

La otra vida del cajón peruano

El extraño viaje de un instrumento universal

JULIO LLERENA

Dedicado a la memoria de Alexis Castañeda

Mi plan original era dejar la música como una forma de empezar de nuevo. Regalé mis instrumentos de percusión a varios amigos músicos antes de irme de Lima y emigré a los Estados Unidos, donde me concentraría, en adelante, en mi oficio de periodista. La ciudad de Miami era un enclave hispano y estimé que no sería difícil encontrar trabajo escribiendo en español. Error de cálculo. El periodismo suele ser una carrera de redes y contactos, y nadie me conocía en Miami. Mi currículum tampoco era vistoso. Había comenzado a trabajar solo tres años atrás en una modesta revista de Lima y mis trabajos anteriores a ese habían sido como practicante en un canal de televisión y en una oscura oficina de *El Comercio*. Así las cosas, apenas a un mes de iniciada mi vida de inmigrante, intuí que tenía más probabilidades de hacer algún dinero como músico que como periodista. Eran los primeros días del año 2000.

Tras ese breve retiro —del que nadie se enteró, naturalmente—, compré un par de congas baratas de color verde y salí en busca de un cajón por si encontraba músicos paisanos que necesitaran cajonero. Pasé por las tiendas de música más grandes (Sam Ash, Guitar Center, Resurrection Drums) y todas tenían cajones de marcas internacionales que ya empezaban a colocar en el mercado su propia versión del instrumento. Probé todos los que encontré, pero su sonido me resultó ajeno y descorazonador. La tapa estaba tan ceñida a la base que sus agudos se perdían en un susurro seco. Y todos tenían por dentro unas cuerdas que, en el Perú, por razones que explicaré más adelante, son el equivalente a un gol anotado con la mano. Ninguno de esos cajones sonaba como los que se tocaban y se tocan todavía en el Perú.

A principios del nuevo siglo, el cajón arrancaba su expansión por el mundo. Ya por entonces se sabía, aunque muchos lo ignoraban, que el cajón era un instrumento de origen peruano, gracias a la insistencia desprendida de Paco de Lucía. Siempre lo dijo. Aquella plaga mundial de cajones era obra suya de algún modo. El guitarrista andaluz se enamoró del cajón —literalmente, a primera vista— a su paso por Lima en 1978. Carlos “Caitro” Soto le dio el suyo durante una fiesta en casa del embajador de España a la que acudieron Chabuca Granda y sus músicos. Esa noche es ya legendaria y de ella hay varias versiones, divertidas en sus contradicciones. Una —muy difundida y consignada en el libro del 2004 *El cajón afroperuano*, del desaparecido cajonero e investigador Rafael Santa Cruz— dice que cuando Paco de Lucía le preguntó cómo conseguirse uno, Caitro, en un acto fraterno, le regaló su cajón al guitarrista. Otra versión se la cuenta un risueño Paco de Lucía a Javier Limón en un documental disponible en YouTube: Caitro le *vendió* por doce mil pesetas el cajón que, le dijo el cajonero, él mismo había hecho. Y una tercera versión es la que cuenta el propio Caitro (en respuesta a la anterior) a la televisión peruana y que aparece también en el volumen del 2005 *Una historia del flamenco*, de José Manuel Gamboa: “[Paco de Lucía] me dice: ‘¿Me puedes conseguir uno?’. Le dije, uno te voy a vender... Este te lo obsequio”. (Particularmente, me quedo con la más razonable, aquella en la que Caitro, a la vez sensato y generoso, le vendió al guitarrista su herramienta de trabajo.)

El caso es que, ni bien escuchó el cajón, Paco de Lucía supo que ese era el instrumento que el flamenco requería para liderar una sección de percusión que hasta entonces consistía, básicamente, de zapateado, palmas y castañuelas. Días después, Paco y su banda tomaron un avión a su próxima parada con esa extraña caja de resonancia que el percusionista del Sexteto de Paco de Lucía, el brasileño Rubem Dantas, jamás había tocado en su vida.

