

**Solo de
música cubana**

Solo de música cubana

Olga Fernández

Ilustraciones: Agenor Martí F.



2005

Solo de música cubana

Olga Fernández

1ra. Edición: Ediciones ABYA-YALA
12 de Octubre 14-30 y Wilson
Casilla: 17-12-719
Teléfono: 2506-247/ 2506-251
Fax: (593-2) 2506-267
E-mail: editorial@abyayala.org
Sitio Web: www.abayala.org
Quito-Ecuador

Ilustraciones de
interiores y de portada: Agenor Martí Fernández

Impresión: Docutech
Quito - Ecuador

ISBN: 9978-22-522-6

Impreso en Quito-Ecuador, 2005.

Índice

Prólogo	7
El areíto	11
La primera danza cubana	13
El danzón desde el tiempo.....	15
Donde se canta el auténtico bolero	17
Juan el Pandero.....	23
El embrujo del Tivoli.....	25
Pacto inviolable	27
Canción de medianoche	29
Sindo Garay: trovador mayor.....	31
Manuel Corona: autor de réplicas.....	37
La tradición de un nombre	41
El último bohemio.....	43
Cucho y sus malabares	49
El trío más viejo del mundo	51
Yo soy el canto de los niños	57
La pícara guaracha	63
Señor de la Nueva Trova.....	69
A pura guitarra	73
El secreto de las cuerdas	75

El bolero, esa metáfora del amor	81
Desde el fondo de una guitarra	85

Eso que llaman changüí	91
Cien años de un cantor.....	95
Del son a la salsa.....	101
Caballero del son.....	107
Hay que ir con el siglo	111
El sucu-sucu	117
El órgano oriental	121
Aquellas máscaras	125
Ahí viene el cocoyé	129
Baile carabalí.....	131
Fiesta de tambores.....	137
Día de Reyes	141
De hombres y de dioses.....	145
Cuando danza Yemayá	153
Los sagrados tambores batá.....	159
Tonadas trinitarias	163
Coro de claves	165
Se formó la rumba.....	167

Prólogo

La publicación de estudios dedicados a la música cubana –en todas sus facetas y manifestaciones– ha adquirido en los últimos años un auge notable. Son diversos los libros consagrados a plasmar la trayectoria de creadores e intérpretes, los textos donde se recogen etapas y géneros, sin faltar los bosquejos históricos, analíticos, y las obras de consulta. Sin embargo, es mucho aún lo que queda por indagar y revelar en el amplio, riquísimo recorrido de nuestra música a través del tiempo. De ahí la importancia y utilidad que reviste la edición de este libro de la periodista y escritora Olga Fernández, titulado, significativamente, en su edición en inglés *Pura guitarra y tambor*. Porque la guitarra, de origen hispánico, y el tambor, de procedencia africana, estuvieron desde los primeros tiempos en manos del músico criollo y, ambos, realizaron la simbiosis feliz que dio nacimiento a nuestra expresión nacional.

Algunos de los textos incluidos en este libro aparecieron inicialmente en la revista *Cuba Internacional*, en una sección dedicada a aspectos de la música folclórica que la autora mantuvo durante años. Otros trabajos son inéditos. Pero todos, como dice ella misma, plasman *los aspectos concurrentes de nuestro folclore que ayudaron a conformar una música que ha hecho extraordinarios aportes a la cultura universal, y que tuvo y tiene, paralelamente con los grandes cambios que ha sufrido la nación cubana, una base histórica en la conciencia popular.*

Solo de música cubana tiene una diversidad temática que lo hace valioso recuento abarcador de nombres, bailes, géneros, ins-

trumentos musicales usados en nuestro arte sonoro... Desfilan ante nosotros juglares y trovadores como Chicho Ibáñez, Juan *El Pande-ro*, Angel Almenares, Sindo Garay, Manuel Corona, Cucho *El Polle-ro*, Teresita Fernández, Pablo Milanés y Níco Saquito, el inmortal Trío Matamoros, el legendario Septeto Nacional, trompetistas des-collantes como Félix Chapottín; los primeros cantos y bailes de la Is-la; la guitarra criolla, la trova de Virgilio, un sonero clásico: Migue-lito Cuní, la bailarina folclórica Nieves Fresneda, el maestro Leo Brouwer, el órgano oriental, la rumba cubana, el changüí, el dan-zón, el sucu-sucu, la décima cantada, la tumba francesa, las tona-das trinitarias, los tambores batá, el Conjunto Folclórico Nacional, la fiesta afrocubana del Día de Reyes, el carnaval. Se modela ante nuestros ojos el apasionante tránsito de la formación de nuestra idiosincrasia sonora, el abrazo de las raíces hispánicas y africanas, matizadas con los aportes franco-afrohaitianos, y vemos cuajar to-do un camino artístico que se enriquece hoy con aportaciones con-temporáneas.

La importancia de la música cubana ha ido creciendo a tra-vés del tiempo. Asentada sobre los elementos hispánicos y africanos que confluyeron en su base –más alguna posible huella aborígen en los primeros procesos sincréticos–, fue ganando fisonomía pro-pia a través de los siglos XVII y XVIII, hasta llegar a ser, ya entrado el siglo XIX, una expresión realmente nacional. Pero es en el siglo XX cuando tiene lugar una evolución musical notabilísima, tanto en el surgimiento de géneros como en la creación de obras y en el desa-rrollo de intérpretes.

En busca de esos tesoros de nuestra música ha ido Olga Fer-nández, pacientemente, y nos los entrega reunidos en este libro que sirve de fuente de información tanto como de reservorio de datos, contribución estimable al conocimiento del acervo musical –folclóri-co y elaborado– de nuestro pequeño caimán sonoro, que tanto aporte fundamental ha hecho a la música de El Caribe, de Améri-ca Latina, de Norteamérica y del mundo.

La periodista, desdoblada en musicógrafa en estas páginas donde viven el ser y el tiempo del arte sonoro criollo, nos presenta, una por una, piezas escritas con sencillez y con rigor, y nos da su visión de un buen número de figuras y de temas, que desfilan a tra-vés de la palabra escrita. Los testimonios que recoge en la voz de tantos autores y actores de la música insular son valioso archivo y basamento que pudiera impulsar nuevos acercamientos –en profun-didad– a la vida y la obra de estos juglares y trovadores nuestros.

Y su carácter periodístico –debe decirse–, su sentido divulgador, no los eximen de un cierto halo poético, que nace de la realidad misma de los hechos y afanes que han acompañado a estos creadores admirables.

Nuestros días son de auge de la música popular en todo el mundo. Tanto en América, como en África y Europa (sin faltar zonas de Asia, como Japón), se llenan las ondas radiales, las pantallas de televisión, las salas, los teatros, de voces y agrupaciones que interpretan diversas líneas expresivas. Junto a las tendencias *pop*, *rock* y sus parientes de toda índole, resuenan los géneros caribeños, con marcada presencia de lo cubano. Los mejores representantes del movimiento llamado salsa, verdadero ajiaco donde entran distintos componentes tropicales, invaden ciudades, naciones y continentes. Gracias a los músicos cubanos y caribeños, el perfil –el rostro– de nuestros pueblos se asoma al panorama artístico internacional. Existe, sin dudas, una demanda cada vez mayor de estos ritmos. Y una necesidad creciente de información sobre estos músicos. Se quiere saber más y más de las raíces, del crecimiento, de la situación actual de tales fenómenos culturales. Sin embargo, resulta insuficiente la bibliografía capaz de dar respuestas a estas inquietudes. De ahí el valor y la importancia de volúmenes divulgadores y recopiladores, que ofrezcan de manera asequible la información requerida.

No se debe pensar, de ningún modo, que este libro de Olga Fernández es un tratado de musicología, ni una historia, ni un mosaico completo de la música y sus creadores en Cuba. Nada más alejado de las intenciones de la autora. Ella ha querido reunir, consciente de la utilidad inmediata y mediata de este tipo de obra, sus crónicas y entrevistas sobre nuestra música, o incorporarle otros textos que hicieran coherente el conjunto.

Y el resultado es este libro, en el que podemos encontrar el dato histórico que alumbra un hecho, junto al ser y el afán de algún músico surgido de las entrañas de nuestro pueblo.

9

Helio Orovio
Musicólogo cubano

El areíto

Fue el areíto el baile y el canto típicos de los primeros pobladores de Cuba.

Al formar un ruedo, las parejas enlazadas por los hombres se movían acompasadamente al ritmo del mayohuacán, tambor fabricado con un tronco ahuecado y cubierto en uno de los extremos por la piel de una jutía; y la maraca, una güira seca con pequeñas piedras en el interior.

Era el tequina, director del baile, el que se colocaba en el centro del ruedo y cantaba a media voz una salmodia, que repetía el coro mientras se tomaba chicha –así se le denominaba en Cuba, a diferencia de chibcha, según es llamaba en las sociedades andinas–, bebida elaborada con maíz fermentado.

A los hechos heroicos, las tradiciones y hazañas se cantaba en los areítos. A los dioses o semíes que debían ayudar en la caza y en la pesca, y a los caciques célebres, como Guamá, que se enfrentaron a los invasores españoles.

Narra el cronista Cosculluela que, para aplacar la ira de los conquistadores, y para que los dioses los mandaran a no hacerles daño, se hizo el Areíto de la Libertad. Señala igualmente que éste tuvo notable arraigo en la población aborigen de otros puntos de la Isla, y que, mientras todos repetían hasta el cansancio el estribillo *Agi aya bombo* (primero muerto que siervo), las mujeres y los niños se ponían a buen recaudo, y el cacique Hatuey se iba con sus mejores guerreros a lo intrincado del monte para ofrecer resistencia a los españoles que merodeaban por la zona.

Otros cronistas señalan que históricamente son famosos algunos areítos antillanos, tales como el celebrado en Borinquén (Puerto Rico) en 1511, por orden de Aguibana para acordar la sublevación contra los españoles; el compuesto por el cacique Macaca, de Cuba, y el de la cacica Anacaona, en el que bailaron 3.000 doncellas cuando los invasores llegaron a sus dominios de Xaraguá.

Sin embargo, el sabio cubano Fernando Ortiz desmiente en su obra *Africanía de la música folklórica de Cuba* tales afirmaciones de los cronistas de Indias.

Es cierto que los aborígenes aportaron una toponimia que aún perdura en muchos de los pueblos, ríos, cuevas y montañas de Cuba. Que dejaron como costumbre la confección del casabe –torta de harina de mandioca– y el empleo del guamo, un caracol, como instrumento musical que todavía sirve a los campesinos para comunicarse o para amenizar sus fiestas.

También es cierto que los areítos contaron las hazañas de caciques como Hatuey y Guamá, protagonista este último de la portentosa hazaña de mantener en jaque, durante once años, con sesenta hombre mal armados, a los soldados de corazas y flamantes mosquetes que traía el Adelantado Diego Velázquez para consumir la conquista de esta porción del Nuevo Mundo.

La primera danza cubana

La contradanza tuvo su origen en Normandía. Se bailó en Inglaterra y entró a Cuba con los franceses que huyeron de la Revolución de Haití a finales del siglo XVIII.

Un siglo después, la contradanza francesa se transformaba en cubana por las obras de Manuel Saumell e Ignacio Cervantes. De los elementos rítmicos y melódicos que le incorporaron estos compositores cubanos nacieron más tarde la danza, la habanera y el danzón.

Este baile, cuyo apogeo se sitúa a comienzos del siglo XIX, fue condenado por la prensa conservadora de la época. Un editorial de *El Aviso de La Habana* calificó al vals y a la contradanza como invenciones francesas indecentes y diabólicas. En otra parte de la información de entonces, el periodista se refiere a estos bailes de la siguiente manera:

Ellos en su esencia son diametralmente contrarios al cristianismo, gestos, meneos lascivos y una rufiandad imprudente con sus constitutivos, que provocan por la fatiga y el calor que producen en el cuerpo la concupiscencia.

Una reseña publicada en *El Aviso...*, en diciembre de 1805, describe una sala de baile con taburetes en hilera para las señoritas y los caballeros, aunque estos últimos no se sentaban en espera de la señal del bastonero –solemne y poseído de la importancia de su oficio– para disputarse a las damas en la próxima pieza, que podría ser un minuet o una contradanza. Apunta el gacetillero que, a la tercera contradanza, ya los bailadores se movían inquietos por

el salón, se impinaban las jarras de sangría, zambumbia y agua de loja, refrescos de entonces, para coger fuerzas y continuar en los intermedios con el zapateo, los boleros y guarachas, o entonar, si la concurrencia no era distinguida, canciones subidas de tono y coplas libertinas.

La Guabina, una guaracha cubana muy popular, siempre estaba presente en el repertorio de las mulatas, reinas de esos bailes por su belleza y cuya elegancia competía con las impecables chupas de lienzo de los hombres, los que –sudorosos– no se atrevían a quitarse el sombrero de paño.

También acudían a las salas de baile los jóvenes criollos de familias linajudas, quienes, aburridos de los saraos y las tertulias, buscaban el bullicio y la fuerza rítmica de los negros que, por lo regular, nutrían esas orquestas. Algunas contradanzas gustaban más cuando las ejecutaba una orquesta de negros, porque –a diferencia de los músicos blancos– no se atenían sólo al papel, sino que introducían giros y frases cargadas de un sabor peculiar.

San Pascual Bailón, que data de 1803, es la primera contradanza criolla, antecedente de la danza que cultivaron Manuel Saumell e Ignacio Cervantes, y del típico danzón. La duración de una danza de alrededor de una hora se extendía hasta tres horas seguidas, y en ocasiones hasta toda la noche, con el relevo de los músicos, pero no de los bailadores, que sólo paraban de mover los pies con el cañonazo del alba, hora oficial de la terminación de las fiestas.

Relata el cronista Antonio de Barras y Prado, en *La Habana a mediados del siglo XIX*, que todos los domingos del año se ofrecían bailes en los salones del café Escauriza, situado frente al teatro Tacón y a la Alameda de Isabel II, actualmente el Paseo del Prado.

Pero estos bailes –apunta–, que cuando yo llegué a la Isla (1852) estaban animados por una concurrencia femenina que si bien por su disfraz no podía analizarse, por su corrección demostraba que iba allí sujeta por sus parientes y allegados, hoy se ven frecuentados por mujeres públicas impúdicas y desenvueltas, que les han hecho perder todo el encanto de los misterios.

Muchas contradanza fueron escritas para ser tocadas y escuchadas en conciertos. En las cincuenta y tantas composiciones de Saumell, padre de la nacionalidad musical cubana, no hay dos páginas iguales. Así era de asombrosa la invención rítmica y melódica de sus contradanzas o danzas criollas, que fueron el germen de la habanera, el danzón, la guajira y la clave que conformaron lo más imperecedero de la canción cubana.

El danzón desde el tiempo

Por la presente, en cumplimiento de un acuerdo del Instituto Musical de Investigaciones Folclóricas por el cual se rinde homenaje a Miguel Faílde, creador musical del danzón, Baile Nacional de Cuba, y en conmemoración del 75 aniversario –1969– del estreno del titulado Las Alturas de Simpson, en la noche del 12 de agosto de 1879 en la ciudad de Matanzas, se convoca por este medio a todos los autores musicales cubanos (presentes y ausentes) a que concurran con sus danzones al Primer Concurso Nacional de Danzones.

(...) Los concurrentes deberán ajustar estos danzones al patrón tradicional de esta típica forma cubana, o sea: Introducción, de ocho compases que repetidos hacen un total de dieciséis compases; un trío o parte de violín, con un promedio de treinta y dos compases, y una última parte con un mínimo de treinta y dos compases (...). La presentación de los danzones es obligatoria hacerla con su instrumentación completa. Los concursantes podrán ajustar esta instrumentación a los dos tipos tradicionales de orquestas: las típicas cubanas y las charangas.

Una danza difusa

Según las crónicas y gacetillas periódicas que polemizaban sobre el danzón a finales del siglo XIX, en todas las “escuelitas de baile” de Matanzas acostumbraba a tocar una orquesta con un músico y compositor que ejecutaba eficazmente el cornetín en danzas que, por dilatadas, llamaron danzón. “Su autor, el músico Miguel Faílde, compositor, artista aplaudidísimo y mimado por la juventud, era un sastre mestizo, serio y respetuoso, y de figura de fina apa-

riencia, parecida a la del eminente músico José White. Faílde interpretaba sus preciosísimos danzones con su afamada orquesta y todos se sentían subyugados por el recio y ensordecedor sonido del cornetín que él soplabá con tal gusto y maestría que los ojos parecían querérseles salir de las órbitas. Y así, enervados y seducidos, bailábamos en el Liceo hasta casi esperar la mañana”.

En la sociedad Liceo de Matanzas se estrenó el primer danzón: *Las Alturas de Simpson*. Esa noche, los bailadores más experimentados incorporaron a los cuadros de minuet, cuadrillas y contradanzas, complicadas figuras que se adornaban de cintas de colores y arcos de flores.

Desde que se dio a conocer, y aún más, parejo al estallido de la Guerra de 1895, el danzón mereció las más insolentes críticas de conservadores y reaccionarios. Como elementos definitorios de la nacionalidad cubana, esta danza echaba raíces junto a la lucha insurreccional y sumaba a sus estribillos críticas mordaces contra los colonizadores.

Miguel Faílde tocó su último danzón en 1920. Por esa fecha ofreció su testimonio sobre el cubanísimo baile por él creado:

16

Fue aquí, en Matanzas, donde hace cerca de cuarenta años se tocó y se bailó, bajo mi dirección y por primera vez, el danzón. Después yo mismo lo llevé a La Habana y lo toqué y se bailó allí por primera vez también en una reunión familiar donde se hallaba el célebre profesor Raimundo Valenzuela, quien lo aplaudió y lo aceptó como baile típico cubano.

A más de un siglo de *Las Alturas de Simpson*, el danzón se sigue interpretando, pero ya no se baila con complicadas figuras semejantes al minuet. La misma evolución, propia de la sociedad cubana, ha variado sus aires –sostenidos por sus mayores intérpretes, Barbarito Diez y la orquesta de Antonio María Romeu. Y las pausas de obligado cumplimiento por los bailadores, pausas oportunas para el hombre enamorar a la dama que frente a él se abanicaba con redoblado encanto, forman parte de la memoria de aquéllos que, en épocas pasadas, sentían que se les desbocaba el corazón al oír el inconfundible floreo del cornetín.

Donde se canta el auténtico bolero

Silencio en honor de la trova; silencio, por favor, pide el anfitrión de turno y el público presente –asiduos y ocasionales– se acomoda en los asientos. La trova va a comenzar.

En esta casa colonial de puertas claveteadas y faroles, situada en el centro de Santiago de Cuba, en la misma calle donde nació José María Heredia, el primer gran poeta nacional, la alegría se vuelve solemne cuando los trovadores suben al estrado y ocupan sus taburetes.

Un guitarrista de rostro impassible comienza a puntear las cuerdas con inusitada fuerza, en busca de nuevos arpeggios en la introducción al bolero y, en el momento preciso, la voz prima de Jústiz y el segundo grave de Castillo entonan la melodía.

Sólo cantan tres números. Luego viene un cuarteto, y después, un trío. Bello Día, un viejito de barba afilada, complace a una dama con *La Guinda*, de Eusebio Delfín. La casa se va llenando y el público exige más: *Sublime obsesión*, de Adams; *El peregrino*, de Portela. El golpeteo de la clave se multiplica en este bolero que lleva un punto de son en el estribillo.

Al fondo, la pequeña cortina y el letrero que muchos trovadores desmienten: *la trova sin trago se traba*. En las paredes, dos grandes del género: Sindo Garay y Manuel Corona, en verde, amarillo y canela. En un rincón, Almenares con su guitarra y Márquez, con un gesto cómplice, invitan al visitante más afortunado: *venga para que oiga esta canción*. Entonces se desata, a dúo, un sentimiento unánime: *Quiero morder tus labios difamantes y castigar así lo que han hablado*.

Almenares, que no sabe por qué hoy está de fiesta, arranca las notas más insospechadas, mientras Márquez confiesa: *Estoy cantando sin querer, pero éste es mi destino. La inspiración viene cuando menos yo la espero y, si dejo de cantar, me muero.* Y cuando alguien le pregunta: *¿qué usted siente cuando interpretan en la trova una de sus canciones?*, es el doctor Fonseca, médico y compositor, quien le responde:

Se sienten tantas cosas... La presión sube, baja y, para mí, que nunca he tenido voz para cantar, es como un homenaje íntimo, algo que sólo se puede decir con tres palabras: me siento gente.

Aquí está Virgilio

Cuentan que cuando Virgilio Palais instaló su tiendecita Aquí está Virgilio en la calle Heredia, de la ciudad de Santiago de Cuba, por los años cincuenta, la trova se cantaba sin guitarra a un público reducido: los choferes de la piquera del parque Céspedes.

Mariano Carbonell (Perete), presidente de la Casa de la Trova en esa ciudad, desgana parte de la historia:

18

Virgilio era tabaquero de los buenos y, además, trovador del barrio del Tivoli. Tenía una voz prima fuerte y bien timbrada que había que oírla. Por aquellos años, Ramón Márquez y yo, ya jubilado, acostumbábamos a llegar por su tienda y, de paso, entonábamos, muy bajito, dos o tres canciones de la vieja guardia. En una ocasión, un chofer quiso celebrar su cumpleaños, trajo una botella de ron y se despertó la música. Almenares llegó con su guitarra, comenzamos a cantar en voz alta, la calle Heredia se llenó de gente y vinieron los aplausos. Desde ese día, el público se hizo numeroso, pues se había corrido el rumor de que en casa de Virgilio se estaba cantando trova. Entonces ya estaban con nosotros Cucho el Pollero, Miguel Ángel Jústiz, Augusto y Manolo Castillo y, por primera vez y gracias a Virgilio, los trovadores santiagueros se reunían en un solo lugar.

