era una persona muy interiorizada, dedicado a sus dos hijas y a su esposa. Empezamos a intimar a posteriori cuando se cohesiona el grupo. La recepción del grupo en el concierto fue bastante interesante pero muy *underground*.

-Después de ese concierto...

Seguimos ensayando y montando repertorio y se decide grabar. No queríamos grabar aquí porque había como una especie de eclosión hacia lo

musical latino salsero. Alguien nos dijo que éramos *latin rock*. Sin embargo, ese proceso de maduración reventó ese emblema de *latin rock*, porque Santana estaba en esa onda y nosotros nos diferenciábamos de él. Porque aunque había una guitarra eléctrica no era lo principal, lo principal era la lírica que trabajaba muy bien Giordano. Había una poesía mucho más comprometida con lo social, eran las cuestiones cotidianas. La gente se identificaba mucho con eso, con *Vida moderna/Noche*, con *El Rostro de la Calle*. Decidimos grabar el disco, cada quien tenía que poner los bolívares para comprar el pasaje de ida y vuelta. Allá nos dieron hospedaje.

-¿Cómo era el sitio dónde se quedaron?

Era un apartamento bellísimo en Isla Verde de un tío de Slezynger. Ahí nos dejaron una semana.

-¿Qué recuerdas de ese apartamento?

La vista al Mar Caribe. Ahí nosotros compartimos. Cocinamos, descansamos. Todo en colectivo. Jamás hubo algún problema de dinero. Lo que hacíamos era planificar el diario de la grabación. Hoy de acuerdo al plan el ingeniero decidió grabar *Vida moderna/Noche*. Primero se graba piano, bajo.

-¿Grababan separados?

Sí, en cierta forma. En *Vida moderna/Noche* grabamos juntos.

-¿Nada más grabaron juntos esa canción?

No, planificábamos. Teníamos que grabar siete canciones en una semana. Con ayuda del ingeniero teníamos que planificar las piezas. La experiencia de grabación nos ponía un poco tímidos.

-¿Era la primera vez que entraban a un estudio?

Era la primera vez que entrábamos a un estudio en el que grababa *El Gran Combo de Puerto Rico*. El ingeniero era Fred Weinberg. Nosotros llegábamos tempranito, a las nueve de la mañana, porque teníamos el estudio de nueve de la mañana a seis de la tarde. Entonces teníamos que planificar bien porque sólo teníamos el estudio por una semana y había que grabar los siete números, matizar, ecualizar. Teníamos prácticamente de lunes a jueves. Eso fue un reto enorme, sumamente profesional. Había un reto de cada quien para que eso saliera lo mejor posible. Entre lunes y miércoles avanzamos muchísimo, el jueves terminamos de montar la pieza con la que cerrábamos el concierto: *Chanchullo*. Logramos capitalizar esa experiencia y disfrutar en el aeropuerto, viniéndonos para Venezuela, nos pusimos a jugar pelotica de goma porque habíamos logrado el objetivo.

-¿Pelotica de goma de verdad?

Sí, una pelotica de goma que creo que tenía Slezzynger. Nos pusimos a jugar todos ahí porque el aeropuerto era enorme.

-¿Quiénes conformaban los equipos?

Éramos un tres pa' tres y un *catcher* para los dos equipos que era Slezynger que no podía correr. Evio era primera, yo tercera y Totoño en el medio. Evio jugaba primera porque era malo jugando pelota de goma. Bartolomé era muy delicado con sus manos. El guitarrista se cuida mucho más. Giordano era malísimo jugando. Slezynger sí le metía pero era muy alto, siempre usaba los pantalones por encima del ombligo. Hicimos una fraternidad impresionante. Más nunca volvimos a jugar pelota.

-Háblame un poquito más del apartamento...

El apartamento estaba vacío, ahí me enteré que él (Slezynger) era judío y que el apartamento era de un tío de él. Nos dieron un espacio donde podíamos quedarnos los siete y ahorrarnos mucho dinero. Era un apartamento grande, estaba cerca de San Juan, en una de las zonas más pudientes. Bajábamos a la playa y compartíamos. Nosotros llegamos ahí y nos asimilamos a la vida del puertorriqueño que era una vida muy gringa. Una tarde que salimos temprano del estudio fuimos a pasar en la noche por Isla Verde. Fuimos al Coliseo Roberto Clemente y vimos un encuentro de salsa donde estaba Lavoe, Celia Cruz. Slezynger se acercó e hizo contactos con ellos.

Cuando salió el disco a la gente le gustó el grupo, pero todavía no entendían. Ahí viene la propuesta de la música urbana. Todo lo que fue la parte de entrevistas la canalizaron Giordano y Slezynger. En esa travesía yo

salí de la escuela de Letras, Slezynger comenzó a dar clases en Economía, Giordano estaba haciendo su tesis, Bartolomé se iba para Uruguay. Rafucho andaba con su tesis también.

-Todos...

Todos agarramos un camino. Hubo discusiones. Hubo discusiones de protagonismo. Giordano tenía una relevancia muy clave. Yo estuve siempre claro en que Giordano era la persona que emblematicaba lo que fue la propuesta conjunta de *Sietecuero*. Puede haber sido que Slezynger se sintió un poco desplazado, pero lo de Giordano era inminente. No era que él se imponía. No sé qué era.

- Aparte de las canciones que están en el disco, ¿existen otras?

Montamos *Triste historia*, *Chamo candela* que Slezynger la montó con *Daiquirí*.

-¿Cómo sonaba *Triste historia*?

Era una pieza bien agrietada, con muchas rencillas, demasiadas retículas, bien *underground*. Era una especie de manifiesto muy subsuelo. Era impresionante esa pieza, la gente quedaba con la boca abierta y cuando pedían otra, pedían *Triste historia*.

-¿Cuál fue el último concierto que realizaron?

Hicimos uno a todo dar en el *Teatro París* que fue el bautizo del disco. Aula Magna, Facultad de Economía, Arquitectura.

-Y en el *Teatro Alcázar*...

Ah sí. Ahí fue donde debutó Luisito Quintero con *Chamo candela* que era una canción de Slezynger. Slezynger recluta a Luisito al conocerlo y comienza a tocar timbal y yo paso al bongó.

-¿Después de que se termina el grupo qué comenzaste a hacer?

Yo empecé a estudiar Literatura y me dediqué de lleno a la carrera. Comencé a tocar con *Sabor Latino*. Después fui preparador en la escuela de Letras durante dos años y me vinculé a lo político. Fui secretario de propaganda por el MAS, estuve con los anarquistas de Filosofía. Se disuelve *Sietecuero*, nos seguimos viendo en la universidad y Evio decide formar *Adrenalina Caribe*. Yo trabajé con Giordano. Después trabajé haciéndole suplencias a Nené Quintero con *Daiquirí* y me asenté con *Adrenalina* porque él estaba muy cónsono con lo que habíamos hecho con *Sietecuero*. Estando con *Sietecuero* yo decido dejar de tocar timbal y comenzar a estudiar Violín. Después dejé el violín y volví con el timbal y *Adrenalina*. Grabé tres discos con *Adrenalina*. Ya había más experiencia. Toqué con Franco De Vita. Nos fuimos a ensayar a La Florida, Evio consiguió el sótano de La Florida para ensayar.

-¿Cómo era el sótano de La Florida?

El sótano era un sitio que llegabas tú a La Florida, no me acuerdo cómo se llamaba esa calle, tú tocabas, pasabas, bajabas unas escaleras y llegabas al sótano que tenía una oficina y dos estudios. Evio los había acondicionado con sus instrumentos.

-¿Por qué los músicos iban para allá?

Primero Evio era económico con las horas y no había muchos estudios para ensayar. Ese fue uno de los primeros estudios aquí que pudo reunir las exigencias de los músicos que estaban emergiendo. Iba Desorden Público empezando.

-¿Cómo era el estudio?

El pasillo era salpicado color crema. El piso era normal de cerámica. Evio tenía su oficina con su secretaría que cobrara. El músico quería desarrollar sus propuestas y salir de ahí para mostrarle al público lo que había hecho.

El quinto *Beatles*

En *Personal music*, ubicado en Miami, Estados Unidos, atienden el teléfono en inglés: “*Personal music, what can i help you?*”. No hace falta responder en el mismo idioma, apenas mencionas una palabra en español las recepcionistas recuperan su acento venezolano, argentino, latinoamericano, y comienzan a hablar contigo sin ningún problema.

—¿Me podrías comunicar con el señor Alberto Slezynger, por favor?

—Claro que sí. Un momento. ¿De parte de quién?

La espera no es muy larga. Rápidamente Alberto -el ex pianista de *Sietecuero*, tecladista, voz de *Daiquirí* y fundador de *Personal Music*, una compañía productora de música y sonido- levanta su teléfono y comienza a hablar con mucha confianza. De vez en cuando hace pausas intentando recordar lo que ocurrió muchos años atrás y casi siempre termina una idea diciendo “¿No?”.

-¿Cuándo comenzó a tocar música?

Empecé a tocar música como a los cinco años y comencé con piano clásico porque fue el primer instrumento que vi en mi casa tocar porque mi madre tocaba piano. Mi mamá me puso en clases de piano con una profesora con la que ella estudiaba. No solamente estudiaba la parte clásica

del piano sino que improvisaba mucho de oído, eso me servía mucho para sacar canciones. Después del piano pasé a cuatro, guitarra clásica y después volví al piano. Estudié piano en Cuba y aquí en Venezuela seguí con el piano, pero también estudiaba cuatro y guitarra clásica.

-¿Qué música escuchaba en esa época?

Escuchaba rock. Escuchaba de todo. Música clásica, rock.

-¿Qué grupos?

Jimmy Hendrix, The Dave Clark Five, Traffic, The Beatles obviamente.

Gracias a *The Beatles* fue que me cambió la vida, cuando yo escuché el primer disco de *The Beatles* que me trajo mi padre a la casa a los 12 años me cambió la vida.

-¿Por qué?

Porque tanto me gustó la música de *The Beatles* que iba a escribir una carta a *The Beatles* para que me aceptaran como el quinto *Beatles*. Como no tenían pianista entonces yo era el perfecto para tocar con ellos. Yo tenía un grupo en bachillerato que se llamaba *Los Trams* y en ese grupo tocaba también Ilan Chester. Eso fue a los 15 años, empezamos a tocar en todas las fiestas del colegio. Empezamos a trabajar de noche los fines de semana en fiestas ligadas al colegio, matrimonios y ese tipo de cosas. Nos empezaron a pagar y mi padre era el que nos llevaba a todos con los instrumentos metidos

en la maleta para todos lados. Llegamos a hacer una gira en un barco por el Caribe. Nos contrataron para tocar y éramos tan chamos que mi padre tenía que firmar un permiso en el Ministerio para que nos dejaran trabajar. En ese grupo fue mi inicio. Yo cantaba y tocaba segunda guitarra. Ilan era el organista. Entonces un día yo tenía un gripón impresionante y le digo: “Coño, Ilan, canta tú que yo estoy muy enfermo. Yo toco, pero por lo menos canta tú esta noche”. Ilan se puso a cantar y cantó tan bien que todos nos quedamos locos en la banda y ahí fue la primera vez que lo pusieron a cantar a él en una banda. Ahí ya casi que se quedó Ilan como cantante y yo como guitarrista acompañante. Tocábamos en festivales de música, en el canal 5.

-¿Cuándo termina esa banda?

Eso termina en el 69 y después toqué en otra banda. Yo me gradué de bachillerato a los 16. Empecé a estudiar en el propedéutico de la Católica. Después estudié dos años Ingeniería, pasé a la Santa María y terminé estudiando Economía en la Central. Fui profesor de Economía después de que me gradué, que es al lado de Comunicación Social por cierto.

-Bueno era...

Era. Sí. Después hice un postgrado en economía política en Nueva York. Después vamos a volver a eso porque *Sietecuero* termina cuando yo me voy a hacer el postgrado.

-¿Cómo decidieron comenzar *Sietecuero*?

Después de que yo salgo de *Los Trams* armo una banda que se llamó *La Banda de Larry Fenjes*. Él era el profesor de música de La Salle La Colina. Era un bandón muy grande que tocaba desde música clásica hasta pop y rock. Ahí empecé a hacer mis primeros arreglos, yo tenía 18, 19 años. Ahí yo entré a la Central a estudiar Economía, me hice muy amigo, todavía es uno de mis grandes amigos, de Carlos Morales. Carlos era muy amigo de Giordano, entonces él siempre me hablaba de Giordano: “Oye tú tienes que conocer a Giordano, tú eres músico, Giordano es mi pana también. Ustedes deberían hacer una vaina, deberían unirse”. Giordano tocaba en una banda que se llamaba *El Ford Rojo de 1974* con amigos míos también. Nos unimos un día, comenzamos a hablar Giordano y yo y vimos que él tenía una capacidad poética importante de escribir letras y melodías. Yo quería hacer una banda que fuera una mezcla, reflejo de lo que era la Caracas de la época, una mezcla de rock con influencia latina. Yo tenía influencia de la salsa. El haber nacido en Cuba me ligó mucho a la música cubana desde carajito. Yo estaba muy influenciado muy por la música latina, cubana y por la Fania. La idea mía cuando armé *Sietecuero* era armar una banda que reflejara eso, que fuera una fusión de rock con lo latino pero venezolano.

-¿Cuándo empezaron a reunirse?

Empezamos primero a reunirnos Giordano y yo con el piano eléctrico, él con su guitarra. Yo empecé a hacer como versiones de las canciones de él

con arreglos nuevos. Arreglos que incluían esa fusión jazz, salsa, rock. Además, era muy urbana la onda, era una banda que se adelantó muchísimo a su época. Empezamos a reunirnos, él me dijo que su hermano tocaba batería, que podía ser uno de los integrantes. Trajimos a Rafael Figliuolo, Rafucho, que yo lo conocía también de otras bandas, como bajista, y hablé con Nené que era amigo mío y fue quien me recomendó a Totoño Blanco y a un sobrino de él que después terminó siendo un percusionista muy famoso en todo el mundo, Luisito Quintero. Él comenzó a trabajar con nosotros a los 11 años. Yo lo tenía que ir a buscar a Marín en el barrio todas las noches cuando teníamos ensayo y volverlo a llevar a su casa. Empezamos a reunirnos para ensayar. El guitarrista era primero Bartolomé Díaz que era un guitarrista de música clásica. Después metimos a un guitarrista que era taxista, Matute. Matute era un tipo muy vistoso. El día de la grabación todos estábamos medio rockeritos y él vino con una vaina roja fosforescente, una vaina voladísima, pero muy chévere. Ah y Alberto Borregales en el timbal también. Eran músicos muy buenos cada uno en su estilo. Al principio comenzamos a ensayar en Sarría, en la casa de Evio, tenía un loft y los ensayos eran ahí. Era una música muy particular porque no se parecía a nada. Era algo totalmente original. Yo venía de oír mucho jazz, jazz *fusion*, salsa y rock, pero rock psicodélico y progresivo. Giordano también venía de escuchar mucho rock y mucha música latina. Esa amalgama de ritmos y de influencias de ritmos de ambos yo creo que fue lo que sacó ese sonido tan particular.

-¿Cómo fueron esas primeras composiciones?

Giordano tenía algunas composiciones ya hechas por pedazos, el tenía *Vida moderna* y *Noche* hecha, pero ninguna de las dos era lo suficientemente larga para que fuera una sola canción. Entonces hicimos las dos juntas en una sola canción. Eran letras muy urbanas. Unimos esas influencias, el rock, la salsa y el jazz y bueno salió algo muy original, empezamos a ensayar y nos gustó muchísimo.

-¿Esa fue la primera canción que hicieron?

Yo creo que esa fue una de las primeras que hicimos. Había una que no está en el disco, *Summertime* de George Gershwin. Hicimos una versión con letra también urbana de Giordano. Era súper fusión. Esa gustaba mucho en vivo. Nosotros empezamos a tocar mucho en la Escuela de Arquitectura, era una de las escuelas más vanguardia en la Central. Además que estaban las niñas más bonitas siempre e íbamos felices a tocarles a las niñas bonitas. Pero también porque la gente era muy volada y teníamos muchos amigos. Giordano estudió arquitectura y muchos amigos nuestros estudiaban arquitectura. Se llenaban los conciertos. Empezó a correrse la voz del grupo y empezamos a tocar en Barquisimeto, en varios lados, hasta que vino la posibilidad de grabar con *Velvet* en el 78 y *Velvet* nos ofreció hacer un disco. Nos encargamos de todo, diseñamos la carátula, conseguimos al fotógrafo y yo conseguí a un productor, Fred Weinberg, que era el ingeniero y productor de muchos discos de salsa, de la Fania, era un americano que hablaba

medio español, pero sobre todo un americano al que le gustaba mucho la salsa, neoyorquino. Lo contactamos y logramos grabar en Puerto Rico en uno de los mejores estudios de la época de Puerto Rico que era *Ochoa Recording*. Llevamos a Fred, lo volamos desde Nueva York hasta Puerto Rico y grabamos el disco en vivo. Era una vaina impresionante porque estábamos tan ensayados que se grababa bajo, batería, piano y percusión a la vez. Luego se montaban las guitarras y después las voces y los coros.

-¿La mayoría de las composiciones las hicieron en casa de Evio?

En casa de Evio, y Giordano y yo nos reuníamos aparte. Evio tenía una canción que se llamaba *Arrabalera*, pero todas las demás eran canciones de Giordano arregladas por mí. Yo logré meter una que era *Chanchullo*, que era instrumental. Que también era una vaina muy loca meter instrumental en un disco cantado.

-¿Existía la posibilidad de que Giordano llevara la canción, ustedes la modificaran y armaran algo?

Sí porque Giordano llevaba la idea con gran parte de la letra y entonces nosotros le agregábamos, la modificábamos, le metíamos coros, hacíamos finales distintos, metíamos intermedios que no estaban, cosas así. Giordano era básicamente el letrista. De las anécdotas esas cada vez que había ensayo yo me montaba en mi Fiat para buscarlo en el barrio arriba. Un barrio que era peligrosísimo, bueno ahorita es más peligroso, pero la gente

me respetaba mucho, como yo era amigo de Totoño Blanco y de la familia y de Nené Quintero, era como que nadie me tocaba en el barrio cuando yo lo iba a buscar. Sabían que yo me llevaba a Luisito y lo volvía a traer después a las 11, 11 y media de la noche y nadie me tocaba. Nunca tuve problemas.

-¿Cómo era el *Fiat* que tenías en esa época?

Era un Fiat 132 azul oscuro.

-¿Cómo decidieron que Luisito debía participar?

Yo le pedí a Nené que participara pero estaba ocupado. Me recomendó a Totoño. Un día vi a Luisito tocando y me gustó tanto que lo llamamos. Después estaba Borregales también, pero después estaba un grupo de percusionistas muy buenos que era Totoño, Borregales y Luisito.

-¿Cómo deciden irse a Puerto Rico?

Yo tenía familia en Puerto Rico viviendo y tenían un apartamento en Isla Verde y nos lo ponían a la orden. No teníamos mucha plata. Conseguimos reunir plata con los conciertos y con la ayuda de gente logramos pagar los pasajes. Sabíamos que no podíamos ir a Nueva York porque era muy caro y no teníamos donde quedarnos, había que pagar hotel. Entonces una alternativa buena que nos recomendó Fred, el productor, era tocar en los estudios Ochoa, eran unos estudios muy buenos, y él viajar a Puerto Rico y nosotros quedarnos gratis todos metidos en un apartamento de

esos de dos habitaciones mientras grabábamos. Casi todo el tiempo estábamos metidos en el estudio. El disco se grabó y se mezcló en una semana.

-¿Cómo se sentían cuando estaban en el avión yendo para Puerto Rico?