Armado de mis congas verdes, llamé a mis padres a Lima para pedir que me trajeran un cajón en un viaje próximo. Dos o tres semanas después aterrizaron en Miami con un cajón A Tempo, la marca de percusión más importante que tiene el Perú en la actualidad y que por entonces apenas empezaba a hacerse de un nombre en el mercado. Pero en algún lugar de mi cabeza pendía una pregunta que no podía contestar: ¿en qué momento aquel cajón que Caitro Soto le dio a Paco de Lucía pasó a convertirse en ese otro cajón que percusionistas de todo el mundo incorporaban a su oferta de sonidos y que, sin embargo, como comprobé después, resultaba irreconocible para los cajoneros peruanos? ¿Qué pasó con el cajón tras su llegada a Europa?

Para averiguarlo, había que empezar por el principio. Y en el principio estaba Rubem Dantas.

* * * *

Con 66 años, los largos *dreadlocks* que lo acompañan desde su juventud y un español que delata la cadencia de su portugués materno, Rubem Dantas parece aliviado de que lo llame para preguntarle por el cajón. “Por fin me contacta un periodista peruano”, dice, como si hubiera esperado esta llamada por siglos. A lo largo de los años, me cuenta, ha recibido una que otra vez el reproche de haber transgredido el sonido del cajón peruano. Además, dado que el instrumento se popularizó gracias al flamenco, muchos en todo el mundo, incluso en España, asumieron que era un invento español. Esa bola llegó al Perú y no faltaron quienes señalaron a Rubem Dantas, a Paco de Lucía y, en buena cuenta, a cualquier gitano sentado sobre un cajón como culpables de aquella afrenta.

La transgresión sonora que se le reprochaba al músico brasileño (es decir, no tocar el cajón *como se debe*, si acaso tal cosa fuera posible) puede tener una explicación sencilla: Dantas cuenta que Caitro no le dijo cómo se tocaba y que él tampoco se lo preguntó. No era el momento y después tampoco hubo tiempo. El percusionista recuerda que al día siguiente el grupo dejaba Lima y que en cuestión de semanas ya él estaba tocando por primera vez el cajón frente a una audiencia en vivo. De hecho, el flautista de la banda, Jorge Pardo, afirma en *Una historia del flamenco* que al día siguiente el sexteto ya probaba el cajón en escena. “Yo lo aprendí a tocar sobre la marcha”, me explica Dantas. Agrega, además, que aplicó al cajón la técnica de las congas, un dato crucial, como veremos después.

Hay algo en particular que espero que Dantas recuerde. La transformación del cajón estaba en las maderas (en ese entonces en el Perú se usaba principalmente caoba y cedro), con ligeras variaciones en las medidas. Pero estuvo sobre todo en las cuerdas que nombré antes. Me explico: la diferencia primordial entre el cajón que se toca en el Perú y el que se toca prácticamente en el resto del mundo son unas cuerdas que cuando no son bordones de guitarra tienen la misma hechura: hebras de *nylon* entorchadas con un hilo de cobre. Van adheridas por dentro, cruzando de arriba abajo la tapa frontal, aquella donde se toca, de modo que el sonido vibra con más brío, como la tarola de una batería. De hecho, la tarola tiene algo parecido a esas cuerdas que, a falta de una traducción más precisa, los músicos suelen llamar por su nombre en inglés: *snares* (esners).

Lo que quiero saber es si el cajón que Dantas se llevó de Lima las tenía. “No tenía cuerdas”, me dice. Está absolutamente seguro de eso. De hecho, en el primer disco donde grabó el cajón, *Solo quiero caminar*, de 1981, se escucha el cajón peruano desde el saque junto a la voz de Pepe de Lucía y la guitarra de Paco. Dantas recuerda más: que otros percusionistas españoles, en esos primeros años de los ochenta, tocaban también cajones sin cuerdas.



Rubem Dantas

La duda, que por fin Dantas despejaba, me había intrigado por décadas, aunque no tanto por las cuerdas mismas, que ahora estaban en todos lados, sino porque todas las investigaciones sobre el cajón ubican el origen de esa versión encordada en el Perú, en la primera mitad del siglo veinte. Yo mismo las había visto en tiendas de Lima desde que tengo memoria. En *El cajón afroperuano*, Rafael Santa Cruz asegura que las cuerdas se utilizaron primero en el norte del Perú, en marineras y tonderos, precisamente para que

el cajón sonara más como la tarola de las bandas. Y en una conversación que tuve con él en 2014, por Messenger, me aseguró que “desde mitad de [los años] 50, los músicos antiguos objetaron el uso de cuerdas en el cajón”. La razón que me dio es la misma que yo había escuchado siempre: tocar el cajón con cuerdas era algo así como hacer trampa, un gol con la mano; tocarlo con ayuda, decía él.