Manolo Castillo, miembro de la directiva de la Casa, releva a Perete:

La tienda de Virgilio estaba en el zaguán de al lado de esta Casa. Aún se conserva, pintado en la pared, el pentagrama con la música de Lira Rota, su canción preferida. Años después del triunfo de la Revolución, el Consejo de Cultura de la provincia nos dio la llave de este local y, el 28 de julio de 1968, inauguramos la Casa de la Trova, que abre todos los días, mañana, tarde y noche. Perete, Márquez, Cucho, Jústiz y yo formamos la directiva y no crea, trabajamos duro, porque, además, tenemos un espacio radial, programas de televisión y giras por el inte-

rior de la provincia que abarcan la actuación en campamentos cañeros. Aunque estemos jubilados de otros oficios, de éste no hay quien nos retire: el trovador que deje de cantar se pone triste y muere pronto.

En tiempos de la trova mayor

Cuando la cubanía hizo acto de presencia en la música criolla, ésta aún conservaba la influencia de varios géneros europeos, como la tonadilla escénica, el bolero español y la lírica italiana. Las canciones eran casi romanzas y todo trovador se sentía tenor de ópera.

A finales del siglo XIX, las canciones patrióticas de autores espontáneos –como Simón Nápoles (Baracoa), comandante del Ejército Libertador– y la interpretación del bolero por los primeros trovadores santiagueros –José Sánchez (Pepe), Eulalio Limonta, Sindo Garay, Emiliano Blez– contribuyeron eficazmente a perfilar y definir los caracteres formales, melódicos y estilísticos del bolero. Pero de ellos fue Pepe Sánchez, sastre del barrio de Los Hoyos, quien compuso en 1885 el primer bolero de dos estrofas y treinta y dos compases, el auténtico bolero cubano que sirvió de pauta a sus sucesores.

Cuando yo aún usaba pantalones cortos, ya Pepe Sánchez era famoso como trovador, guitarrista y maestro. Él fue el precursor, quien enseñó a Sindo Garay, Villalón, Rosendo Ruíz y a otros grandes de nuestra trova. Con Sindo, la canción cubana alcanzó su mayoría de edad, sentencia Márquez.

19

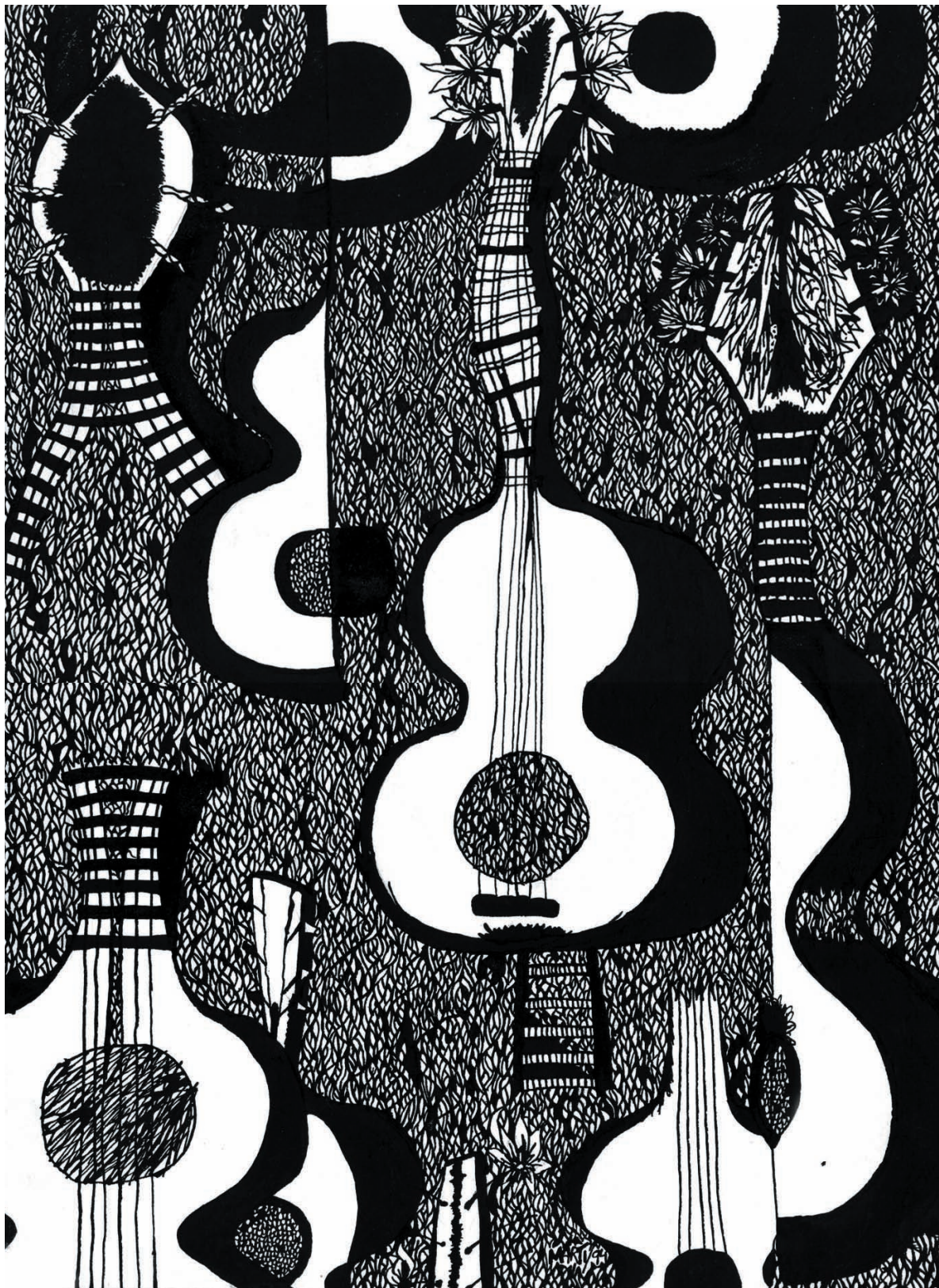
Más fácil se aprendía un vals

Antes de 1959, no era posible reunir a los trovadores santiagueros en un lugar determinado. Cada grupo tenía su barrio –el Tirolí, Los Hoyos, la Plaza de Marte–, aunque, en horas de serenatas y en carnavales, la trova caminaba por toda la ciudad.

El punto de partida para las serenatas podía ser el café Balta-barín o El Lirio Blanco, y las mejores se daban en vísperas de un cumpleaños, para amanecer en casa del homenajeado y plantar el chilolongo o fiesta, donde nunca faltaban el ciruelón –bebida de frutas y aguardiente–, el chivo y el congrí o el ñame hervido con bacalao.

Eugenio Portuondo recuerda:

En las serenatas cantábamos boleros, habaneras y criollas, todo dependía de la ocasión. Si se trataba de enamorar a una mujer, no podía faltar la canción más sentida, a veces, de nuestra propia inspiración, y si era



el cumpleaños de un trovador o de su compañera, poníamos al bolero un ritmo más movido. En aquellos años la canción de la trova era casi un capricho y pocos quienes la interpretaban. Más fácil se aprendía un vals.

Oiga usted este bolero

Puede ser de Pepe Sánchez, Priol, Figarola o Banderas o, quizás, de Sindo. Los que habitan esta Casa también tienen el suyo y, por supuesto, es bueno. Y aunque medie casi un siglo entre un bolero y otro, el tema de inspiración es el mismo: el amor, la mujer, la patria, en fin, todo lo que haya marcado sus vidas para bien o para mal.

Ángel Almenares, voz prima, guitarrista y compositor, improvisa una explicación sobre los mecanismos que hacen nacer el bolero:

Nosotros, los trovadores, cantamos en momentos tristes, cuando nos sentimos heridos por una mujer, o cuando estamos alegres. También le cantamos a Cuba, a la provincia de Oriente, y no crea, cuando interpretamos la composición preferida de los difuntos, sentimos que el lugar se llena con su presencia, porque todas tienen un pedazo de nosotros. Y mire si somos raros, que mientras hay vida, le cantamos y, cuando llega la muerte, le cantamos también. Esto de cantarle a los que mueren su composición preferida, en la guardia de honor y cuando baja el cadáver a la sepultura, es un acuerdo recíproco que heredamos por tradición.

21

La vida en los recuerdos

Las once de la noche y el anfitrión anuncia que ya es hora de terminar. El público abandona la Casa, algunos bajan por la calle Heredia y otros se van al parque Céspedes. Los trovadores apagan los faroles, cierran las grandes puertas y se van a descansar.

Mañana volverán nuevamente a esta casa que tiene la virtud de hacerles recobrar un poquito de vida a través de los recuerdos. De cuando aprendieron de los mayores los tonos de la guitarra y practicaban a escondidas para salir de serenata, o de cuando se veían obligados a guardar el instrumento donde trabajaban como aprendices, para luego salir de parranda a espaldas de los viejos, que no querían que fueran artistas. No todos tenían la dicha de trabajar en una barbería o como sastre o tabaquero. Allí sí podían darse el lujo de cantar a todas horas.

Porque, a pesar de los años, aún existe para ellos un motivo para vivir cantando y mantener así el testimonio espontáneo de esta hermandad secular llamada trova que, en la provincia de Oriente, ya casi es inmortal.

Juan el Pandero

Se cree que el primer trovador de Santiago de Cuba fue un mulato nombrado Juan, tocador del *pandero* en la Banda de Milicias de Color, creada a principios del siglo XIX por un francés de apellido Dubois.

Su presencia en esta banda de pardos y morenos hace suponer que era mulato, pero lo que rebasa el marco de las especulaciones es que poseía una bonita voz que acompañaba con su guitarra en tonadillas que lo hicieron popular en parrandas y serenatas.

También se supone que Juan el Pandero tenía en su repertorio algunas composiciones de Esteban Salas (1725–1803), primer gran maestro de la música cubana, y que a su vez interpretaba boleros de corte español muy representativos de esa época. Muchas veces aprovechaba cualquier ocasión para asistir al teatro de los franceses, situado en la calle Santo Tomás, y allí escuchaba con sumo deleite las tonadillas de Madame Belot o la Clarais, las que ejercieron gran influencia en su estilo.

Si al principio la popularidad de Juan se patentizó por su forma de tocar el pandero –ahora con la palma de la mano, luego golpes cortos con la punta de los dedos o lenta fricción del cuero–, poco después su impecable estampa de mulato fino, su exquisito trato con las damas, su melosa voz de trovador, hicieron el resto. Por eso estaba previsto que Juan el Pandero acabaría mal sus aventuras amorosas.

Cierta noche fue desafiado a duelo por José Utrera, el moreno que tocaba el clarín en su banda. Los hechos atestiguan que había por el medio una mujer, y el puñal de Juan se impuso. Fue acusado de asesinato y el lugar donde cayó Utrera dio nombre desde esa fecha a la calle Clarín. De nada valió la gestión de los amigos de más influencia en el gobierno colonial: Juan fue condenado a la horca y ejecutado el 13 de agosto de 1814, a la misma hora en que ultimó a Utrera.

Varios meses después, algunos santiagueros muy respetados, que realizaban viajes periódicos a otros países, coincidieron en afirmar que habían visto a Juan el Panderero en Jamaica, y que éste les había confesado que la ejecución había sido un simulacro. Ya por esa época, la improvisación popular ponía de moda una trovilla que así decía:

*Ya murió el Panderero
déjalo morir
que del Paraíso
volverá a salir.*

El embrujo de Tivoli

El pasapié y la contradanza se interpretaron por primera vez en el Tivolí, un teatro de guano, cal y canto, construido a finales del siglo XVIII por los franceses que buscaron refugio en Santiago de Cuba al estallar la Revolución haitiana.

Escogieron los franceses recién llegados de Haití la empinada curva de la Loma del Intendente para ubicar esa suerte de cabaret con camerinos de palma real, que en aquella época era lo más novedoso para los santiagueros.

Noche tras noche, la orquesta dirigida por Monsieur Dubois ejecutaba música ligera en la presentación de la bellísima soprano Madame Clarais, y aun más ligera cuando salía a escena Madame Pufort, la famosa vedette que, amparada en los subterfugios del baile, enseñaba al público, todos hombres, algo más que el tobillo.

Con los años, a esa zona de la ciudad se le llamó barrio del Tivolí. Desaparecido el teatro de los franceses a causa de un incendio o de un terremoto, sólo quedó el nombre, que recordaba su antiguo esplendor.

Allí, en el barrio del Tivolí, se gestó el cabildo de la *Carabalí Olugo*, institución fraternal de los negros esclavos con tendencia carnavalesca.

Quiso el embrujo de aquel teatro, que luego el barrio que lleva su nombre conservara la tradición de trovadores y poetas. En el Tivolí nacieron buena parte de los más renombrados miembros de la trova mayor, y las más hechizantes serenatas se estrenaron en sus calles.

Pacto inviolable

Si usted le pregunta a un compositor o intérprete de la vieja trova cubana cuáles son sus temas preferidos, seguro le responde que la mujer, el amor, su patria y la muerte.

Ángel Almenares, casi 80 años de edad, voz prima, guitarrista y compositor de la trova de Santiago de Cuba, refiere sobre la muerte:

Esto de cantarle a los que mueren es un pacto habitual. Cada uno de nosotros tiene una composición preferida, y ésta es la que se canta en la guardia de honor y, cuando bajamos a la sepultura. Ramón Márquez y yo somos el dúo que más se dedica a esa dolorosa tarea, porque es duro y muy triste cantar por última vez a los compañeros que han compartido con nosotros durante años. Pero ese homenaje postero hay que rendírselo, aunque estemos llorando por dentro. Nosotros le cantamos La Bayamesa a Sindo; Lira Rota a Virgilio Palais, y Olvido, la que le dio fama, su favorita, a Miguel Matamoros.

En ocasiones existen pactos inviolables entre dos trovadores, que obligan a uno de ellos, al que sobrevive, a cantar en los funerales del otro. Así ocurrió cuando la muerte de Toronto, un guitarrista fenómeno con una voz que se oía a varias cuerdas. Ese día Nico Escudero, quien debía cantarle, estaba fuera de Santiago, y tuvo que regresar rápidamente para cumplir su promesa, aunque no pudo terminar: la emoción le quebró la voz.

A su vez, cuentan de Ángel Almenares que, cuando se sintió morir, pidió lápiz y papel y escribió de un tirón *Cajón de Muerto*.

*Ya no me importa mi dolor presente,
ya no me importa mi dolor pasado.*

Resulta que esa tarde Almenares había cantado en una fiesta y, cuando le pagaron, fue para el mercado y se comió un plato de hígado a la italiana frío. No se sabe si lo hizo por goloso o porque tenía hambre, lo cierto es que se sintió tan mal que cayó en cama y pocas horas después los amigos aseguraban que Almenares se moría.

*El porvenir lo espero indiferente
lo mismo es ser feliz que desgraciado.*

Al principio, no pudo coger la guitarra y sólo escribió la letra. Según él, se sintió *fugitivo de la vida y hasta estaba dispuesto a renunciar a ella.*

*Sólo ambiciono de fastidio yerto
cansado ya de perdurable guerra
acostarme ya en mi cajón de muerto,
dormir en paz debajo de la tierra.*

28

Pero Almenares no murió y hay que ver la pujante energía de este viejito frágil cuando, guitarra en mano, rompe con la introducción de un bolero o de una criolla. Porque Almenares acompaña a su modo; sólo necesita el tono y él agrega los matices que se le antojan *para dar brillantez a la interpretación.*

Ahora, sobre Ángel, concluye el propio Almenares:

Una vez Gelabert, un guitarrista español, me oyó tocar en el pueblo de Cueto, y como yo toco caprichos míos que parecen clásicos, se quedó sorprendido. Por algo llevo 54 años con la guitarra a cuestas y, aunque sé algo de teoría, no me parezco a nadie, pues mis sentimientos son los que me dictan cómo debo pulsar las cuerdas, cómo debo decir una canción.

Canción de medianoche

Despertarse con una serenata. Qué noche mágica aquella en que rompe su silencio una guitarra bien pulsada, y, por supuesto, la voz excelsa de un trovador.

La colonización española trajo a América, además del idioma y las costumbres, la guitarra. Sin guitarra no hay serenata. Esto conduce a afirmar que la colonización española también trajo la serenata.

Para llevar una serenata a la mujer elegida se recurre invariablemente al tema del amor. Pero aunque se encubra con el amor, no siempre es el amor lo que la motiva.

En años muy remotos era costumbre en la ciudad de Santiago de Cuba, al oriente de la Isla, ofrecer serenatas simultáneas en sus más conocidos barrios. Hoy recorrían Los Hoyos y la Plaza de Marte. Mañana se detenían ante la ventana o el balcón de una dama en la calle Enramada.

Así, en una noche, la mayoría de los trovadores requerían el afecto de su amada con la más memorable forma de conquistar: la canción.

Pero no siempre era el amor el que propiciaba una serenata. A veces era el afán de alegrar la noche o de justificar unos tragos en los más renombrados cafés de entonces. Otras, era la excusa más agradable, para comer en cualquier casa, terminada la ronda de canciones.

En ocasiones, el trovador tímido confesaba en la serenata, por vez primera, el amor que lo consumía; transmitía con el más audaz de los boleros las penas de amor del amigo, o estrenaba una canción compuesta especialmente para esa noche.

Aunque se supone que toda serenata debía concluir con un brindis por parte de la familia de la elegida, no siempre ocurría así. Se cuentan por millares los amantes que, aún sin finalizar su melopea, tenían que esquivar el cubo de agua fría o caliente –dependía de las intenciones del agresor– y correr calle abajo en desenfrenada huida para salvar la guitarra o quizás algo más.

En los festejos de La Caridad, Las Mercedes, San José y Santa Ana, todos los trovadores despertaban a la barriada con sus interpretaciones. Le cantaban a una amiga por su cumpleaños, complacían al vecino con su canción preferida y, más tarde, se reunían en el viejo mercado, en el Bon Calité o en el Baltabarín, los cafés más famosos, para recomenzar la jornada.



Sindo Garay, trovador mayor

Lo cierto es que aquella noche de 1890, el musicólogo alemán Germán Michelson sintió más curiosidad que simpatía por el niño que acompañaba a José (Pepe) Sánchez. Admiraba al elegante sastre santiaguero por sus dotes de guitarrista y compositor. Por esa razón le dio cierto crédito cuando Pepe le presentó a su discípulo con estas palabras: *aquí le traigo a un genio de la música*.

A pesar del implacable calor, la tertulia transcurrió en un ambiente grato. Michelson, acreditado en Cuba como cónsul de su país y residente en Santiago de Cuba, gozaba de gran relieve público y era muy respetado por los trovadores y poetas que frecuentaban su casa.

Al filo de la medianoche, se hizo un aparte en el programa para que Pepe Sánchez interpretara con suma maestría uno de sus boleros que revolucionaría años más tarde la música cubana. Luego, el anfitrión ponía fin a la velada con la ejecución al piano de algunos fragmentos del *Tannhäuser*, de Wagner.

Nadie reparó entonces en el muchacho casi escondido en un recodo del salón, que seguía con ojos atónitos el vertiginoso movimiento de los dedos de Michelson sobre el teclado.

Acostumbrado a los acordes y las modulaciones simples de la canción de aquella época, no podía explicarse tal brillantez armónica.

Conmovido hasta el llanto y aún con el tremendo impacto que le causó la obra reflejado en el rostro, el muchacho abandonó

la sala sin despedirse, mientras las notas del vivace wagneriano amenazaban con no dejarlo dormir esa noche.

Días después, Michelson tuvo la certidumbre de que las palabras del maestro Pepe Sánchez eran casi proféticas. El muchacho tocó a su puerta y le entregó, con gesto tímido, su canción *Germania*, al tiempo que decía, como en un susurro, que la había compuesto en homenaje a ese “*guarner*” que *armónicamente no se está quieto*.

Para Michelson fue abrumador comprobar de golpe que Sindó Garay, el discípulo preferido de Pepe Sánchez, era en verdad un genio de la música. Si no, ¿cómo explicar que sin tener la menor noción de las notas y de su colocación en el pentagrama, lograra una canción con semejante melodía y de tan complicado lenguaje cromático?

El acróbata del Griñán

Por los años 1890, Sindó trabajaba de acróbata en el circo *Los Caballitos de Griñán*. Su pareja, Emiliano Blez, decano de la trova tradicional ya fallecido, cantaba a dúo con él en serenatas y parrandas. En una ocasión que salieron de gira con la compañía circense, y de escala en Puerto Rico, ambos visitaron a Juan Campos, compositor boricua. Después de un efusivo saludo y de una larga conversación sobre la música que entonces se hacía en Cuba, Campos interpretó su vals más conocido y luego los animó a que cantaran una de las composiciones de Sindó.

Resultó admirable para Campos su voz segunda y la riqueza melódica de la criolla que escuchó con deleite. Campos trajo un papel pautado para que escribieran la música y así conservarla, pero al ver que los cubanos se echaban a reír y le devolvían el papel, preguntó qué sucedía. Fue Sindó, muy apenado, el que le respondió que tocaban de oído, y que jamás habían escrito la música de una composición. El hombre abrió los ojos sorprendido y se echó a reír con ellos. Cuando se despidieron, les apretó las manos con afecto y les dijo: *Muchachos, no digan nunca que no saben música, pues nadie se los creería.*

Ser cubano

Nací en Santiago de Cuba, el 12 de abril de 1867. ¡Caray, cuánto tiempo hace de eso!, dijo el trovador a punto de cumplir los cien años. Lo cierto es que aquel anciano de guayabera blanca y sombrero de

pajilla, erguido sobre un bastón de finísimo cedro, formaba parte de lo cubano, tanto como la palma que enalteció en una de sus criollas.