Estábamos súper emocionados. Yo creo que era la primera vez que un grupo venezolano salía al exterior a grabar con un productor norteamericano. En eso fuimos pioneros. Eso fue sugerencia mía porque yo conocía a la gente de la Fania y veía en los discos el nombre de Fred Weinberg. Fue una cosa que se hizo con las uñas. Eso es quizás lo que le dé el sonido todavía hoy en día que tú lo oyes y está vigente.

-¿Cómo era el estudio de grabación?

El estudio era un estudio grande, de esos tipos donde graban *The Beatles* en *Abbey Road*. Esos clásicos grandes que tenían un control arriba en un primer piso y abajo una sala inmensa como para meter una sinfónica y nosotros utilizando nada más lo necesario, piano eléctrico, bajo y batería. Éramos nosotros tres nada más tocando y nosotros tres imaginándonos la canción oyéndola, nosotros adentro porque sabíamos que después Giordano se iba a montar a cantar o que el guitarrista se iba a montar a tocar o que otros percusionistas iban a tocar. Pero veníamos tan ensayados y habíamos tocado tanto con el grupo que salió muy bien gracias a Dios y fue un momento muy sabroso.

-¿Qué hacían en Puerto Rico cuando no estaban grabando?

Íbamos a la playa donde había descargas de congas, una vez nos encontramos a Patato Valdés tocando en la playa, eso fue alucinante. Después fuimos a un concierto de Rubén Blades con Willie Colón y la Fania. Yo conocí a todos ellos y hasta llegué detrás del escenario a hablar con los tipos. Una emoción muy grande. Lo que hacíamos casi todo el tiempo era estar metidos en el estudio.

-¿Cocinaban? ¿Qué comían?

Comíamos ahí sándwiches, cocinábamos lo que podíamos, bajábamos enfrente a un *McDonald's*, lo que hubiera, era con las uñas. La vaina era de músico pelabolas.

- Cuando regresan a Venezuela, ¿qué pasa con el disco?

El disco sale, pero la radio estaba acostumbrada a otro tipo de rock que venía de afuera. Esa era una época en la que no se le paraba bola a la producción nacional y menos a una producción que estaba adelantada a su época, porque no era *Azúcar*, *Cacao* y *Leche* ni era *Las Cuatro Monedas*. Era como una vaina muy avanzada, la radio lo puso muy poco y no tuvo éxito comercialmente. Sonó algo en radio pero en programas alternativos.

- Cuando regresan de Puerto Rico, ¿qué conciertos hicieron?

Seguimos en la onda de tocar en lugares alternativos porque como no

era un grupo comercial. Tocábamos en festivales, tocábamos en la Central, en Arquitectura, en Farmacia, en fiestas, en el Festival de Cine Súper 8 que era uno de los más importantes de la época, era más o menos esa la onda de lo que hacíamos.

-¿Cuáles eran las canciones que más le gustaban al público?

No asimilo me encantaba, *Rojo sangre y negro* alucinante, *Trataré* que era muy bonita, la gente gozaba bastante, *El rostro de la calle*, *Vida moderna* era un vacilón. *Arrabalera*, *Chanchullo* también.

-¿Cuál es el concierto que más recuerdas?

Creo que después de que grabamos el disco hicimos un concierto en Arquitectura que estaba hasta las patas, no cabía nadie. Era cómico porque ganábamos tan poca plata. Yo tenía un *Fender Rhodes* que es un piano eléctrico, era el típico de la época, de *Chick Corea*, era como el piano eléctrico de los de jazz y fusión. Eso era un armatoste de 73 teclas, más pesado que una urna. Para cada concierto yo me tenía que llevar el mío, entonces yo contrataba a alguien que me llevara el piano porque la vaina era realmente súper pesada. Entonces casi que la plata que uno ganaba en los conciertos yo se la pagaba al caletero que me llevaba el piano. Realmente había una ilusión, era un grupo que se hizo por pasión, por amor a crear una nueva música venezolana distinta, algo que reflejara la cultura urbana de la época joven. Yo le propuse a Alfredo Escalante “Vamos a hacer un concierto

en vivo grabado”. Se nos ocurrió alquilar el *Teatro Alcázar* que ya lo iban a tumbar y lo íbamos a llenar de maniqués sin ropa y los íbamos a poner de público. Después no teníamos presupuesto para alquilar los maniqués, era muy difícil conseguir los maniqués, hasta que no lo pudimos hacer. Pero fue una vaina muy profesional porque vino la unidad móvil del canal cinco y nosotros teníamos una compañía de sonido, usamos todos los equipos que teníamos para grabar el concierto y de ahí pasar a la unidad móvil, o sea que era una vaina muy profesional. El director no era muy bueno porque las tomas eran como escoñetadas. Creo que había como dos cámaras nada más, era una cagada visualmente, pero muy adelantado para la época. Lo bueno fue que sonó muy bien. La banda estaba sonando muy bien y lo hicimos a través de una consola profesional.

La gente que venía a los conciertos de *Sietecuero* era gente que realmente le gustaba la música y que le gustaba nuestra música. No era que iban a ver a *Menudo*, era una música totalmente distinta, con una poesía urbana, con un planteamiento musical de fusión de todas las influencias que había tenido en ese momento la juventud de Venezuela, del rock, de la salsa, de lo latino.

-¿Qué tipo de gente iba para los conciertos?

La gente que iba a los conciertos era gente joven y gente joven vanguardia, pero había sobre todo gente que venía con un concepto

desarrollado de la mente, amplio. Acuérdate que la mayoría de la juventud no estaba acostumbrada a ver rock en español. No era muy común, entonces la gente que venía a vernos era fan de nosotros. Los conciertos se llenaban.

-El conciertos de Tavares...

A nosotros nos contrataron para poner el sonido en ese concierto, teníamos la compañía de sonido que se llamaba *Sonoavance* y teníamos la representación de bose, llenamos esa vaina de cornetas y yo le dije al tipo "Mira y por qué no metes a *Sietecuero* a tocar para abrirle a *Tavares*". Pasó una vaina muy cómica ese día porque el mismo día que toqué con *Sietecuero* en el Poliedro yo me estaba graduando de economista en el Aula Magna. Salí con la toga, toda la vaina protocolar, prosopopéyica. Les di un beso a mis padres, me dieron el diploma y por ahí por las mismas escaleras seguí subiendo, me monté en el carro y me fui al Poliedro a tocar. A la gente le encantó. Yo creo que la gente alucinó y dijo "¿Qué vaina es esta?". No entendían muy bien de dónde salimos.

-¿Esa compañía de quién era?

Era de Carlos Morales, mía y de Manuel Rivero, no era muy capitalista la onda, era muy *hippie*. Muy avanzada para la época porque queríamos hacer algo distinto.

- Después de todo esto, ¿por qué deciden separarse?

Cuando yo termino la carrera se me presenta la oportunidad de viajar a hacer un postgrado con Mariscal de Ayacucho en Nueva York. Yo tenía ganas de cambiar de ambiente ya y yo estaba componiendo canciones por mi lado y también había una frustración de que el proyecto no había cuajado comercialmente. Ni la disquera nos paró bolas, ni la gente, digamos comercialmente en la radio nos apoyaron. No fue lo suficientemente exitoso para que mantuviéramos continuamente el grupo, para que viviéramos del grupo. Nos dimos cuenta de que lo nuestro era una música que no iba a ser nunca comercial en ese momento porque el gusto de la gente estaba dictado por la música extranjera que sonaba en radio y no ponían música nacional. Y las disqueras también tenían muy pocas oportunidades de promocionar grupos venezolanos.

-¿Qué papel jugaba la ciudad dentro de sus composiciones?

La ciudad era protagonista. No sólo la música y los arreglos reflejaban lo que uno oía cuando uno estaba en Venezuela, en Caracas, que es una mezcla de rock, latino, salsa, jazz, era lo que uno oía normalmente en la calle y en la casa. Muchas de las letras reflejaban las historias de las calles de Caracas. Eran protagonistas de las noches de nosotros, de las aventuras nocturnas de la ciudad. *Vida moderna* es muy urbana, el rollo de las colas, la economía. *Rojo sangre y negro* también.

-¿Cuándo deciden traer a Luisito?

Nené nos recomendó al chamo. A nosotros nos pareció una buena idea incluir a un talento joven nuevo de la familia Quintero y darle la oportunidad. Más bien sorprendió a todo el mundo cuando vino al primer ensayo porque él se empató inmediatamente en el concepto de fusión y en la nota de rock mezclado con salsa y le dio ese toque del barrio Marín de San Agustín. Era un chamo que venía ya con un talento adentro impresionante. Es a él a quien yo le compongo *Chamo candela*, porque cuando yo compuse *Chamo candela* él estaba tocando con nosotros y yo había tenido la canción de *Chamo candela* en instrumental, pero oyéndolo tocar y viéndolo me imaginé un personaje como él caminando por un barrio y que era el tipo que tocaba mejor bongó, conga y timbal de los chamos. Compuse esa canción pensando en él.

-¿Cómo fue la composición de canciones para *Daiquirí*?

La mayoría de las canciones las compuse en Nueva York cuando estaba haciendo el postgrado y estudiando música en Manhattan.

-¿Terminas de estudiar y regresas a Venezuela?

Yo termino de estudiar y estaba dando clase en la Universidad de Nueva York de “Subdesarrollo latinoamericano” y me voy a Venezuela después porque no aguanté más frío. Ya tenía tres años sufriendo invierno tras invierno y cuando vi la oportunidad de devolverme, me devolví.

-¿Cómo te enteras de que estaban buscando un directivo para *Sonográfica*?

Cuando regreso a Venezuela me entero que están buscando un directivo para *Sonográfica*. Primero di vuelta por todas las disqueras mostrando el demo de *Daiquirí* y todo el mundo me dijo “No, hombre, eso no es salsa, no es merengue, quién canta”. Me volvieron mierda. Yo me guardé mi demo. Yo estaba trabajando en *Rori* de Gerente de Mercadeo y Publicidad. Ahí me entero de que estaban haciendo entrevistas, llevo mi curriculum, tuve entrevistas con la gente de Radio Caracas, con Peter Bottome y todo el mundo. Al final quedamos dos personas, Alejandro Blanco Uribe y yo. Amigos además. Peter escogió a Alejandro porque él ya había tenido una experiencia gerencial en un estudio en la Quinta Petunia, eso le dio una cierta ventaja. Yo seguí trabajando y después él me llama para decirme mira pero necesito que seas tú el primero que empiece a grabar demos aquí porque no tengo artistas. Ya yo le había mostrado mis demos y le habían gustado mucho. Me dijo “Necesito artistas nuevos, vente para acá, vamos a hacer un par de canciones y después se las mostramos a Peter a ver qué tal”. Yo trabajaba en *Rori* de día y grabábamos de noche. Lo primero que hicimos fue *Vente conmigo* y *Puro deseo de amar*.

-Alejandro Blanco Uribe me dijo que al principio tú no querías cantar. ¿Eso es cierto?

Yo sí quería cantar, yo era el cantante, lo que no quería era salir en los videos, porque como yo era Gerente de Mercadeo en *Rori*, yo decía

“Nada me voy a rayar con la industria, con los ejecutivos, si salgo cantando en televisión como artista, vamos a buscar a alguien que doble lo que yo cante”. Grabamos el disco entero y al mes o dos meses ya era disco de oro, había vendido cincuenta mil copias. Alejandro me dijo “Se te apareció la Virgen María, tienes que cantar tú y armar la banda”. Se me quitó la güevonada esa de no salir a cantar en televisión. Tuve que decidir si aprovechaba la oportunidad o no. Me salí de *Rori*, me tiré por ese barranco a ver qué tal. Gracias a Dios desde esa época no he parado de hacer música.

-¿Por qué *Daquirí*?

Era el mejor ejemplo del tipo de música que nosotros hacíamos. *Daquirí* era un coctel y yo sentía que la música de *Daquirí* era una mezcla, una fusión, pionera. Fue la primera vez que se hacía eso de música cubana con música afrovenezolana, bossa nova, samba, cumbia, flamenco.

-¿Dónde grabó *Daquirí*?

El primer estudio que utilizamos fue *Telearte*, era el primer estudio con todo lo de la ley, diseñadores americanos vinieron a diseñar el estudio. Habían invertido muchísima plata en lograr un estudio de nivel mundial. Fuimos los que inauguramos ese estudio. Después de que aprobaron las dos primeras canciones fue que nos trajimos a Hugh Dwyer de Nueva York como ingeniero. Era la primera vez que se grababa con un ingeniero extranjero en Venezuela.

-¿*Daiquirí* llegó a ensayar en *Fandango*?

Daiquirí, donde tenía las oficinas *Fonotalento* en Sabana Grande, los dueños de Radio Caracas tenían un edificio que creo que se llamaba “Los Andes”. Ellos tenían la oficina de *Fonotalento* ahí y en el sótano se armó una sala de ensayo. Estuvimos ensayando ahí mucho tiempo hasta que no se pudo ensayar más y nos fuimos a *Fandango*.

-¿Cómo era ese sótano?

Ese sótano (*Fandango*) era bien *funky*. Era un sótano donde estaban todos los artistas. Era un semillero de artistas. Las paredes eran de una tela marrón como de saco, entonces la vaina absorbía el sonido. En el medio de La Playa y el Campo había una sala pequeña que era como un *control room* en donde yo hice mucho de los demos de *Daiquirí 3*. Grabé ahí demos, me senté ahí a trabajar. Eso era un humero impresionante.

-¿Cómo era el ambiente dentro de *Fandango*?

Muy buena camaradería, muchos de los músicos tocaban en varias bandas y era un lugar en el que nos veíamos todas las tardes, casi que todas las tardes porque ensayábamos casi que todas las tardes. Era muy fácil verse ahí. Estacionarse era difícil porque en La Florida era difícilísimo, pero uno se montaba encima de la acera.

-¿Llegaste a componer algo dentro del estudio?

Sí, en ese estudio trabajé varios de los temas y sobre todo varios de los ritmos. Había una batería electrónica y compuse varios *bits*. Fue para creo que *Caribe Soy, La Noche, Un papel y una flor, Morir de amor*.

-¿En qué sitios llegó a tocar *Daiquirí*? ¿Qué conciertos recuerdas?

El primero que hicimos en Mérida. Estaba cayendo la noche. Mientras fuimos tocando fue anocheciendo y se comenzaron a ver las luces, el resplandor de las luces de colores del escenario y la gente se volvió loca. Era al aire libre, en la Plaza de Toros. Las estrellas estaban full, había una luna preciosa. Otro memorable la Plaza de Toros de Bogotá, había quince mil personas. Todos los edificios de al lado de la Plaza apagaban y prendían las luces y sacaban sábanas blancas. Antes de montarnos en el escenario poníamos *Firebird* de Igor Stravinsky y la gente se volvía loca. Los gritos, el ruido de la gente era tal que a uno se le iba el aire antes de montarse. Después de esa pieza comenzaba la percusión sola de *Daiquirí*, que eran tres percusionistas. De repente venía la pieza de Stravinsky y de repente venía un guaguancó de *Daiquirí* impresionante y la gente se volvía loca.

-¿Qué te parecía la propuesta de Evio y Giordano?

Me encantaba su propuesta, era fan de ellos. Además, yo participé en los discos de ellos. En *Pico y pala* en los coros y en el de Giordano también, y Giordano participó en el mío como corista, en el primer disco. Iba a los

conciertos de Mata de Coco de *Adrenalina* y era un vacilón. Tocamos en un concierto en la Universidad Central, en el Estadio Olímpico, un canto a la Universidad, todos los artistas habían sido graduados en el UCV. Estuvo Cecilia Todd, *Adrenalina*, *Daiquirí*, Giordano.

-¿Por qué las disqueras se comienzan a interesare en el artista nacional?

Yo creo que en gran parte fue por el “Uno por uno”. Eso ayudó mucho porque obligaba a las disqueras nacionales a buscar talento adentro para cumplir con esa ley. Otra parte fue que había una bonanza. Entonces también había un semillero de artistas. Fíjate en que los ochentas fue la expresión más alta de los artistas musicales en toda la historia de Venezuela. Fue cuando más artistas se generaron y todavía están en la palestra. Eso ayudó mucho porque era mucho el talento que existía. Aparecen las disqueras ligadas a las televisoras como *Sonográfica* y *Sonorodven* que tenían la fórmula de contratar al artista, firmarlo, grabarlo y exponerlo en la televisión. Esa fórmula de exponer en pantalla hacía que más personas estuviesen conscientes de la existencia del artista. Empezó toda esa nueva forma de mercadear a los artistas que era con cuñas de televisión y eso ayudó mucho al auge de los artistas. Tener la posibilidad de ir a televisión a vender el producto, a que la gente se enterara del producto.

-¿En qué cuñas llegaron a participar ustedes?

Daiquirí hizo muchas cuñas. Cuñas buenísimas porque estaban basadas en los *videoclips*. Fuimos pioneros también haciendo *videoclips*. Nosotros hicimos el primer *videoclip* hecho en Venezuela que fue *Puro deseo de amar*. Eso lo puedes ver en *Youtube*.

-¿Qué música estás escuchando ahorita?

Escucho de todo. Yo como vivo de la música gracias a Dios, escucho música de lo que está pasando ahorita. Desde *Lady Gaga* hasta *The Black Eyed Peas*.

-¿Pero esa música te gusta o la escuchas por trabajo?

The Black Eyed Peas me gusta y hay vainas de *Lady Gaga* que son muy buenas. Es imposible que no te gusten porque son súper pegajosas. La tipa canta, tiene concepto, está haciendo un personaje. Es como la nueva *Madonna*. Por lo menos canta, canta mejor que *Madonna*. Hay vainas de Corinne Bailey Rae que me gustan. Las cantautoras me gustan. Las chicas nuevas que están ahorita en la palestra como cantautoras me gustan creo que todas.

-¿Y durante la época de *Daiquirí* qué escuchabas?

Escuchaba de todo. Mucha fusión. *Weather Report*, *Chick Corea*, La Fania, Willie Colón, Rubén Blades. La salsa brava vieja. El rock también

porque siempre fui aficionado al rock. Ahorita estoy escuchando *Kings of Leon*, *Yeah Yeah Yeahs*. Tú sabes qué estoy escuchando de nuevo que me encantó, *The Beatles Remastered* en mono. La caja nueva de *The Beatles* donde están todos los discos de *The Beatles*, los compré en mono y los fui oyendo uno por uno seguidos en el carro. Fue impresionante ver la evolución de ese grupo. Escuchar todas las canciones de cada disco en orden, uno por uno, fue bien interesante como experimento de apreciación musical. Escucho mucha música clásica. Mucho Barroco.

-¿El disco de *Sietecuero* lo has vuelto a escuchar?

No, tengo mucho tiempo que no lo escucho.

El hombre detrás del disco

Entrar al sitio donde trabaja el ex directivo de *Fonotalento* y *Sonográfica*, Alejandro Blanco Uribe, no es tan sencillo. Es necesario que alguien baje al primer piso y, con una llave, te de acceso al lugar más alto de un edificio pequeño ubicado muy cerca de *Telesur*, en Caracas. Al llegar nada está muy claro. De un lado encuentras un par de hombres que trabajan con madera y pintura, todo se ve desordenado. Del otro, un piso excesivamente blanco y una puerta de vidrio. Alejandro sale poco tiempo después intentando saber dónde estaba yo. No podía dejar de mirar hacia un lado y hacia otro. Alejandro me explica que ahí venden piezas talladas en madera y muchas otras cosas realizadas por artistas venezolanos. Además, próximamente abrirán un restaurante...