Verán, no es fácil sacarle el sonido al cajón, sobre todo el agudo. En una ocasión, iba a acompañar a un amigo guitarrista en un concierto de varias bandas, en el que nosotros tocábamos primero. Instalé mi cajón sobre el escenario y una muchacha que tocaba después, también cajonera, me preguntó si podía tocar el mío, que, al fin y al cabo, ya estaba en la tarima. Le dije que sí. La muchacha se sentó sobre el cajón para probar sonido y segundos después bajó furiosa y soltó una frase memorable: “Tu cajón no suena a nada”. Algo parecido me pasó tiempo después con un bajista puertorriqueño que probó mi cajón y sentenció lo mismo, solo que de manera menos brutal y asertiva: “Pero tu cajón no suena”. Esta vez tuve tiempo de responder. “No te suena a ti”, le dije, y me senté a tocar el landó del desagravio.

La tradición peruana dicta que para sacar los agudos hay que golpear el cajón con la punta de los dedos sobre el borde horizontal. Algunos tocan apenas con las yemas, otros con toda la falange, pero, cuanto más baja la mano, ese sonido agudo comienza a mezclarse con el grave. La técnica no es fácil de intuir y toma tiempo dominarla, un problema que las cuerdas parecían aliviar entre principiantes e impacientes. Ese cajón reforzado pudo haber sido alguna vez una alternativa en el norte (según Julio Tirado, cajonero de cabecera de Félix Casaverde, también lo fue en los setenta entre bandas de folclor andino), pero en general, en el Perú, era un cajón barato, apenas el pariente pobre del cajón profesional. De hecho, en mis años de estudiante y contando los centavos, recuerdo haber salido a buscar el menos malo de los cajones con cuerdas de Dos de Mayo para luego quitárselas y hacerme de un cajón profesional a precio de chuchería.

Pero si ese primer cajón de Dantas no tenía cuerdas, ¿cómo es que el cajón con cuerdas apareció en España? Siempre es probable que haya surgido como invento paralelo, al margen del antecedente peruano. En *El azar en la historia*, Jorge Basadre se ocupó de esta “simultaneidad de inquietudes” que el historiador encontraba sobre todo en la ciencia, en sucesos como la invención del teléfono o el descubrimiento del planeta Neptuno. Pero este fenómeno se ha dado también, y muchas veces, en la aparición de instrumentos musicales como las flautas o los tambores de membrana. ¿Fue ese el caso del cajón encordado que reina hoy en el mundo?

En aquella conversación por Messenger, Rafael Santa Cruz aventuró una explicación. “Hay una posibilidad”, me dijo, “que cuando se empezaron a encargar cajones desde España a Lima, la mayoría [de esos cajones] hubieran sido los más sencillos, los de

estudio, o sea, NO PROFESIONALES”. Las mayúsculas son de Rafa. Su teoría incluía detalles tan específicos (y esas altas misteriosas) que me pareció que Santa Cruz sabía más de lo que alcanzó a decirme. Íbamos a retomar esa conversación en una próxima visita a Lima, pero falleció en agosto del 2014, antes de que esto ocurriera. Su partida tuvo el sabor amargo de quienes se van demasiado temprano. Rafael Santa Cruz tenía apenas 54 años. El azar segó la vida de uno de los investigadores del cajón más acuciosos y entusiastas que hemos tenido. Y el azar habría también jugado un papel central en su explicación, que, por lo demás, sonaba bastante razonable: aquel importador, como cualquiera en su lugar, habría querido sacar el mayor provecho de la venta, sobre todo tomando en cuenta que a esas alturas nadie fuera del Perú sabía a ciencia cierta cómo sonaba o se hacía un cajón.

Rubem Dantas, sin embargo, me da una pista nueva: La Perù. Así se llama el primer cajón con cuerdas que el brasileño vio en su vida. Era alemán, fabricado por la marca de instrumentos de percusión Schlagwerk. Inmediatamente recordé un detalle que Santa Cruz incluyó en *El cajón afroperuano*, en un párrafo sobre fabricantes europeos, y que al principio juzgué trivial. Decía: “Mario Cortés es probablemente el más afamado constructor de cajones en España, aunque también se utilizan mucho instrumentos fabricados por una *empresa alemana*”. Las cursivas son mías. Rafael sabía mucho.