Él, que apenas había aprendido a leer, legaba a Cuba todo un siglo de prodigiosas criollas, como *Guarina* (1912) y *Mujer bayamesa* (1918), esta última conocida popularmente como *La Bayamesa*, y dos indiscutibles poemas líricos que marcan el clímax de su obra: *El huracán y la palma* y *Tardes grises* (1926).

Entre los testimonios sobre Sindo Garay está el del guitarrista y profesor Vicente González Rubiera (Guyún):

Yo conocí a Sindo cuando vivía en el reparto La Asunción, en las afueras de Santiago de Cuba. Recuerdo que me dijeron: "Sindo está fabricando una casa en La Asunción, en un terrenito que compró a plazos". Cuando llegué allí, nadie me supo decir dónde vivía Sindo. Lo llamé varias veces y de pronto lo veo salir de entre la maleza, gritando: "¿quién busca a Sindo por ahí?" Yo no veía ninguna casa, pero él me llevó hasta una caja de madera enorme, de aquéllas en que venían envasadas las pianolas, y me mandó a entrar. Allí había solamente un sillón sin balancín y una guitarra. Yo me quedé asombrado y le dije: "Pero Sindo, ¿qué haces en este lugar?" Y él me respondió con esa forma tan suya: "Aquí, más cerca de la música".

En 1896, un año después de recomenzar la Guerra de Independencia de Cuba, Sindo Garay desembarca del vapor *Avilés*, en el puerto de La Habana. Es su primera visita a la capital. Diez años más tarde, regresa para quedarse con una vieja maleta y su guitarra de cuerdas alemanas. Conoce a Manuel Corona –otro grande de la canción trovadoresca– en el café La Marina, cercano al puerto.

Años después, el café Vista Alegre cobra popularidad por Sindo. Allí le amanecía cantando y bebiendo sus buenas dosis de ron, aunque siempre estaba sobrio, y como lo consideraban un maestro nacional de la trova, todos los asiduos lo querían y compartían con él. *Lo más grande que tengo es ser cubano*, repetía hasta la saciedad, y ese sentimiento patrio lo volcaba en sus canciones. Muy anciano, seguía frecuentando el céntrico café habanero, y cantaba de segundo con su hijo Guarionex. Los que escucharon ese dúo coinciden en afirmar que fue único en la historia de la canción cubana. Y, para suerte de Cuba, Sindo vivió 102 años y estuvo 92 componiendo lo mejor de nuestra música. Desde *Quiéreme, trigueña*, la primera canción que hizo a la edad de diez años.

La tarde, *Perla marina*, *La Bayamesa*, *Clave a Maceo*, *El huracán y la palma*, *Tardes grises*, entre otras, son las preferidas de los intérpre-

tes de la canción tradicional. Pero en vida de Sindo eran pocos los trovadores que, según él, interpretaban bien sus números. Eso, aparte de que se requería una buena voz de tenor o de barítono. Era terrible para ellos cantar delante del maestro. Así era de exigente.

Casi decrépito, Sindo dio su última serenata. Esa noche pidió a los que lo acompañaban que se tomaran unas fotos con él, y luego se fue a la Plaza de Marte, donde se celebraba en su honor el Festival de la Trova. Hubo que complacerlo con *El beso adorable*, una canción que no se cansaba de oír, y después de tantos agasajos confesó con una inocente sonrisa: *Yo no sé, Sindo Garay, viejo, feo y bizco, y la gente siempre está Sindo para aquí y Sindo para allá. Si Sindo nada más que ha sido un viejo cascarrabias. Y esas ocurrencias tuyas les hacía mucha gracia a todos.*

Simbolo de cubanía

Alguien ha dicho que *La Bayamesa*, de Sindo Garay, es nuestro segundo himno nacional. Así como *El huracán y la palma* enaltece los símbolos de la patria y *Clave a Maceo* evoca la rebeldía del cubano.

34

Lo único que dejo a mi patria son mis canciones –escribió, cuando se sintió morir, en su testamento lírico.

Según apunta el musicólogo cubano Odilio Urfé:

A través de su amplia discografía hemos podido precisar que es Tardes grises una de las canciones donde Sindo da la medida de su arte interpretativo vocal. (...) Sindo sorprende constantemente por sus impresiones y exabruptos líricos, cargados de acentos quejumbrosos, sombríos y dramáticos, pero de imponderable belleza y alto nivel artístico. Algo similar se puede apreciar en El huracán y la palma, donde el estilo lírico coloquial (con Guarionex) desata tensiones de gran fuerza expresiva. (...) Ambas fueron escritas en el período que reafirma la condición nacional de nuestra cultura desde una posición militante antimperialista, según Juan Marinello, y que se ven fuertemente enriquecidas con el auge esplendoroso del son y la danzonización de las canciones, criollas y boleros más representativos y populares del repertorio trovadoresco (...).

Sindo precisaba siempre que el tenor y el barítono de ópera constituyen los modelos que deben fundamentar el modo de interpretación para la voz prima y la voz segunda en un dúo de trovadores. De ahí que muchas de sus creaciones requieran un estudio depurado y una voz de tesitura lírica.

Porque lo más sorprendente de este excelente guitarrista, que no aprendió en escuelas ni en conservatorios, fue su talento natural para crear complejas canciones en texto y melodía, como *La tarde*, que hizo exclamar al maestro Ernesto Lecuona: *Ese bolero es sencillamente un milagro, una composición perfecta, no tiene defectos, es insuperable.*

Si le preguntaban sobre su inspiración, invariablemente decía: *Yo le canto al amor, a la mujer, a la patria y a la muerte. A todo lo que me inspira de esta vida tan linda.*

Cuando murió, la tarde de julio de 1968, fue sepultado en la ciudad de Bayamo. Y todos los trovadores que fueron a rendirle tributo le cantaron *La Bayamesa*, su canción preferida.

Quedaba para la historia de la canción cubana su prolífera obra y un testamento lírico que se cumple en honor de Gumersindo Garay, el trovador más grande.

*Yo le dejo a mi patria, de mi alma el recuerdo
porque sé que muy pronto ya me espera el oscuro
cuando hablen de Cuba en alegres reuniones
y recuerden canciones que los hagan vivir
que recuerden las mías que sirvieron de guía (...)*

Manuel Corona, autor de réplicas

Los más asiduos clientes del café La Marina, de las calles Egipto y Merced, en La Habana, eran trovadores. Detrás de los batientes de su ancha puerta de nogal, se cantaba a toda hora del día y de la noche. Casi como si el tiempo se detuviera en el pequeño salón de ostentosa barra y enclenques sillas venecianas.

Acodado a una discreta mesa de mármol, un mulato corpulento, achinado y de buenas facciones, repasaba en su guitarra la melodía de una criolla. A esa hora de la mañana eran pocos los parroquianos, y mucho el sosiego, para componer canciones.

Era tanta la paz, que el hombre, adormilado, tarareaba los arpeggios más huidizos. Justamente entonces entró en el café un hombre pequeño y fibroso que casi arrastraba una guitarra española de grandes proporciones. Nunca se supo si venía directamente de la cercana Estación Terminal de Ferrocarriles, o si ya residía en La Habana, aunque sin paradero fijo. Lo cierto es que no conocía la capital. Así se explica que Gumersindo Garay, santiaguero, fuera directamente hasta la mesa del guitarrista y le preguntara de sopetón: *Oiga, compay, ¿en qué lugar puede uno buscarse una buena situación para vivir?*

El otro hombre, sorprendido, levantó la cabeza y miró detenidamente a su interlocutor. Pero cuando reparó en la preciosa guitarra, contestó sin dejar de recorrer las cuerdas de la suya: *En San Lázaro y Belascoaín, en el restaurante Vista Alegre. Allí seguro que encuentra lo que busca.*

Y enseguida continuó su reiterada tarea de encontrar la mejor melodía a su composición.

A partir de ese día, Manuel Corona y Sindo Garay, compositores e intérpretes, dos de los grandes de la trova cubana, cultivarían una inocente enemistad en el campo de la música.

A la porfía magistral que protagonizaron durante treinta años, debe la música cubana el nutrido número de composiciones que por sus altos valores la engrandecen y la han hecho trascender.

Una mujer y cuatro canciones

Manuel Corona (Caibarién, 1880) fue el autor que más réplicas hizo a los compositores de su época. Su canción *Animada* fue la respuesta a *Timidez*, de Patricio Ballagas; *Gela amada*, a la *Gela hermosa*, de Rosendo Ruíz.

También abordó con sumo talento los temas del amor, la patria y la mujer. *Longina*, *Mercedes*, *Santa Cecilia*, *Aurora*, *La Alfonsa* y *Rosa negra* son algunas de las obras que dedicó a las mujeres que conoció. Y fue precisamente una mujer, la notable María Teresa Vera, su más fiel intérprete. Con una canción de Corona, su maestro, debutó María Teresa a los quince años. Para ella, era *el autor musical que mejor expresaba el alma cubana*.

Aunque se decía que de cada desengaño de Corona brotaba, para su gloria, una inspiración maravillosa, él sólo amó a Mercedes y a Yoya (Eulogia Real). Las demás criollas, todas hermosas, como Longina y Alfonsa Rosado, despertaron únicamente su más profunda admiración.

A la joven Alfonsa Rosado la conoció en casa del senador liberal Martín Morúa Delgado. En el fugaz trato que tuvo con esa mujer fascinante se inspiró Corona para componer dos boleros: *La Alfonsa* y *Las flores del edén*.

Fue tal la riqueza melódica de *La Alfonsa*, compuesta para su voz segunda, que, al escucharla, Corona derivó de ella otra canción para voz prima. De estas dos partió para componer otras dos, y en total fueron cuatro canciones con textos y líneas melódicas diferentes. *La Alfonsa* en sus cuatro versiones la cantaron simultáneamente, como canciones superpuestas, el propio Corona, Patricio Ballagas, Rafael Zequeira y María Teresa Vera.

Nunca se oyó mejor cuarteto, y jamás se le cantó a una misma mujer de cuatro maneras diferentes.

Es La Alfonsa —según el musicólogo cubano Ezequiel Rodríguez—, la obra de más contenido y desarrollo de Manuel Corona, sin dejar de ser la más popular. Me atrevo a decir —añade— que él se anticipó treinta o cuarenta años a su época, en cuanto a contenido armónico, en dicha canción.

Certero vaticinio

A los once años, Manuel Corona era un hábil torcedor de tabacos, y despuntaba como guitarrista. En esa época, los oficios que aglutinaban a mayor número de trovadores eran los de tabaquero, sastre y barbero. En la fábrica de tabacos La Eminencia aprendió Corona, de un viejo operario, a dominar la guitarra casi a la perfección. Y de La Eminencia salía cada tarde rumbo a los cafés más concurridos de La Habana vieja, para ganarse algún dinero como trovador.

En 1902 viajó a Santiago de Cuba. Tenía quince años y una excelente voz segunda. En el conocido café Colón de esa ciudad, se encontró con José (Pepe) Sánchez, precursor de la trova y creador del bolero cubano. El famoso guitarrista y maestro que allí cantaba con Manuelico Delgado y Pepe Banderas —trilogía insuperable de la trova oriental—, después de escuchar algunas composiciones del joven recién llegado a La Habana, le dijo con premonitorio convencimiento: *Serás algo notable, Corona.*

Y no se equivocó.

Triste suerte la de un trovador

Manuel Corona Raimundo fue autor de canciones, bambucos, guarachas, claves, habaneras, rumbas, barcarolas, romanzas y sonos. En una etapa en que la canción cubana tocaba, además del tema idílico, lo patriótico, compuso *Pepe Cuba* (1920) una virtual denuncia al corrupto gobierno de Alfredo Zayas, uno de los tantos presidentes de la República mediatizada que provocaron la rebelión y la inconformidad del pueblo, después de su bien ganada independencia.

La primera estrofa de esa canción es buena muestra de la marcada dosis de rebeldía ante la frustración nacional, que alentaba en ese compositor de estirpe mambisa.

*¡Pobre Cuba, patriotas cubanos, pobre nación!,
los guerreros que sucumbieron su tiempo perdieron.
de Maceo y Martí de recuerdo queda el nombre
pues todo lo ha destruido la ambición
de algunos hombres sin compasión.
¡Pobre Cuba, patriotas cubanos, pobre nación!*

Manuel Corona, como la mayoría de aquellos creadores musicales, no llevaba sus canciones al pentagrama. Las transmitía a los demás trovadores, que en ocasiones hacían su aporte a la letra o a la melodía, en un trabajo estrecho de cooperación, que más se parecía al de un gremio.

Muchas veces recurrió a la división del texto, a la repetición, al énfasis de una frase incompleta que luego redondeaba en una amplia frase musical de alto valor expresivo. Además de las cuatro versiones de *La Alfonsa*, Corona ensayó, en *Una mirada*, dos líneas de canto independiente, con diferente texto para la primera voz, hasta que la voz segunda llegaba a liberarse totalmente.

En tertulias familiares y en los cafés más concurridos de la capital, dio a conocer Manuel Corona sus canciones. Tuvo gran acogida su guaracha *El servicio obligatorio*, compuesta cuando fue establecido en Cuba como consecuencia de la II Guerra Mundial.

Con esa y otras composiciones, cuyos derechos de autor jamás se le pagaron, respondía por entero a la concepción popular de que el buen trovador es un cronista de su tiempo.

La enfebrecida y vehemente vida, la bohemia en función de la música en una sociedad como aquella, llevaron a Manuel Corona a la miseria más absoluta, en una etapa de hondas contradicciones políticas que gestarían una intensa lucha contra el deteriorado andamiaje republicano y la injerencia yanqui.

El lunes 9 de enero de 1950, el notable músico apareció muerto en su miserable covacha de la Playa de Marianao. Detrás del equívoco bar El Jarquito, escondía su honda penuria el músico que tanta gloria dio a Cuba. Pobre, olvidado y gravemente enfermo, así moría, a pesar de la fabulosa obra que legaba a su país.

Triste muerte la de ese trovador que nutrió con su vasta producción el tronco medular de la cultura musical cubana.

La tradición de un nombre

El primero que dio gloria a la trova cubana fue José Sánchez, creador del auténtico bolero, el de dos estrofas y treinta y dos compases, que se conoció en Santiago de Cuba en 1885.

Después de Pepe Sánchez, depurado guitarrista y maestro de Sindo Garay, Rosendo Ruíz y Alberto Villalón, tres grandes de la canción criolla, convergieron otros autores e intérpretes que, por su grata coincidencia, llevaban el mismo nombre del precursor del bolero: Pepe Figarola, Pepe Prior, Pepe Ojeda y Pepe el Cubano encabezan una lista que sería interminable.

Si Pepe Sánchez, sastre que a pesar de su escasa instrucción musical compuso los enigmáticos boleros *La rosa número uno* y *La rosa número dos*, los demás también son autores de notables canciones. Pepe Figarola –voz prima que rozaba la tesitura de tenor lírico– y Pepe Bandera –voz segunda– formaron un excelente dúo que recorrió la Isla. Sus obras, de impecable línea melódica y poética, aún se interpretan. De Pepe Banderas es la canción *Boca roja*. Figarola, creador del bolero *Un beso en el alma*, dirigió al destacado Trío Oriental e integró el afamado Quinteto de la Trova –del que era miembro Pepe Sánchez–, que hizo época en La Habana de principios de siglo.

De todos, Pepe Prior unía una vibrante voz segunda a sus dotes de guitarrista. Fue uno de los más prolíficos compositores de su tiempo. Entre sus números más gustados están *El repatriado*, *Joaquín* y *Maldecirte*.

Pepe el Cubano, muy popular por creaciones como *El pagaré*, se valía de su potente voz para improvisar pegajosas guarachas, mientras Pepe Ojeda se distinguía por acompañar de modo singular sus composiciones. Según sus contemporáneos, parecía acariciar las cuerdas de su guitarra en los sones más movidos.

Autores e intérpretes, guitarristas y maestros, todos dedicaron su vida a dotar la música tradicional, de obras de alto relieve artístico. Con encomiable esfuerzo, los Pepes de la trova supieron ganarse un lugar cimero en el cancionero popular cubano.

El último bohemio

Nada más previsible para Tata Villegas que la vejez. La sintió, superados los setenta, en la leve flojedad de las piernas, en el quebradizo agudo de una criolla, en el correr vertiginoso de los sueños. Sólo temió entonces que su memoria minuciosa se volviera imprecisa y vulnerable.

Hoy, cumplidos los cien años, Carlos Díaz de Villegas, un anciano frágil de porte elegante, se precia de atesorar los más disímiles recuerdos. Aquellos que datan de su infancia en un pueblito que, para él, es un continente, y los que modelaron su vocación por la música.

Y aunque los hechos de su vida prescinden en él de frases memorables, ayudar cuando niño a los mambises, cantar los versos de José Martí en la tribuna del Club San Carlos, de Cayo Hueso, donde el Héroe Nacional cubano habló a los emigrados, mantenerse setenta y dos años cantando al público, no dejan de ser hitos vitales que perfilan su trayectoria.

Nací en Sancti Spíritus el 4 de marzo de 1886. Entonces mi ciudad se extendía entre la cárcel y el cementerio. Su evolución dependía de la voluntad de familias pudientes como los Valle-Iznaga. Ellos fundaron la estación del segundo ferrocarril que circuló en Cuba y el puente sobre el río Yayabo, cuyos ladrillos fueron cohesionados con la leche de sus extensas vaquerías.

Según mi madre, fui tardío en hablar, pero ya a los seis años armonizaba la música de moda. Mateo Tizol, un italiano director de la orquesta del pueblo, fue el primero que captó mi aptitud para el canto. Él impar-

tía clases de piano, guitarra y violín a casi toda la familia, y en una ocasión en que mi hermana ejecutaba una pieza de Marín Varona, yo le hice un segundo impecable que asombró al profesor. Desde ese día, él se empeñó en enseñarme piano y solfeo, pero la fractura de un brazo y la temporal rigidez de mis dedos me hicieron renunciar a las clases. Tenía ocho años y, sin embargo, eso no mermó el profundo convencimiento de que sería trovador.

Estalló la Guerra de Independencia de 1895 y, durante aquellos meses iniciales, ocupados por las noticias de desembarcos y enfrentamientos de los mambises con el ejército opresor, nadie reparó en el muchacho de mirada aguda –muy crecido para su edad–, que no perdía un detalle de lo que murmuraban los mayores.

Hasta que su hermano Leopoldo, de catorce años –el mambí más joven de la zona–, requirió una bandera y Tata pidió llevársela. De nada valió la tímida súplica de su madre. Para ella, una patriota convencida, más que desasosiego, despertó orgullo el gesto de Tata. Al día siguiente cosieron a su camiseta la bandera confeccionada en una noche, y él salió con su hermano Fernando en el carretón tirado por un chivo que los acompañaba en sus correrías.

44

Para los soldados que custodiaban los límites del pueblo, no fue una sorpresa verme por allí –cuenta ahora con sonrisa pícaro–. Yo acostumbraba buscar guayabas por las inmediaciones. Con un trote gracioso pasó mi chivo por delante de la garita. Luego nos fuimos loma arriba, rumbo al campamento donde mi hermano Leopoldo, abandonado de la tropa, esperaba elpreciado envío.

Controversia con un rui señor

Instalado en un chirriante sillón, Tata no da tregua al incesante flujo de recuerdos, como si temiera extraviar en un recodo de la memoria alguna etapa trascendental de su fructífera existencia. De ahí la movilidad ansiosa de sus manos, la concreción de fechas y lugares.

A veces, una anécdota, el tarareo de una melodía, la nostalgia de un momento, dan pie a relatos como éste, que relaciona a un rui señor con el “latido de la ausencia”.

Nunca me acostumbré a vivir lejos de Cuba. En 1901 mi madrina, Natividad Iznaga, una millonaria con residencia en New Jersey, me envió a estudiar allá. Por su expresa voluntad ingresé en un colegio francisca-

no exento de latinos. Una especie de monasterio perdido entre montañas nevadas.

No me quedó más remedio que aprender inglés y cantar misas en latín. Que descubrieran mis facultades vocales se lo debo a un ruiseñor que solía esconderse en el manzano del patio. Debajo de ese árbol me sentaba todas las tardes. Lleno de melancolía por la familia, por Cuba, cantaba boleros y habaneras que secundaban al ruiseñor coninefables agudos.

Así que cobré fama de barítono en ciernes, pues tenía diecisiete años y aún mi voz no había madurado lo suficiente. Pasé a integrar un sexteto donde hacía de segundo tenor. Eso fue como alumno de una escuela en New York. Con el Sexteto Manhattan debuté en el Music Hall vestido de frac y con una partitura que leía de memoria. Más tarde, en el Waldorf Astoria, donde solía cantar Caruso. Las últimas actuaciones fueron en el Carnegie Hall, un lugar donde sólo acogían a los consagrados. Repentinamente, el grupo se disolvió. El tenor principal, sonámbulo incurable, había caído por una escalera de incendios.

Un dúo que hizo época

Tata guarda las fotos en las que aparece junto a su entrañable amigo Pancho Majagua. Juntos formaron un dúo que mantuvo su exitosa carrera durante más de medio siglo.

45

Quizás los jóvenes no hayan oído hablar de nosotros, pero es bueno que sepan la característica que mantuvimos como un pacto inviolable: jamás cobramos un centavo por nuestras actuaciones. Pancho trabajaba en la Aduana y yo en el Ministerio de Hacienda. Nos manteníamos con un salario y cantábamos por pura afición.