Alejandro Blanco Uribe: Yo tenía un grupo con Giordano que se llamaba *El Ford Rojo de 1974*. Después me tocó la vida discográfica con ellos también. Todos somos músicos, yo soy músico y el destino me llevó a ser productor de una empresa discográfica. Realmente el mejor momento de la música discográfica, después de los cincuenta y sesenta, fue en los ochenta. Fue una cosa increíble. Teníamos todo. Fábricas de discos, canales de televisión, estudios, talento, gente que se había formado. Yo conozco a Evio desde que tocaba batería, chamo. Yo iba para su casa y él tocaba batería arriba. Evio era menor que yo. Éramos músicos de urbanizaciones.

-¿Qué instrumentos tocabas?

Yo soy percusionista, toco teclados. Yo soy compositor, hice mucha música para cine. En *El Ford Rojo* tocaba como música pop. Yo me metí en la música con *La Banda Municipal de Caracas* con Gerry Weil. Yo fui el primero que hizo aquí la percusión completa. Nené Quintero dijo que se metió en la percusión completa viéndome a mí.

-¿A qué edad comenzó a tocar?

Yo empecé como a los 12 años. En el colegio, dando serenatas con los amigos. Después fue que yo me cultivé. Yo estudié Tecnología Electrónica y conozco mucho de sonido. La cosa de los estudios yo lo fomenté muchísimo. Evió ensayó en el estudio que yo tenía antes de irme de Radio Caracas. Yo siempre he estado como ahí. Somos músicos y me tocó la oportunidad, que me la gané a pulso, de dirigir la empresa discográfica de producción de talento con el grupo Radio Caracas. Fue un proyecto hermosísimo porque fue una cosa pensada. No es lo que dicen los periodistas o algunos artistas, que yo siempre lo he negado, el “Uno por uno” no tuvo nada que ver con eso. Cuando vino el “Uno por uno” ya nosotros estábamos haciendo discos, ya las empresas habían decidido invertir.

-¿Por qué deciden invertir?

El grupo Radio Caracas de alguna manera siempre ha trabajado con talento nacional. Las radionovelas, las telenovelas, eso es talento nacional y

uno tiene que fomentar su gente. Había mercado, nosotros vendíamos más discos que los colombianos.

-Háblame un poquito más de *El Ford Rojo*...

Vinicio Ludovic y yo nos veíamos por cuestiones sociales. Él vivía en Los Palos grandes, otro vivía en La Floresta, yo vivía en Los Chorros. Ese ambiente era así, todos éramos de urbanizaciones. Menos Franco que era de La Candelaria. Giordano y Evio vivían en una casota en Prados del Este. El bajista tenía muchísima plata y vivía en una casota enorme. El papá se había divorciado y la casa era como de los años cuarenta con 12 cuartos, todos enormes. Entonces se compraron los instrumentos y en uno de los cuartos comenzamos a tocar. Ese grupo se acabó porque salió mal en los exámenes y el papá le quitó los instrumentos. Caracas era otra y nosotros éramos estudiantes universitarios y no estábamos en el mundo de la cultura.

-¿Era más bien como un *hobby*?

Sí, pero muy musical, de buen gusto. Teníamos mucha influencia del jazz todos. Gerry Weil fue un tipo muy importante en todo esto. Aquí había un movimiento de rock y de gente que le gustaba el jazz. Empezamos a tocar en festivales, pero era una cosa muy nota. No era profesional porque teníamos otras actividades, pero cuidábamos mucho lo que hacíamos. En ese entonces había una onda muy progresiva, tocábamos temas versionados. Tocábamos *Summertime* pero como en pop, jazz.

-¿Cómo llegas a *Fonotalento*?

Yo venía de haber estudiado Tecnología Electrónica en Londres y monté un estudio que se llamaba *Odisea*. Yo hice unas obras de arte, hacía música para teatro, grababa discos, mandaba a imprimir los discos, yo mismo hacía todo como ingeniero de sonido. Me estaba yendo bien. Venezuela era otra. Me metí a hacer una obra que tenía que cumplir por la beca que me habían dado para el postgrado. Compuse una obra con bailarines, orquesta, fotografías, audiovisuales. Fue muy contemporáneo, muy vanguardia en el arte. Eso me costó mucha plata, fue una obra que se llamó *El canto de la sirena*. Perdí la plata en bruto en eso, gasté todo pero quise hacerlo. Fue una obra que costó mucha plata hacerla y decidí vender el estudio, se lo di a mi papá porque mi papá me había dado la plata para comprar el estudio. Entonces yo le devolví el dinero y me quedé sin trabajo. A la que era mi esposa en ese entonces su papá le había regalado una empresa y yo me fui para allá a ver si me ponía a vender por lo menos proyectos, publicaciones, algo mientras veía que hacía. Entonces en una de esas llegué un día y me dieron ganas de ir al baño, agarré el Universal, que nunca lo hubiera agarrado, y cuando me senté en la poceta abrí así y había un aviso de este tamaño: Se busca ejecutivo yo no sé qué para manejar una empresa discográfica... La redacción era impresionante. Yo no había dirigido empresas. Estaban buscando un súper ejecutivo. Yo en vez de mandar un curriculum le mandé una carta a la agencia reclutadora de ejecutivos con todo lo que había hecho. La reclutadora era la misma de Pdvsa. Gente muy

arriba. Yo eso lo dejé así y como al mes y medio me llamaron una noche a mi casa para decirme que tenía una entrevista con esa reclutadora de ejecutivos. Cuando llegué a esa entrevista llegué a las nueve de la mañana y salí a las seis de la tarde. Me preguntaron de todo. La última entrevista era con la dueña del negocio, una mujer muy interesante, tenía atrás en su oficina un cuadro de Vasarely, que es un pintor que yo conozco, yo le hice la acotación y eso a ella le llamó la atención. En la conversación me dijo que tenía un hermano estudiando piano en Moscú y por ahí me le fui y le caí muy bien. Pasó como un mes después de eso y un día me llaman en la noche otra vez y me dicen “Mire es de la oficina de Peter Bottome para otra entrevista”. Cuando yo hablé con la reclutadora y ella me dijo que había 79 candidatos. Yo adiviné un poco que era RCTV. Me vio como un tipo interesante. Ya cuando me dicen que es Peter Bottome yo sé que es del grupo Radio Caracas. Cuando yo me siento frente a él, el tipo ve mi curriculum y me dice: ¿Qué le hiciste tú a esa mujer? Y yo le digo “¿Por qué?” Peter Bottome (PB): “¿Te la levantaste verdad?” Fue un poco ofensivo. PB: “Yo ando buscando un director de una empresa, un ejecutivo. Te tengo que entrevistar porque ella me lo pidió, pero a mí no me parece que con este curriculum, yo estoy buscando un empresario”. Alejandro Blanco Uribe (ABU): “¿Puedo hablar? Mira yo vengo de una familia que han sido todos empresarios. Yo me siento en capacidad de hacer esto porque he estado....”. Él me deja hablar un ratico. PB: “¿Qué harías tú por la industria?”. ABU: “¿Tú sabes lo que haría yo? Yo agarraría el teatro Santa Sofía y empezaría a

hacer casting con cámaras de TV. Tú no te imaginas la cantidad de músicos que están llegando de Boston....” PB: “No hace falta que sea en Santa Sofía. Lo podemos hacer en La Campiña”. Al final la conversación le gustó porque me vio como un creativo. Así fui saltando y de los últimos cinco que quedamos concursando por ese cargo estaba Alberto Slezynger, él había estudiado mercadeo en Nueva York, músico, economista. Yo llegué a ese cargo y tuve todo el poder. Construimos estudios, hicimos cosas bellísimas y lo tumbó la situación económica, los alzamientos militares, todo este desastre. Luego vino la piratería.

Un alma llena de música

Del garaje del edificio salió corriendo un gran *Golden Retriever* agitando su cola hacia todos lados. Vino directo hacia mí y comenzó a jugar. Más atrás salió el ex guitarrista de *Sietecuero* y actual Director de Cultura de la Universidad Metropolitana de Caracas, Bartolomé Díaz, con una gran sonrisa en su cara. Inmediatamente extendió su mano y dijo “¡Hola! Bartolomé”. Me explicó rápidamente que el gran *Golden* era su perro, Chipi, y un gran compañero. Bartolomé habla rápido, pero pronuncia cada palabra completa. Al entrar al apartamento me regaló dos discos para que pudiera escuchar su música. Nos sentamos y enfrente de nosotros Chipi hizo lo mismo, pero, además, colocó su cabeza muy cerca esperando ser acariciado.

-¿Cuándo comenzaste a hacer música?

Yo comencé a hacer música bastante temprano en mi vida. Ya a eso de los nueve, 10 años tocaba algo de cuatro, básicamente tocaba por oído. Mi contacto con la música era sólo con la música que se hacía en mi colegio en navidades, en el Instituto Champagnat. Simplemente se limitaba a eso. Vengo de una familia extremadamente musical, con músicos profesionales. Mi madre estimulaba muchísimo lo de la música, pero sabía muy bien las vicisitudes de un músico profesional. Mi cuatro era un juguete de los muchos que tenía. A los 13 años yo me empecé a interesar en la guitarra, cuando ya

mi madre vio que el interés era relativamente serio, se me hizo estudiar de manera relativamente formal. Eso fue creciendo de manera muy vertiginosa, el interés en mí. Ya a los 14 años tocaba la guitarra eléctrica y era algo que me obsesionaba mucho.

-¿Qué escuchabas en aquella época?

Escuchaba *Abbey road* de *The Beatles*. Con la cosa que uno viajaba mucho estuve expuesto a muchas de las grandes bandas tanto de rock sinfónico como rock clásico. *Queen*, *Elton John* en vivo. Aquí en Venezuela vi a *Santana*. Para mí la música se convirtió en algo de buenas a primeras muy importante. Pasó de ser un juguete a algo que me llenaba mucho. El paso siguiente fue comenzar a estudiar de manera académica muy formal. Me convertí en alumno regular del Maestro Antonio Lauro. Estudié con él en el conservatorio nacional Juan José Landaeta. Esos fueron los años en los que yo, a través de Jorge Barnet, el guitarrista que estuvo en *Sietecuero* antes que yo, llegué a contactar tanto a Giordano, a quien no conocía aunque había sido vecino de su primera esposa, y conocía brevemente a Alberto Slezynger por la banda en la que él había estado antes, *La Banda de Larry Fenjes*. Con los dos había tenido ese primer contacto. Después de mi entrada traigo a Alberto Borregales. Mis estudios dentro de la música fueron no muy formal desde los 14 años y luego formalmente muy fuerte desde los 17 en adelante. Habiendo sido el Maestro Lauro la gran figura de toda esa etapa. Mi salida de *Sietecuero* no es por otra cosa que por seguir estudiando.

Ya me estaba preparando para ir a hacer un postgrado afuera.

-¿Qué significó *Sietecuero* para ti?

Sietecuero figuró dentro de mi vida y de mi formación en un momento muy particular. En un momento en el que intelectualmente se estaban haciendo muchos puentes, muchos contactos, muchas cosas estaban calzando en mi forma de pensar sobre la música. *Sietecuero* fue como esa especie de chispa que pudiese vincular todo lo que yo estaba aprendiendo de manera coherente. La música bien entendida, bien trabajada puede habitar en formatos muy pero muy diferentes.

-¿Fue tu primera banda?

No, ya había tocado en muchas bandas de muchachos de garaje. Pero nunca en una que hubiese tenido perspectivas fuertes de querer hacer cosas más ambiciosas. Venía de rodar con músicos buenos, pero nunca había estado en una banda que tuviese la ambición artística que tenía *Sietecuero*.

-¿Cómo fue el primer encuentro con *Sietecuero*?

Mi primera visita me causó mucha risa. Al miembro de *Sietecuero* que más conocía era justamente a Jorge Barnet, ambos estábamos en el Conservatorio. Él me dijo “¿Tú te acuerdas de Alberto Slezynger que tocaba en *La Banda de Larry Fenjes*?”. Yo le digo “Sí, claro”. Me dijo “¿Tú estás

interesado en tocar en una banda así?”. Yo le dije “Sí, me gustaría probar”. Él me habló un poco del estilo y me dijo que había cosas de fusión y que les interesaba la música afrocaribeña, elementos de salsa y de música nacional, tambor. Yo le dije medio sorprendido “Mira, Jorge, yo de eso no sé nada”. Jorge conversó con ellos y me llevaron a la casa donde todavía Giordano vivía en aquel momento, teniendo poco tiempo casado, que era la casa de sus padres en Cumbres de Curumo, Evio también vivía allí todavía. Jorge me presentó y ellos dijeron “Bueno vamos a tocar un poquitico”. Yo saqué mi guitarra y empezaron a tocar *Rojo Sangre y negro*. Como era una cosa así como rock yo nadaba como pez en el agua. Lo que toqué les gustó mucho mucho y lo que yo escuché, aunque tenía como elementos en lo que era la textura de la música muy diferentes a lo que yo estaba acostumbrado, la música en esencia no estaba nada lejos de lo que era el rock tradicional. Eso me gustó mucho. Terminada la sesión de una u otra manera ya quedó como claro que al momento de Jorge retirarse yo iba a formar ya parte del grupo. Cuando estábamos saliendo viene una muchacha muy bella y Giordano me dice “Mira, Bartolomé, ella es mi esposa”. Era Carmen Salvador, una ilustradora muy conocida. Ella era literalmente mi vecina de al lado. Ella era el *Magnus Opus* de la belleza de la urbanización Las Mercedes en esos años. Eso era colas y colas de muchachos que se paraban a hacerle guardia a ella y a su hermana que eran chicas muy especiales. La recordaba perfectamente bien. Tenía a mi vecina de la infancia, casada con el músico con el que iba a compartir un tiempo. Lo sentí como muy buen augurio. Aquí

estoy de una u otra manera en familia.

-¿Qué te pareció la propuesta luego de haber estado en ese primer ensayo?

La propuesta me pareció muy original. Particularmente inédito para Venezuela. Me pareció como muy fuera de todos los cánones que yo manejaba dentro de mi música. Si me hubiesen preguntado a qué se parece hubiese dicho “Me recuerda un poquito a Santana, pero con un contexto de textos mucho más urbanos, mucho más poéticos”. La cosa que me llamó más la atención de *Sietecuero* era el contenido poético tanto o más profundo que tenían las letras, sobre todo de Giordano, que sobre todo en aquella época, era una época muy iconoclasta con textos poéticos muy buenos, muy fuertes. Eso me llamaba mucho la atención porque no estaba acostumbrado. Me llamó la atención la propuesta, la sonoridad tan amplia. Era la primera vez que me topaba con un grupo que tenía muchos músicos tocando y la sonoridad que se producía era muy particular. Yo siempre he pensado que Giordano es uno de los verdaderos poetas urbanos de nuestro país. Él es un verdadero poeta del rock en el sentido tradicional de los poetas del rock que los ha habido en Argentina, México, pero sobre todo en Estados Unidos y en Inglaterra. Él como que calza muy bien en ese molde.

-¿Dónde ensayaba *Sietecuero*?

Al salir de aquí lo vas a ver porque literalmente queda a dos cuadras de aquí. Yo tengo unos tíos muy queridos que en ese momento tenían

muchos recursos y llegaron a tener una casa espectacular en Lomas de Chuao, calle Imataca. En esa casa habían hecho para su hijo, Jesús Esteban, un pequeño estudio para poder tocar. Hicieron un cuarto para los muchachos.

-¿Cómo era ese cuarto?

Era más o menos del tamaño de estas dos salas pegadas. El cuarto tenía un pequeño escenario, con luces. Era el sitio donde nosotros teníamos nuestras fiestas y se ensayaba ahí. Ese primo mío estaba estudiando afuera cuando yo empecé a tocar con *Sietecuero*. Yo sabía que ese cuarto estaba ahí y le pregunté a mi tía y ella me dijo “Mira, Bartolomé, por supuesto”. Yo le dije “Bueno es gente que yo apenas estoy empezando a conocer, pero creo que son...”. Me dijo “No, no no. Yo te doy una llave para que tú puedas pasar por el jardín y así no tengas ni siquiera que llamar a la puerta”. Entrábamos por el jardín, si queríamos ensayar de madrugada podíamos hacerlo, no había ningún problema. Otra cosa anecdótica es que una hija de esta tía, la primera vez o uno de los primeros ensayos que *Sietecuero* hizo ahí, íbamos saliendo, todos montándonos en el carro, y estaba entrando a la casa esta prima y Alberto Slezynger se acerca a toda carrera y me dice “¿Pana, qué eres tú de esa jeva?”. Yo dije “Ésa es mi prima” y él me dice “Yo he estado enamorado de ella toda la vida”. Ella estudiaba Arquitectura en la Central, era extremadamente tímida, no hablaba con nadie. Conocía a Giordano de la Central y era amiguísima de Carmen. Empezamos a ensayar ahí tan pronto

yo entré a la banda, simplemente porque el sitio era mucho más conveniente. Para los padres de Giordano era tener la casa mucho más tranquila y para mí poderle ofrecer a la banda un lugar realmente simpático. La banda se instaló por completo. Se convirtió como en la sede de la banda.

-¿Era un estudio acondicionado?

Básicamente con corcho en las paredes y con una pequeña tarima que no daba para toda la banda. La banda tenía que ensayar a lo ancho. Pero con una vista estupenda, con baño independiente. Con un techo arriba donde se podían hacer reuniones al aire libre. Era un lugar donde había mucha privacidad para ensayar. Tenía la ventaja de que era un lugar no tan grande. No podíamos traer a mucha gente y nos veíamos forzados a ensayar siete personas trancadas ahí.

-¿Ensayaban todos los días?

No, pero ensayábamos con mucha frecuencia. En épocas de preparación del álbum y conciertos importantes ensayábamos cuatro o tres veces a la semana.

-¿Qué conciertos recuerdas?

El de la Carpa en el Parque Los Caobos, *Teatro París*. Al concierto del Aula Magna yo llegué por casualidad porque estaba haciendo un curso de verano afuera. Cuando llegué Giordano me dice "Pana, pasado mañana hay

un concierto en el Aula Magna”. Lo hice con muchísimo gusto. Fue la presentación pública del partido la Causa R.

-¿Cómo deciden irse para Puerto Rico?

Giordano y Alberto habían tenido contacto con Carlos Raybans, que era un productor asociado a *Velvet*. De hecho, Carlos Raybans había estado en algún ensayo de nosotros aquí y había hecho comentarios de cosas que le parecían bien, cosas que le parecía que había que ajustar dentro de la banda. De una u otra manera Alberto y Giordano lo convencieron de que el grupo debía grabar y si se iba a grabar valía la pena hacerlo fuera. En la banda había, no creo que una jerarquía musical, una fuerte jerarquía de edad. Los muchachitos opinábamos mucho menos que los grandes. Yo era de los más chiquitos. No nos atrevíamos a decir mucho. Sé que lograron convencer a Carlos Raybans de que llevar a cabo esto en Puerto Rico era una buena idea. Alberto, creo que por contactos a través de la comunidad judía, tenía conocimiento de Fred Weinberg que fue el Ingeniero de Audio que hizo esto. Además, es un hombre muy anecdótico dentro de la música pop de principios de los setenta. Después de todo este asunto nos enteramos de que él era *The Archies*, él tocaba todos los instrumentos y cantaba todas las voces de hombres. Él era un tipo extremadamente conocido dentro del mundo del pop. Giordano y Alberto hicieron absolutamente todo y un día dijeron “Bueno, chicos, vamos a buscar recursos para irnos”. Teníamos donde quedarnos. Viajó todo el grupo y una

persona muy particular como asistente del ingeniero, Manuel Golczer. Él era una persona de mucho criterio. Había estado ligado al rock de calidad que se había hecho en el país.

-¿Cómo fue el vuelo?

El nivel de adrenalina y de emoción que teníamos en el avión era muy particular. Para muchachos como yo que estaba rayando en los 22 años era una emoción enorme. Estaba tratando sacar el mejor provecho de esos días.

-¿Cómo era el estudio?