* * * *

Freddie Santiago toca tantos tambores que parece que tocara todos los que existen. Nacido en Puerto Rico, donde hoy reside, Freddie es diestro en una larga lista de instrumentos de percusión. Vivió en Alemania en los ochenta y tocaba en varios grupos, principalmente de jazz. Tenía un cajón entre sus instrumentos, aunque no recuerda bien cómo o dónde lo consiguió: “Fue hace tanto tiempo”. Lo que sí recuerda es que no tenía muy buen sonido. “Pero era una sensación”, dice. “No había nadie por ahí [tocando] eso”.

Santiago era buen amigo de Gerhard Priel, un joven carpintero alemán obsesionado con el sonido y la acústica. Priel había experimentado con las posibilidades de instrumentos de lugares remotos, algo habitual entre los diligentes lutieres alemanes. En 1982, Gerhard Priel fundó Schlagwerk. Hacia 1984, una súbita escasez de piel de chivo en Alemania obligó a Priel a probar otros materiales para hacer tambores. Producto de estos experimentos, la marca sumó a su catálogo una caja pequeña que se tocaba en un costado con las manos sobre una lámina de *plywood* (“triplay” en el Perú) y que tenía un agujero para que escape el sonido. Priel la bautizó *Comparsa*. Se podría decir que, en un caso más de simultaneidad de inquietudes, el carpintero alemán había inventado un cajón, pero su papel en la historia de este instrumento llegaría mucho más lejos.

Al igual que Rubem Dantas, el director ejecutivo de Schlagwerk, Winfried Holl, parece complacido de que lo llame para preguntarle por la historia del La Perù. Priel conversaría conmigo, me dice, pero apenas habla inglés y nada de español. Holl, también carpintero de oficio, lo describe como un hombre alegre, aunque tímido. También me cuenta que en los ochenta Freddie Santiago era uno de los percusionistas que probaba las creaciones de Priel en el taller de Schlagwerk en Geislingen, en el sur de Alemania. Un día, Santiago le contó de un instrumento peruano —básicamente, una caja— que él tenía y tocaba, pero que no sonaba como él quería, y le preguntó si podía trabajar en un prototipo. Por la descripción, se parecía al Comparsa, pero si Priel iba a trabajar en su propia versión del cajón necesitaba uno de referencia. Aquí interviene de nuevo el azar: el dueño de una tienda de instrumentos musicales en Lübeck, al norte del país, amigo de Priel y cliente de Schlagwerk, estaba casado con una muchacha peruana. Un día se encontraron en la tienda en Lübeck, y fue allí donde Priel vio por primera vez el instrumento del que Freddie le había hablado. La muchacha peruana lo había traído de su tierra.

El cajón tenía cuerdas y si venía del Perú es fácil suponer que era un cajón modesto y que su sonido no era extraordinario. Sin embargo, Priel vio en él algo promisorio. Se lo llevó a su taller y comenzó un proceso de ensayo y error que Freddie probaba y aprobaba, seguro de cómo debía sonar el producto final. Así, en 1990, apareció el cajón La Perù. Su nombre celebraba su lugar de origen.

Tal vez si Gerhard Priel hubiera sabido que en el Perú las cuerdas eran una adición a los cajones más baratos, los vedados entre profesionales, otra sería la historia. Pero ajeno a todo eso, libre del corsé de la tradición peruana, Priel fabricó un instrumento en toda regla, con maderas sonoras y de buena calidad y los códigos de la carpintería alemana, que es muy rigurosa, dice Holl. Me cuenta, por ejemplo, que los carpinteros alemanes no usan clavos sino tornillos y que, cuando su maestro lo vio una vez martillando unas maderas, le dijo que lo botaba del taller si lo hacía de nuevo.

Hoy, al cajón con cuerdas se le conoce como cajón flamenco, pero, paradójicamente, no tuvo su origen en España sino en Alemania, y no porque antes del La Perù no hubiera cajones encordados en España o en otras naciones europeas, sino por dos razones irrefutables: una, que Gerhard Priel fue el primero que tomó en serio el asunto de las cuerdas, el primero que las imaginó como parte esencial e inherente del instrumento. La otra, que Schlagwerk fue la primera firma de instrumentos que produjo masivamente esta versión del cajón.