Aprendí de mi padre, Marcelino Díaz de Villegas, el sentido de la honestidad. En él confluían la ternura y la severidad, al punto que ya sus hijos éramos hombres y mujeres y aún nos mandaba a dormir a las diez de la noche. Para escapar de su mandato, ingresé en 1908 en el Ejército Permanente, me casé con una mujer admirable que cuando niña había servido en las tropas de Salvador Cisneros Betancourt, y puse casa aparte. Ese año conocí a Pancho y me encantó su voz prima.

A Majagua le habían dicho: “el día que cantes con el teniente Villegas, no vas a necesitar más de una voz segunda”. Así era de rotundo su timbre abaritonado. Pero quien probó la eficacia del dúo fue Miguel Companioni, esa gloria de la canción cubana. Él vaticinó a Majagua que su excelsa voz de primo había encontrado la horma de su zapato. Y así fue. Nunca requirieron micrófono para



hacerse oír en grandes teatros y fueron de los primeros en grabar discos. Interpretaban números de muchos compositores, aunque Tata confiesa que las canciones de Corona eran sus favoritas.

Me cabe la satisfacción de haberlo protegido hasta que murió. Como habíamos acordado, la tarde que le dimos sepultura canté Aurora, su canción predilecta.

El último número que interpretamos Pancho y yo fue un ritmo abakuá. Yo me puse delante los tambores y él pidió las claves. Estaba muy enfermo, pero cantó con el ímpetu de los veinte años. A mí se me saltaron las lágrimas con esa despedida tan conmovedora.

Conocedor de lo africano

Casi perdido en el monte escuchó la música. Caminó sin prisa hasta un claro y allí vio, recostado en una ceiba, a un negro rígidamente, con los ojos agrandados por el asombro. Muy cerca, otros hombres, con el cuerpo embadurnado con rayas de colores, tocaban tambores y mascullaban rezos en lengua carabalí.

Luego el niño, sobrecogido por el miedo, vio el alambre tenso entre el árbol y un cajón que apenas tapaba un hueco en la tierra. Allí estaba encerrado un sapo toro que roncaba cada vez que pulsaban la cuerda.

47

Cuando le conté eso a Don Fernando Ortiz, él confirmó el uso de la tumbadera, el primitivo instrumento africano que hacía las veces de bajo. Y cuando le recité mis versos afrocubanos que él tenía interés en publicar, dijo categóricamente: "Se conoce que usted está juramentado". Y no era así. Los había escrito basándome en el estudio de la lengua, los ritos y las leyendas contadas por los antiguos esclavos que conocí en mi pueblo. Sobre todo los cantos bantú, con los que logré un pout-purrí que gustaba mucho al público.

Feliz centenario

Este anciano, que aún dice –sin olvidar una estrofa– el extenso poema afrocubano que tanto interesó a Don Fernando Ortiz –del que fue informante–, manifiesta que la mayor emoción de su vida artística fue cantar en Cayo Hueso los Versos sencillos de José Martí, con música de Sindo Garay.

Cuando subí a la tribuna, me puse a temblar. Sentía a Martí cerca. Y cuando llegué a la parte que dice "y para el cruel que me arranca el

corazón con que vivo”, una nota altísima, el público se puso de pie y no paró de aplaudir.

Aquella noche de 1935 fue tan inolvidable para Tata, como la reciente celebración de su centenario en la Casa del Joven Creador.

Vestido con un estricto traje negro, recibió el afecto de los anfitriones, miembros, en su mayoría, de la Nueva Trova. Escuchó con un brillo de añoranza en la mirada, algunas de sus composiciones y obras que el dúo popularizó. Allí se habló de su postura intransigente, incluso en Estados Unidos, contra discriminación racial. De su debut en Cuba (1906), acompañado por Moisés Simons. De cuando Guiteras lo mandó a buscar porque conocía su posición contra Batista.

Me cabe la satisfacción de haber estado siempre del lado de las causas justas. En mi casa siempre hubo sitio para los revolucionarios perseguidos por Gerardo Machado y por Fulgencio Batista. Allí guardé proclamas del Partido Socialista Popular y armas y medicinas destinadas a los rebeldes –dice con tono enérgico.

48

Con igual modestia con que acogió el merecido homenaje, apunta categórico que si volviera a nacer sería trovador: nada mejor para expresar y difundir la cubanía por todos los rincones del planeta.

Y casi inmediatamente modula el segundo de *Longina*, la canción que le regala un joven trovador en su noche de fiesta.

Cucho y sus malabares

¡Qué fantástica la guitarra de Cucho el Pollero cuando la levanta y se la pone al hombro sin dejar de tocar! Entonces la tira por sobre su cabeza y la alcanza en el aire sin perder el ritmo del *Son de la Loma*, que canta como el mejor trovador.

Cucho es un negro grande con cara de niño. De niño bueno. Su voz es suave y pequeña, acariciadora. La guitarra que “vuela” parece en sus manos un pequeño juguete que salta y salta.

Desde que es guitarrista, Cucho no toca guitarras malas. Y tiene que ser buena esta guitarra negra de cuerdas doradas que vuela y vuela y sigue sonando.

Yo llamo a esta guitarra mi sombra –dice–. La llamo así porque sigue la canción sin perder una nota.

Antes, mucho antes de la guitarra voladora, Cucho no era famoso. Ni tenía una Casa de la Trova como ésta de la calle Heredia, de Santiago de Cuba, donde se oye a todas horas cantar el bolero, el son montuno y la criolla.

Se verdadero nombre es Ignacio Bombú. Así se llamó hasta el día en que, por no tener trabajo, ni tampoco una guitarra para ganarse la vida, cogió unos pollos, los mejores de su cría, y salió a venderlos por las calles de Santiago de Cuba.

A partir de ese día lo conocieron por Cucho el Pollero, y Cucho el Pollero se le quedó.

Entonces compré mi primera guitarra –explica–. La compré por unos centavos. Tenía un hueco en la caja y sonaba como un cajón de balao. Pero nuevas o viejas, todas las guitarras suenan diferentes. Cualquier carpintero puede hacer un mueble, pero no una guitarra. A veces, queda terminada como mueble fino, y no sirve. Otras veces no es tan linda, pero el trovador se enamora de ella, que es tan casquivana como una mujer, y le saca su mejor voz. Hay que sentir mucho amor por la guitarra y conocerla bien, para hacerla sonar como es debido.

Antes, la trova santiaguera no tenía casa. Cantaba por toda la ciudad. Hasta el día que se aglutinó en la quincalla que tenía el original nombre de Aquí está Virgilio, de la calle Heredia.

Virgilio era un mulato alto y grueso que tenía una voz de tenor preciosa. Era del Tivolí, y de allí lo conocía. El día que un amigo me dijo: “Cucho, ven conmigo a la tienda de Virgilio”, me fui allá a saludarlo. Pero cuando llegué me encontré a Perete, Márquez y Jústiz acodados al mostrador. Cantaban muy bajito, y Virgilio, que era muy simpático, despachaba a un cliente, venía al grupo y seguía la melodía con su voz prima.

¿Esto es una quincalla o un lugar para los trovadores? –pregunté a Virgilio–. Y él, que cantaba Lira rota, su canción preferida, me contestó con una sonrisa: “Yo no sé lo que es, pero me gusta que se cante aquí.

Cogí la costumbre de ir todos los días a la tienda de Virgilio. Cuando llegaba, ya había unos cuantos trovadores. Uno traía una composición nueva, y el otro preguntaba cómo tocar en la guitarra tal o cual pasaje. Pero, finalmente, terminábamos cantando.

Aquella quincalla estrecha, pero muy bien situada, se llenaba de público y era tan popular que Virgilio vendía más mercancías que nunca. Los clientes iban para oírnos cantar.

Allí comencé a hacer equilibrios con mi guitarra. Y cuando la Revolución abrió la Casa de la Trova, exactamente al lado de Aquí está Virgilio, todo el pueblo sabía que, en esa zona de la calle Heredia, se cantaba a toda hora del día.

El trío más viejo del mundo

Ciro y Cueto cantaron por primera vez con Miguel Matamoros, el 8 de mayo de 1925, día de su cumpleaños.

Esa noche fue numeroso el público que se aglutinó frente a la casa del estimado guitarrista, que celebraba su treinta y un aniversario.

Tres años después, un sujeto “rubio y colorado” –así se le recuerda– asistió a una función de gala del Teatro Aguilera de Santiago de Cuba. Era un tal mister Terry, empresario yanqui que buscaba en la Isla figuras artísticas que, por su calidad, le aportaran buenos dividendos a su firma. Mister Terry presenció impasible, desde platea, el desfile de buenos trovadores. Pero cuando les llegó su turno a Ciro, Cueto y Miguel, casi saltó del asiento y comentó en perfecto español con el que estaba a su lado: *Ese trío es una maravilla*. Terminada la función, el empresario yanqui les propuso llevarlos a Estados Unidos para grabar en la RCA Victor con el hombre de Trío Matamoros.

En julio del mismo año, llegaron a Cuba los discos del Trío Matamoros y, con ellos, el éxito que los convirtió, de golpe, en la agrupación musical cubana más afamada de la época.

Al año siguiente, los Matamoros estrenaban el bolero-son *Lágrimas negras*, de Miguel Matamoros. Con esta canción nacía una variante de la trova: el bolero-son.

Un punto de sandunga

El son llegó a La Habana en 1909. Lo trajo el trío de Sergio Dánger (tres), Emiliano Difull (guitarra) y Mariano Mena (bongoes), todos santiagueros y miembros del entonces llamado Ejército Permanente. Pero quien hizo famoso, allá por los años veinte, esta raíz vital de la música popular cubana, fue el Sexteto Habanero.

Veinte años después de que llegara el son a la capital, un trío también santiaguero, los Matamoros, traería una simbiosis muy curiosa del bolero. Hasta esa fecha, la trova cubana seguía la línea campesina o de la canción romántica. Este trío inauguraría su nueva vertiente al incorporar a los boleros y los montunos algo más agitado.

Al tomar como base el son de inspiración santiaguera –apunta el musicólogo Odilio Urfé–, Miguel, Ciro y Cueto cultivaron con éxito cerca de una docena de las trece variantes que registra el complejo del son cubano. A esto hay que agregar que, en su repertorio, incluían habaneras, criollas y canciones genéricamente identificadas. Pero, indudablemente –añade Urfé–, fue el son al estilo oriental, con sus característicos pasacalles que Miguel creaba con maestría y cubanía sin igual, el género que inmortalizó e identificó popularmente al Trío Matamoros.

52

Los tres Matamoros

Hasta el momento en que se unieron, Ciro, Cueto y Miguel eran hombres de variados oficios y trovadores por afición. Nunca habían cantado fuera de su ciudad natal.

Cuando en 1928 regresaron de Estados Unidos, donde habían grabado para la compañía RCA Victor, se reintegraron a sus respectivos oficios. Miguel, a su trabajo de chofer. Transcurridos unos meses, iba con su patrón en el automóvil, cuando vieron un numeroso público frente a una casa de venta de discos. El patrón mandó a Miguel a que le comprara la última novedad, y éste le trajo un disco del Trío Matamoros. Después de escucharlo, el hombre le preguntó si tenía en la familia algún músico, porque el disco traía las canciones de un tal Matamoros. Luego supo, por el propio Miguel, que la licencia de treinta días que éste le había pedido era para grabar lo que el hombre había escuchado.

Al día siguiente el hombre entregó a su chofer, Miguel Matamoros, un sobre que contenía la siguiente nota: *Un artista de su*

calidad extraordinaria merece mejor destino, y no sería justo de mi parte tenerlo de chofer en mi casa.

La carta también contenía cien pesos en efectivo como regalo. A partir de entonces, los tres Matamoros se dedicaron sólo a difundir su música.

Miguel aprendió a tocar el tres con el notable músico Augusto Puente Guillot, un enigmático personaje que luego desertó del Ejército Permanente y murió como un bandolero. Ciro prefería el tango, aunque conocía de memoria algunas canciones de Miguel, y Cueto solía acompañar a Matamoros con su guitarra.

En Los Hoyos y en el Tivolí, barrios de trovadores, le cogieron el gusto a las serenatas. Y muchas noches salieron en grupos de algún café para recorrer Santiago a la medianoche.

Una de esas noches de interminable vigilia en que Miguel recorría la ciudad con un grupo de amigos, oyó, mientras cantaba bajo el balcón de la mujer amada, a una niña vecina que preguntaba a su madre: *¿De dónde son los cantantes, mamá?* Y la madre, con tal de que se durmiera pronto, le respondió sin pensarlo: *Son del barrio de La Loma.* Y así nació el conocido *Son de la Loma*.

Miguel Matamoros fue un verdadero creador popular. A los siete años compuso su primer bolero, y a los quince tocaba la guitarra con tal maestría que era solicitado en fiestas y serenatas. A todo lo que ocurría fuera de lo común, Miguel le ponía música. Del acontecer cotidiano nutría sus composiciones. Su producción musical alcanzó casi 200 títulos de inquebrantable sello cubano por el característico estilo interpretativo de ese autor, cuyas canciones trascendieron.

53

Duelo por un trovador

Rafael Cueto sostiene con orgullo que el Trío Matamoros fue el más viejo del mundo. Durante 37 años estuvieron juntos. *Ensayaron, triunfaron y se retiraron a la vez.*

En una ocasión, cuando el trío era septeto, uno de sus integrantes se ausentó durante varios días. Intrigado por esto, Miguel preguntó qué era de la vida de aquel músico, y le respondieron que se había ido con una mujer y trataba de ganar más dinero con trabajos eventuales. A no ser que Matamoros le aumentara el sueldo, no volvería al conjunto. Miguel se negó y de ahí nació la guarachason que dice: *el que siembra su maíz/ que se coma su pinol.*

El que siembra su maíz fue el número que les abrió las puertas de la popularidad. Luego vendrían *Olvido*, *Lágrimas negras*, *Son de*

la Loma, Juramento, Reclamo místico, Buche y pluma na'má, La mujer de Antonio y otras tantas composiciones.

Solamente de Miguel Matamoros había un nutrido repertorio, además de otros números, tales como *La Cumbanchera*, de Agustín Lara; *Frutas del Caney*, de Félix B. Caignet; *Ausencia*, de Rodrigo Pratts, y otras de Benny Moré.

A los frecuentes viajes del Trío Matamoros por algunos países de Europa, América Latina y del Caribe, se suman sus actuaciones en la televisión y en el cine. Muy comentada fue la película rodada en New York por la que les pagaron la irrisoria cantidad de 300 dólares.

En mayo de 1960, el Trío Matamoros decidió retirarse. Ciro y Cueto, radicados en La Habana, sólo volvían a cantar con Miguel, cuando lo visitaban en Santiago de Cuba.

En 1962, Miguel Matamoros compuso su última canción. Su muerte, nueve años después, fue una de las más grandes manifestaciones de duelo de la ciudad de Santiago de Cuba. Sus más queridos amigos cantaron esa tarde de abril sus canciones. Así cumplían con esa suerte de pacto de rendirle, con música, un homenaje postrero.

Y fue *Olvido*, la que le dio fama, la favorita de Miguel Matamoros, la que más se interpretó cuando se le dio sepultura.

Por Miguel

Muchas veces el Trío Matamoros devino septeto. Con ellos cantó Benny Moré, antes de convertirse en "El bárbaro del ritmo". Entonces adicionaban otros instrumentos como la santiaguera corneta china, propia de los carnavales de esa provincia de Cuba, la que sonaba en Los Hoyos, el barrio de Miguel Matamoros, mejor que en cualquier otro barrio.

A ese conjunto, que amenizaba bailes en clubes y *roof gardens* de diversos hoteles habaneros, se le recuerda con el mismo entusiasmo que al trío. Aunque el trío nunca dejó de cantar como tal.

Al cabo de veinte años de su retiro, Cueto, el único sobreviviente del Trío Matamoros, sigue añorando sus años de unión indisoluble en la música. Para él, la obra de Miguel tiene una vigencia que no agotó su desaparición física. Sus canciones son un desafío al tiempo, y todavía se cantan con sus acentos fundamentales, sin restarles originalidad y frescura. *Lo más importante* —expresa Cueto—,

es que Miguel prevalece y que sus composiciones se cantan en las cuatro esquinas del mundo. Yo las prefiero como nosotros las interpretábamos, pero no es posible detener el gusto en una época determinada. Lo que importa es que se canten.

Eran pocos los que tocaban la guitarra como Miguel Matamoros. Quizás el que más se acercaba era Ignacio Bambú, más conocido como Cucho el Pollero, quien vivió consagrado a la música de Matamoros.

Un día, a Miguel le dijeron que en Santiago de Cuba había un trovador que lo imitaba con la guitarra, y él quiso conocerlo.

Se encontraron de manera fortuita, cuando el trío actuaba en Holguín y Miguel desafió a Cucho a que demostrara que era el segundo Matamoros. Después de oírlo, se dio cuenta de que utilizaba los mismos tonos, y de que los arpeggios eran tan seguros como los suyos. Y le dio tal alegría confirmar eso, que abrazó a Cucho el Pollero y dijo a los presentes que ese hombre era el que más se había acercado a su música.

La última vez que salió a cantar, Cucho lo acompañó con su guitarra. Ya Miguel estaba enfermo y a duras penas se sostenía sobre las piernas.

Aquella noche lloró, porque no tenía fuerzas para presionar las cuerdas de su guitarra, aunque luego, cuando salieron de serenata, se atrevió a acompañar, muy suavemente, una de sus canciones entrañables.

Yo soy el canto de los niños

Mediante la ternura llegó a los niños Teresita Fernández. Porque una trovadora que les habla y les canta de peces y de caracolas, de ranitas y romerillos, y que además enseña las rondas de Gabriela Mistral y los versos que dedicó José Martí a su hijo, es una suerte de amorosa maestra que se gana a los niños por entero desde una aula abierta que puede ser el Parque Lenin o la Plaza de la Catedral.

Enmascarada por coralillos y limoneros, entre albahacas, rosas y violetas que crecen, preciosas, en una fea palangana, está la casa de Teresita (Santa Clara, 1930).

La breve sala está atiborrada de libros y cerámicas. Dos guitarras y un violín cuelgan de la pared, casi encima de un atril donde descansa una partitura. En la mesa redonda del centro, se mantienen en precario equilibrio diversos objetos, al lado de la comadrita encenque donde ella se reclina con su guitarra para afirmar que es una mujer feliz.

Tengo que serlo –declara con los ojos brillantes y la sonrisa ancha–, porque tengo una obra y la he llevado hasta el último rincón de mi país. Porque los niños de aquí conocen mis canciones y las cantan. Además –ratifica con un rostro que irradia una fuerza invenciblemente juvenil–, estoy poniendo algo en el mundo.

Autora de más de 200 canciones –de ellas, cincuenta y tantas infantiles– y de la musicalización de las Rondas, de Gabriela Mistral, y del *Ismaelillo*, de José Martí, ella confiesa que prefiere a los niños. *A ellos no les interesa tu edad, si eres fea o bonita, ni el vestido que llevas. Les gustas o no, y te lo dicen.*

Como un juguete mágico, la guitarra reposa en su regazo. Sin artificios, y en una postura natural, sus dedos rondan las cuerdas, rastrean algunas notas, las más veleidosas, mientras continúa explicando, con ideas nítidas y minuciosas, su accidentada trayectoria de juglar

Hacer lo que había soñado cuando era maestra en la ciudad de Santa Clara, su pueblo, y lo que pensó cuando vino a La Habana en los años sesenta para abrirse paso con su guitarra, lo logró en la Peña del Parque Lenin, donde es de todo un poco: maestra, periodista, animadora de cultura que da participación al público y, sobre todo, trovadora.

Lo prefiero a las luces y al escenario de un teatro, que me hacen sentir como un tomeguín en una caja de zapatos –expresa ahora con los ojos aguados por la risa–. Cuando la distancia es de potreros y de lomas, no la siento, porque pienso que estoy cantando para los sinsontes y las ceibas, para las jufías y las lagartijas. En fin, para todos. En la Peña me sucede así. Canto y estoy mirando las yagrumas y el camino. Y eso es para mí una sensación indescriptible.

También por la Peña ha desfilado gente que yo admiro mucho: Alicia Alonso, Raquel Revueltas, Ana Lasalle. Artistas, investigadores, narradores, poetas y artesanos. Visitantes de todas partes del mundo que se interesan por esa experiencia tan interesante. Allí ellos cuentan sus alegrías y sus vicisitudes, los aciertos de su carrera. Y la comunicación con el público es tan directa porque el medio natural, la atmósfera solidaria influyen en ese desdoblamiento.

Por eso yo digo –añade con evidente satisfacción– que canto en la Peña como si fuera mi casa, y en realidad es mi casa. Casi de igual manera que la Plaza de la Catedral, la Peña es una prueba más de juglaría, un escenario insólito por el que pasa el público, sigue, o se queda a conversar.

Luego asegura, desde su comadrita y rodeada por sus plantas y sus animales más entrañables, que siempre que canta en un espacio abierto piensa en los cuentos de aldea, de árboles y de pájaros que oyó a su padre en la infancia, y que, al mismo tiempo que canta como anclada en la guitarra, está viendo horizontes.