Era uno de los buenos estudios de San Juan. Era muy moderno. La única experiencia que habíamos tenido previa era en un estudio por aquí por La Yaguara. Hay una grabación de un arreglo de Giordano de una vieja canción de George Gershwin, *Summertime*. Es una de esas canciones que debió haber aparecido en el disco original. La grabación de esa canción se hizo como maqueta para cuestiones de radios y de hecho fue radiada. Se hizo bastante tiempo antes de *Rojo Sangre*. Es muy representativa porque ya está el estilo típico que oyes en *Rojo Sangre*. Era una versión muy alejada y además con un texto en castellano, una traducción libre que hizo Giordano. Giordano la hizo como un guaguancó y sonaba muy bien la pieza. Yo la recuerdo como una de las cosas que disfrutábamos mucho tocando. Donde nos estábamos quedando era el apartamento de alguien, familiar o amigo, no sé exactamente qué. Era

sencillo. Estábamos tan alucinados con lo de la grabación, pasábamos tanto tiempo en el estudio y llegábamos tan agotados que simplemente era dormir un ratito y volver a salir en la mañana siguiente. El estudio era muy muy bueno. Weinberg era una persona muy afable. Cuando leo los comentarios que hay escritos por él en el disco me parecen casi que excesivamente positivos. Él disfrutó mucho la grabación. Yo creo que quizás lo que le puede haber llamado la atención era el candor de estos músicos que a lo mejor no tenían mucha experiencia, pero de verdad sentían que querían decir algo y a lo mejor eso fue lo que él captó. Yo recuerdo esos días como algo espectacularmente simpático. Llegamos muy felices a Puerto Rico.

-¿Qué hacían en Puerto Rico cuando no estaban grabando?

A veces paseábamos por la playa. Una muchacha que trabaja en *Ochoa* era muy amable y nos sacaba a pasear. Había que comprar una batería nueva para Evio. En *Chanchullo* la batería que se usó fue la que Evio compró, en todas las otras se utilizó la del estudio. Conocer un poquitito San Juan. Pasábamos mucho tiempo en el estudio y llegábamos muy agotados. Yo lo recuerdo como algo muy serio. Éramos un montón de muchachos peludos, pero que nos tomábamos todo muy en serio. De alguna manera sabíamos que esa era la oportunidad de dejar un documento de lo que nosotros hacíamos. Ninguno yo creo que teníamos mayores perspectivas con el álbum. Yo recuerdo la emoción de escuchar *Trataré* por la radio en algún momento. Me causaba una emoción enorme. Yo creo que a todos nos

sorprende que eso sea visto como un momento tan especial dentro de la historia del rock nacional, a mí me halaga mucho. Pero para ninguno de nosotros hubo una búsqueda de eso.

-¿Qué dijeron los demás integrantes cuando tú decidiste irte para Uruguay a estudiar?

Ellos estaban conscientes de que cuando yo entré al grupo estaba entrando un músico cuya meta profesional eventual no era la música popular. Eso estaba absolutamente claro. Yo tenía en aquel momento, no solamente mis estudios con el Maestro Antonio Lauro, estaba estudiando lo que hoy en día es una parte crucial de mi profesión musical que es la música antigua. Estaba estudiando interpretación de instrumentos antiguos en el Centro de Estudios Superiores Musicales de Caracas. Además, acababa de entrar a formar parte de la Camerata de Caracas. Ellos sabían que para mí *Sietecuero* era una parte muy importante. Todos estaban conscientes de que yo tenía como meta al terminar de estudiar con el Maestro Lauro hacer un postgrado fuera. Eso no causó ninguna sorpresa. Eso estaba en el aire y creo que todos lo avalaban además. Para mí era muy importante. No era irme por abandonar al grupo, sino que era una puerta que hubiese sido tremendamente frustrante para mi vida profesional no abrirla. Era una meta que tenía antes de *Sietecuero*.

-¿Qué papel jugaba la ciudad para el grupo?

Un papel importante, yo creo. Primero a mi modo de ver, voy a hablar a título personal. Caracas era una ciudad grande a mediados de los setenta, pero todavía era una ciudad muy amable, no era una ciudad que yo catalogaría como histérica, de tráfico, de inseguridad. Muchachos de nuestra edad podíamos estar con relativa seguridad en la calle, hacíamos mucha vida externa. Éramos todos muchachos del este, de clase media, media-alta. Muchachos acostumbrados a viajar, a tener cosas. Vivíamos como en una cresta de una ola de esa Venezuela de mucho petróleo, de mucho poder. Por otro lado, a mí era una ciudad que ya para esos años había comenzado a fascinarme muy fuertemente. Yo tardé mucho tiempo en enamorarme de mi ciudad. En mi temprana adolescencia me parecía muy poco sofisticada Caracas. *Sietecuero* me enseñó que no. Me daba cuenta de que Giordano la plasmaba de una manera muy diferente que yo no la entendía. La ciudad ejercía mucha influencia porque nos permitía convivir con ella de manera mucho cercana. Vivíamos la ciudad muy intensamente y sin mayor miedo. A mi modo de ver, la sonoridad del grupo está profundamente vinculada a lo urbano. Las imágenes de los textos, sobre todo los de Giordano, nos hablan de una ciudad muy tangible, muy real y eso a mí, por ejemplo, me enseñó mucho. Yo a ellos les debo esa visión mucho más realista.

-Cuando se separa el grupo, ¿Tú estabas en Venezuela?

Cuando me fui a hacer el postgrado al Uruguay, tan pronto terminé,

tuve la fortuna de ser nombrado asistente del Maestro con el cual estudié. Justamente empezó una época muy fuerte de viajes. Venía a Venezuela muy poco. Luego estábamos en Alemania, Francia, Estados Unidos, era como una cosa muy histórica y fue precisamente en ese momento en el que ocurrió.

-¿Qué fue lo primero que pensaste cuando te enteraste?

Me enteré por Alberto Borregales. A mí no me tomó de sorpresa porque mi sensación era que, cuando ya estaban hacia la última etapa, *Sietecuero* había formado parte de lo que fue la última generación de música popular que figuró más dentro de una vida discográfica que no era industrializada porque estaba siendo reemplazada por una industria del disco. Yo creo que eso es lo que le da al álbum de *Sietecuero* ese carácter documental tan particular. A nosotros se nos dejó hacer lo que nosotros quisimos. Emocionalmente, el cerebro impulsor de la banda eran los hermanos Di Marzo y Alberto Slezzynger. Al momento de Alberto no estar, la cosa se ponía muchísimo más difícil. Ahí ocurrió un momento muy especial, quizás el último momento de nosotros siendo jóvenes y músicos. De ahí en adelante fuimos músicos saliendo de la juventud.

-¿Qué música estás escuchando ahorita?

Tengo una admiración de la tierra al cielo por Oscar Fanega, que es un bajista muy particular. Es un músico al que le tengo un respeto enorme.

-¿Qué estás haciendo ahorita?

Yo en la actualidad soy el Director de Cultura de la Universidad Metropolitana. Además, dicto dos cátedras dentro de la universidad: Guitarra y estética de la música. Tengo un trabajo muy fuerte, muy estresante en la universidad, pero es un trabajo que me llena mucho, un trabajo que me gusta mucho hacer. Paralelamente yo he mantenido contacto con una cantidad de proyectos musicales, algunos míos personales, otros con los que he colaborado, los cuales para mí también son muy importantes.

-¿Cómo por ejemplo?

Por ejemplo, luego de terminar mis estudios en el Uruguay y volver a Venezuela tuve una agrupación que dejó de existir, *Música retórica*. Tengo otra que ahorita está un poquito en situación de *stand by*. El *Syntagma ensemble* que sí es un grupo que formé yo y ganó el premio Monseñor Pellín. También *El taller de los juglares*. Mi vida profesional, en este momento, se reparte entre la gerencia cultural de una universidad grande y eso obviamente me quita mucho tiempo y mucha energía. La pedagogía dentro de la universidad, que es algo que me gusta y necesita mucha energía. Sigo haciendo investigaciones sobre tradiciones musicales del niño venezolano. Para este año hay un proyecto muy grande que estamos preparando también. Cuando se grabó *Rojo Sangre* tenía dos maestros fundamentales, Antonio Lauro y Oscar Olsen. Lauro, un hombre sesentón arriba, y Oscar, un hombre mucho más joven, estaría bordeando los

cuarenta. Cuando se dio lo de la grabación, hasta ese momento, yo le había mantenido absolutamente oculto al maestro Lauro que yo tocaba en una banda de fusión como *Sietecuero*. Tengo una profundísima amistad con su hija Natalia y yo le decía “Yo no quiero que le digas a tu padre”. Sin embargo, con Oscar Olsen, como era un hombre más joven yo sí le decía “Toco en un grupo...” y él lo aceptaba muy bien. Cuando llegamos de Puerto Rico ilusionadísimos con nuestro disco yo decía “El viejo Lauro no se puede ni enterar”. Pero a Natalia se lo tengo que dar. “Esto es para ti. Por favor que tu padre ni se entere”. En cambio, a Oscar Olsen llegando le dije “Mira lo que hicimos allá”. Para mi enorme sorpresa cuando Oscar lo oyó, dijo “Esto no me gusta nada. Esto es horroroso”. Yo que juraba que a lo mejor le parecía interesante. Un buen día me dice Lauro “Está bueno ese disquito que hiciste por ahí”. Yo me puse del color del papel. Lauro “No hombre. Yo hice música popular toda mi vida, qué pendejada es esa de andarme ocultando”. Ahí me di cuenta no solamente de la enorme figura que él era y lo ingenuo que podía haber sido yo. Siempre me llamó mucho la atención que al viejo le pareció genial y divertidísimo y al joven le pareció algo muy raro.

-¿Cuántas guitarras tienes?

Guitarras eléctricas tengo dos. Básicamente porque tengo una guitarra eléctrica espectacular y tuve justamente que vender varias de mis guitarras eléctricas para comprar esa. Además, es una guitarra eléctrica hecha a la medida en Caracas. Acústicas siete. Todos básicamente son instrumentos

especializados para hacer música antigua. La guitarra eléctrica que mandé a hacer es una Nicolás Volpe. Él es un constructor de acá estupendo.

Él es *Adrenalina Caribe*

Después de unas cuantas llamadas telefónicas, Evio Di Marzo, ex baterista de *Sietecuero*, fundador de *Adrenalina Caribe* y eternamente músico, apareció en el sitio acordado. Llevaba una franela negra y gran parte de su cara estaba cubierta por lentes de sol. Apenas nos vimos se los quitó y los colocó en el medio de su camisa. Íbamos a entrar a una panadería a comprar algo, pero él no quería tomar lo que había ahí. Insistió en ir a una farmacia para comprar *Pedialyte*. Yo lo seguí. Cruzamos la calle, subimos unas escaleras y compramos el suero. En el trayecto conversamos, él preguntó un par de cosas y yo hice lo mismo. Terminamos sentándonos en una mesa descuidada debajo de unas escaleras, evitando el sol. Nos pusimos cómodos y hablamos.

-¿Cuándo se formó *Sietecuero*?

Sietecuero se formó en el año 75. Yo tenía batería cuando tenía 10 años. Yo soy baterista y percusionista. Como Giordano tenía la guitarra, yo tenía la batería, para hacer las cosas entre hermanos. Él montó un grupo con otra gente y yo a la final entré a tocar con él cuando tenía unos 15 ó 16 años. También a los 13. Tenía un talento para tocar tambor que llamaba la atención y era una cosa autodidacta. Yo me fusilaba las cosas y ya a los 13 años conocí el tambor. A Giordano le gustaban *The Beatles*, entonces sacaba sus canciones con la guitarra. Ya después cuando termina *Sietecuero* es que yo

hago el estudio. *Sietecuero* ensayaba en la casa de mis padres y en casa de Bartolomé que era el guitarrista. Después yo monto el estudio y Giordano, como yo le había quitado una corneta, mi papá nos compraba las cosas de a dos, le compró una batería a Giordano y a mí un equipo de sonido, pero yo me quedé con la batería de él, esa era la batería que se usaba en el estudio. En el sótano también ensayaba Giordano porque tenía esa facilidad, iba cuando él quería.

-¿En qué año abriste el estudio?

En el 78, 79. A los ocho meses de salir el disco de *Sietecuero* la banda se disuelve. Ahí saco el estudio. Alberto fue el primero que se fue. Fred era muy buena gente, era judío. Ellos manejan todo ese mercado. Él le manda a Slezynger, que es otro judío, el cassette de una canción mía, que es la única canción mía en el disco. Fred le dijo a Slezynger que hiciera eso nada más, ese ritmo. Después Fred le agregó los teclados a *Arrabalera* y eso se lo dio a Slezynger y él me lo dio a mí. Él me lo regaló, como un hermano. Él es mi hermano. Yo llamé a ese ritmo de *Arrabalera* “rumba blanca”, hecha por un blanco, estilo gitano, estilo flamenco, que es lo que hizo después *Daiquirí*. Ellos mantuvieron la estructura rítmica que hace “tupa tutupa tupa tutupa”. Slezynger me discutía en la grabación en Puerto Rico que por qué esa cosa así tan así. Yo quería que fuera así con ese ritmo bien zanahoria si se quiere. Slezynger es un comerciante, vamos a ver cómo es la cosa, qué es lo pegajoso. *Daiquirí* es simpático. A mí me confundían y me decían “Tú eres de

Daiquiri” y yo decía “No, papito. Yo soy de *Adrenalina Caribe*”. Yo nunca he repetido esquemas de ritmo. Yo no me pongo mentalmente a calcular qué es comercial o no.

-¿Cómo fue la experiencia musical con *Sietecuero*?

Sietecuero fue chévere, fue una experiencia. Nuestro primer disco. Yo tenía 21 años y había salido de una crisis de la época psicodélica. Era muy fuerte, yo no era ningún muchachito de pecho. Después de eso yo comencé mi carrera, Giordano estaba en la suya. Después de que Alberto se fue, Giordano y yo nos quedamos con *Sietecuero*, pero eso no prosperó nunca porque hubo un pequeño impase en el carácter que no lo superamos. No era por nada particular, ya yo tenía prácticamente hecho *Adrenalina* cuando estaba terminando *Sietecuero*. Ya yo tenía un trabajo rítmico hecho. Yo tenía una manera un poco más agresiva y Giordano un poco más lento. A la final cada quien salió por su lado.

-¿Con *Sietecuero* en dónde tocabas?

Tocábamos en el Teatro Las Palmas, Teatro París. Bueno después yo monté el estudio y ahí ensayaba y grabamos demos con Cocoy Álvarez.

-¿Cómo era el sótano?

Tú bajabas y ahí mismito había un pasillo que recorría todo el sitio hasta el final. Al final había una sala grande que era *La Playa*. Entonces

había otra sala que era una salita pequeña donde estaba el *Control room*. Después había otra entradita cuando bajabas así estaba otro salón. Yo mudé el sótano a la terraza de La Trinidad después.

-¿Quiénes ensayaban en el estudio?

Todo el mundo. Todos iban para allá porque sólo había ese estudio y otros más, después aparecieron los otros. Mi estudio estaba bien dotado, aunque era pequeño tenía una sala bien grande y sonaba sabroso. Después cada quien tenía estudios en su casa. Yo lo tenía para alquilarlo y también lo usaba yo.

-¿Ezequiel Serrano te llamó para que empezaras un proyecto con él?

Ezequiel tenía una idea de estructura musical que me la propuso a mí, que fue con la que salió Giordano. Es una estructura que técnicamente se llama de secuencia, una cosa sobre la otra. Lo que yo hago es en bloques, con innovación en los arreglos, en los acordes. Ezequiel es el ideólogo de ese esquema de Giordano, esa idea de tocar con esos espacios de tiempo. Todos los arreglos eran de Ezequiel. Es una manera bien inteligente de exaltar la melodía. Yo hacía cosas innovadoras dentro del estándar. Entre Giordano y Ezequiel hubo un buen momento porque el hecho de que yo le dijera “No, Ezequielito, yo te voy a presentar a la persona”. Le presenté a Giordano, él no lo conocía. Cuando le puso las canciones eso fue un bombazo. El esquema de Ezequiel es perfecto para Giordano, ellos se

complementaron.

-¿Cómo fue la experiencia con *Adrenalina*?

En *Adrenalina* yo hacía una combinación entre la manera de tocar del rock, el peso de la batería, con el ritmo afrolatino, la salsa sobre todo. Había arreglos de percusión que se apoyaban en los metales. Lo mío era más avanzado, más arriesgado. Lo hacíamos con cierta maldad para que sorprendiera. Era un grupo de salsa realmente, pero salsa rock. Todavía *Adrenalina* está avanzada para lo que han hecho. Los arreglos del primer disco los hice yo con Ezequiel. En el segundo estaba un poco más estructurada la banda. El segundo disco tiene unos arreglos bellísimos de Lorenzo Barriendos. El último lo hicimos nosotros solos.

-¿Por qué el disco de *Sietecuero* sigue siendo referencia?

Por la cuestión del rock y la salsa. Tenía todavía más rasgos de rock con ritmos afrolatinos, salsa, mambo, la cosa. Tenía boleros, tenía baladitas. En verdad, *Adrenalina* siguió con eso. Con la idea de lo que era *Sietecuero*.

-¿Qué música escuchabas cuando estabas creciendo?

Por mi papá teníamos mucha discografía en la casa. Después con Giordano con *The Beatles* y los “rockanroles”. Había mucha música clásica, música italiana, jazz. Había uno que se llamaba Luis Bonfá, que era una cosa que él tenía no sé, mi papá y mi mamá tenían unos discos

arrechísimos. Yo me quedé con ese Luis Bonfá que es un compositor brasileiro. En realidad yo no soy pro Brasil, me da miedo, grima. Creo que están como medio locos sexualmente y me asusta eso. Ya yo soy bastante libidinoso como para tener que encontrarme en ese medio así. Me parece una vaina salvaje eso, de reprimidos. Bueno Luis Bonfá es otra cosa. Tú lo escuchas, Antonieta, y es otra cosa. Una delicia musical. Ezequiel sí era fanático de los brasileiros y sacó de ahí mucha información para los arreglos que hizo con Giordano. Escuchábamos *The Beatles*, *The Rolling Stones*. Yo aprendí de oído y ese aprendizaje de oído es muy acelerado. Yo empecé a tocar con Giordano.

-¿Dónde tocaban?

Tocábamos en un sitio que se llamaba *Underground*, en Sabana Grande, y era de una mujer toda exuberante, de la época psicodélica. Yo tenía 15 años. En el sitio entraban 12 personas y era mucho. Cuando yo me fui de mi casa ya estaba tocando ahí con Giordano. Yo estaba muy rebelde, tenía muchos peos con mi mamá. Yo estaba ahí tocando con Giordano.

-¿Qué tocaban ahí?

Tocábamos cosas de Giordano, algo que hacíamos entre los dos y puras canciones de *The Beatles*, eso era lo que más tocábamos y *Rolling (Stones)*.

-¿La primera canción que escribiste para un disco fue *Arrabalera*?

Para un disco, sí. *De dónde viene tu nombre* la compuse cuando tenía 15 años, en la Sabana en Caruaó. Yo no tenía una idea comercial como Giordano que pensaba más en las letras, buscaba las cosas para levantarse a las carajitas. Yo lo hacía como me saliera de mi alma. Yo no componía para publicar. *El bolero de Rocco* se lo compuse yo a mi hijo cuando yo tenía 27 años. Tengo un poco de temas no publicados. Ahorita por lo menos yo estoy componiendo canciones, las toco, pero no las publico. No le paro bolas a eso.

-¿Por qué hacen un disco sobre el sótano?