Holl dice que el La Perù fue, efectivamente, el primer cajón con cuerdas europeo, y aunque es esperable que lo diga, confirma la opinión de Dantas y también la de Alex Acuña, que me dijo que los de Schlagwerk fueron “los primeros cajones que se hicieron [para] el mundo. Ellos promovieron el cajón por toda la Tierra”. Por cierto, Dantas me cuenta que, poco después del lanzamiento del La Perù, se encontró con Priel y le dijo:

“No sé cuánto se vaya a vender tu cajón pero te apuesto que les vas a quitar montones de clientes a los fabricantes de banquitos de batería”.

Algo así terminó por ocurrir. Las marcas de percusión se empeñan en lanzar todos los años inventos novedosos, instrumentos nuevos o, cuando menos, versiones modernas de los que ya existen, pero ninguno ha tenido el éxito y la expansión del cajón en las últimas dos décadas. Su mezcla versátil de bajo y agudo, su tamaño —discreto, comparado al de una batería— y, sobre todo, la asombrosa sencillez de su fabricación lo hicieron un nuevo favorito entre los músicos. Al mismo tiempo, se abrió un nuevo campo de batalla en la competencia entre marcas de instrumentos, que al principio utilizaron el *blueprint* del La Perù para diseñar su propia oferta. Esa competencia no cesa y en treinta años ha dado lugar a cajones producidos en todos los continentes y de todos los tipos: con cuerdas fijas, con cuerdas desmontables, trapezoidales, de fibra de vidrio, ovalados, plegables, compactos, estampados, burilados... Y la mayoría de ellos no tiene la menor posibilidad de supervivencia en el país donde nació el cajón.

Con la historia de Priel y Schlagwerk, la pregunta que animó este texto —cómo se convirtió el cajón en lo que es ahora fuera del Perú— parecía haberse respondido. Pero hay algo incómodo, quizás inquietante o inconfesable, en todo esto. Lo he visto y corroborado muchas veces, en lo que se dice, lo que no se dice, ciertas miradas y ademanes. Y podría resumirse así: el cajón flamenco es un impostor, el usurpador de un trono —huachafo y heroico, como todos los tronos— donde los peruanos colocamos aquello que nos refleja y nos narra. En la transformación libre del cajón hay un valor simbólico del que tenemos que hablar.

* * * *

El año 2000 llegó a oídos de María del Carmen Dongo, célebre percusionista y maestra de música peruana, el rumor de que el cajón era español. Se trataba, naturalmente, de un malentendido, pero la bola comenzó a salirse de control: el cajón llegó al Perú con la conquista española, el cajón llegó al Perú del África... Una ola de *fake news*.

El registro más antiguo de la existencia del cajón data de 1848, en Lima. Su autor, el francés Adolfo de Botmilau, escritor y entonces vicecónsul de Francia en el Perú, en su libro *Dos viajeros franceses en el Perú republicano*, incluye este pasaje en la descripción de una jarana en Amancaes:

La orquesta, de las más primitivas, se compone infaliblemente de la guitarra que uno de los asistentes con un admirable valor en realidad, rasguea con todas sus fuerzas, mezclando los acordes con una voz muy poco armoniosa y palabras muy a menudo insignificantes, cuando no son de una grosera libertad que va hasta el cinismo. Cerca del guitarrista, con un cajón desfondado entre las piernas, otro músico de la misma

categoría, o en todo caso un cantor no menos implacable, marca el compás sobre la caja con fuertes golpes, sin duda a guisa de acompañamiento.

Antes de Botmilau, otros cronistas hablan de una caja en fiestas en Arequipa, Cusco, Ayacucho, pero la descripción de Botmilau es la que más se asemeja al instrumento que conocemos hoy. En cualquier caso, la peruanidad del cajón jamás había sido controvertida hasta finales del siglo veinte, con su aparición en el flamenco. Todo esto motivó a María del Carmen Dongo a emprender una campaña para declarar al cajón patrimonio cultural peruano. El 2 de agosto del 2001, el cajón alcanzó esa distinción a través del Instituto Nacional de Cultura, un logro que convirtió a Dongo en el rostro visible de una tarea de reivindicación que, como se esperaba, cruzó las fronteras del país. “Si antes se hablaba de cajón flamenco o cajón rumbero, [después del 2001] comenzó a hablarse de cajón peruano”, dice Dongo. También en el Perú, el cajón parecía cambiar de estatus. Marcas nacionales, como A Tempo, comenzaron a expandirse con cajones en cuyos acabados se podía ver un nuevo empeño. En realidad, lo inédito era que una marca peruana de cajones se expandiera, que su producción se vendiera más o menos masivamente. Hasta entonces, los mejores cajones los hacían algunos músicos de forma artesanal, sobre pedido. Estos nuevos cajones eran más costosos también, pero la gente pagaba por ellos. Como dice Dongo, “el cajón dejó de ser la mesita, la base para poner tu pisco, una silla, para pasar a ser un instrumento protagonista”.