Ellos son mi futuro

No quiero mejor público que los niños –afirma–, porque son la representación exacta de lo natural y lo espontáneo. Como a ellos, me impresionan los saltos de agua, el sol, el frío y la lluvia. Me gusta llevarlo todo a

la canción como cronista de mi tiempo y de su viaje. Por eso lo mismo canto a una palangana que recogí en su basurero, que a un gato, porque tengo cinco, que al romerillo de cantero, que es muy lindo. Casi tanto o más que los libros, como la influencia de los poetas y los músicos, en mí lo que más determina es el amor a los niños y a la naturaleza. Estoy convencida de que, más que el conocimiento y más que todas las cosas, me importa la felicidad. La mía y la de los demás. Sé que maestros y madres buenas no van a faltar, pero sí gente que le hable a los niños y se haga entender con ellos.

Maestra y pedagoga que asumió su vocación de músico hace más de dos décadas, Teresita ratifica con un aire de nostalgia que volvería de buena gana a serlo, para enseñar a los niños la grandeza de la Revolución. Pero luego se reconforta, porque, con sus canciones, los hace felices.

Al cabo de tantos años de afanoso trabajo, esta auténtica creadora siente la dicha espléndida de oír su música en espectáculos masivos como los que se dieron con motivo del Año Internacional de la Infancia, en obras del teatro Guiñol, en el ballet y la televisión. Eso, y escuchar cómo ellos entonan sus canciones y las conocen, es su mayor orgullo, su gran recompensa, porque se siente útil.

59

Yo he asistido a un acto multitudinario de pioneros y, en el silencio que antecede a las palabras del orador, he oído que casi quinientos niños rompen a cantar una de mis composiciones. No hay nada comparable a esa emoción. Ni tampoco la de constatar en una escuela la admiración de una niña que se me quedó mirando y me dijo: "Oye, qué linda eres tú". Y entoces, imagínate, comencé a reír, y ella, muy preocupada, me preguntó: "¿Tú estás contenta?", porque las lágrimas se me salieron de tanta risa, de pensar que esa niña me encontraba bella con mis cincuenta años y estos espejuelos. Después se me acercó y pasó sus deditos por la boca de mi guitarra y me dijo: "Tu guitarra es de oro". En la Plaza de la Catedral me sucedió algo similar. Una niña vecina de allí bajó a peinarme, y la madre, con pena, le dijo desde el balcón que yo iba a regañarla. Ella se quedó mirándome, muy seria, y me preguntó: "¿Verdad que tú no me regañas?" Esas cosas no suceden en una función de adultos.

También me encuentro, en ocasiones, a hombres que me han dicho: "La última vez que la vi, yo era un niño". Y así compruebo que hace veinte años tenía unos niños que hoy son mi presente y que hoy tengo otros que son mi futuro. Y eso me rejuvenece y me hace sentir útil.

Homenaje al maestro

A pesar de los severos regaños de su madre, profesora de piano de reconocido prestigio en Santa Clara, ciudad central de la isla, Teresita nunca pudo superar los interminables y fatigosos ejercicios de solfeo. Para ella, el piano era algo inasible, un desmesurado armatoste que presidía la espaciosa sala del vetusto caserón y sonaba a todas horas.

Y como la muchacha quería mucho la canción, porque le interesaba tanto la poesía como la música, después de convencer a su madre de que jamás sería una virtuosa del piano, escogió la guitarra. Sólo entonces pudo aprender este instrumento con un trovador muy conocido por la bohemia de la época.

60

La guitarra lo es todo para mí cuando compongo —dice mientras repasa los arpeggios más esquivos—. Para la canción de poesía y música, el instrumento es la guitarra, porque hay una especie de sutil aleación entre la voz, el texto, el acompañamiento y el modo de tocarla. Cuando tú interpretas algo en el piano, apenas aprietas una tecla tienes que esperar a que esa varilla llegue al martinete y haga boing. Sin embargo, en la guitarra, el martinete son tus dedos, y a veces estás pensando en una nota, en un acorde, y lo estás sintiendo a través de eso que llaman inspiración, amor, sentido creativo, sensibilidad, y, al mismo tiempo, lo tienes en la punta de tus dedos. Además, la forma de cogerla hace que, cuando estás tocando, la sientas pegada a ti, y que su caja de resonancia sea la tuya propia. Enseguida que me concentro en el poema y escucho la música de sus palabras, ella rastrea la letra como un perro fiel.

Por ejemplo, yo no traté de ponerle música a José Martí, porque Martí no necesita de mi música. Lo que hice fue seguir humildemente la que me sugerían las palabras, hacerle una especie de pedestal al poema. Por eso es que la música del Ismaelillo no se traga el texto, sino que es Martí el que prevalece. No es una canción de Teresita Fernández la que queda, sino la poesía martiana, y por eso estoy tan satisfecha con ese trabajo.

Según confiesa ahora, cuando comenzó la compleja labor de ponerle música a las Rondas, de Gabriela Mistral, y al Ismaelillo, de José Martí, creyó difícil que pudiera interesarle a alguien. La gente está acostumbrada a la canción convencional y había que romper esos moldes. Pero me dije —añade con énfasis—: pongo la música y la echo a volar. De todas formas, alguien recoge ese texto. Era como hacer difusión de una obra mucho más valiosa que mis propias canciones.

Teresita admiró siempre, en la Mistral, su condición de maestra rural y su austeridad. También Martí fue muy austero –añade–, y sus mejores cosas las hizo en silencio. Además, ellos crearon un idioma dentro de la poesía a partir del mestizaje de las culturas, una forma de expresión original que trascendió y sigue prevaleciendo en Hispanoamérica.

Si yo tuviera que hacer algo más de José Martí, haría Nuestra América. Todos sus textos son importantes, pero éste es el más cercano a los tiempos que estamos viviendo, y quizás llegue mejor como canción a los pueblos hermanos del Continente. Claro que no es musicalizable en su totalidad, y esos fragmentos los diría un actor. Cuando yo musicalicé el Ismaelillo fue porque consideré sus grandes valores, y me sentí en deuda con Martí hasta que no lo terminé. Hoy pienso que, además de estar grabado para orquesta, se pueden hacer arreglos para coros, para la ópera, para el ballet, porque los giros del poema, sus imágenes, como en la Musa traviesa, tienen movimiento, ritmo. Además, sería darle mayor jerarquía a la obra del Maestro.

La creación, un pájaro de oro

Es sorprendente el entusiasmo con que esta mujer acoge el diálogo. Su animación y energía. La fluidez y la coherencia del torrente de palabras que encubren su sensibilidad vigilante, su manera muy peculiar de aprehender lo hermoso.

61

Hace un tiempo leí algo que me reconfortó con mi guitarra y con mis cancioncitas. Después que estudié que los grafos comenzaron en las cuevas de Altamira, me pareció que al hombre no le era posible hacer algo mejor. Pero cuando leí El sol desnudo, de Asimov –porque me encanta la ciencia-ficción–, ya convencida de que era una mujer muy vieja con la guitarra y la canción a cuestas, y en algún capítulo uno de sus personajes se preció de tener un instrumento antiguo y sacó la guitarra y entonó una canción de amor, sentí esa conformidad conmigo misma y con lo que hago. Por otra parte, tengo la experiencia de lo que me dijo una muchacha que trabaja con computadoras: “A mí me encanta venir a oírlo, porque descanso”. Así que yo pienso que, a pesar del desarrollo de la cibernetica y de la cosmonáutica, esa brujita a la que yo le canto va a hacer falta siempre.

Si tuviera que elegir la canción que más me gusta, diría plenamente convencida que es la que no he hecho todavía, la que me pone a descubrir, a sentir, a pensar. Más que cantar, lo que me gusta es componer, porque no existe un placer mayor que crear. Es perpetuar la huella de nuestro paso por la vida.

Teresita está convencida de que la creación es un pájaro de oro que cada uno apresa a su modo. En piedra, el escultor; en notas, el músico; en palabras, el poeta. Los materiales varían, pero la belleza es una. Para ella crear es sólo comparable a enseñar y aprender, porque con los tres ocurre semejante deslumbramiento.

Considero que todos los oficios son importantes —expresa con tono convincente—, y creo que lo más respetable es un trabajador. Todo tiene su ciencia y su arte, pero la diferencia entre un trabajador mediocre y otro brillante en su especialidad es su capacidad para crear.

Cuando leo el Diario de campaña, de Máximo Gómez, o sobre la Invasión de Antonio Maceo y Gómez y sobre el Cuartel Moncada, y medito en todo lo que ha costado lograr esta Revolución, me parece que hablar de mi obra, porque tengo algunas canciones, es hasta ridículo.

Yo no me considero una gran artista: me considero una buena persona, y lo que importa es una opinión noble de uno mismo —manifiesta con honestidad—. Soy una juglar, una mujer que se ha puesto a cantar con su guitarra, y ya. No tengo vanidad, al punto que, cuando voy en un ómnibus o por la calle, y me miran, yo siempre pienso que lo hacen porque llevo algo mal puesto y comienzo a revisarme de arriba abajo hasta que la gente me dice: “¿Usted es la que canta a los niños?” Entonces me acuerdo de que soy artista.

62

Imprevisto encuentro

Los cincuenta años la agarraron de golpe. Se percató de que realmente los tenía y que su obra era importante, el día que lo celebraron en la Peña del Parque Lenin. Esa tarde, Marta Valdés interpretó algunas de las canciones de Teresita, las dedicadas al amor, a la muerte, a la soledad, a las despedidas y los encuentros. Silvio Rodríguez le regaló un enternecedor *Rabo de nube*. Cintio Vitier leyó versos de José Martí, y supo, con embriagador sobresalto, que la querían.

Con mi obra me pasó igual que con mi medio siglo. Un día miré hacia atrás y me dí cuenta que tenía un sinnúmero de canciones y, entre ellas, la musicalización del Ismaelillo. El trabajo más importante. Y como nunca he dejado de crear, el balance fue abrumador. De pronto constaté que tenía una obra hecha, y me sorprendió. Agradablemente, me sorprendió.

La pícara guaracha

La gracia y los contrasentidos caracterizan la guaracha, género que en la nomenclatura de la música folclórica popular de Cuba ocupa el rango de vernáculo y que, por su corte picaresco, llegó a imponerse en el siglo XIX en el repertorio del teatro bufo.

Algunos estudiosos afirman que esta palabra es una voz de origen andaluz. Otros, que es un vocablo indígena. La Real Academia de la Lengua la definió como “baile español semejante al zapateado”. En el pasado siglo se nombró así a una pequeña orquesta cuyo instrumento principal era un acordeón secundado por el coro. Lo que no cabe duda es que la guaracha, de origen cubano y fuerte vertiente del llamado choteo criollo, nació de la chispeante anécdota que aún hoy, ya en desuso la alternancia del solista y el coro, se enfatiza en el estribillo.

De ahí que desde la etapa colonial este ritmo fuera vetado por la prensa por su crítica directa a la opresión española. Ya desde el 20 de enero de 1801, en un artículo de *El Regañón de La Habana*, se evidencia el encono de un gacetillero “por la libertad con que se entonan por esas calles y en muchas casas, una porción de cantares donde se ultraja la inocencia, se ofende la moral (...). ¿Cómo es posible que haya quien guste oír cantar “La morena”? (...) ¿Qué diré de “La Guabina”, que en la boca de los que cantan sabe a cuantas cosas puercas, indecentes y majaderas se pueden pensar? (...)”

Eso se pregunta el gacetillero de una guaracha tan inocua como “La Guabina”, cuya letra es la siguiente:

*La mulata celestina
le ha cogido miedo al mar
porque una vez fue a nadar
y la mordió una guabina.*

Y luego el estribillo:

*Entra, entra, guabina
por la puerta de la cocina.*

Entonces las autoridades coloniales y sus voceros reaccionaban así por la impronta satírica y el doble sentido de la más inocente guaracha; por el nuevo aire que iba separando a este género del tema amoroso, hasta convertirlo en una denuncia de los malos gobiernos.

Mis canciones nacen de un dicharacho, de un cuento que oigo en cualquier lugar, aunque por eso no me deben llamar mentiroso, decía Níco Saquito, autor de más de 300 guarachas. Este compositor e intérprete ya fallecido, cuyas guarachas alcanzaron fama en otras latitudes, afirmaba que a los guaracheros los tenían por personas alegres, divertidas y mentirosas. Y que él jamás había cantado algo que no fuera verdad, aunque a veces agregaba imaginerías suyas, sobre todo en el estribillo, aunque escondiese tras la anécdota graciosa una crítica al gobierno de turno. Hasta que en los años treinta, durante la tiranía de Gerardo Machado, la ética radial prohibió que se oyera La Columbina y Al vaivén de mi carreta. Ambas denunciaban la explotación de los campesinos. Luego, no dejaban salir al aire ninguna composición mía, pues las consideraban subversivas.

64

Si en sus inicios este género estuvo muy cerca de la canción y recorrió los salones de baile con su alternancia de copla coreada, hoy la guaracha con un leve punto de son es uno de los ritmos más sabrosos de la música cubana, sobre todo por su estribillo, ese constante burlón que repite hasta el cansancio y con aire vivo una jocosa moraleja.

Por la ancha puerta de batientes torneados de La Bodeguita del Medio se entra abruptamente a lo criollo. Porque criollo es el mojito aderezado con yerbabuena, el congrí y el lechón que se cocinan a la vista de los comensales y se sirven sin gran protocolo sobre mesas desnudas rodeadas de taburetes. Y criolla, la guaracha que cantaba Níco Saquito, un anciano de blanca guayabera almidonada, el trovador que se movía como en su casa en el breve espacio de La Bodeguita.

Frente a un estante atiborrado de objetos disímiles, recuerdos de visitantes ocasionales o asiduos, Ñico Saquito entonaba con voz de pícaro su *Compay Gallo*, famoso desde 1936. Debajo de un mapa de la Isla de Cuba saturado de fotos de luminarias del cine, escritores, músicos y estadistas, Ñico entretejía anécdotas poco conocidas sobre la música tradicional cubana. De espaldas a la pared tapizada de firmas, fotos y poemas que datan de los años cuarenta hasta hoy, el autor de más de 300 guarachas conversaba con algún parroquiano sobre los enredos y contrasentidos de su *María Cristina* o de *Chencha la gambá*.

Hacía más de 60 años que Benito Antonio Fernández Ortíz respondía al sudónimo de Ñico Saquito. El *Saquito* me vino de la práctica del béisbol. Era un saco cogiendo bolas; eso decían los del equipo donde jugaba por unos pesos. Después seguí con ese sobrenombre tan pegajoso que me venía bien en la música.

El Santiago de Ñico

En el Tivolí, renombrado barrio santiaguero de trovadores, nació Ñico Saquito el 17 de enero de 1902. Por aquella época Santiago de Cuba era una ciudad de calles enramadas de palmas que atenuaban la violencia del sol. Una ciudad donde aún subsistían las casas de paredes de yaya trenzadas para escapar de los frecuentes terremotos, las callejuelas mal iluminadas que conducían al mar o al monte alto y tupido que acunaban al poblado, las breves plazuelas ceñidas por muros, y la rancia costumbre de asistir, después de la siesta, a la Catedral, para escuchar el coro de canónigos y cepellanes que entonaban villancicos de Esteban Salas, notable músico del siglo XVIII.

Ñico fue uno de aquellos niños santiagueros que iban a los puntos más altos de la villa para volar cometones, y de los jóvenes que, después de estrenar pantalones largos, salían en grupos para amenizar con sus guitarras las acostumbradas tertulias caseras donde se brindaba sangría y se comía hasta la medianoche el exquisito macho (cerdo) asado con pasteles de catibía. Un joven diestro en serenatas y en amoríos que disfrutaba la presencia de la mujer vestida de estreno, asomada con discreta impaciencia, a las ventanas de vigas panzudas. Sólo que la precaria situación económica de su familia, lastrada por una prole numerosa, lo obligó a dejar los estudios y a dedicarse al oficio de fundidor.

Yo creo que eso de trabajar hoy en un ingenio y mañana en otro, de tener amigos en todas partes y ver tantas cosas, me hizo cogerle el gusto a la guaracha –dice mientras sale al patio diminuto y resplandeciente de sol–. De muchacho yo tocaba guitarra y siempre andaba en serenatas y santos celebraos. Muchas veces coincidí con Sindo, Villalón, Figarola y Banderas, grandes trovadores santiagueros que influyeron en mí. Otro que compartió conmigo la obsesión de la música fue Ciro Rodríguez, cuando era, como yo, un muchachón aprendiz de mecánica. Años después se hizo célebre con el Trío Matamoros. Por esa época yo sacaba el tiempo no sé de dónde para componer. Aprendí a hacerlo con un primo destacadísimo como autor. Nunca estudié música, compongo y canto a mi manera, y desde que comencé tuvo éxito, tanto, que la comparsa Carabalí me encargaba sus cantos en los carnavales. Y cada vez que sacaba nuevas melodías con la guitarra, me iba al zaguán de Virgilio, el rincón de la trova, para darla a conocer a los demás, y a todos les gustaba. Entonces la música era para mí un hobby; dejó de serlo cuando se convirtió, junto con el juego de pelota, en otro medio de ganar el sustento. Eso fue por los años treinta, cuando pararon casi todos los centrales por la restricción de la zafra impuesta por el presidente Gerardo Machado. Meses y meses sin trabajo hicieron que me fuera a cantar por los cafés y restaurantes. Y como soy un tipo simpático y los chistes me salen sin proponérmelo, comencé a crear guarachas que hicieron reír a la gente que, a cambio, me regalaba cinco o diez pesos. Entonces me dije: ¡Nico, esto es mejor que la mecánica, que vender baratijas y mangos, que bañar caballos, porque todo eso lo hice para ganarme unos centavos. Y me quedé con la música.

Guarachero, pícaro y mentiroso

Cuando la guerra independentista de 1868, se usaron por primera vez los acordeones, en el poblado de Sancti Spíritus, situado en el centro de la Isla, y con ellos se difundieron las guarachas.

Invariablemente, este género de la música popular cubana refirió desde sus inicios sucesos acaecidos en las zonas urbanas y satirizó hechos y costumbres. Aunque la alternancia del solista y el coro entró luego en desuso, se mantuvo el estribillo para enfatizar la anécdota. Más tarde, con el acompañamiento del tres y la guitarra, adoptó un *tempo* más vivo. Un nuevo aire que la iba separando de la canción de tema amoroso para convertirla en una expresión que, por su corte picaresco, llegó a predominar en el siglo XIX, en las piezas el teatro bufo.

Entonces se definió al guarachero como a una persona alegre, divertida y hasta mentirosa.

Puedo asegurarle que eso no es cierto. En lo que a mí respecta –asegura Níco con el rostro bruscamente solemne–, jamás he cantado algo que no sea verdad; claro, que a veces se me va la mano y digo cosas que imagino, pero siempre a partir de un hecho real. Por ejemplo: Compay Gallo salió de un cuento que escuché en un velorio. Después, Antonio María Romeu lo popularizó en uno de sus famosos danzones, y alcanzó raiting mundial aquella historia que me narró un doliente desvelado.

El Jaleo, La negra Leonor, No dejes camino por vereda y María Cristina son frutos de esa manera mía de decir lo que acontece. En ninguna hay chabacanería, porque eso es lo que más detesto en un poema o en una canción. Ésa que dice María Cristina me quiere gobernar / y yo le sigo, le sigo la corriente... la compuse cuando me cansé de las ínfulas de mando de una mujer. Ella quería seguirme a todas partes, me vigilaba como un policía, y yo, como músico, no podía complacer su afán de acompañarme. De ahí vinieron las desavenencias, y la canción por la que me conocen en medio mundo.

Fue más o menos en 1948, cuando me fui a Venezuela contratado por un mes y estuve diez años. Allí trabajé con un grupo de cubanos para recaudar fondos para el Movimiento 26 de Julio. Estuve preso y fui deportado. A mi regreso, después del triunfo de la Revolución, me dediqué sólo a la música.

67

Canción como denuncia

Mis guarachas también criticaron el anterior sistema –expresa ahora Níco, mientras rasguea la lustrosa guitarra que lo acompaña siempre–. Yo vine a La Habana en 1930 y debuté con mi cuarteto en la emisora Radio Progreso. Trabajé en el teatro Martí y en el cabaret Montmatre, y luego fundé el quinteto Los Guaracheros de Oriente, con el que hice grabaciones para la RCA Victor y viajé por México, Estados Unidos y Venezuela. Nunca tuve problemas con mis canciones hasta el día que un jefe de la ética radial suspendió algunas de mis guarachas.

Níco Saquito, durante años, trascendió las mamparas de este museo criollo que es La Bodeguita del Medio, y salía a Empedrado, la calle adoquinada que conduce a la Plaza de la Catedral. Llevaba en la mano izquierda la guitarra y saludaba a los vecinos, que lo acogían como a un amigo entrañable. Acostumbrados a su presencia cotidiana por las estrechas callejuelas de la vieja ciudad, algunos entonaban a su paso el estribillo de una de sus guarachas, y en ocasiones un trovador improvisado unía su voz a la del pintoresco anciano que sólo era feliz cantándole a su pueblo.

Señor de la Nueva Trova

Salvo por una lejana bocina de automóvil y la voz de Haydée, su hija más pequeña, la casa de Pablo Milanés es silenciosa. Silenciosa como este hombre taciturno de mediana estatura que va y viene con ansiosa movilidad hasta instalarse definitivamente ante le mesa circular y desnuda del comedor.

Al principio, en su mirada aguda, en su voz baja y mesurada, hay algo ausente, como si lo que está a punto de decir apenas lo distrajera de una meditación. Después de algunos tanteos sobre su trayectoria que vencen su resistencia, toma la iniciativa en la conversación.

En sus veinticuatro años de labor artística, declara sentirse satisfecho de contar con dos experiencias fundamentales: como integrante del *feeling*, y más tarde como iniciador del Movimiento de la Nueva Trova. Dentro de esas etapas hay que sumar sus vivencias como fundador del Grupo de Experimentación Sonora del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), como intérprete y representante de la nueva cultura fomentada por la Revolución cubana.