Ese disco era algo comercial. Como éramos un grupo de músicos. Era como una firma que hace un arreglo entre varios de los artistas que están en la compañía. También como muchos de esos ensayaban ahí entonces él (Ezequiel) adornó la historia: “Los hermanos Di Marzo hicieron la vaina”. La puso como que “Ahí ensayaban Franco, Ilan”. No, mentira. Ilan ensayó pero muy poquito porque no le gustaba. Franco tenía su estudio. El que ensayaba de verdad era yo, Giordano, Colina, Seguridad Nacional, La Dimensión Latina, Salsa mayor, grupos de barrios, grupos de rock. Ahí pasaba de todo. Decir que Franco y vaina era para adornar la cosa.

-¿Por qué ellos le pusieron el “sótano de La Florida”?

Ellos iban para el sótano a ver las cosas también. La parte de

producción Álvaro Serrano, el hermano de Ezequiel. Él (Álvaro) era el que se imaginaba todo eso y yo no le paraba bolas. Yo soy así. A mí me puede pasar un avión por encima y yo ni pendiente. Luz Marina también ensayaba ahí. Cecilia (Todd) también ensayaba ahí porque el estudio era bueno. Era de los pioneros. Había un movimiento que éramos lo que estábamos en *Sonográfica* y en verdad teníamos cierta unidad y ensayábamos ahí para las producciones. Ahí en verdad iban todos. Quizás alguna vez fue Franco y yo no estaba ahí. Era un sitio de encuentro para todos. Ahí podía entrar y salir quien le diera la gana. Yo le cobraba a los grupos que me contrataban. Hacía promociones. Inventaba, me la pasaba inventando. Una vez hicimos un festival de salsa de los barrios con Héctor Castillo. La vaina estaba, todas las cabecitas estaban pegadas. Tú veías por las ventanas del estudio y estaba toda la gente. No pasó nada grave y era pura gente de barrio. Pobre pobre con unos grupos de salsa y la sonoridad que venía de la pureza y la ignorancia. Un desafinado a propósito por un vicio que ya tiene. Cosas populares que tenían mucho carácter auténtico. Bien bonito porque a veces eran malandros que cantaban, tú sabes, una vaina toda malandra. Era bueno, no era malo. Era un festival, entonces se grabaron, una cosa que era para la radio. Era una cosa que generó mucho movimiento porque era una cosa de los barrios. Yo estaba un poco más metido con la cosa porque era más callejero.

Buscó hasta que encontró

Ezequiel Serrano –productor de los primeros discos de Giordano Di Marzo, miembro de la desaparecida *Sección Rítmica de Caracas* y músico de oficio- todavía parece tener dudas sobre si Giordano debió ser el vocalista del proyecto que creó hace mucho tiempo. Hoy en día lo comenta con mucha naturalidad mientras almuerza y responde poco a poco las preguntas que le voy haciendo. Ezequiel habla de sus hijos, que como él, se han dedicado a la música, con mucha emoción. Conversa fluidamente sobre su vida, sus ideas; siempre intentando dejar todo muy claro y defendiendo su punto de vista.

-¿Cómo llegas a contactar a Giordano?

Cuando Ilan se fue de *Melao*, le propuse a Evio “Vente con nosotros”. Éramos Nené Quintero, Lorenzo Barriendos, Eddy Pérez y yo. Él me dijo “Déjame pensarlo”. Como a los 20 días me llamó y me dijo “Mira yo voy a continuar con *Adrenalina*, pero déjame presentarte a mi hermano”. Yo le escuché las canciones y dije “Bueno, el tipo es gago y no es precisamente la simpatía en persona, pero las canciones son muy buenas”. Ése era mi primer disco como productor, entonces me fajé mucho con él. Encargándole temas, pidiéndole que reformara otros. La parte musical yo sí la tenía clarita. Eso era parte del atractivo importante del disco. Lo que yo estaba buscando era a un cantautor o alguien que tocara y que escribiera para poder tener canciones propias. Eso lo estaba haciendo yo independiente. Giordano venía a mi casa

en Altamira. Él venía con las canciones hasta que tuvimos un repertorio que me gustó. Hicimos un demo. Mi hermano acababa de empezar en *Fonotalento* con Alejandro Blanco Uribe. Yo me fui a hacer un demo con Giordano, en un estudio que tenía Alejandro, con dos: *No queda nada* y *Hoy vamos a salir*. Lo presentamos en *Fonotalento* y lo rechazaron. Lo que más pesó fue que el disco anterior, que produjo Jorge Spiteri, no vendió nada. Después de ese disco yo saqué temas para los otros discos que hice. *Fonotalento* estaba destinado a desaparecer porque generaba artistas, pero ellos no manejaban las entradas. No era una empresa que produjera. Entró Oswaldo Lafranconi de Vicepresidente y Gerente general de *Sonográfica*. Estaban buscando a mi hermano para que trabajara ahí. Pero mi hermano estaba cerrando unas cosas en *Fonotalento* y le recomendó a Porte que era un gran amigo mío. Entonces lo llevé para mi casa, le mostré las canciones y dijo que eso se tenía que grabar. Por haber dicho que sí sin consultarle a Peter Bottome botaron a Porte al mes de haber entrado. Cuando yo voy a grabar el disco me dicen que no, que eso fue un error, pero como ellos estaban interesados en mi hermano, yo les dije yo tengo 10 arreglos hechos, 10 temas ensayados con siete músicos. Si usted me va a dar el dinero que eso representa, yo con eso me iba y hacía el disco en otro lado. Ya eso fue aprobado por el Gerente de Producción y yo en base a eso me puse a trabajar. Yo dije déjame ir a hablar con Peter Bottome antes de que se vaya de viaje. Se me bajó la tensión y todo. Vino y me dijo “Vamos a respetar el acuerdo que *Sonográfica* hizo contigo pero empiezas en *Telearte* el 30 de

abril". Yo tenía mala espina con eso, luego yo y se está yendo Elio con *Adrenalina* porque el estudio no sirve. Ahí estaba la única FM que había en Venezuela. Quedaba ahí al lado en la montaña donde está *Venevisión* también. La FM se metía, hacía interferencia. Ese fue el primer estudio que se hizo aquí con su jaula. El encargado intentó solucionar la cosa y yo le dije "Mira, yo no tengo mucho tiempo para hacer este disco, están involucrados los mejores músicos de este país". Peter Bottome había perdido los reales con ese estudio. Cuando tuvo en las manos el disco de Giordano fue como recuperar el dinero porque el estudio funcionó. Ese disco fue muy sorprendente para todo el mundo aquí porque sonaba muy bien para el momento. Era novedoso, ese género musical no existía.

-¿Cómo describirías tú ese género?

Es que era una mezcla. Nosotros veníamos del jazz también y de la música académica. Yo estudiaba flauta y orquestación en el Conservatorio. Y venía de la música popular porque yo crecí escuchando música popular, toqué salsa. Cada músico aportaba lo que sabía. Algunos habían estudiado en *Berklee*, estaban recién llegados. Prácticamente había una idea que era mía y que la asumí. Yo tuve una preproducción con Giordano de año y medio hasta conseguir las 10 canciones. Fue como tocar de una manera distinta la música latina. Eso generó frescura en la radio, básicamente.

-¿Crees que por esa frescura la propuesta fue aceptada?

Sí, por supuesto. Las canciones decían cosas muy bonitas y yo le había dicho a Giordano. Había una canción que terminaba con una alusión a la muerte. Era una canción que yo le encargué a él, se llama *Algo bueno tiene que pasar*. Hablaba de Nicaragua, de la cosa política. Yo le dije “Mira, vamos a eliminar todo ese asunto por lo menos en este primer disco. Si hablamos de penas tenemos que poner la solución. No vamos a quejarnos, vamos a hacer un disco en positivo que uno quiera seguirlo oyendo por lo que dice”. Eso fue como determinante para el disco. Yo me planteé no correr riesgos inútiles. De momento lo que la gente necesitaba era frescura en la radio.

-¿Cuál era la formación musical de Giordano?

Ninguna. Tocaba guitarra y cantaba por necesidad. Yo sabía lo que yo quería con respecto a las letras del disco y le dije a él. Más que saber lo que quería, sabía lo que no quería. En esa época Giordano era un chico muy obediente, andaba necesitado de comunicarse con el mundo y entonces hacía lo que uno le decía. Es la verdad.

-¿Llegaste a escuchar alguna vez el disco de *Sietecuero*?

Sí, yo lo tengo en vinil. Buena alguna canción. En esa época no había nada así. Ellos venían mucho del rock también y eso le daba un aire medio *country* al disco. Las guitarras acústicas. Los primeros artistas que

comenzaron a vender duro duro fueron *Daiquirí*, Giordano, Karina. Ella es la que más había vendido. Ahora no porque Giordano ha seguido vendiendo y Karina se paró.

-¿Cuántas copias vendió el primer disco de Giordano en el que participaste?

El primero alcanzó como 400 mil copias. Pero eso se siguió vendiendo mucho. Debe estar como en el millón. El segundo se mantuvo. El tercero también se vendió muy bien. Tengo varios platinos de cada disco. El primer disco tiene más de 20 años. Los otros tuvieron dos años de diferencia. Después hizo *Madera fina* que lo hizo con Willie (Croes), lo manejaba mi hermano. Después hizo lo de por estas calles.

Escribir es su necesidad

Giordano Di Marzo –ex guitarrista, compositor y vocalista de *Sietecuero*; actualmente cantautor- se encontraba en el medio de todo, pero debido a su estatura se podía ver desde muy lejos. Parecía estar buscando a alguien mientras revisaba su teléfono. Cuando apareció su esposa le cambió la cara y dijo que buscáramos donde sentarnos. Inmediatamente pidió una manzanilla sin azúcar, me preguntó algunas cosas sobre mí, se aseguró de que mi teléfono estuviese grabando y comenzó a hablar fluidamente. La gente alrededor no dejaba de mirarlo, parecían estar confirmando que realmente era él. Giordano no le prestaba mucha atención, aunque evitaba observar hacia los lados. Su esposa le pidió que comprara algo para la casa y apenas se levantó la gente comenzó a saludarlo. Él respondía rápidamente mientras regresaba a la mesa y al llegar sólo hizo un comentario: “Comprar mantequilla aquí no es nada barato”.

-¿Cuándo comenzaste a componer y a tocar guitarra?

En la adolescencia. En la casa no había nada que indicara algo. De niño estaba un amigo de mi papá que tocaba guitarra. El amigo con el que mi papá se vino a Venezuela, Renato, que era pintor, dibujante. Él tocaba guitarra. De hecho, la primera guitarra eléctrica que yo vi la había fabricado él. No había más nada. Cuando yo era adolescente quería tocar primero guitarra, después trompeta y no había instrumentos en la casa. Cuando me

regalaron una guitarra yo estaba estudiando bachillerato y empecé a sacar canciones de *The Beatles*, *Bob Dylan* y así empecé a tocar guitarra.

-¿Cuál fue la primera banda que formaste?

La primera banda que formé fue cuando ingresé en la universidad. Fue con mis amigos que todos queríamos tocar algo. Nos reunimos una o dos veces a lo sumo. Nunca fue más allá. Después más allá, cuando estaba en la universidad, un compañero mío que estaba en Londres, Leonardo López, tocaba batería. Casualmente un ex vecino mío que era Vinicio Ludovic. Cuando estábamos así adolescentes, entrando en la universidad, Leonardo había tocado con Vinicio y lo llamó. Él tenía un oído fabuloso, había estudiado piano, por casualidad, con la esposa de mi papá que era una profesora de piano clásico. Con eso hicimos el primer grupo que era un cuarteto tipo *The Beatles*, dos guitarras, bajo y batería. Llegamos a tocar en la Facultad de Arquitectura porque yo estaba estudiando Arquitectura, después tocamos en otro sitio y eso duró un tiempo hasta que nos separamos.

-¿Cómo se llamaba ese grupo?

Se llamaba *El Ford rojo de 1974*. Era como un símbolo del rock and roll. Es casi que la fecha de nacimiento del rock and roll. En la casa estaba el disco. En la casa desde muy niño, mi papá cuando compró el primer Pickup, entre los discos que compró había un resumen de lo que después terminé

haciendo. Un disco de rock and roll. El primer disco que tuvo rock and roll en la portada que era el de *Bill Haley & His Comets*. Un disco de Gershwin con *Rhapsody in Blue*, uno de Louise Sampson y un disco de Ignacio Villa. Yo no tenía consciencia de qué era lo que escuchaba. Y la radio era una presencia constante. Yo creo que esos cuatro discos que te acabo de nombrar, más los discos napolitanos que estaban en la casa y escuchaba en el colegio. Después yo entré en un colegio en el que había muchos españoles en Chacao. Entonces había mucha música española. En el autobús cuando hacían los paseos se escuchaba música española. Bueno volviendo a la universidad, hicimos este grupo que se llamaba *El Ford Rojo de 1974*. Duró un tiempo, pero se acabó el grupo.

-¿Eso fue en qué año?

Empezando los setenta. Ahí con otros compañeros hicimos un grupo ahí en la universidad. *Sietecuero* empieza cuando yo ya estoy terminando la universidad. Conocí a Alberto Slezynger, hicimos un grupo, pero todavía no estaba Evio. En el grupo estaba Danilo Aponte que murió en un accidente. Hicimos un grupo y a veces no éramos muy compatibles porque Alberto era más instrumental. Le gustaba Chick Corea, Eddie Palmieri y a mí me gustaba *The Rolling Stones*, bueno a él también. A Evio le gustaba algo más parecido a lo que yo quería. Total que hicimos el grupo y se convirtió en *Sietecuero*. Fuimos a grabar un disco en Puerto Rico, como Alberto tenía familia en

Puerto Rico. Él es de origen cubano, judío cubano. Conoció a alguien que tenía que ver algo con la Fania, era la época fuerte de la salsa.

-¿Por qué *Sietecuero*?

Sietecuero porque éramos siete y había cuatro percusionistas. Había mucho cuero. Había otros nombres. El guitarrista del momento propuso *Guayoyo*, pero eso es un café aguado.

-¿Dónde ensayaban?

Ensayábamos antes en casa de mis padres y después nos mudamos a casa de unos primos del guitarrista que tenían una casa buenísima, Bartolomé Díaz. Era una casa que tenía una casa para los muchachos, ese fue el mejor de todos. Después en Sarría. La empresa de mi papá era en Sarría y mi hermano agarró la parte alta de uno de los galpones y se fue a vivir allá. Entonces ensayábamos en la sala, era como un apartamento. Hasta ahí llegó *Sietecuero*. Nunca ensayamos en el sótano de La Florida.

-¿Cómo toman la decisión de irse para Puerto Rico?

Nos fuimos a Puerto Rico porque Alberto conoció en un concierto aquí en Caracas a un ejecutivo que venía con un grupo de salsa, que los fuimos a ver en el Poliedro. Como aquí había un prejuicio y había que trabajar con el ingeniero que estaba en el estudio, reunimos la plata. Hicimos un concierto patrocinado por un arquitecto que nos había escuchado tocar en la Facultad,

tocamos varias veces en la Facultad. Ese era el sitio recurrente. Habíamos tocado con *El Ford Rojo* y después con *Sietecuero*. Él nos consiguió una fiesta pagada, tocamos en la fiesta y con ese dinero nos pagamos el viaje a Puerto Rico. Habíamos firmado gracias a unos enlaces de Iván Loscher y Carlos Raybans que trabajaba en *Velvet*, una disquera. Grabamos el disco. La disquera no había pagado la sesión, yo me tengo que quedar un día, dos días más porque la disquera no había pagado el estudio. Entonces por fin pagaron. Yo me traje la cinta, pero Fred Weinberg, el ingeniero, nos dijo que por qué no firmábamos con una disquera en Nueva York, que él hacía de intermediario. Él llegó allá hablando maravillas “Un grupo de música latina, suramericano. Tres compositores como *The Beatles*”. Mira, no nos hagas mucha propaganda así porque después nos oyen y no escuchan a *The Beatles* por ningún lado. Aunque estaban, pero no se expresaban en la música que hacíamos. Además, estábamos muy novatos. Entonces Alberto y yo primero conseguimos dinero para pagarle a la disquera, no era tanto. En esa época era más fácil conseguir, ahorita no sé cuánto hubiese costado. Además, grabamos el disco en siete días. Cinco días grabamos, un día mezclamos y al día siguiente se hizo el *master* que no sirvió para nada porque eso caducaba. Tú hacías las madres del disco y caducaban. Se hacían con un vinil especial que duraba unos pocos días. Entonces como hubo ese rollo. Alberto y yo que éramos los jefes del grupo nos fuimos para Nueva York para discutir un contrato con una disquera del hermano de Eddie Palmieri. Al final regresamos y terminamos saliendo con *Velvet*. Ahí no pasó

nada, el grupo siguió. Después se fue el guitarrista y entró Pedro Matute, que era el guitarrista de *Azúcar, cacao y leche*, y seguimos tocando hasta que Alberto Slezynger se terminó yendo para Nueva York a hacer un postgrado. Yo traté de mantener la banda, pero no se pudo. Entonces hice maqueta yo solo. No me acuerdo el orden. Sé que hice *No voy a mover un dedo* en *Fandango*.

-¿Cuál concierto de *Sietecuero* recuerdas?

Yo recuerdo el Aula Magna en un acto político. Recuerdo el Poliedro abriendo para *Tavares*. Carlos (Morales) y Alberto tenían una compañía de sonido y entonces ellos le hacían el sonido a este grupo. Entonces nosotros abrimos. Para Barquisimeto fue la primera vez que salimos de Caracas, la única creo. En una fiesta. En la Facultad. En universidades. Todo fue en Caracas. En la Carpa de Los Caobos.

-¿*Sietecuero* te sirvió para evolucionar musicalmente?

Sí, claro. Todo lo que uno hace sirve para descubrir cosas, para saber qué es lo que no quieres hacer, sobre todo. *Sietecuero* me sirvió mucho para eso, para saber qué era lo que no quería hacer. Porque era un grupo como Evio, Alberto y Giordano. Yo creo que nunca sonó, nunca fue así como, cada quien halaba para su lado. El sonido del grupo siempre era como tres cuchillazos. Yo nunca quise hacer (esta parte de *Noche*: qué culpa tengo yo si no te gusta ir al cine...) en tres por cuatro. *No asimilo* era Giordano,

Arrabalera Evio, *Chanchullo* Alberto Slezynger. La que tiene más elementos de Alberto y Giordano es *Rojo Sangre y Negro* porque es “taaa taaa ta rojo sangre y negro”. Ahí hay fusión. Ahí los dos hicimos algo donde yo tenía una idea de canción y él le agregó un bit que le dio otra dimensión y después a Rafucho se le ocurrió una modificación armónica. Yo creo que *Rojo sangre y negro* era la canción donde el grupo funcionó como grupo más que las otras.

-¿Qué hiciste cuando se terminó *Sietecuero*?