El nombramiento del cajón como patrimonio nacional aclaró muchas dudas sobre el origen del instrumento. Esa era la noticia buena; la mala, que de las cuerdas no había vuelta atrás. Schlagwerk y todas las marcas que siguieron su senda habían emprendido un rumbo propio. Si en el Perú el cajón pasaba a ser oficialmente un símbolo nacional, un asunto identitario cuya pureza se debía preservar, fuera del país, como se dijo antes, era objeto de todo tipo de innovaciones y experimentos.

Tal vez esa es la razón de que el cajón flamenco sea visto con desdén entre percusionistas peruanos. Un amigo cajonero intentó poner las cosas en perspectiva: “Ese cajón no existe”. El rechazo no es unánime, lógicamente, pero dice mucho de nuestra particular dinámica identitaria. No es solo que el flamenco hubiera adoptado un elemento cultural peruano; es también que hasta entonces ese elemento no tenía el estatus que acaso merecía. Si en solo diez o quince años, los españoles se volvieron locos con el cajón, los peruanos aguantamos siglo y medio de sobria cordura. Lo dijo Maricarmen Dongo: el cajón, hoy depositario de nuestra identidad, podía ser indistintamente un instrumento o un banco o la base para poner el pisco... O la cerveza o el vino, para ser precisos. A principios de siglo, cuando se armó el debate sobre el origen del pisco, nuestro aguardiente de bandera se bebía más en Chile que en el territorio nacional, una superioridad que seguía vigente por lo menos hasta el 2017, según un reporte de la Asociación de Productores de Pisco de Chile. Es como si



Laura Robles

el amor patriótico se nos activara cuando el objeto de nuestro amor aparece en manos de un tercero.

“El instrumento viajó mucho más rápido que la cultura”, me dice la percusionista peruana Laura Robles por chat. Vive en Berlín desde hace varios años y entiende los experimentos sobre el cajón como la búsqueda de una solución a problemas concretos. “Este cajón es básicamente la manera de ahorrarse cargar una batería”, dice sobre la mezcla de grave de bombo y agudo de tarola. Es también, opina, una forma de hacer las cosas más fáciles para el cajonero. “[Dejar] al cajón sin cuerdas es como dejarlo desnudo”, dice. “No suena si no lo sabes tocar, se escucha cada mínimo error e imperfección. Ponerle cuerdas hace que uno obtenga ‘buenos’ resultados rápidamente. Yo siempre discuto que debería llamarse distinto”. Esto último, aunque difícil de lograr, en realidad no es mala idea. Porque el viaje del cajón a Europa dio, sin duda, lugar a algo distinto.

* * * *



Antonio Carmona

Está claro que la transformación del cajón produjo sonidos nuevos. Pero quien quiera navegar un rato por YouTube y mire de cerca, en cámara lenta si es posible, verá que esa nueva forma de sonar es también una nueva forma de ejecutar. Conversé sobre esto con Antonio Carmona, el percusionista, cantante y líder de Ketama, que ha tocado cajones de todo tipo en su vida. El primero que tuvo se lo compró su hermano Juan en el Perú. Carmona lo describe como “muy estrechito pero con unos graves maravillosos”. Adoraba ese cajón. Un día, durante una gira con Prince, desapareció el instrumento. Era negro y fácilmente confundible con cualquier otra cosa. Antonio lo buscó por todos lados y no pudo dar con él. Hasta ahora lo recuerda y se consuela escuchándolo en el primer disco de Ketama —*Ketama*— de 1985.