A los cuarenta años —expresa Pablo—, ya no se recuerda por sorpresa o por expresa voluntad, sino por sensible obligación. Todos los años, los lugares, la gente, se incorporan a esa inagotable estela que es la vida.

A él lo sorprende esa edad casi definitiva con una obra hecha y otra que ya esboza con acierto por novedosas vías de la expresión musical cubana, latinoamericana y caribeña.

Como compositor e intérprete, ha abordado una amplísima gama de géneros donde se reconocen como raíz común el son y la guajira. Y a la manera de un trovador, o lo que es lo mismo, de un hacedor de historias, el amor, la vida, el combate y la muerte, son los temas que trata con sobriedad de estilo y alto voltaje emocional.

La quimera del son

El día que mi profesora de guitarra me dijo que eso de aprender el son era una herejía, que estudiara a los clásicos, dejé las clases y me fui a buscar a los viejos soneros y trovadores que entonces merodeaban por cafetines y bares. Así aprendí a hacer la música popular. La que me gusta.

Creo que mi forma de expresión, mi manera de crear, tienen la influencia notable del son. Desde niño, allá en Bayamo, donde nací, presencié muchos bailes donde tocaba el Órgano Oriental. Luego, desde los siete años, ya en La Habana, me acostumbré a oír en el traganíquel de la esquina a Miguelito Cuní, ese gran sonero que siempre admiré y que ahora es mi amigo.

70

Tú, mi desengaño, fue la primera canción de Pablo Milanés. Por esa época –1962–, el feeling estaba en pleno auge y el joven autor era como una suerte de hermano menor para los que cultivaban esa tendencia de la canción.

Aunque en mis inicios tuve una marcada influencia del feeling como intérprete –confiesa ahora–, mi primera composición tiene determinadas secuencias armónicas y melódicas que no corresponden a su línea. En 1965, con la guajira-son Mis veintidós años, no sólo rompo definitivamente con el feeling, sino conmigo mismo, y comienzo a elaborar el son a partir de ella. Poco después, me agrupo con otros autores jóvenes, en el Centro de la Canción Protesta creado por la Casa de las Américas. Allí fue donde nos encontramos las figuras más representativas del Movimiento de la Nueva Trova.

Poesía de lo cotidiano

Pablo Milanés es de hábitos rigurosos para la composición. Autor de más de doscientas canciones de géneros diversos, musicalizador de numerosos versos de José Martí, de algunos poemas de Nicolás Guillén, Mario Benedetti y César Vallejo, y de más de veinte documentales y largometrajes de la cinematografía cubana, afirma que él asume la creación de diversas formas. A veces, la música

se adelanta en el texto, o viceversa, y en ocasiones aplica el oficio en alguna canción por encargo.

Pero la música que más disfruto –dice, convencido– es la que me viene de la inspiración. Creo en esas ideas fecundas que primero presentimos y luego se agolpan para dictarnos con fluidez un poema o una canción.

La música la estudié por etapas –añade–. Con quien más aprendí fue con Leo Brouwer durante los tres años que él dirigió el Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC. Desde el punto de vista estructural y formal de la canción, los estudios con Leo me ayudaron mucho. El oficio, el estudio, la superación técnica, junto con determinadas posibilidades individuales, son las cosas que ayudan a conformar una buena canción. La que contiene no sólo poesía y música, sino armonía, ritmo, melodía. Yo acostumbro a decir –agrega en tono sentencioso– que el mayor aporte del Movimiento de la Nueva Trova radica en haber impulsado la nueva canción desde el punto de vista político y estético, a partir del estudio y de la investigación de las raíces de nuestra música popular. Esa oportunidad no la tuvieron los viejos trovadores, sin sueldo fijo y condenados a una bohemia aniquiladora. Nuestro desarrollo ha sido posible gracias al apoyo del Estado. Eso nos ayuda a expresar las vivencias de la Revolución mediante un lenguaje más puro cuya poesía está en lo cotidiano.

71

Expresar un nuevo lenguaje

Poseedor de una voz sumamente melódica, abaritonada, Pablo Milanés jamás ha recibido clases de canto. Él sostiene que todos los años que lleva cantando –profesionalmente, desde 1959– en cuartetos, dúos, tríos, acompañado al piano o con guitarra, y en una orquesta típica, lo dotaron de alguna experiencia vocal.

Cuando por encargo de Haydée Santamaría –la desaparecida combatiente revolucionaria que estuvo al frente de la Casa de las Américas–, enfrentó la tarea de musicalizar en sólo quince días numerosos versos de José Martí, se sintió como quien descubre un mundo. La música interior de esos poemas surgió espontánea y fluida, y fue posible grabarlos en tan escaso tiempo.

Ese disco –manifiesta con énfasis– es el más lindo de todos los que he grabado. A partir de entonces le tomé gusto a ese trabajo, porque creo que a veces se encuentra en un poema el lenguaje que uno no logra expresar. Yo creo que estoy más cerca de la poesía de Martí que de ninguna otra, aunque también prende en mí la poesía de la calle, la que subyace en el intercambio con la gente de pueblo. Soy un eter-

*no observador de la conducta humana y, especialmente, un enfebre-
do amante de lo popular. Y esas vivencias las transmito de algún mo-
do en mis canciones.*

Como un viejo amigo

Esa comunicación estrecha con el pueblo la resume Pablo cuando dice que lo saludan como a un viejo amigo. Para él, cuando se unen el sentimiento y la apreciación de la realidad mediante una canción, el autor se familiariza con su público.

*Me parece –afirma– que una de las formas de lograr mi comunicación
con el público es la espontaneidad con la que le brindo mi interpreta-
ción. Yo jamás canto un número de igual manera. Lo estudio y sé de for-
ma general cómo puede funcionar el mensaje. Me parece que el rigor
en el montaje del repertorio es decisivo. Y aunque la profesionalidad y la
proyección respetuosa de un artista hacia el público es lo que más valo-
ro –incluido el talento como algo fundamental–, sé que el ajuste severo
a lo técnico suele matar el sentimiento.*

72

Desde hace años, acompañan a Pablo Milanés tres presti-
giosos músicos: Emiliano Salvador, teclado; Eduardo Ramos, bajo,
y Frank Bejerano, batería. La compenetración de ellos es tan tre-
menda que hoy día el joven autor sólo concibe sus canciones pa-
ra el grupo.

Siempre suelen calificar a Pablo como músico-enlace de dos
generaciones de creadores que igualmente lo admiran por su maes-
tría artística, por su arraigo al cubanísimo son que, según él, es su
medio de expresión ideal.

Él confiesa con una sonrisa inmensa que borra la gravedad
en su ancho rostro que, aparte de las coincidencias naturales que
se han dado en su vida para poder interpretar el son y estar cerca
de él, en su opinión ése es el ritmo donde se sintetiza con más fuer-
za lo cubano.

*Por eso mi amor y mi inclinación por él. Y mi orgullo, cuando el maestro
Miguelito Cuní me llama sonero aventajado y graba conmigo Conver-
gencia, un son que pronto cumplirá el medio siglo.*

A pura guitarra

Alguna vez respondió un trovador, a la pregunta de qué significaba para él su guitarra, que *aunque caprichosa como una mujer, no puedo pasarme sin ella*. Una talentosa compositora que estaba a su lado, al oír esta respuesta, se sintió obligada a defender su parte femenina y contestó con pretendido aplomo: *La guitarra es lo más entrañable para mí cuando compongo; ella se amolda a la letra como un río a su cauce. Es un instrumento confidente y de sonoridades irrepetibles. Una orquesta minúscula*.

Pero lo que sí es una verdad irrefutable para todos es que, caprichosa o fiel, la guitarra, instrumento natural de la trova, segunda voz del trovador en fiestas y serenatas, resulta el ingrediente más eficaz en esta infalible receta: para hacer buena trova hay que poner algo de voz, pura guitarra y mucho sentimiento.

En el siglo XVIII existían en Santiago de Cuba pequeños conjuntos de guitarras y bandolas. Y muchas veces, una calabaza hueca con muchas hendiduras era el otro instrumento que utilizaban para animar la fiesta. Ese instrumento no conoció, como el piano, el boato de los grandes salones, las exquisitas sonoridades orquestales ni la ópera. Era el instrumento acompañante en bailes populares y tertulias, y desde que nació en España se le tuvo por plebeya.

No obstante, vihuela y guitarra navegan con los conquistadores hasta el Nuevo Mundo, y se acomodan a los imperativos de aquellos criollos que necesitan proclamar con décimas y canciones el sentimiento nacional que se abría paso frente a los invaso-

res. Y la guitarra recorre los campos y las ciudades junto al tres, la bandurria y el laúd; se identifica también con el campesino.

Aunque este instrumento de cuerdas, el más completo en armonía, con plena sonoridad cuando lo confeccionan con amoroso celo y con maestría de artesano, se conoció en Cuba desde la Conquista española, la guitarra criolla no se fabricó hasta principios del siglo XIX.

Primero tuvo que entrar por las costas de Oriente la oleada de inmigrantes franceses que huían de la rebelión de esclavos comandada por Toussaint Louverture en la vecina Haití, traer consigo el cultivo del café, el minuet y el rigodón y a Monsieur Alexis, un hombrecito taciturno y cetrino, violoncellista de la compañía de ópera cómica y hábil conocedor del arte de fabricar instrumentos de cuerdas.

Un buen día, Monsieur Alexis, tímido por costumbre y solitario por afición, en uno de sus frecuentes paseos por los empinados callejones de Santiago de Cuba, trabó amistad con un ebanista negro aficionado a la comedia francesa y que tenía su taller a pocas cuerdas del teatro. Admirado quizás por el excelente trabajo de Juan José Rebollar con todo tipo de maderas preciosas, el francés se decidió a enseñarle sus mañas en la fabricación de instrumentos de primera calidad.

Con el tiempo, los instrumentos fabricados en el taller de Rebollar –verdaderas obras de arte que sólo eran adquiridas por sus altos precios, por criollos y peninsulares adinerados– alcanzaron una demanda que rebasó, primero la zona oriental y, después, el resto de la Isla.

Como estas primeras guitarras criollas eran privativas de un sector social desvinculado de la verdadera trova, que ya nacía con las canciones patrióticas de autores naturales, algunos operarios y aventajados aprendices del taller de Rebollar comenzaron a fabricarlas a escondidas. Con réplicas de las plantillas utilizadas por el ebanista, decenas de guitarras criollas fueron elaboradas y vendidas a bajo costo a los trovadores del Tivoli, Los Hoyos y otros barrios santiagueros. Allí proliferaron, años después, las peñas de trovadores que dieron a conocer, con ardoroso arraigo que trasciende hasta nuestra época, al genuino bolero cubano.

El secreto de las cuerdas

Lo mío es armonizar ricamente una canción popular. Hacer que se oiga como un concierto. Pero, eso sí, debo estar inspirado para sentir la guitarra y hacer que suene diáfana, precisa. Con ella no bastan la rapidez y el virtuosismo, sino la manera de tocarla.

Quien así habla es el maestro Vicente González Rubiera (Guayún), forjador de un estilo en la guitarrística popular cubana. Conversador y amistoso, agudo cuando cultiva las paradojas y los juegos de palabras, confiesa hoy, a los 68 años, que lo seduce la posteridad, dejar algo en el mundo.

Yo digo que es triste que me lleve los secretos que he logrado sacarle a la guitarra durante casi medio siglo. Por eso decidí publicar mi libro de Armonía, el que guardé durante más de dos décadas. Desde 1700 la armonía viene escrita para música clásica y realizable al piano. Y a mí se me ocurrió hacer lo contrario.

De este libro, dice Leo Brouwer en su prólogo que no sólo es imprescindible para el guitarrista que comienza en la música popular, sino que se convierte en libro de consulta para el profesional y pedagogo, puesto que están expuestos con claridad los problemas de la armonía y de la técnica guitarrística.

Cuando comencé a estudiar, me dije: qué difícil es esto. Pero, puntilloso como soy, me puse a investigar, a extraer mis propias conclusiones. Hay un pensamiento de Enrique José Varona que me retrata en esa época, y dice así: "Saber dudar, nada más ajeno al ejercicio dia-

rio de nuestras facultades mentales. Gustamos de lo categórico y nada nos enamora más que un dogma". Y yo recuerdo que, en los conservatorios, se prohibía esto y aquello, sin explicar por qué. El verdadero maestro, como dice José Ingenieros, "debe enseñar haciendo y pensar pensando". Y yo cogí ese camino. Me gusta enseñar porque me hago entender. A mi casa vienen profesores y concertistas y me dicen: "Bueno, maestro, me gradué de solfeo, teoría, de apreciación musical, de esto y de lo otro. Ahora quiero que usted me explique cómo se armonizan un son y un bolero".

En su "rincón bohemio", un breve estudio atiborrado de libros, equipos de sonido y guitarras –más de veinte con sus estuches alineadas en el suelo–, Wagner ocupa un lugar de honor: de frente en una foto amarillenta; de perfil, en otra difuminada por la humedad. El compositor y dramaturgo alemán que revolucionó la ópera y su orquestación, se multiplica de busto, de cuerpo entero y pensativo, delante de un atril.

La música de Wagner me ayudó mucho, al extremo de que nunca tuve que estudiar armonía en un conservatorio. Tanto lo admiro que uso, como él, una boina negra. Yo digo que Wagner, Bach y Debussy forman la trilogía de rotundos creadores que rompieron esquemas añejados durante siglos. Don Ricardo transforma la ópera: hace los libretos, la melodía, la armonía, la escenografía y amplía la orquesta con instrumentos de metal. Y si los que oyeron las transcripciones de Francisco Tárrega coincidieron en que la guitarra es una orquesta pequeña, Wagner ya había acuñado, en el primer ensayo de su ópera, que la orquesta parecía una guitarra grande.

Oficio: trovador

Nací en Santiago de Cuba, en 1908, y recién cumplidos los siete años tuve la suerte de que mi familia se mudó al Tivolí, un barrio con tradición de trovadores y poetas.

Aún no habían desempacado los baúles y las cajas, cuando el niño escuchó la guitarra y una voz potente de impecable entonación. Entonces salió al patio y escaló la cerca de tablas para ver al cantor. A partir de ese día, se hizo costumbre para el muchacho espiar al vecino y repetir mentalmente sus composiciones. Hasta que se atrevió a entrar en la casa de Pepe Bandera, el humilde carpintero que lo inició en la música.

Pepe tenía una formidable voz de barítono. Su orgullo era mandarme a buscar para que me oyeran sus amigos. Miguel Matamoros, también vecino mío y chofer de alquiler, decía a los de la piquera: "Vengan para que oigan al chiquito". Y me daba la guitarra que traía en su carro. A Sindo lo conocí cuando tenía once años. Él había comprado un terrenito a plazos y vivía allí, dentro de la caja de una pianola. Decía que, de esa manera, estaba más cerca de la música. Yo iba a visitarlo con frecuencia y me extasiaba con su forma peculiar de componer. Se sentaba en un sillón sin balance, en la puerta de aquel cajón enorme y comenzaba a crear acordes con una facilidad pasmosa. Sindo era muy majadero con los que interpretaban sus canciones. Al pobre Pepe, magnífico segundo y aficionado a La tarde, Perla marina, La bayamesa, Sindo lo increpaba delante de todos en el café Bélgica. Le decía que ese segundo no era así y en el acto inventaba otro. Cualquiera superaba a Sindo en calidad vocal, pero no en invención armónica. Y yo, que era un chiquillo y quería a Pepe, le explicaba: "Mira, Pepe, Sindo es majadero y peleón, no cantes nada de él". Y Pepe, tan noblote, me respondía con su vozarrón: "No, mi'jo, no, Sindo es el genio". Y de verdad tenía la facultad del genio.

A Guyún no le cabe la menor duda de que Santiago de Cuba fue esencial para su vocación. Cuando llegó a La Habana, en plena dictadura de Gerardo Machado, para estudiar en la universidad y la encontró cerrada, la música lo salvó de seguir dando pico y pala en la prolongación del malecón y en el Parque de la Fraternidad.

77

Entonces me proponen grabar unos números para la Bronson, una compañía norteamericana que traía equipos portátiles. Figúrese, yo trabajaba de sol a sol por un peso y pico la hora y ellos me ofrecieron treinta pesos por cada número. Cuando grababa en la CMK, Radio Salas, me oyeron los dueños y me contrataron como artista exclusivo. Fue Pepe Cruz, un locutor de allí, al que llamaban "el hombre de la voz de trueno", quien me anunció como el trovador Guyún. A mí aquello de trovador me pareció peyorativo. Entonces nos llamaban cantadores. Pero gustó a los oyentes. Y la palabra trovador se hizo popular conmigo.

Ardides de un guitarrista

Guyún admite, con honestidad, que su voz era blanca, mala. Un híbrido de tenor y barítono, pero sin color ni timbre.

Lo que me hizo triunfar –cuenta ahora, convencido– fue mi estilo envolvente con la guitarra. No era el clásico rasgueo, sino un ritmo arpe-

giado con acordes diferentes. Eso determinó que las muchachas “bien” comenzaran a llamarme para que les diera clases. Casi todas eran alumnas de Clara Romero, pedagoga y pionera de la Escuela Cubana de Guitarra. Y yo, analfabeto en música, enseñaba por mera imitación: “Ponga la mano así, los dedos acá”. Pero tuve miedo de que ellas, con sus títulos de profesoras de piano colgados en la pared, me hicieran preguntas técnicas. Y me decidí a estudiar teoría, solfeo y guitarra clásica con Severino López, de la escuela de Tárrega. No para ser virtuoso o profesor, porque lo popular es para mí lo primero.

Por eso admite que siempre estaba a la caza de las últimas composiciones de Miguel Matamoros.

Él hacía un rasgueado o rayado, como decimos los orientales, sabrosísimo y técnicamente insuperable. Sus boleros-son gustaban porque recogían anécdotas de lo cotidiano. Otros guitarristas de dúos y tríos provocaban cacofonías, en vez de la polirritmia agradable de los Matamoros. Miguel ponía la cejilla en el quinto traste para tocar en La mayor y Cueto lo secundaba con un elemento nuevo, el “tumbao”, que yuxtaponía al ritmo de Miguel.

78

Y Guyún lograba con su guitarra ambos efectos, al punto que un día, al terminar su actuación en la radio, fue abordado por dos admiradores que venían a zanjear una apuesta.

Uno de aquellos hombres me dijo: “Lo felicito, trovador. Hemos venido a comprobar algo que yo discutía con mi amigo. Él decía que usted lograba ese ritmo con otro guitarrista y yo porfiaba que no. Ahora hemos comprobado que es posible hacer al mismo tiempo la melodía y el ‘tumbao’ a lo Matamoros”.

Una prueba de fuego

En 1943 llega a Santiago de Cuba el concertista Andrés Segovia, reputado como uno de los mejores de la guitarra clásica.

Quiso la casualidad que mi hermana Fela, estudiosa del instrumento, conociera a Segovia y le hablara de mí. El maestro se hospedó en casa de Fela, una residencia más confortable que cualquier hotel. Yo lo saludé en el intermedio de una función y quedamos en vernos en La Habana, donde también actuaría. Vino a la capital con Fela y su esposo, quienes le brindaron la casa que poseían en Miramar, y allí pasamos una velada inolvidable. Reconozco que, frente a un músico de esa talla, me sentí inseguro, al punto que, cuando me dijo que interpretara algo, me temblaba la rodilla donde suelo apoyar la guitarra. Toqué primero una samba

brasileña. Pensé: “si me arriesgo con una pieza clásica, este hombre me mata”. En resumen, Segovia se encantó con mis mañas de guitarrista, aplaudió jubilosamente y, al final, él, que era parco en emitir opiniones, me obsequió con una autocaricatura que aún conservo en aquella pared.

Sorprendente efeméride

El padre lo apodó Guyún por mero azar. Estudiaba unos textos de medicina y leyó que cierto doctor con ese apellido era mencionado como una celebridad.

Ya en la emisora, no quise que me anunciaran como Vicente González; era muy corriente, y pensé: “Caramba, si mi padre afirma que en los libros franceses de medicina nada más había un Guyún, aquí en Cuba el único soy yo.” Y por eso decidí que fuera mi nombre artístico.

Fui amigo de Manuel Corona y vecino de su mamá. Él me mostraba sus composiciones antes de estrenarlas en un cafetín. Fue el autor que más réplicas hizo a las canciones de Sindo, de Rosendo Ruíz y muchos otros.

En la trova coinciden diversos estilos: el de Corona, el de Sindo, el de Pepe Sánchez, precursores del bolero; el de Matamoros, con su gracia especial. Pero hubo un camagüeyano, Patricio Ballagas, que creó una forma de expresión nueva en la música criolla. Los demás escribían sus boleros en el compás de dos por cuatro, y Ballagas incorporó el compasillo. Una canción en cuatro por cuatro, con dos letras y diferentes melodías. Paradójicamente, este camagüeyano es casi desconocido.

A los veinte años, Guyún probó a componer. Admiraba a Agustín Lara, “de vena melódica exquisita”. A Ernesto Lecuona, “excepcional compositor y pianista”.

Parece que la naturaleza dijo: “Bueno, Guyún, no te lo voy a dar todo. Confórmate con armonizar lo sencillo y hacerlo lucir una sinfonía.” Y encontré tan ramplona la melodía de mis canciones que no compuse más.

Hace unos años, Guyún estudió electrónica para hacer sus propios equipos y se graduó de sonidista de radio y televisión. “Quería crear una guitarra eléctrica a mi gusto. Cuando se pulsa bien un instrumento de este tipo, se logran efectos bellísimos. No suena como un ukelele”.