Yo en principio quería continuar con el grupo. De hecho yo grabé una maqueta con dos canciones más que tocábamos con *Sietecuero* en vivo. Eran *Triste historia* y *Guerrero de la noche* que después grabé en mi disco solo que también fue medio despelote. Estuve un tiempo buscándole la vuelta, no resultó. También grabé *Vivir en Caracas* que la había compuesto para un festival. *Perla negra* también. *Guerrero de la noche* y *Triste historia* eran para intentar mantener *Sietecuero* sin Alberto porque Alberto se había ido a Estados Unidos a hacer un postgrado. Estas dos las grabé en un estudio en Palo Verde. En *Fandango* grabé *No voy a mover un dedo* para un cantante que nunca la cantó porque no se la di. Para la disquera porque yo había firmado con *Polygram*. Yo había hecho maquetas y terminé grabando un disco. No pasó nada con el disco. Hicimos varios ensayos en *Fandango*. Yo estaba pensando irme a Nueva York para ver si estudiaba Ingeniería de Sonido y me dedicaba a producir. Yo no pensaba ser solista y nada. Hacía canciones porque estaba en mí hacerlas. El final de *Sietecuero* fue muy

desgastante. Yo estaba haciendo *Perla negra* y me llama Jorge Spiteri que había regresado de Londres y quería producir. Me llamó para ver si tenía canciones. Nos encontramos y grabamos algunas de las canciones que después yo volví a grabar, *Triste historia*, *Perla negra*, *Prueba de fuego*. Este disco salió con *Polygram*. Ahí fue cuando me llamaron para una canción y yo hice *No voy a mover un dedo*. Después me la pidieron en *Sonorodven*. Yo conocía a Carlos Montenegro que era el director AyR (Artistas y Repertorio) de *Sonorodven* y le había mostrado las maquetas. Él me dijo que si estaba dispuesto a cambiar mi imagen, a bailar. Ellos estaban buscando a un artista que se adaptara a lo que ellos tenían en mente. Entonces sacan a Guillermo (Dávila). Guillermo tiene éxito y para el segundo disco me llamaron para ver si tenía alguna canción, me llevé *No voy a mover un dedo* y la grabó Guillermo. Con las regalías de esa canción pagué el parto de mi hija mayor, Adela. Yo no sabía qué hacer, si me iba o no me iba. Había salido un grupo que se llamaba *Melao*. Cuando se separa *Melao*, Ezequiel (Serrano) andaba viendo a ver si lograba con los mismos músicos continuar un grupo que fuera una continuación de *Melao*. Como Evio tenía *Fandango* le preguntó a él, que componía y cantaba, si quería hacer ese grupo. Evio le dijo que no, que él ya tenía otro proyecto que era *Adrenalina*, que por qué no hablaba conmigo que también componía y cantaba. Ahí fue cuando Ezequiel y yo nos conocimos en *Fandango*. Él tocaba con Guillermo, tocó *No voy a mover un dedo* con Guillermo. Nos reunimos y ahí empezamos a sacar ideas, en muchas cosas teníamos la misma idea. Lo principal era que la batería fuera usada no como

el baterista de rock, sino como un instrumento de percusión. Yo empecé a componer pensando que voy a grabar con los músicos de *Melao*. Yo ya había compuesto *Triste historia*, *Días de junio*, *Perla negra*. Yo las había grabado en el disco de "Giordano". Ahí sí ensayamos en *Fandango*. El sótano de La Florida se lo pusieron cuando hicieron un disco. Alguien creativo de *Sonográfica* tuvo la idea de hacer un disco de los artistas que habían ensayado en *Fandango*. No todos habían ensayado ahí, pero la mayoría.

-¿Fue algo comercial?

Sí, la idea fue vamos a darle un nombre. Una cosa de mercadeo. Ahí ensayó Ilan, *Adrenalina*, Cecilia (Todd) y yo. Son los que yo sé que ensayaron ahí.

-¿Cómo era el sótano?

Tenía alfombra verde. Paneles pegados en las paredes, corcho. Había tres salas. En una de ellas se podía grabar. Ahí yo grabé con Cocoy Álvarez *No voy a mover un dedo* Yo estaba firmado por *Polygram* y *Sonográfica* absorbe *Polygram*. Alejandro Blanco Uribe, que era el director de *Fonotalento*, me dice "¿Por qué no hacemos la prueba de talento para pasarte de *Polygram* para *Fonotalento*?". Hice la prueba para *Fonotalento* y me rechazaron. Me dijeron que no tenía talento para televisión. Pero teníamos una maqueta hecha y la maqueta se coló y había sido aprobada

por el Director de Artistas y Repertorio de *Sonográfica* que era un personaje amigo conocido por otras vías de la vida. Él se llamaba Porte. Él aprueba el proyecto e íbamos a entrar a grabar después que nos aprueba *Fonotalento*, que era la niña mimada de Peter Bottome, y el día antes de comenzar a grabar echan para atrás el proyecto. Botan a Porte y nosotros nos quedamos “¿Y ahora?”. Como ya habían pasado una serie de cosas, cambiaron la fecha, nos reubicaron y nos metieron a grabar. Empezamos a grabar algo así como un primero de mayo, un 29 de abril. Grabé el disco *Yordano*.

-¿Ahorita qué música estás escuchando?

Ahorita estoy escuchando qué vamos a hacer con el disco en vivo. Ayer estuve viendo fotos. Las nuevas quedaron mejor que las viejas porque estaban más ensayadas. A última hora hubo un cambio de músico. Hay que ver si logramos grabar otra vez unos coros. Reparaciones.

-¿Y qué bandas nuevas estás escuchando?

Los nuevos que puedo decir que son nuevos ya no son nuevos. Como *Radiohead*. *Willy DeVille*, un malandro chulo. Es buenísimo y es muy neoyorquino porque mezcla soul. *Stereophonics* me gusta mucho. Me gusta más que *Oasis*. Yo me meto en *Youtube*, paso hasta las seis de la mañana viendo videos, y hay cosas de *Stereophonics* con Noel bien buenas. Hay una cosa de *Stereophonics*, sacaron una versión de *Handbags & Gladrags* de *Mike d'Abo*. La versión es tal cual, es una balada. Es muy buena.

-Evio me comentó que ustedes tocaban en un lugar en Sabana Grande que se llamaba *El underground*...

El underground. El underground. Casi se me olvida. El underground era el único sitio underground de Caracas. A las tres de la mañana ahí entraba de todo. Conocimos a la dueña, era una tipa bohemia, mayor que nosotros.

Chamo Candela

El ruido no permitía que el percusionista de *Percussion Madness* y ex timbalero de *Sietecuero*, Luisito Quintero, escuchara lo que le estaba diciendo. Se encontraba en algún lugar de Nueva York muy concurrido, tal vez oscuro y frío, debido a la época y la hora. Me pidió que esperara aproximadamente media hora para que pudiera llegar a su casa. Así lo hice y al llamarlo el ruido había desaparecido. Luisito se emocionaba constantemente al hablar de *Sietecuero*; más allá de recordar una agrupación, estaba recordando parte de su infancia. Luisito, con su sencillez y disposición, siguió la conversación durante aproximadamente una hora.

-¿Cómo comenzaste a involucrarte con la música?

Vengo de una familia de músicos, percusionistas. Yo soy el sobrino mayor de Nené Quintero. Mi papá era el mayor de seis hermanos. Dos murieron en el accidente del grupo *Madera*. Mi papá se llama Luis y a mí me empezaron a decir Luisito desde pequeño. Empecé a tocar desde pequeño prácticamente, mi mamá me dice que desde que estaba en la barriga de ella. Yo antes tocaba en un grupo en San Agustín. Yo soy de San Agustín, de Marín. Empecé a tocar con los grupitos del barrio, con “perolitas”. Antes había unas descargas que hacían en la calle que se llamaban la descarga de los barrios, era prácticamente todos los fines de semana que hacían descargas en casi toda Caracas. Yo me crié en ese ambiente.

-¿Qué música escuchabas en tu adolescencia?

Siempre escuchaba salsa cuando era pequeño. Con mi tío Nené aprendí a educar más el oído y empecé a escuchar jazz, un poco de rock, música venezolana, tocábamos mucha gaita porque mi mamá tenía un grupo de gaita.

-¿Cómo llegaste a *Sietecuero*?

A *Sietecuero* llegué por la descarga de los barrios, una vez había una descarga en San Agustín, en Marín y fue Alberto Slezynger a ver el ambiente, le habían hablado mucho de la descarga y de un chamito que tocaba timbales y él lo quería ver. Jesús “Totoño” Blanco lo invitó para que fuera al barrio, entonces me vio ahí tocando a mí en el barrio descargando y de eso salió la canción *Chamito candela*. Empecé a tocar con *Sietecuero* a los 11 años, el más chiquitico de todos. Disfrutaba, no sabía exactamente qué era. Yo lo que quería era tocar y lo que yo tocaba yo lo disfruté bastante. Era algo diferente en esa época. Hasta ahora que uno escucha ellos tenían un estilo propio. Fueron unos de los primeros de la música urbana *latinonga*.

-¿Dónde ensayaban? ¿Cómo hacías para ir a los ensayos?

Me iban a buscar. Casi todos tenían carro. Ensayábamos una vez o dos veces a la semana, si mal no recuerdo eran los lunes y miércoles. Cada quien un día me llevaba y me traía. Los ensayos eran desde las seis de la tarde como hasta las 10 de la noche. Ensayábamos en Sarría en la casa de

Evio y después los empezamos a hacer en la casa de Giordano. El sótano de ahí de La Florida surge después de que *Sietecuero* se desintegra. Ahí ensayaba toda esa gente de los ochenta que pegó, que si *Adrenalina Caribe*, *Daiquirí*, Soledad Bravo.

-¿Tú llegaste a ir al sótano?

Yo ensayé ahí con *Adrenalina Caribe*, con *Daiquirí*, con Soledad Bravo, con Giordano.

-¿Por qué iban para allá?

Todos iban porque primero estaba bien ubicado, si tenías carro conseguías para parar el carro, estaba cerquita del centro comercial que tenía un *Cada*, había una panadería enfrente. Tenía casi todos los instrumentos, tú no tenías que llevar casi nada. Era como un ambiente chévere porque todos los músicos se veían ahí. Todos los días estaba full, de lunes a domingo.

-¿Cuál es el concierto que más recuerdas con *Sietecuero*?

Uno que está en *Youtube*. Hay un concierto grabado en el *Teatro Alcázar*. Después ensayábamos en un estudio que estaba en Campo Alegre. Esos fueron los últimos ensayos que hicimos porque después Alberto Slezynger se vino a Nueva York a vivir y el grupo se desintegró prácticamente porque él era como el líder, pianista. Después de que Alberto

se fue no hubo más ensayos. Giordano se fue solo, hizo su cosa solo que pegó. Evio también hizo su cosa y los demás agarraron su camino.

-¿Cuál era la canción que más te gustaba tocar con *Sietecuero*?

Rojo sangre y negro, y *Chamito candela* porque yo ahí descargaba. Con *Sietecuero* la canción era como un poquito más lenta, en cambio con *Daiquirí* Slezynger la grabó rápida.

-¿Por qué el grupo decide separarse?

Porque Alberto se vino a Estados Unidos y ya no había cantante, bueno había cantante pero no iba a ser igual. Yo recuerdo que entró alguien por él, ensayamos como dos veces y después no pasó más nada. Cada quien agarró su camino. Gracias a Dios a todo el mundo le fue bien.

- Luego de que el grupo se acabara, ¿pudiste escuchar la propuesta individual de los otros integrantes?

Yo creo que era algo como que parecido a lo que se había hecho con *Sietecuero*. Cada quien con su toque de identidad. Tenía algo de *Sietecuero*. Cada quien tenía su sonido, pero yo creo que la raíz de todo eso venía de *Sietecuero*.

- Luego de que se separa el grupo, ¿qué hiciste?

Estudí música, comencé con el *Trabuco Venezolano* como

bongosero, después entré a la orquesta de Oscar D'León como bongosero también. Trabajé mucho con *Adrenalina*, Giordano, Ilan, Soledad, Colina, con todos.

-¿Cómo llegas a Nueva York? ¿Después de cuánto tiempo llegas?

Empecé a hacer muchas grabaciones en Venezuela, trabajaba en vivo con casi todos ellos, cuando mi tío (Nené) no podía, él me mandaba, nos compartíamos el trabajo. Trabajé también con Guaco, con todo el mundo yo grabé allá. Después de eso entro con Oscar D'León y empiezo a hacer viajes con Oscar. Empecé a hacer grabaciones acá en Nueva York con Sergio George, que es uno de los productores más reconocidos acá. Voy a Venezuela, Sergio siempre me manda a buscar para hacer grabaciones con él acá en Nueva York. Entro a la orquesta de la India. Ahí es cuando yo empiezo a viajar de Caracas a Nueva York. Llega un momento en el que me salen tantas cosas acá que decido venirme a Nueva York. Ya tengo 14 años acá.

-¿Con qué otras orquestas, grupos o músicos has tenido la oportunidad de tocar?

Con Marc Anthony, Celia Cruz, Tito Puentes, Dave Samuels, con los *Rolling Stones* hice una grabación. Después hago mi disco que se llama *Percussion Madness*. Ahorita mismo estoy haciendo gira con mi proyecto. Estoy trabajando ahora mismo con un saxofonista legendario que se llama

Leandro “Gato” Barbieri. Estoy trabajando con una orquesta de salsa acá. Hace como tres años dejé de trabajar con Willie Colón. Ahora mismo lo que salga, donde me llamen voy. Con *Percussion Madness* hemos hechos dos giras por Europa y nos ha ido muy bien, muy chévere. Ahora mismo estoy preparando el disco nuevo de *Percussion Madness*.

Conocedor del sonido

Manuel Golczer, quien fue el asistente del Ingeniero de Sonido durante la grabación del primer disco de *Sietecuero*, parecía haber estado esperando la llamada muy cerca del teléfono, ya que repicó menos de un par de veces antes de ser atendido. Manuel se fue de Venezuela para vivir en España desde hace un poco más de dos años, porque se le presentó la oportunidad y prefiere sobrevivir allá. Golczer habló con calma, intentando recordar la experiencia que había vivido con *Sietecuero* a finales de los años setenta. Cuando no se acordaba de algo respondía con un simple “no sé” y parecía esperar en silencio que formulara la próxima pregunta inmediatamente.

-¿Cómo te relacionaste con *Sietecuero*?

Yo conocía a todos los músicos que salieron de esa época. En el 69, yo me fui para Estados Unidos. Dejé de tocar guitarra pero no me aparté del medio, de la gente. Cuando yo regresé de Estados Unidos estaba básicamente con Ilan (Chester), con el grupo que él tenía. Yo tocar no tocaba, pero siempre estaba con ellos. Finalmente conocí sobre el año 74, 75 a Bartolomé. Estuvimos estudiando juntos Electrónica y él empezó luego con *Sietecuero*. Yo iba a los ensayos, a los conciertos, como conocía a Bartolomé y a Slezynger, nunca hubo problema con eso. Sabían que musicalmente yo podía darles un par de consejos. Cuando salió la oportunidad de ir a grabar el disco yo fui con ellos, estuve como asistente de

Fred Weinberg. Cuando Bartolomé salió que se fue a estudiar guitarra clásica yo salí.

-¿Qué te parecía la propuesta de *Sietecuero*?

La propuesta era diferente. Alberto y Bartolomé venían de grupos de rock.

-¿Cómo era la interacción de ellos en los ensayos?

Había mucha cuestión de amistad, de confraternidad. Se sacaban las piezas más que todo por las actuaciones. También había los momentos de vamos a parar, vamos a hablar cualquier tontería.

-¿Qué pensaste cuando te propusieron ir a grabar a Puerto Rico?

Yo no había estado involucrado directamente con ninguna grabación. Con ellos había otro tipo de amistad, se dio la oportunidad y fui.

-¿Cómo era el estudio donde grabaron?

Era un estudio completo para la época. La cosa se fue dando muy bien. Las piezas estaban montaditas antes de ir. Las piezas se montaron tal cual sonaban en los conciertos y en los ensayos.

-¿En dónde se quedaron en Puerto Rico?

Nos quedamos en un apartamento de un familiar de Alberto Slezynger. Estábamos todos echados donde cabíamos. Nos prestaron carrito, un *Honda Civic*, de los primeros *Honda Civic*, con eso teníamos que ir todos desde el apartamento hasta el estudio.

-¿Qué tal fue trabajar con Fred Weinberg?

Fred era una persona bastante abierta a escuchar opiniones. Nunca puso problemas. Tenía muy buen oído.

-¿Qué te pareció la propuesta de los integrantes de *Sietecuero* como solistas?

Lo de Alberto era quizá algo parecido a *Sietecuero*. Giordano era la voz de *Sietecuero*. De hecho todavía yo escucho algo de Giordano de lo que ha salido y cada vez que lo escucho yo escucho a *Sietecuero*. Evio era un poco más hacia la parte de salsa un poco más al natural.

-¿Qué papel jugaba la ciudad para la banda?

Sobre todo a Giordano y a Evio los afectaba la parte de la interacción de la ciudad con ellos. De ahí sacaban muchas de las historias, sobre todo Giordano.

-¿Hay algo especial que recuerdes y me puedas contar?

Bartolomé, por sus cosas de guitarra clásica, siempre tenía que estar cuidándose muchísimo las uñas. En el aeropuerto de Puerto Rico casi casi ya no lo dejan montarse en el avión porque cargaba consigo limas de uñas de metal, corta uñas de metal. Él venía con todo su kit para cuidarse las uñas y en la revisión, muy limitada que todavía hacían en esa época, casi casi que le quitaron todas las cosas y no lo dejan montarse.

Junto al bajo

El ex bajista de *Sietecuero* y músico todos los días, Rafael Figliuolo, pidió que nos encontráramos temprano, en la mañana, en un centro comercial. Como todo estaba cerrado tuvimos que caminar hacia otro sitio. Nos sentamos en unas mesitas muy pequeñas, afuera de una panadería, y él comenzó a tomarse su cuarta taza de café del día. Las respuestas de Rafael no eran muy largas, pero siempre contestaba con ánimo y esfuerzo. En su cara siempre estaba presente una sonrisa. Luego de unas cuantas preguntas los dos nos asustamos un poco al ver a un hombre pararse de su mesa y acercarse hacia donde estábamos; pero todo pasó cuando escuchamos lo que tenía que decir: “Disculpen, pero escuché todas las historias de los ochenta y... ¡yo te conozco!”, dijo un señor emocionado mientras señalaba a Figliuolo. Rafael parecía confundido, parecía no saber de dónde lo conocía; sin embargo, extendió su mano y lo saludó alegremente.

-¿Cuándo comenzaste a interesarte por la música?

Yo empecé como a los 12 años a tocar guitarra clásica. Como al año y medio me fastidié porque me empezó a gustar el sonido del bajo y mi mamá me regaló un bajo y empecé a estudiar por mi cuenta. Empecé a experimentar con unos grupos. Hasta que entro en la Facultad de Arquitectura y conozco a Giordano y Slezynger. Evio estaba estudiando Antropología en esa época. Decidimos formar ese grupo, ya ellos tenían una

idea y nos agrupamos todos y empezamos a trabajar.

-¿Cómo conociste a Giordano y Slezynger?

Conocí a Giordano porque él estaba estudiando Arquitectura también. Yo estaba entrando y él casi saliendo. Danilo Aponte empezó con ellos. Danilo no estaba de acuerdo con la onda. Yo era muy amigo de Danilo y Slezynger porque tenía una banda en el colegio La Salle, que era la banda del profesor Larry Fenjes que era profesor de trompeta. Danilo me recomendó a Giordano, conocí a Giordano en la Facultad y empezamos a trabajar. Ahí conozco a Evio que no lo conocía. A través de Giordano.

-¿Cómo deciden formar el grupo?

Giordano y Slezynger tenían una idea. Los músicos normales no entendían eso. Yo entré, entendí más o menos la cosa y me acoplé. Primero ensayábamos en la casa de Giordano en Cumbres de Curumo. Luego para la casa de la tía de Bartolomé, ese era el cuartel general de nosotros. Era dos veces a la semana, hasta tres, religiosamente. Era un proyecto serio. Empezamos a tocar e hicimos una gira por todos los auditorios de la Universidad. Tocamos en casi todos los auditorios. En el Aula Magna hicimos tremendo concierto. *Rojo sangre y negro*, *Trataré* eran las que más le gustaban a la gente. Todas gustaban. Ensayamos como un año y conseguimos para grabar con una compañía que se llamaba *Velvet*. Nos propusieron grabar el disco en Puerto Rico y trajimos a un ingeniero que se

llama Fred Weinberg. En esa época uno de los ingenieros más famosos. Nos financiamos algunas cosas, pero ellos pagaron el estudio.