Lo que le gustaba tanto era la limpieza y profundidad de sus graves, algo que hoy le cuesta encontrar en el cajón contemporáneo. Se entiende. Tradicionalmente, un cajón peruano, como el que tenía Carmona, no suele tener la parte superior de la tapa totalmente pegada al borde. Los cajoneros sueltan muy ligeramente los tornillos para

que ese espacio de separación, casi imperceptible, produzca el sonido deseado en los agudos, lo que los peruanos llamamos “la galleta”.

En cambio, las cuerdas del cajón flamenco producen ese sonido agudo sin necesidad de despegar tanto la tapa, o sin despegarla en absoluto. Y como esas cuerdas suelen atravesar el cajón de arriba a abajo, vibran también cuando se tocan los bajos (en los graves del cajón peruano suena solo la madera). Ahí es cuando se bifurca la técnica original. Alex Acuña lo explica simplemente: “El cajón peruano es para la mano peruana”. Es su forma de decir que la tradición y la técnica peruanas son distintas a las que aparecieron afuera. Me atrevo a decir que estas nuevas formas de tocar tuvieron que ver sobre todo con las congas. Mientras los peruanos tocamos los agudos del cajón con los dedos, las congas exigen que ese golpe se dé también con parte de las palmas, tal como se suelen tocar hasta ahora, en general, los agudos del cajón flamenco. Es lógico que esto hubiera pasado. Cuando Rubem Dantas me decía que aplicó la técnica de las congas al cajón, estaba trasladando la forma más universal de tocar un tambor de mano a finales del siglo veinte, cuando las congas (acaso también el *djembé*) reinaban en los sets de percusión de todo el mundo.

El problema es que meter más la mano sobre la tapa del cajón para tocar los agudos —bajarla, digamos— significa entrar a la zona de los graves, que en esa instancia producen un sonido intruso que hay que ahogar en lo posible. Así, las cuerdas no solo terminaron siendo la norma fuera del Perú sino también una absoluta necesidad entre los músicos. Muchos cajoneros del flamenco —Carmona y Santiago, por ejemplo— terminaron adoptando ambas formas de tocar, pero, con la proliferación viral de las cuerdas, la técnica peruana quedó virtualmente circunscrita al Perú.

A estas alturas, es hora de hacerse la pregunta que ha animado innumerables debates y artículos en las últimas décadas: ¿existe un cajón flamenco diferente del cajón peruano? Pues, sí. Su hechura es distinta, su sonido es otro, pero lo más importante es que con el tiempo este instrumento dio lugar a nuevos movimientos y posiciones en las manos, amén de exigencias inéditas en velocidad y en cadencias. El cajón flamenco es ya otro, del mismo modo en que hoy el violín y el arpa del Ande peruano tomaron su propio camino, lejos, lejísimos, de sus parientes europeos.

* * * *

Estoy a punto de terminar la entrevista por Skype con Winfried Holl, cuando aparece Gerhard Priel por un lado de la pantalla. Verlo me produce cierto vértigo porque, ahora lo sé, contar la historia reciente del cajón es contar parte de su historia: aquella oportuna escasez de piel de chivo, su encuentro con Santiago, su amigo en Lübeck, la esposa

peruana... Me saluda con una sonrisa y un inglés rudimentario. Le cuento al vuelo y con cierto rubor de la mala reputación de las cuerdas en mi tierra. Se ríe. Algo sabe del asunto. En una ocasión, me dice, los músicos de Susana Baca, de paso por Alemania, probaron sus cajones y de la manera más cortés posible le dijeron que preferían los paisanos. Parece un buen tipo. Nos despedimos. Me cae bien.

Días después, decido que esta historia debería empezar el día que salí a buscar un cajón en Miami y no encontré nada. O, más bien, encontré otra cosa: una pregunta. Y luego tendría que contar que me retiré de la música. Y que días después volví. Y que vine a Miami a trabajar de periodista. Y no pude. Pero después sí pude y fui feliz. Hasta que me aburrí y me puse a hacer otra cosa. Porque los planes solo sirven para devolverle accidentes al azar, para ponerle difíciles las cosas. Y tendría que decir que, después de veinte años de inmigrante, ya soy un poco de aquí también, o que soy de dos lugares como todo lo que emigra. Y debería contar que sigo haciendo música y que nunca quise un cajón flamenco. Hasta que un día sí quise uno y me lo compré. Está hecho en el Perú. Un día de estos aprendo a tocarlo.