En los días en que logra imponerse a la vital premura que ri-
ge su existencia, Guyún es capaz de abandonarse al estudio de los
clásicos o a la lectura de sus “queridos filósofos”.

*El individuo que afirma conocerlo todo en una rama del saber humano
está loco. Todavía más, si cultiva la música, etérea, subjetiva. Nunca lle-
gamos a lo hondo. Lo único que nos queda por hacer es ganar tiempo
antes del último suspiro.*

Y esto lo hace recordar un suceso sorprendente para él. Es-
taba revisando su libro, que será publicado por la Editorial Letras
Cubanas, cuando llegó un amigo y le mostró, eufórico, la hoja de
un almanaque del 27 de octubre con las efémerides al dorso. La en-
cabezaba el descubrimiento de Cuba y luego constaba que, en esa
fecha, se había publicado El Cubano Libre y Céspedes había toma-
do Bayamo.

*Cuál no sería mi sorpresa –dice, conmovido– cuando leí que el 27 de
octubre de 1908 nació en Santiago de Cuba el notabilísimo guitarrista
y profesor de Armonía Vicente González Rubiera (Guyún). Era algo in-
sólito que, entre tantos hechos de trascendencia histórica, apareciera mi
nacimiento.*

*Aunque soy de los que piensan que todos los reconocimientos debe-
mos recibirlos en vida, acaricio la idea de que, después de muerto –y
eso usted lo verá– pongan en la entrada de una academia de músi-
ca un letrero que diga: Facultad de Guitarra “Maestro Guyún”.*

El bolero, esa metáfora del amor

En el ámbito glorioso del bolero, en su vertiginoso torrente de temas, tropos, imágenes y símbolos, está presente un discurso de seducción que alcanza su apogeo entre los años 1915 y 1930. Este llamado *boom del sentimiento* se sustenta desde sus orígenes en Cuba, México y Puerto Rico con el auge de las compañías discográficas, el fonógrafo y la radio.

Hasta una década después, no se renovó el bolero. Entonces adoptó una línea de canto y un ritmo regular y constante que hizo que la melodía silábica facilitara decir el texto. Esta modalidad recibió la influencia del bolero que cultivaban en México, Agustín Lara, J. Sabre Marroquín y María Grever, cuyas composiciones tenían una elaboración melódica cargada de formas de comunicación verbal que permitía casi la declamación de las mismas imágenes: luna cómplice, soledad, anhelos, deseos, quejas, culpas, condenas, traición.

Como asegura el colombiano Gabriel García Márquez, *la perfección literaria más acabada de la literatura la conforman boleros de los años cuarenta y cincuenta.*

En esa etapa, el género cambió su fisonomía con la presencia de cantautores como Lara, Orlando de la Rosa, Isolina Carrillo, entre otros, quienes utilizaron el piano o un formato instrumental pequeño y más intimista, cuya melodía recuerda los melancólicos *blues*. Más tarde, el *feeling*, con su comunicación de lo subjetivo, dio a conocer a compositores de la talla de José Antonio Méndez, César Portillo de la Luz y Martha Valdés, en los acogedores *nightclubs* de La Habana.

Con la moda del psicoanálisis y la psicoterapia en las décadas del sesenta y el setenta, las penas de amor se transformaron en una enfermedad casi incurable. Pese a que dejar de amar o que cesen de amarnos es una eventualidad aceptada por la pareja desde que el mundo es mundo, en esa época el amor era visto como una especie de destino feliz o infausto que escapaba a todo diagnóstico.

Fue la etapa en que el bolero, con su urdimbre de verdades y mentiras, alcanzó una forma proteica en su lenguaje, una semántica rica en valoraciones lírico-narrativas artikuladas en infinitos diálogos entre un yo y un tú intercambiables.

Por otra parte, los arreglistas incorporaron novedosas concepciones armónicas y combinaciones instrumentales que estaban a la par del avance de la televisión y los discos de larga duración.

Permanencia del bolero

De la misma manera que todo chef guarda con celo un recetario secreto y no lo divulga en un libro de cocina, el bolerista actual continúa mezclando las metáforas del amor posibles a partir de una receta básica: voz clara y melosa, letra sugerente y mucho sentimiento.

82

Aunque media más de un siglo entre *Tristeza*, el primer bolero, y los de hoy, se repiten los mismos temas sobre la pasión, el desamor, la mujer, los celos, la infidelidad.

Tristeza fue compuesto en 1885 por el sastre y guitarrista cubano José (Pepel) Sánchez. Hasta esa fecha, este género aún se diluía en el repertorio musical español y se basaba, como la tonadilla, en fórmulas rítmicas bailables.

Los boleros de Pepe Sánchez –dos estrofas y 32 compases– sirvieron de pauta a sus discípulos, quienes adaptaron sus textos al esquema de la canción cubana y a las figuraciones de la contradanza y el danzón.

En los años treinta, el Trío Matamoros logró la fusión del bolero y el son en piezas antológicas, como *Lágrimas negras*. Luego, en busca de la novedad, varios de esos autores flexibilizaron las normas de composición hasta convertir el bolero en un patrimonio internacional que, con el tiempo, multiplicó sutilezas en un infinito juego amoroso de palabras que se proyectaron en el mundo a través del chileno Lucho Gatica, de la mexicana Toña La Negra y del ecuatoriano Julio Jaramillo –el *Ruiseñor de América*–, entre otros.

Jaramillo, considerado el máximo intérprete de la música nacional ecuatoriana, impuso en el bolero su estilo de voz suave y timbre estricto hasta convertirse en el ídolo romántico que aún hoy, dos décadas después de su fallecimiento, perdura en el corazón de su pueblo.

En la actualidad, el bolero continúa santificando uniones, quebrando juramentos, reconciliando con la vida a los seres sumidos en la soledad. El actual surgimiento de viejos *hits* significa volver a su antiguo repertorio, a su código y sus mitos; modernizarlo con insuperables arreglos orquestales, interpretarlo con sabiduría.

Y este reto es aceptado por jóvenes intérpretes como Luis Miguel, quien, al retomar los aires de Lucho Gatica y de Armando Manzanero, y las composiciones de Agustín Lara, Chucho Navarro, Vicente Garrido y Roberto Cantoral, demuestra que el amor no se agota y que, mientras existan dos seres que se amen, habrá una voz que medie, una voz que asuma en el bolero, sentimientos esenciales y auténticos que se perpetúan en generaciones de latinoamericanos que aún se nutren del ensueño.



MARTY
2005.

Desde el fondo de una guitarra

Leo Brouwer es considerado uno de los más grandes guitarristas del mundo. Compositor de obras "técnicamente fantásticas" y figura de excepción en la música cubana, es también un hombre sencillo al que obsesionan el tiempo y la apasionante búsqueda de nuevas formas y sonoridades.

Desde muy joven, y en una presurosa carrera, aprendió las técnicas del violoncello, el clarinete, el contrabajo, la percusión y el piano. Compuso para orquesta, hizo música, especialmente para el cine, y revolucionó el lenguaje de la guitarra al punto que violentó la llamada música de vanguardia, la que rompió los clisés culturales hasta entonces impuestos en Cuba y en el resto de América Latina.

Para un hombre familiarizado con los micrófonos y las grabadoras, debía resultar fácil hablar de sí mismo y de su labor. Pero la relación de sus palabras con la cinta de una cassette tiene su efecto. Aviva su perenne movilidad, lo hace expresarse simultáneamente en dos o tres obras. Es su manera de abordar la vida. Y como si trata de explicar esa vehemencia afirma que siempre ha tenido la obsesión del tiempo, que no puede perderlo en ningún sentido...

Eso viene de mi abuelo paterno –declara–, un holandés medio loco que lo mismo investigaba biología y zoología que hacía montones de libros, redactaba tesis rarísimas sobre medicina y veterinaria o copiaba música, instalaba en Cuba una de las primeras radioemisoras y rodaba por las calles de La Habana un automóvil modernísimo para su época. Creo que ese anciano sepultado día y noche entre libros y papeles

—como lo hago yo con frecuencia— fue mi paradigma. El que me inculcó esta avidez de conocimiento que me consume desde niño.

Un mundo sonoro

El apartamento de Leo Brouwer está amueblado con sumo gusto y de manera muy personal. Regios armarios de puertas encristaladas muestran profusos libros y objetos de arte. Hay una cerámica de Picasso y varios originales de los más valiosos pintores cubanos. *Me gusta mucho la pintura —dice, después de recorrer con la vista la monocromía de Acosta León y un difuminado boceto de Fidelio Ponce—. La estudié durante seis años, pero me percaté de que no servía para expresarla. Sólo podía sentirla.*

Aunque se decide a conversar en la acogedora saleta, justo debajo de una preciosa lámpara *art nouveau*, muestra con cierto orgullo su lugar de trabajo, un cuarto breve situado en un altillo de la casa. Allí escribe directamente sobre el papel pautado sus composiciones. No hace borradores, no necesita de ningún instrumento para estructurar su obra.

86

Yo creo que la especialidad del guitarrista clásico es compleja y rica —señala Leo después de mostrar una de sus cuatro guitarras de concierto, cuya sonoridad es exquisita—. Y tengo un consejo simple para el que pretenda serlo: que oiga música de cámara y sinfónica. A pianistas, violinistas, saxofonistas. Que excluya la guitarra como elemento de comparación imprescindible. Si va a tocar una obra de Bach, que la oiga en un violoncello. Y que conozca un instrumento de cada familia.

Mientras en el mundo se venden una partitura de violín y dos de piano, se demandan cinco de guitarra. Estas cifras prueban de forma elocuente que la guitarra —como afirma Leo Brouwer— es el instrumento de este siglo, el más resonante en lo popular y en lo clásico.

El ciento por ciento de las agrupaciones musicales del hemisferio utilizan la guitarra. Y si antes era privativa del trovador, ahora hasta la clásica ha dejado de ser un misterio. Sólo los japoneses venden unas 500.000 al año.

El vacío que dejó en él la muerte de su madre fue lo que hizo a Leo aferrarse desde niño al desenfrenado estudio de la guitarra.

Para él, un muchacho solitario y melancólico, ese instrumento significaba algo así como un fetiche que, en manos de su padre, un singular aficionado que tocaba de oído a los clásicos, cobraba una

vida hechizante. Luego, a los catorce años, el hallazgo del maestro Isaac Nicola le hizo descubrir la esencia verdadera de la guitarra.

Un día escuché al maestro Nicola tocar a los autores más importantes del Renacimiento español –dice ahora, treinta años después– y me reveló un mundo sonoro inimaginable para mí. Fue el descubrimiento simultáneo de todos los fenómenos de la música en una carrera contra el tiempo.

Recuerdo que no tenía tiempo ni dinero para aprender, ni para pagar al profesor Nicola, y que por las noches copiaba como un alucinado las partituras que no podía comprar. Al mismo tiempo, oía y oía música. A Bartok, a Stravinski. Cuando los escuché por primera vez, sentí el sonido como algo estupendo. Y aún hoy sigo componiendo de la misma manera. Aunque mis obras son aparentemente muy estructuradas, lo que me interesa es el sonido.

Según el testimonio de muchos guitarristas, tanto de lo clásico como de lo popular, la guitarra es algo íntimo, la que acompaña a todas partes y que, cuando se toca, se siente cerca del corazón. Muchos afirman que es difícil de manejar y que ninguna se parece a otra. Para Brouwer, que la estudió afanosamente a la vez que trabajaba para sobrevivir, la guitarra sigue siendo ese fetiche que, cuando niño le entregó su padre para tratar de llenar el vacío que dejaba la muerte de su madre.

87

Prefiero enseñar

El maestro Leo Brouwer, actual director de la Orquesta Sinfónica Nacional, nació en La Habana en 1939. Estudió con Isaac Nicola, iniciador de la actual Escuela Cubana de Guitarra, y completó su formación como compositor en la Escuela de Música Juilliard y en el Departamento de Música de la Universidad de Hartford, en Estados Unidos.

Su primer concierto lo ofreció en 1955 y, a partir de esa fecha, comenzó a hacer repertorio para la guitarra clásica.

Los archivos aún estaban en las catedrales y bibliotecas –expresa ahora–, y eran escasos los investigadores.

Actualmente –añade–, han aparecido más de doscientas obras de cámara y transcripciones del laúd. Desde el mismo momento en que comencé a componer, vi el mundo de otra manera. Lo vi todo en términos de forma y contenido, aunque sin noción todavía de la dialéctica. Todavía no tenía una formación política. Paradójicamente, comencé a ad-

quirirla cuando viajé en 1959 a Estados Unidos para estudiar composición integral.

Debo decir que, para guitarra, he compuesto poco. Aunque tiene su encanto, es muy limitada y más difícil de dominar en la creación que una orquesta. Además, un solo instrumento es una línea, y expresarse así es más arduo que con los colores, el fondo y las texturas de muchos otros.

Confiesa después que su vocación esencial es la de profesor, aunque tampoco se puede dedicar a esto por falta de tiempo. Así y todo, este joven maestro ha transmitido a alumnos de más de cuarenta países, a través de sus obras fundamentales, el estilo propio de la Escuela Cubana de Guitarra, un movimiento que surgió y creció en el campo de la guitarra clásica gracias a la Revolución, y que marcha parejo con el desarrollo polivalente de la música cubana en la trova nueva y la tradicional, así como en la guitarra popular.

En 1969 creó y dirigió el Grupo de Experimentación Sonora, del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC). En año y medio enseñó la técnica básica de disciplinas que abarcaban siete años de aprendizaje. Y de ese grupo salieron los intérpretes generadores de ese movimiento tan gustado en Cuba como en el extranjero: la Nueva Trova.

88

Yo he enseñado siempre por métodos tomados de la plástica, como son las lecciones del pintor Paul Klee en el Bauhaus. Siempre me ayudo de cualquier otra forma para llegar a las musicales: la de una hoja, la de un árbol, las de simbologías geométricas. Todo eso es también forma musical.

Subyugante simbiosis

Leo debe al sonido de un piano, perenne, obstinado –el piano de su abuela materna, Ernestina Lecuona–, que se le aguzara el oído desde niño de tal manera que, hoy confiesa, que oye música en todo.

Y digo oigo –agrega– porque la música es forma, y el hombre se comunica con formas del lenguaje que pueden ser códigos musicales, literarios, plásticos. Yo me comunico directamente con la guitarra indirectamente con la composición. He enfrentado dos mundos sonoros y la manera guitarrística de componer la he trasladado a la orquesta, y viceversa. Éste es el resultado delirante del manejo de las formas, de las estructuras y de los modelos técnicos.

De la misma manera que Brouwer ha podido trasladar a la guitarra las sonoridades de la electrónica sin tener que transformar el instrumento, ha utilizado formas aleatorias y logrado efectos *extraguitarrísticos*, tales como tocar con arco, percutir con la caja del instrumento, utilizar artefactos metálicos y de cristal como algunos cultores de la música rock.

Hay dos maneras para el intérprete de enfrentarse con el público –señala–. Una es al dominar un repertorio inaccesible, y otra, al dar una personalidad única por la multiplicidad del repertorio... Por ejemplo: hay quien toca la obra más difícil del mundo y es conocido por eso. Y hay quien, además, escoge lo que nadie toca.

Luego subraya que él, como guitarrista, toca lo universal, aunque sus programas se caracterizan por algunas especializaciones poco comunes dentro de la música antigua y preclásica. Lo que importa es dar información al público.

Ahora llevo diez años en una carrera ininterrumpida de intérprete –expresa–, y ya me siento hipertrofiado. Por eso, cancelé todo hasta dentro de un año. Mientras tanto, compongo mucho y programo un nuevo repertorio.

89

Que conste: soy cubano

Como bien apuntó una crítica publicada hace algunos años en la prensa parisina, Leo Brouwer sacó *la guitarra del ghetto andaluz y la hizo universal y contemporánea*. Consta en una carta de Emilio Pujols, alumno de Francisco Tárrega, el creador de la escuela moderna de guitarra, el siguiente elogio a Leo Brouwer: *Desde el homenaje a Debussy de Manuel de Falla, no había una obra para guitarra como Canticum, de Leo Brouwer, que se convirtiese igualmente en otro punto de partida.*

A esto se une las críticas aparecidas en Francia, Inglaterra, Estados Unidos y Canadá, donde se afirma que las obras de Brouwer han sido punto de partida también, para el repertorio contemporáneo universal.

Y esto es halagador para este hombre modesto que exige que, en toda la publicidad sobre su actuación en otros países, conste que es un guitarrista *cubano*.

A mí no me envanece la fama. Como bien se ha dicho, es efímera. Es un gran momento que puede perder al que se abandona y se enquist.

Le resulta difícil decir cuáles han sido los momentos cumbres de su vida profesional. El primero fue la gira que realizó en 1970, su primera gira. En ella asistió al estreno mundial de una de sus obras en la Ópera Cómica de Berlín; tuvo la oportunidad de conocer a Paul Dessau, uno de los grandes compositores de este siglo, y escuchar una madrugada el canto de un ruiseñor.

Fue un contacto con el éxito demasiado “emborrachante” –cuenta ahora–. Cuatro meses de trabajo constante en no sé cuántas ciudades y países del mundo. Otro momento importante en mi carrera –continúa– fue cuando ofrecí, en Londres, un concierto completo de música, en un ciclo de grandes autores del siglo XX, que agrupaba a personalidades como Stockhausen, Boulez, Busotti, Takemitsun y Barraqué. No voy a calificar a esas figuras; ya la historia lo hará. Sólo a Stockhausen y a Boulez se les considera los dos compositores claves de la segunda mitad de este siglo. Y que me hayan “emparejado” a mí con ellos es un gran motivo de orgullo...

Eso que llaman changüí

De rojo satín es la bata de Julia Reyes, la más antigua bailadora del changüí guantanamero. Marca el ritmo con pausado deleite. Impasible su rostro, mientras su compañero, veinte años más joven, gira y gira y describe fatigosas parábolas alrededor de Julia, para al final del baile concluir extenuado.

Con pocos instrumentos se interpreta el changüí. Un tres –guitarra con tres pares de cuerdas propias del punto guajiro–, maracas, guayo, bongoes y una marímbula que hace el bajo. Con ellos se ejecuta este curioso ritmo más sincopado que el son, y oriundo de Guantánamo, la provincia más oriental de Cuba.

Mantiene esta mujer la síncopa peculiar del estribillo, y el hombre se ve obligado –según lo imponga el cuero de los tambores– a multiplicar el paso. De ahí la tradición, que hoy se comprueba con Julia Reyes, de que una bailadora de changüí, aún la más vieja, puede cansar hasta a diez compañeros en una tanda de baile.

Eso del son es nuevo

Chicho Ibáñez, excepcional sonero que rebasó el siglo, sostiene que el changüí, ritmo característico de Guantánamo, es más lindo que el son.

Me gusta –expresó en cierta ocasión con energía– porque fue lo primero que improvisé en mi tres, ayudado por ganchitos de pelo, ésos que usan las mujeres. Entonces no se conocía la eficacia de la uña para pulsar las cuerdas. Eso del son es nuevo.

Tan antigua como Chicho es esta nota aparecida en la prensa de la época: *Son favorables las noticias que se tienen de la música en la Isla, bastando saber que en las iglesias cantaban negras y que entre los instrumentos parecía el güiro, usado hoy en los changüís de campo.*

Changüí –según el historiador Esteban Pichardo – es cierto bailecito y reunión de gentualla, baile afrocubano y sinónimo de guateque, reunión de gente del pueblo, particularmente negros y mulatos, en la que se canta y se baila.

Fernando Ortiz (1881–1969), profundo investigador de las raíces de la cultura cubana, expone en su *Nuevo catauro de cubanismos* que la acepción académica puede proceder de igual forma del verbo congo sanga, y que además de bailar significa saltar de alegría, triunfar: *changüí* será la demostración de gozo o alegría del autor de la vaya o chasco, introducido al vocablo por los esclavos en sus juegos con los niños blancos. Supónese que *changüí* –añade–, en su acepción académica, pueda proceder del gitano *chanüí* (engaño, decepción), según Rebolledo. Pero esto no excluye la posibilidad de una procedencia negra africana, aún en la voz gitana, como ocurre en otras del caló de esta gente.

92

Como el son oriental, este ritmo despunta en el pasado siglo en Baracoa y Guantánamo, como demuestran las investigaciones del compositor Rafael Inciarte. El lugar preciso donde surge este género fue la finca Santa Justa, de El Cobre. Otros datos recogidos por el anciano sonero Delfino Puente, también de Guantánamo, aportan que, en la década del setenta, entre lo que interpretaba el conjunto musical que dirigía su padre en esa zona, había algunos sones que ellos llamaban *changüí*. Y recuerda sus instrumentos: un tres, bongoes, un par de cucharas y de maracas. Además, todos intervenían en ese ritmo que es canto y danza a la vez.

¿Quién duda que es de Guantánamo?

Dicen que en Manzanillo, también provincia del oriente de la Isla, existió el género *bunga*, que otros llamaban *changüí*. Entre los instrumentos utilizados se destacaba la *quijada*, preferible la del burro por su mayor sonoridad, y la *bunga* o *botijuela* –recipiente de barro en el que traían el aceite de España– que, cuando se soplabá, resonaba como bajo.

No obstante su incidencia en varios puntos del extremo oriental de la Isla, el *changüí* se reconoce como típico del folklore guantanamero. Aquí se oyó mucho antes de la guerra independen-

tista de 1895, en los bateyes y barracones de esclavos de la finca San Miguel –cerca del actual municipio de Jamaica–, y lo interpretaba Atina Latamblé, su precursor, acompañado por sus hijos Higinio y Vicente.