-¿Cómo era el estudio?

Era un edificio completo para ellos. Una sala de grabación inmensa con equipos modernos para la época.

-¿Cuánto tiempo pasaban ahí?

Todo el día. Nos despertábamos temprano, íbamos para la playa y después nos íbamos para el estudio. Primero se hacía la base rítmica y después se montaba lo demás. En esa época el sonido era más cálido, más de verdad. Al final todos quedamos contentos.

-¿Cómo era el apartamento donde se quedaron?

Era un apartamento muy chévere de unos primos de Alberto (Slezzynger). Quedaba en Isla Verde. Bartolomé era mi compañero y descubrimos una discoteca que se llamaba *San Juan San Juan*, en vez de *New York New York*. Fui a una tienda a comprar unas cosas y el dueño de la tienda era el bajista de la Fania. Me hice amigo de él y todo. Fuimos a una fiesta con las muchachas del estudio.

-¿Qué hicieron cuando regresaron a Venezuela?

Empezamos a promover el disco. Fuimos a la radio, pero como era

una música nada comercial, yo creo que las canciones las radiaron pero no entraron en esas listas comerciales. A la gente le encantó el disco y se vendió bastante. Los pocos que sacaron se vendieron.

-¿Cuándo realizaron el concierto del Teatro Alcázar?

Fue un poco después de llegar de Puerto Rico. El Teatro Alcázar lo iban a demoler esa semana y antes de que lo demolieran conseguimos el permiso y grabamos el video. Ya no había ni butacas ni nada. Después de Puerto Rico nosotros reclutamos a Luisito y lo bautizamos *Chamo candela*, tenía como 11 años.

-¿Cuál es el concierto con *Sietecuero* que más recuerdas?

Una cosa que llamaba “La Carpa” en el Parque los Caobos. Era una carpa que estaba dentro del parque. Ahí hicimos viernes, sábado y domingo. Nosotros solos y todos los días estuvo full. Ese es uno de los que más recuerdos. Era pequeño pero muy simpático.

-¿Por qué la banda decide separarse?

A raíz de que Alberto decide irse para Nueva York para hacer un postgrado. Él era uno de los motores de la cosa. Cuando se fue Slezynger llegó Marco Vinicio Fonseca y empezó el no entendimiento, porque Giordano decía que ese tipo tocaba muy bien pero no entendía la música. Evio llevaba la contraria en todo. Bartolomé también se había salido. Ahí yo decidí salir.

-¿Después trabajaste con Giordano en su disco como solista?

Sí, eso fue una cosa que se hizo con calma. Ensayamos bastante. Los arreglos chéveres. Después empiezan miles de cosas. Empiezo a grabar con Colina, Sergio Pérez, Elisa Rego. Ya en 1982 arrancó algo más profesional.

-¿Alguna vez tuviste la oportunidad de ir a *Fandango*?

Sí, ésa era la base estratégica. En esa época en Caracas no había estudios de ensayo. A Evio se le ocurrió esa idea de montar una sala de ensayo con todo. Eran todos los amigos de Evio ahí. De ahí surge toda esa gente de *Sonográfica*. Todos ellos ensayaban ahí. En el edificio había una tienda de reparaciones eléctricas. Había un muchacho que le decían El Grillo, era grafitero y decoró todo eso, murió hace poco. También toqué un poco con *Adrenalina Caribe* después.

-¿La industria discográfica comenzó a interesarse en los artistas nacionales?

Sí, eso fue gracias a Alejandro Blanco Uribe que siempre creyó en nosotros. Fueron tres generaciones de buenos músicos, compositores y cantautores que salieron de ahí. Yo toqué con *Daiquirí* y era una cosa que en Venezuela gustaba, pero cuando ibas a Suramérica te recibían como *The Rolling Stones*.

-¿Qué estás haciendo ahorita?

Estoy produciendo cosas. Programación electrónica. En mi casa

programo todo, arreglos. Estoy tocando ahorita con Sergio Pérez.

ANEXO B

Fotografías



Figura 1.
Alberto Slezynger, Evio Di Marzo y Alberto Borregales en *Ochoa Recording Studios*.



Figura 2.
Jesús Blanco, Fred Weinberg y Alberto Slezynger en *Ochoa Recording Studios*.

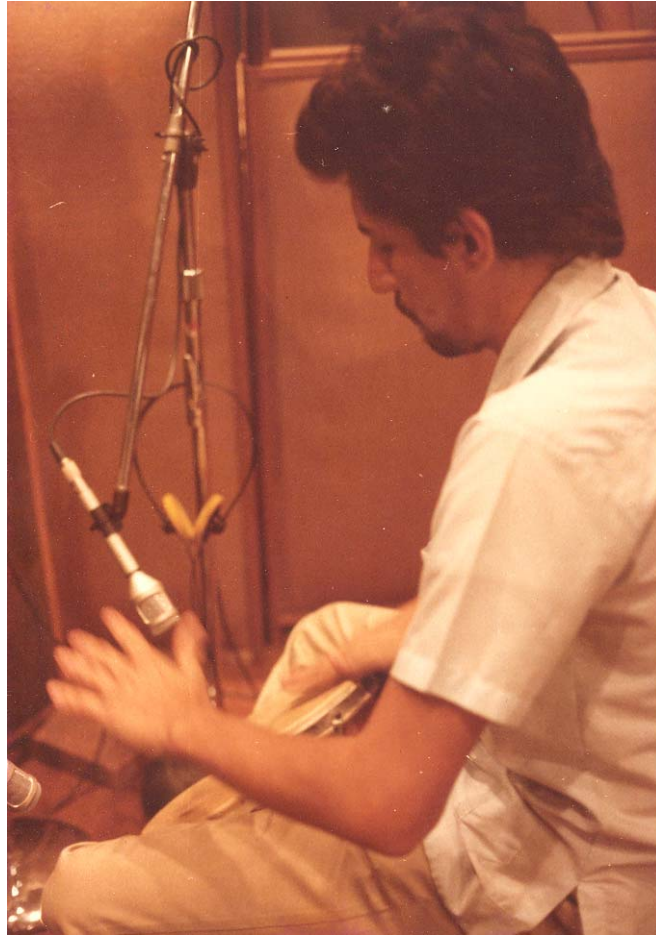


Figura 3.
Alberto Borregales en *Ochoa Recording Studios*.



Figura 4.
Fred Weinberg en *Ochoa Recording Studios*.



Figura 5.
Evio Di Marzo en *Ochoa Recording Studios*.



Figura 6.
Bartolomé Díaz, Fred Weinberg, Evio y Giordano Di Marzo en *Ochoa Recording Studios*.



Figura 7.
Jesús Blanco, Giordano Di Marzo y Alberto Slezynger en *Ochoa Recording Studios*.

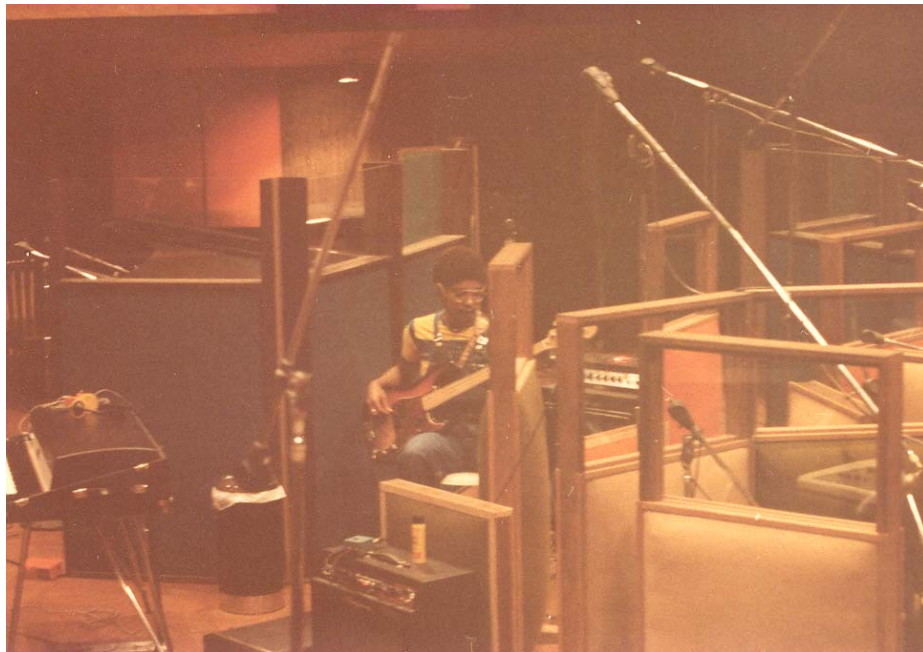


Figura 8.
Rafael Figliuolo en *Ochoa Recording Studios*.



Figura 9.
Rafael Figliuolo en *Ochoa Recording Studios*.



Figura 10.
Jesús "Totoño" Blanco en *Ochoa Recording Studios*.



Figura 11.

Jesús Blanco, Bartolomé Díaz, Giordano Di Marzo, Rafael Figliuolo, Evio Di Marzo y Fred Weinberg en *Ochoa Recording Studios*.



Figura 12.

Jesús "Totoño" Blanco en *Ochoa Recording Studios*.

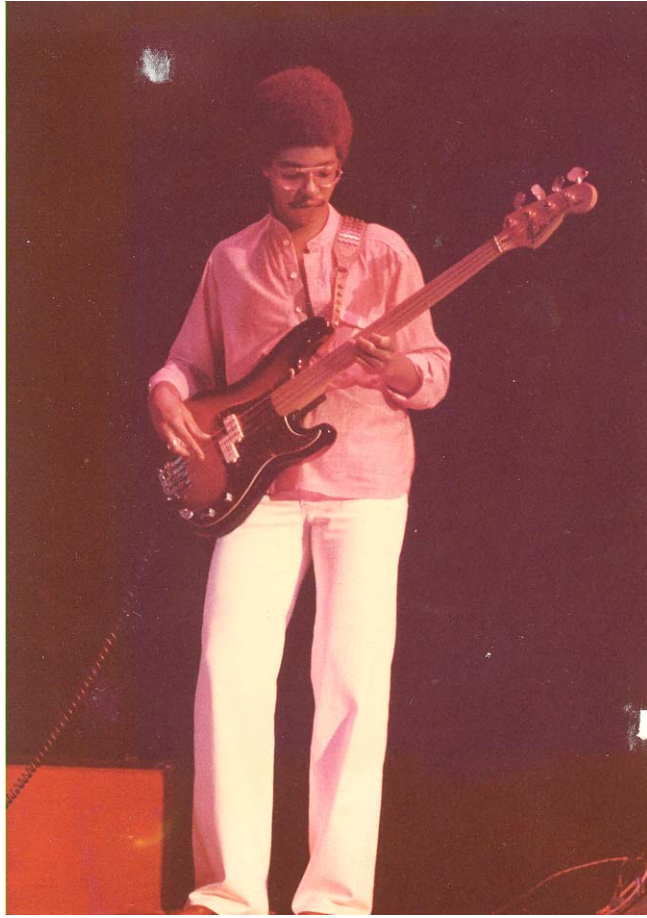


Figura 13.
Rafael Figliuolo en el Teatro París.



Figura 14.
Evio Di Marzo en el Teatro París.



Figura 15.
Alberto Borregales en el Teatro París.



Figura 16

Giordano Di Marzo, Alberto Borregales, Jesús Blanco y Rafael Figliuolo en el Teatro París.



Figura 17.

Sietecuero en el Teatro París.



Figura 18.
Sietecuero en el Teatro París.



Figura 19.
Sietecuero en el Aula Magna de la UCV.



Figura 20.
Sietecuero en el Auditorio Carlos Raúl Villanueva de la UCV.

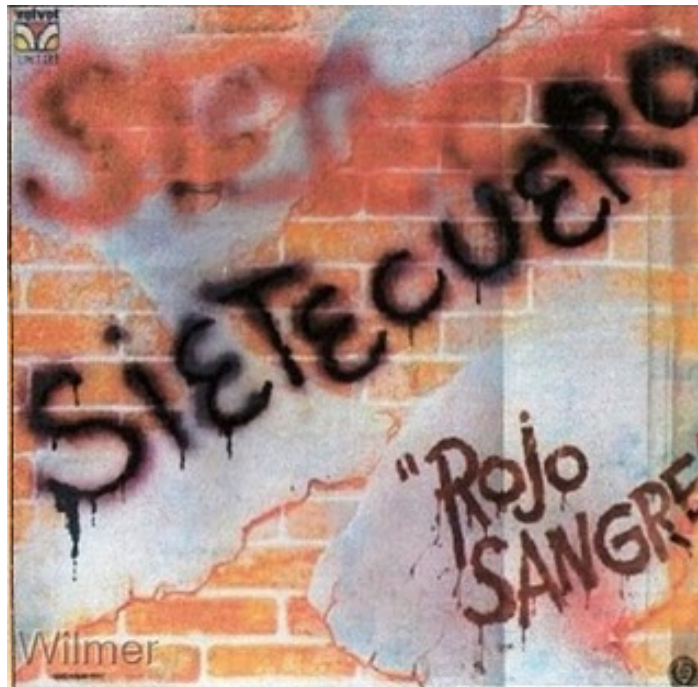


Figura 21.
Carátula del disco de *Sietecuero*, *Rojo sangre*.



Figura 22.
 Contraportada del disco de Sietecuero, Rojo sangre.

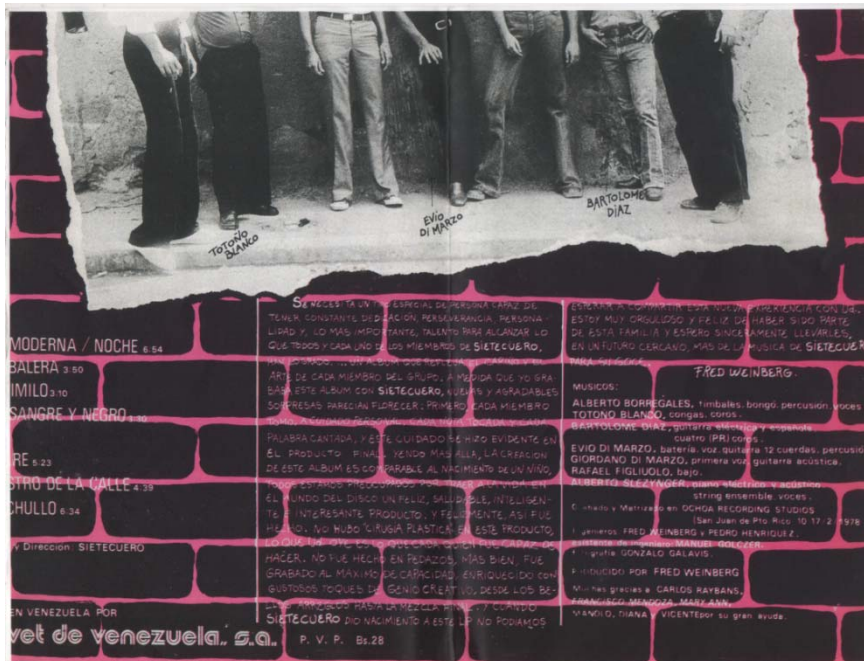


Figura 23.
 Contraportada del disco de Sietecuero, Rojo sangre. Palabras de Fred Weinberg.



Figura 24.
Giordano, *Negocios son negocios*, Polygram, 1982.

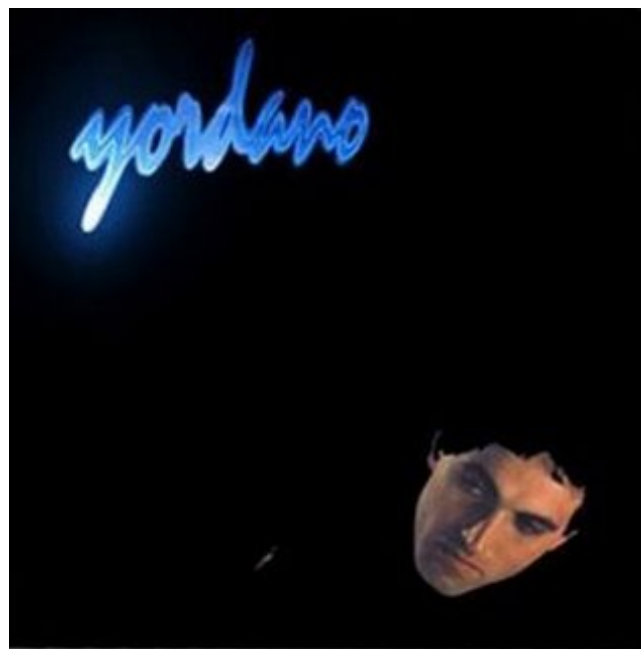


Figura 25.
Yordano, *Yordano*, Polydor, 1984.

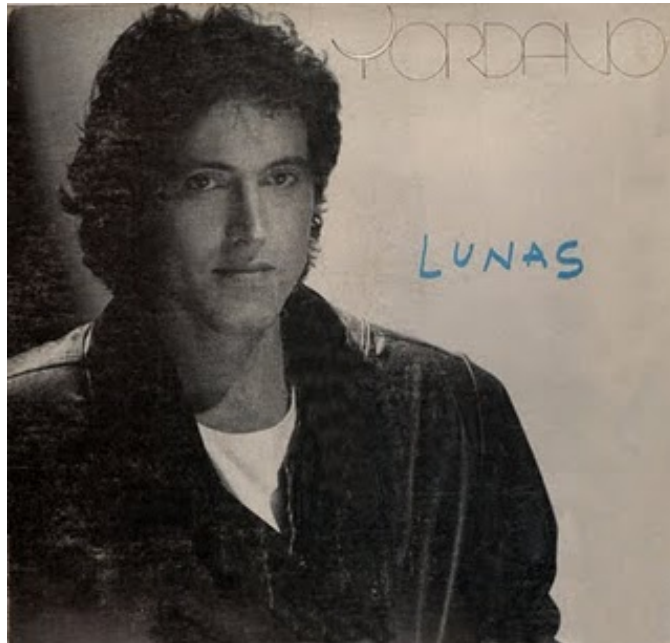


Figura 28.
Yordano, *Lunas*, Sonográfica, 1988.

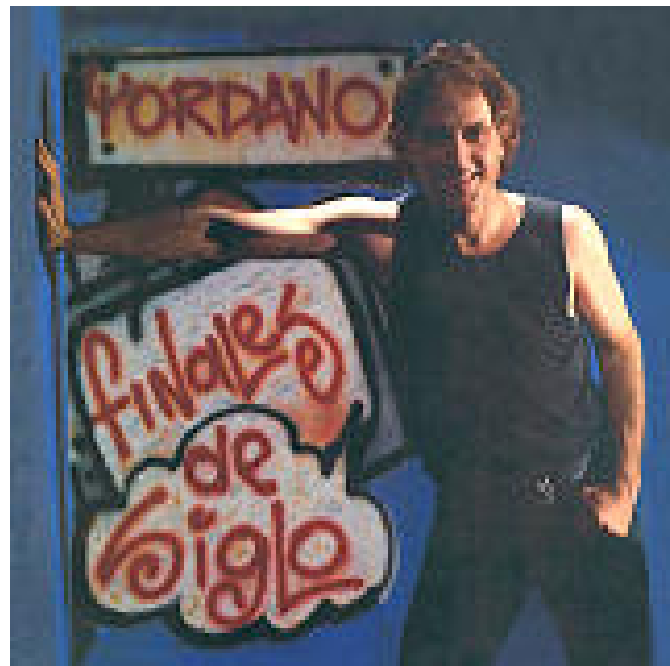


Figura 29.
Yordano, *Finales de siglo*, Sonográfica, 1990.



Figura 30.
Yordano, *De sol a sol*, Sonográfica, 1992.



Figura 31.
Daiquirí, *Daiquirí*, Sonográfica, 1983.

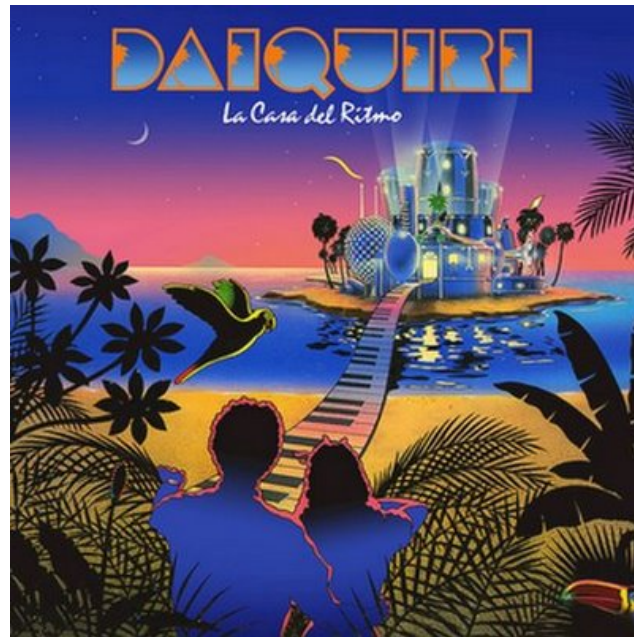


Figura 32.
Daiquirí, *La casa del ritmo*, Sonográfica, 1984.



Figura 33.
Daiquirí, *La noche*, Sonográfica, 1985.



Figura 34.
Adrenalina Caribe, *Pico y pala*, Mucer/Discomoda, 1982.



Figura 35.
Adrenalina Caribe, *Adrenalina Caribe*, Sonográfica, 1985.



Figura 36.

Adrenalina Caribe, *Evio Di Marzo Adrenalina Caribe*, Sonográfica, 1987.



Figura 37.

Evio Di Marzo y su Adrenalina Caribe, *Bio Bio*, Sonográfica, 1990.



Grabado en los estudios de Telearte y Audioma
 Juan Carlos Socorro, Miguel Ángel Larrañe, Manuel Gallardo,
 Rafael Henríquez, Enrique Barreto y Hermes Carroño.
 Mezclado en los estudios de Telearte por: Juan
 Rafael Henríquez y Enrique Barreto.
 Nuestro agradecimiento muy especial a:
 Juan Carlos, Miguel Ángel, Manuel, Rafael, Enrique y Hermes
 por su profesionalismo y dedicación a este proyecto.
 Fotografías:
 Roberto Lascher
 Arte y diseño:
 Graficoroll
 Coordinación General:
 Rafael González
 Concepto Carátula: Alvaro Serrano y Roberto Lascher
 Una producción SONOGRAFICA dirigida por: AL

COMO AYER

(Letra y Música: Ian Chester)

Canta: ILAN CHESTER

Ítem:

Grav. d. Piano Yamaha, DX5, Sampler S-900 AKA

Lorenzo Barrantes:

Bajo Fretless

Realización y Dirección Musical:

Ilan Chester y Lorenzo Barrantes

Asistente técnico:

José Jaime

El sol y algunos hombres color de sensatez
 son testigos de lo que a diario suele acontecer
 puedes ver:
 caras que con clara voz pregonan cuartos
 viviendo del juego
 al costo de amores ajenos
 gente de dura faena
 de un aparear a una tarea
 quizás, al final un poco recrean
 para luego volver a empezar
 un día tan igual como ayer

Sombras en una marea
 el día y la noche en una pelea
 quizás, al final un poco se vean
 para luego volver a empezar
 un día tan igual como ayer,
 como ayer, el gallo cantando
 la mañana llegó
 como ayer, saludos al sol que ya se pone
 como ayer
 un día tan igual como ayer

Gente de dura faena...
 ...para luego volver a empezar
 un día tan igual como ayer
 como ayer
 el gallo cantando, la mañana llegó
 como ayer, saludos al sol que ya se pone
 como ayer, engalana su altar con la savia
 como ayer, recupera el amor que una vez se
 cortó ayer, un día tan igual como ayer.

Figura 40.
 Cuaderno interno del disco *En un sótano de La Florida*, Sonográfica, 1987.



todos lo saben porque siempre he sido yo
tu corazón no pudo estar equivocado
cuando inventamos este amor para los dos

Pregunta por ahí quien es el que te ama
no es un secreto porque siempre he sido yo

Una mentira puede estarnos destrozando
debemos darle paso a nuestro corazón.

Estoy aquí en la prisión de tu alma herida
para poderte demostrar que te amo tanto
porque esos días de tanto llorar
porque esas noches sin poder dormir
me enseñaron que se debe luchar
y por eso te vuelvo a decir

Pregunta por ahí quien es el que te ama
todos lo saben porque siempre he sido yo
tu corazón no pudo estar equivocado
cuando inventamos este amor para los dos

Pregunta por ahí quien es el que te ama
no es un secreto porque siempre he sido yo
una mentira puede estarnos destrozando
debemos darle paso a nuestro corazón

Pregunta por ahí quien es el que te ama
todos lo saben porque siempre he sido yo
tu corazón no pudo estar equivocado
cuando inventamos este amor para los dos

TIEMPO LIBRE

(Letra y Música: Evio Di Marzo)
Canta: **EVIO DI MARZO (Adrenalina Caribe)**

Evio Di Marzo:
Guitarra eléctrica (2*), bajo y batería
Alvaro Falcón:
Guitarra eléctrica (1*)
Claudio Domínguez:
Teclados

Arreglos y Dirección Musical:
Evio Di Marzo

Salgo temprano a la empresa
trabajador como un junkie
El tiempo pasa y no me doy cuenta
lo controlan desde arriba
Si yo tuviera un poco de tiempo
para soñar con mi vida
un milagro sucedería
si yo tuviera un minuto
sólo un minutito de libertad

Tiempo libre, quién tuviera un poco de...
tiempo libre, anda dime
tiempo libre, dame un poco de tiempo

Y cuando va yengo llegando
a mi casita caliente
el reloj marca las doce y media
¡el nené ya se durmió!
tremenda tranca que había en la vía
se me acabó otro día
tremenda tranca que había, ¡mi vida!
se me acabó otro día
pero agotado veo televisión, televisión

Tiempo libre, dame, un poquito'e
tiempo libre, pa'bailar, pa'gozar
tiempo libre, anda dame dame

tiempo libre
(al buhonero de la esquina)

tiempo libre
(al gordito 'e la corbata)

tiempo libre
(a la gente del aseó)

tiempo libre
(a la gente de la selva)

tiempo, libre, tiempo libre
(baila mi)

tiempo libre, tiempo libre
(vibra mi)

tiempo libre, tiempo libre
...tiempo libre...

¡dame un poquito'e!
¡Tiempo libre!

SOLO IMPORTAS TU

(Letra y Música Franco De Vita)
Canta **FRANCO DE VITA**

Franco De Vita:
Teclados
Alvaro Falcón:
Guitarra
Luis Emilio Maury:

ices, Caracas por:

tes Secorra,

ARD SERRANO

DS

ió

é
flor
erdió

A FLOR DE PIEL

(Letra y Música: Giordano Di Marzo)
Canta: **YORDANO**

Lee Quintana:
Guitarra
Realizado y dirigido por:
Ezquiel Serrano

Salgo del cuarto a descansar
de una cama vacía y sin arreglar
de tu perfume
por fin en la calle de pronto
me pierdo entre la gente que
sale de un cine y tú apareces
como una sombra
en cada calle que cruzo
en cada rostro sin nombre
en cada esquina te escondes

En cada noche que cae
en cada día que rompe
siempre te llevo a flor de piel
a flor de piel
con tus labios todavía
a flor de piel

Ya no soporto más el recuerdo
de aquella noche de luna llena
perdido en tus brazos
entro en un bar y me quiero aturdir
alguien me habla y no puedo evitar
que tu aparezcas como una sombra
en cada frase que oigo
cada mentira que digo
cada palabra te nombra
en cada noche que cae
en cada día que rompe
siempre te llevo a flor de piel
a flor de piel
con tus labios todavía a flor de piel
y mi alma todavía en tu piel

FRENTE A FRENTE

(Letra y Música: Henry Martínez)
Canta: **LUZMARINA**

Lorenzo Barrantes:
Bajo
Willie Cross:
Teclados
Eduardo Pérez:
Guitarra
Eduardo Zambrano:
Percusión
Jesús González:
Programación de batería electrónica
Realización:
Henry Martínez

Arreglos y Dirección Musical:
Willie Cross y Lorenzo Barrantes

Las once y te estoy esperando
las doce y me estoy preocupando
de nuevo un gin tonic pretexto
a que vienes me juego mi resto

Pudieron pasar muchas cosas
primero, la noche es lluviosa
segundo, tu carro no "prende"
tercero, afuera no hay puesto en el estacionamiento

Apenas te veo la silueta
no sé si traje chaqueta
en lo oscuro tus ojos brillantes
me buscan en forma incesante

Te sientas, me das una excusa
me gusta la ropa que usas
me ofreces un beso muy corto
demuestras que mucho te importo
y me dices estoy pensando que

Sentados frente a frente
tan solo a veces
sentados frente a frente
tú allá y yo aquí
sentados frente a frente
nos damos, tanto
así tan solo a veces
tú allá y yo aquí

PREGUNTA POR AHI

(Letra y Música: Luis Guillermo González)
Canta: **WILLIE COLON**

Sección Rítmica de Caracas:
Lorenzo Barrantes:
Bajo
Eduardo Pérez:
Guitarra
Willie Cross:
Teclados
Ezquiel Serrano:
Percusión y teclados
Eduardo Yanez:
Percusión
Carlos "Nené" Quintana:
Percusión
Músicos Invitados:
Luisito Quintana:
Percusión
Rafael Ray:
Flugelhorns

Arreglos y Dirección Musical:
Ezquiel Serrano, Willie Cross con La Sección Rítmica de Caracas.
Realización:
Alvaro Serrano

Estoy aquí para romper estas cadenas
que te separan de mis brazos sin razones
porque presiento que hay una maldad
algo que tiene sabor a un error

Figura 41.

Cuaderno interno del disco *En un sótano de La Florida*, Sonográfica, 1987.

ANEXO C

Material audiovisual (DVD)

**Material audiovisual (DVD de datos. Consultar
Trabajo de Grado en Físico)**

Referencias bibliográficas

- Allueva, F. (2008). *Crónicas del rock fabricado acá*. Venezuela: Ediciones B.
- Bisbal, M. (1999). Más allá de las industrias culturales o la fascinación por lo massmediático. En L, Barrios., Bisbal, M., Martín Barbero, J., Gúzman, C., y Aguirre, J. M. (comp.), *Industria cultural. De la crisis de la sensibilidad a la seducción massmediática* (pp. 55-79). Caracas: Literae editores.
- Calcaño, J. A. (1985). *La ciudad y su música*. Caracas: Monte Ávila Editores, C. A.
- Cantavella, J. (2004). Redacción para periodistas: informar e interpretar. En Cantavella, J., y Serrano, J.F. *La crónica en el periodismo: explicación de hechos actuales* (pp. 395-418). Barcelona: Editorial Ariel, S. A.
- Casasús, J. M, y Núñez, L. (1991). *Estilo y géneros periodísticos*. Barcelona: Editorial Ariel, S. A.
- Dragnic, O. (1993). *La entrevista de personalidad*. Caracas: Fondo Editorial de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela.
- Halperín, J. (1995). *La entrevista periodística. Intimidaciones de la conversación pública*. Argentina: Editorial Paidós.
- Herrera, E. (1986). *La magia de la crónica*. Caracas: Dirección de Cultura, Universidad Central de Venezuela.
- Herrera, E. (1997). *Los fuegos cotidianos*. Caracas: Literae editores.
- Horkheimer, M., y Adorno, T. W. (1992) La industria cultural. En Bell, D.,

- Macdonald, D., Shils, E., Theodor, A., Horkheimer, M., Lazarsfeld, P. F., y Merton, R. K. (comp.), *Industria cultural t sociedad de masas* (pp. 177-230). Caracas: Monte Ávila Editores.
- Kucharski, R. (1980). *La música, vehículo de expresión cultural*. Madrid: Ministerio de Cultura. Secretaría general técnica.
 - Martín Vivaldi, G. (1998). *Géneros periodísticos*. Madrid: Editorial Paraninfo.
 - Ogarrio, G. (2008, julio). [Entrevista con Juan Villoro]. Los héroes encontrados. *La jornada semanal*, 696. Extraído el 14 de noviembre de 2009 desde <http://www.jornada.unam.mx/2008/07/06/sem-gustavo.html>
 - Quintero, R. (1976). *La cultura nacional y popular*. Caracas.
 - Ronderos, M. T., León, J., Sáenz, M., Grillo, A., y García, C. (2002). *Cómo hacer periodismo*. Bogotá: Aguilar.
 - Rotker, S. (2005). *La invención de la crónica*. México: Fondo de cultura económica.
 - Shils, E. (1992). La industria cultural. En Bell, D., Macdonald, D., Shils, E., Theodor, A., Horkheimer, M., Lazarsfeld, P. F., y Merton, R. K. (comp.), *Industria cultural y sociedad de masas* (pp. 141-176). Caracas: Monte Ávila Editores.
 - Steingress, G. (2008). La música en el marco del análisis de la cultura contemporánea: un replanteamiento teórico y metodológico. *Revista Política y Sociedad*, (45)1, 237-260. Extraído el 17 de noviembre de 2009 desde <http://revistas.ucm.es/cps/11308001/articulos/POSO0808130237A.PDF>
 - Torgue, H. S. (1977). *Introducción a la música pop*. Barcelona: oikos-tau,

s.a.

- Yanes, R. (2006). La crónica, un género del periodismo literario equidistante entre la información y la interpretación. *Revista Espéculo*. Extraído el 3 de diciembre de 2009 desde <http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/cronica.html>.

Referencias Web:

-http://sincopa.com/rock_pop/cdinfo_rock/sietecuero_rojosangre.htm
-http://sincopa.com/rock_pop/artist_rock/yordano.htm
-http://sincopa.com/latin_pop/artists_lat/adrenalina_caribe.htm
-http://sincopa.com/latin_pop/artists_lat/daiquiri.htm
-http://sincopa.com/rock_pop/cdinfo_rock/compilations1/1sotanodflorida.htm
-<http://www.salvavinilos.org/2007/10/10/en-un-sotano-de-la-florida-varios-artistas-sonografica-sonoartist-1987/>

Videos:

-Aleyse1601. (2007, Agosto 30). Video Clip - Music Video - grupo venezolano tropical - Alberto Slezynger - Original 80's Video. [Archivo de video]. Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=AcxiZOc04SQ>.
-Aleyse1601. (2010, Febrero 8). Alberto Slezynger. [Archivo de video]. Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=bLf67WW22OQ>.
-Aleyse1601. (2010, Febrero 9). Grupo Sietecuero, Daiquiri, Alberto Slezynger, Música Venezolana de los 80. [Archivo de video]. Recuperado de

http://www.youtube.com/watch?v=1EO6-H40S_M.

-Aleyse1601. (2010, Febrero 9). Grupo Sietecuero, Daiquiri, Alberto Slezynger, Música Venezolana de los 80. [Archivo de video]. Recuperado de http://www.youtube.com/watch?v=kVTvdh_GXSE.

-Aleyse1601. (2010, Febrero 9). Grupo Sietecuero, Daiquiri, Alberto Slezynger, Música Venezolana de los 80. [Archivo de video]. Recuperado de http://www.youtube.com/watch?v=r_VnGBxcJLA.

-Aleyse1601. (2010, Febrero 9). Grupo Sietecuero, Daiquiri, Alberto Slezynger, Música Venezolana de los 80. [Archivo de video]. Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=UhBE3N8TdVs>.

-Aleyse1601. (2010, Febrero 9). Grupo Sietecuero, Daiquiri, Alberto Slezynger, Música Venezolana de los 80. [Archivo de video]. Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=sTeacOWvz9w>.

-Aleyse1601. (2010, Febrero 9). Grupo Sietecuero, Daiquiri, Alberto Slezynger, Música Venezolana de los 80. [Archivo de video]. Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=0TPNhiSUgcA>.

-Aleyse1601. (2010, Febrero 9). Grupo Sietecuero, Daiquiri, Alberto Slezynger, Música Venezolana de los 80. [Archivo de video]. Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=fRwKDjH7at4>.

-Aleyse1601. . (2010, Febrero 9). Grupo Sietecuero, Daiquiri, Alberto Slezynger, Música Venezolana de los 80. [Archivo de video]. Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=nlsCLPBOtfl>.

-Aleyse1601. (2010, Febrero 9). Grupo Sietecuero, Daiquiri, Alberto

Slezzynger, Música Venezolana de los 80. [Archivo de video]. Recuperado de http://www.youtube.com/watch?v=rQV_z1XIWj8.

-Aleyse1601. (2010, Febrero 9). Grupo Sietecuero, Daiquiri, Alberto Slezzynger, Música Venezolana de los 80. [Archivo de video]. Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=uyYdfre9ZM>.

-Aleyse1601. (2007, Agosto 30). Original Music Video 80's Tropical Band from Venezuela, Grupo Daiquiri Lead by Alberto Slezzynger. [Archivo de video]. Recuperado de http://www.youtube.com/watch?v=I5SWI_vRMSc.

-Gustavoaran. (2008, Noviembre 22). World Music. [Archivo de video]. Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=R4QfaPWl2eo>.

-Hamaya10. (2009, Agosto 3). Que recuerdos!!!! un vacilón de verdad!!!! [Archivo de video]. Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=C9pClyWKE2Q>.

-Rgmanager. (2007, Mayo 29). Videoclip (1985) de uno de los primeros éxitos internacionales de Jordano. La dirección del video estuvo a cargo del flaco Henrique Lazo y la producción en manos del pana Ronald García. www.yordano.com.ve. [Archivo de video]. Recuperado de http://www.youtube.com/watch?v=-J43wtaQ_0c.

-Yordanodimarzo. (2009, Septiembre 3). Jordano en vivo - Perla Negra. [Archivo de video]. Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=CW7eW-32M28>.

-Yordanodimarzo. (2009, Septiembre 3). Videoclip de Bailando tan Cerca por Jordano. [Archivo de video]. Recuperado de

<http://www.youtube.com/watch?v=MBjIX2o504M>.

Entrevistas:

-Alberto Borregales, entrevista realizada personalmente en la Universidad Central de Venezuela, Enero 11, 2010.

-Alberto Slezynger, entrevista realizada vía telefónica, Miami, Estados Unidos, Enero 15 y 22, 2010.

-Alejandro Blanco Uribe, entrevista realizada personalmente en BUSCAR, Enero 13, 2010.

-Bartolomé Díaz, entrevista realizada personalmente en Chuao, Caracas, Enero 14, 2010.

-Evio Di Marzo, entrevista realizada personalmente en Santa Mónica, Caracas, Diciembre 17, 2009.

-Ezequiel Serrano, entrevista realizada personalmente en La Castellana, Caracas, Diciembre 15, 2009.

-Félix Allueva, entrevista realizada personalmente en Los Chaguaramos, Caracas, Diciembre 9, 2009.

-Giordano Di Marzo, entrevista realizada personalmente en Valle Arriba, Caracas, Diciembre 30, 2009.

-Gregorio Montiel Cupello, entrevista realizada personalmente en Parque Central, Caracas, Enero 14, 2010.

-Luis Quintero, entrevista realizada vía telefónica, Nueva York, Estados Unidos, Enero 31, 2010.

-Manuel Golczer, entrevista realizada vía telefónica, España, Enero 23, 2010.

-Rafael Figliuolo, entrevista realizada personalmente en La Castellana,
Caracas, Enero 15, 2010.