Descendiente de Atina es Reyes Latamblé, director de este conjunto de changüí, el más destacado de Guantánamo. Para él, este grupo, integrado por cinco ejecutantes y una pareja de baile, que realiza al mes hasta quince actividades en Círculos Sociales, centros de trabajo y estudio, es el que mantiene la auténtica línea melódica de esta variante del son oriental –aunque todos los sones no pueden ser transcritos al ritmo changüí– que, para muchos, es la raíz del legítimo son cubano.



Cien años de un cantor

*En la compleja e insólita personalidad
de Chicho Ibáñez se conjuga y sintetiza
un conjunto de vivencias culturales
ancestrales que van, desde el punteado
característico de los tañedores de la
España medieval, renacentista y barroca,
al peculiar despliegue rítmico de los
tocadores de balafón guineano y la kimbilia
bantú; desde los melismas árabes
y el pregonero andaluz, a los tonistas
de coros de guaguancó; desde los tientos
cabezonianos, a los pasacalles de
un bolerista a lo Sindo Garay o a un
bolerosonista como Miguel Matamoros;
desde elementos peculiares del lirismo
de un Guarionex Garay y un Benny Moré,
al colorido inconfundible de un enkanista abakuá.*

Odilio Urfé, musicólogo cubano

Permítanme presentarles a Chicho Ibáñez, el trovador más remoto de Cuba y quizás del mundo; al solitario cantor a quien le basta un tres para decir el inaudito son cubano.

Permítanme descubrirles a un hombre tercamente feliz que vive como si nunca tuviera que morir. Porque no siempre se llega a la centuria, y José Ibáñez llegó, con la virtual certeza de no haber

agotado su patrimonio vital y de burlar cada día el despotismo del tiempo.

Empecinado creador de ese pegajoso canto que es un *himno popular* por su estribillo colectivo, Chicho Ibáñez es, para sus oyentes, aún a la altura de un siglo, la posibilidad de una expectativa o el renovado asombro, cuando muerde con inusitada fuerza las cuerdas de su tres y desata la más antigua voz de que se tiene referencia, tan alta y potente que a muchos les da por pensar en un oculto micrófono.

Por fortuna, Chicho Ibáñez siempre está dispuesto a improvisar un son, y cuando se trata de asistir a un recital –homenaje a su vocación sonera mantenida durante un siglo– o de acceder a una entrevista, como buen juglar enlaza sus respuestas con canciones.

Así, en este obstinado mediodía de principios de año, después de las fotos –Chicho a lo lejos desde una angosta calle de La Habana vieja rumbo a la Catedral, donde yo espero; Chicho, detenido a su paso por los transeúntes, su impecable traje pardo con relumbrantes medallas–, Chicho, al fin, sentado frente a mí en una comadrita, comienza a decir sus más famosos sones para explicar la anécdota.

96

¿Quién dijo que el son es viejo?

Quien le dijo que el son es viejo, la engañó. Viejo es el changüí que yo tocaba con ganchitos de pelo, pues todavía no se conocía la uña para puntear el tres.

Según él, su gusto por el son lo adquirió en Manzanillo, provincia de Oriente, y lo trajo consigo a La Habana en la década del veinte, cuando el Sexteto Habanero –al que vendió muchas de sus composiciones por un peso– hizo popular sus primeras grabaciones. Según los que lo conocieron entonces –muy pocos lo sobrevivieron–, los sones de Chicho Ibáñez *arrastraban a media capital*, cosa que él corrobora al afirmar que vino al mundo con esta música y como ella vino a quedarse en Cuba, él tampoco se va.

En 1906 compuse Pobre Evaristo, murió, mi primer montuno: una tonada de tres o cuatro palabras y una frase repetida que “pegaba” como estribillo. Por esa época trabajaba en lo que se presentara: cuadrillero, mecánico, chofer, electricista y albañil, aunque mi verdadera profesión era sonero de fiestas y serenatas.

Toda mi vida fue un ir y venir de una provincia a otra, un llegar y marcharme al mes, cuando todos estaban contentos con mi trabajo; como el tiempo se va, yo sabía que tenía que vivir apurado, sin echar raíces en ninguna parte, siempre con mi tres auestas, como si fuera una casa de campaña.

Tal parece que Chicho no tiene edad. Siempre oímos decir que, cuando uno es viejo y debe morir, hay muchas cosas que lo agobian: una angustia grande o una melancolía inmensa que, en Chicho es esperanza activa, estupenda emoción, quizás porque lo mejor que ha dicho, lo ha dicho con canciones.

¡Qué fenómeno es la vida!

Porque la vida es muchas cosas: trabajo, suerte, amistad, salud, complicaciones en el amor, lucha. Pero nadie me va a negar que si a eso le pongo música, resulta más llevadera. Es más: yo sé que muchos aseguran que fui desdichado en amores, quizás por algunas de mis composiciones o porque soy feísimo y ya ve, tengo diez hijos, 107 nietos, 12 biznietos y cinco tataranietos. Y aunque es cierto que fui feliz, también fui desgraciado. Si quiere convencerse, oiga este son:

*Yo era dichoso, sufrir yo no sabía,
todo era dicha en el mundo para mí
todo era dicha, placer, alegría
hasta que te conocí...*

Y ahí rompe el estribillo. ¿Se convence ahora de que la vida es un fenómeno?

97

Porque yo era buenísimo

A Chicho Ibáñez no sólo le cabe el honor de ser, después de fallecidos Sindo Garay y Emiliano Blez, el decano de la trova tradicional y, mucho más, del son. Chicho es quizás el miliciano más antiguo de Cuba y el combatiente más viejo de Playa Girón. Y cuando se le pregunta cómo es posible que a sus años saliera a combatir, responde con la más amorosa de sus sonrisas: *Porque yo era buenísimo y había que llevarme.* Y muestra el diploma de honor que acredita su participación como elemento del BON 14.

Aquello de Girón fue para mí lo más grande que me podía suceder para completar mi vida. Recuerdo, pues mi memoria es muy precisa, que empezaron a bajar rockets en la cabeza de playa que asediábamos y yo palante y palante, sin dar tregua a la cobardía que siempre

prueba a meterse en uno. Poco después, cuando limpiamos todo aquello de mercenarios, Fidel nos felicitó sin saber que en las filas del batallón había un viejo terco de 86 años a quien no pudieron convencer para que se quedara en casa.

De la mujer, puede ser...

En cierta ocasión, me dijo un trovador amigo: *Nosotros cantamos en momentos tristes, cuando nos sentimos heridos por una mujer o cuando estamos alegres. También le cantamos a Cuba, a su bandera, a la palma, a la invasión de Maceo y a la victoria en Girón.*

Ahora Chicho añade:

Yo he cantado a todos los héroes de mi patria. Figúrese, a los de todas las épocas; al amor a Cuba y a la mujer, que si me da por defenderla, la defiende, y si me da por tirarle, le arranco la cabeza. Yo sé que no debe ser. Decía el Apóstol:

De mujer

pues puede ser

que mueras de su mordida

pero no empañes tu vida

diciendo mal de mujer.

Todo eso es cierto, pero a veces no queda otro remedio.

98

Lo más sublime

Para improvisar el son singularmente, Chicho Ibáñez requirió tres pares de cuerdas de registro agudo, unas manos diestras y la desmesurada voz que regodea como pocas el estribillo.

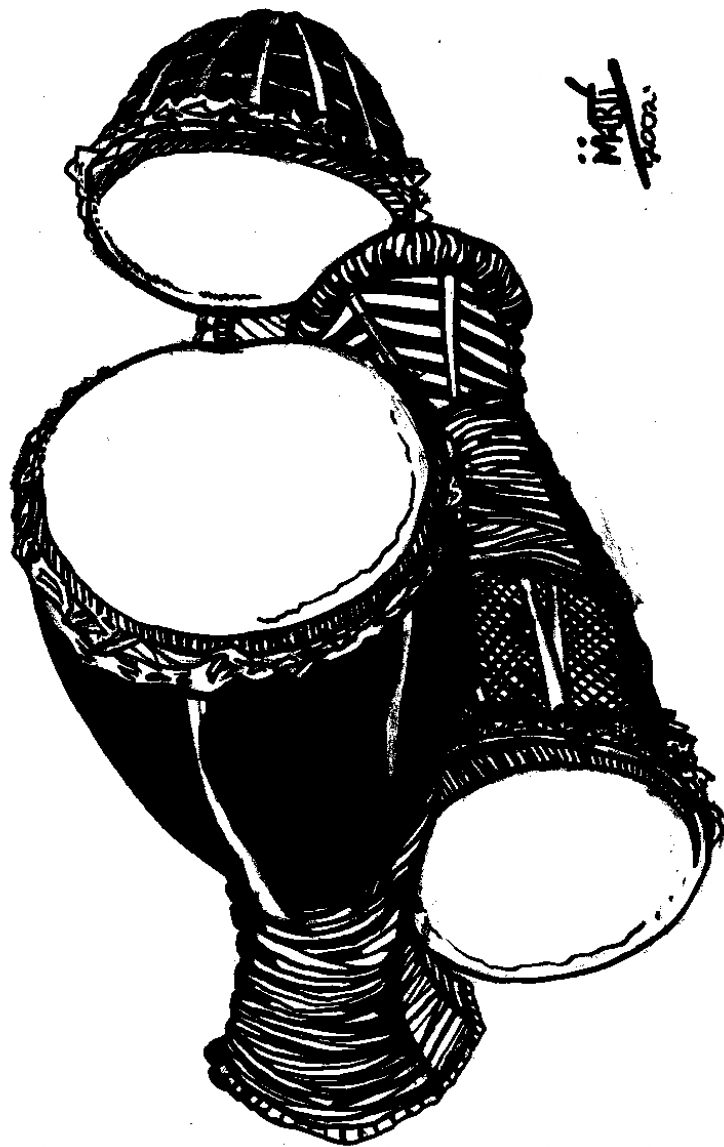
Yo le aseguro que esto del son fue como una enfermedad aquí en La Habana cuando se puso de moda. Dicen que el primer sexteto fue el del Ejército Permanente en tiempos de Tiburón (José Miguel Gómez, presidente de la República entre 1902 y 1912). Lo cierto es que los permanentes se echaron en un bolsillo a la capital y, a partir de entonces, se formaron sextetos.

Aunque pertenecí a algunos grupos en Santiago de Cuba y a la Estudiantina de Gabino, en Guantánamo, la mayor parte del tiempo canté solo, pues soy hombre de caminatas y no puedo sentirme atado a un grupo. De esa época en Guantánamo es mi son Luis Toledano. Resulta que allá vivía un hombre temible que se tiraba al río Guaso con una bicicleta con propela y hasta un botecito en las ruedas. El caso es que, cuando había poco aire, aquella bicicleta era un trineo. Pero cuando el río cogía fuerza, Toledano iba a parar a la orilla con dos o tres costillas rotas. Ahora us-

*ted me dirá si ese hombre no se merecía un son como éste:
Luis Toledano se cree que el agua es tierra
le voy a formar la guerra para que no patine más...
Y luego regodea el estribillo que hizo más famoso a Luis que a su ge-
nial bicicleta.*

Chicho tiene razón cuando afirma que necesita más de un día para hablar de su vida. Porque a este autor de más de trescientos sones, que pasó una Escuela de Milicia en 1960, obtuvo la Orden Raúl Gómez García por dedicar al arte más de treinta años, que hoy trae consigo un trofeo que ratifica el centenario, que aún lleva el arte por los más recónditos lugares de Cuba, es imposible circunscribirlo a unas cuantas cuartillas.

Y porque, además, Chicho Ibáñez tiene la extraña virtud, compartida por niños y poetas, de hablar del futuro como de algo que se pudiera conocer de antemano.



Del son a la salsa

Aquel 31 de diciembre de 1925 hizo frío en La Habana a causa del inminente *norte*. Así llaman en la Isla al huracán de viento helado que desordena el Caribe, irrumpe en el litoral con grueso oleaje, arrasa con las partes más endebles del muro del malecón y sacude viviendas y árboles.

Pero esa noche ni la intolerable temperatura, ni el bramido de pesadilla del mar próximo, evitó que las familias adineradas se congregaran en la terraza del Miramar Yatch Club para bailar el lánguido *fox trot* o el acelerado *charleston* al ritmo de una de las tantas *jazz band* que colonizaban la música cubana con melodías foráneas.

En el momento justo en que los músicos –enfundados en impeccables ternos grises– bajaron del escenario para tomar un receso, un empresario gritón esgrimió el micrófono y anunció una sorpresa a la distinguida concurrencia. Casi enseguida, y con un gesto teatral, mandó a subir las gradas a seis morenos robustos que ya en la plataforma extrajeron de unos estuches rústicos los instrumentos de un sexteto de son: un par de maracas, las claves, un cajón con flejes de metal llamado marímbula, los tambores gemelos de pequeño tamaño o bongoes y el tres, una especie de guitarra con tres cuerdas dobles que, una vez afinada, posee la singularidad de la voz prima.

Las damas, escandalizadas por la impronta de los músicos negros en el salón exclusivo para blancos, corrieron a quejarse al presidente de la Junta Directiva del Miramar, y cuando éste llegó a unos pasos del escenario, decidido a expulsar a los indeseables, el solista del Sexteto Habanero entonó pausadamente un recitativo

que hablaba de la muerte de un tal Papá Montero, secundado por la nerviosa respuesta de la percusión y el coro en el montuno: “A llorar a Papá Montero, zumba, canalla rumbero”.

Entonces los filigranas de los instrumentos colaboraron con la creciente excitación de las parejas que, olvidadas del rechazo inicial, giraban con desenvoltura al compás del nuevo ritmo.

Al día siguiente, los diarios dedicaron el espacio de su crónica social a los pormenores de la fiesta de fin de año del Miramar, y comentaron en breves líneas que ésta había sido amenizada por un sexteto de son. A sabiendas omitieron que los socios del Yatch Club bailaron hasta el amanecer, pese a estar empapados por el fantástico vuelo de espuma de las olas. Tampoco constó en la reseña que esa noche el son quebró las barreras raciales y de jerarquía social; que trascendió las fronteras que lo circunscribían a ser cantado y bailado solo en los barrios pobres.

Ese año el son estalló como fenómeno social. En una palabra: se universalizó.

Todavía los habaneros se asombraban con los anuncios luminícos, los primeros automóviles, el milagro de la radio y las imágenes mudas y vertiginosas del cine, cuando las grabaciones del Sexteto Habanero, hechas por las compañías discográficas RCA Victor y Columbia difundieron el ritmo que arrasó con las melodías extranjeras de moda en la capital cubana.

Sin embargo, esa nueva sonoridad no era de invención reciente. Desde los siglos XVI y XVII la palabra *son* aludía a formas imprecisas de un género cantable yailable cultivado en zonas rurales y centros suburbanos del extremo suroriental de la Isla.

De esa época es el “*Son de la Ma’Teodora*”, cuya autoría se atribuye a una negra que alegraba las fiestas con su bandola (guitarra de tres cuerdas). Aunque este dato está por probarse, sí es rigurosamente cierto que aún subsisten en la zona oriental del país antiguos formatos soneros como el *changüí* y el *kiribá*, integrados por familias campesinas que utilizan los instrumentos que dieron vida al son: el tres -especie de guitarra de timbre agudo-, las claves, las maracas, los bongoes y la singular marímbula, cajón de madera con flejes de metal que hace la función de un bajo anticipado, figura composicional única en la música popular de este hemisferio.

En el siglo XIX, debido al intenso comercio de cabotaje entre Cartagena de Indias, Yucatán, Isla de Pinos y algunos puertos de países del sur de Cuba como Jamaica, Islas Caimán, Haití, Santo Domingo y Puerto Rico, el cancionero del son se extendió por el Caribe para quedarse en el enclave antillano fundido al sucu-sucu de

Isla de Pinos, al tamborito de Panamá, al porro de Colombia, al merengue de Santo Domingo y a la plena de Puerto Rico.

El son llegó a La Habana en 1909. Lo llevó el trío de Sergio Dánger (tres), Emiliano Difull (guitarra) y Mariano Mena (bongoes), todos oriundos de Santiago de Cuba –provincia más oriental de la Isla– y miembros del entonces llamado Ejército Permanente.

Una década después, el Sexteto Habanero y las compañías discográficas popularizarían ese ritmo nacido en el campo oriental y que trascendió a escala internacional como el fenómeno de verdadera creación latinoamericana que hoy se conoce como *complejo del son*.

Como consecuencia de la complejidad del son habanero, el incipiente ritmo oriental se diversificó y se perfeccionó en manos de músicos más experimentados: negros y mulatos discriminados y humildes que desconocían el prodigio que divulgaban.

Si al principio el son constaba de un simple estribillo en boca del tocador de tres y su formato descansaba en tres grupos tímbricos funcionales -la cuerda pulsada, el bajo armónico o marímbula y el fundamento rítmico de los bongoes, las maracas, las claves y el güiro- su trascendencia comenzó a partir de la extraordinaria orquesta de Arsenio Rodríguez y su aporte de la tumbadora; de la cosmopolitización de la variante *mambo*, por Dámaso Pérez Prado, y del chachachá, de Enrique Jorrín. Finalmente, todos esos aportes sólo fueron superados en los años cincuenta por el impetuoso resurgimiento del montuno, con Benny Moré y su Banda Gigante.

Con un tres, una guitarra, claves, maracas, bongoes y contrabajo, se formaba un sexteto de son. Y eran muchos los que había a finales del año 1920.

En 1927, se organizó el Septeto Nacional de Ignacio Piñeiro. La adición de la trompeta convertía en siete a los integrantes de esta agrupación sonera.

Este septeto es el único que ha trascendido a nuestros días, y gracias a sus integrantes –músicos experimentados que aman y conocen este ritmo–, y al repertorio del fallecido Ignacio Piñeiro, su máxima figura, mantiene hoy, con el ímpetu de antaño, la tradición sonera.

Tan cubano como el himno

Cuentan que, en épocas remotas, entonar un son tenía un serio carácter revolucionario. Porque ese ritmo nacido en las montañas de Guantánamo y Baracoa, en el oriente de Cuba, convo-

có a la libertad en la Guerra de Independencia de 1895, y fue, al concluir la contienda, la canción patriótica por excelencia de los soldados del Ejército Libertador recién llegados de la manigua.

Después que el Sexteto Habanero lo popularizó y lo difundió como una avalancha, el son se llevó de cuajo las melodías extranjeras. Los integrantes de esos conjuntos, por su escasa instrucción musical, no sabían que divulgaban un prodigio que se iba abriendo paso entre las capas más altas de la sociedad.

Sí, el son se tocaba entonces en lugares apartados. Y como era tan sabroso, los mismos ricos lo llevaban a sus fiestas más íntimas –afirma Rafael Ortiz, director del Septeto de Ignacio Piñeiro–.

Nosotros sacábamos una historia de cualquier cosa. Del carbonero del barrio, del guanajo relleno que muy pocas veces comíamos en Navidad, del gobernante que estaba robando el dinero del pueblo. Todo lo convertíamos en son.

Con la Revolución –añade ahora Ortiz–, este ritmo ha vuelto al pueblo totalmente, y hasta los más jóvenes lo prefieren y lo interpretan con orgullo. Yo pienso que es así, porque más cubano que el son es sólo el Himno Nacional.

Échale salsita

Del son-pregón *Échale salsita*, compuesto por Ignacio Piñeiro –fundador del primero y único Septeto–, nació el nombre de *salsa*, variedad actual de estilos que funde, bajo una sola rúbrica, un buen número de tradiciones musicales de orden popular que, como vínculo social, está íntimamente ligada al desarrollo de la identidad entre los inmigrantes de lengua española que provienen de diferentes partes del Caribe y de América Latina continental.

La trascendencia del son cubano después del Habanero y del Septeto de Ignacio Piñeiro está vinculada a otros estilos y tradiciones musicales caribeñas y latinoamericanas que hoy nutren a la *salsa*. En cuanto a ese vocablo que identifica a los emigrantes hispanohablantes que hacen música latina, su origen se sitúa en el son-pregón de Ignacio Piñeiro *Échale salsita*. Sin duda, para hablar de ese ritmo hay que definir un antes y un después de Piñeiro, el poeta del son. Él fue el primero que adicionó la trompeta al llamado Septeto y quien incorporó el montuno a la parte lírica de forma complementaria en cuanto a la métrica.

Para dar lo cubano en la poesía, Nicolás Guillén eligió el son; para demostrar que era *lo más sublime para el alma divertir*, lg-

nacio Piñeiro lo immortalizó en *Suavecito*; para cantarlo en todas sus variantes —incluidas la habanera y la criolla—, el Trío Matamoros fundiría el bolero y el montuno en el *Son de la loma*.

Hoy se centuplica la excelencia de este ritmo, mezclado con la música *beat* y la yorubá; en variaciones soneras de Los Van Van, de Juan Formell, que abarcan el songo-changüí, la conga y el palo son; en el son-batá de Los Irakeres, que incorpora los tres tambores sacromágicos de la religión yorubá, en los cambios de timbres de su trabajo orquestal que introduce trombones, instrumentos electrónicos y elementos de aleatonismo atonal.

Sin embargo, pese a las nuevas estructuras y dimensiones orquestales, pese a su enriquecimiento rítmico con la suma de instrumentos a su clave tradicional, las raíces del son cubano están siempre presentes en los ritmos populares que caracterizan cada coordenada geográfica de nuestra América.

Queda para la evolución histórica del son a la salsa, el largo camino que incluye diversos estilos interpretativos de los más conocidos en su etapa de mayor difusión (1940-1950), las variaciones soneras de los Van Van de Juan Formell; el son-batá de los Iraque-res, y de otras orquestas latinas de novedosa sonoridad que aún se nutren del primer género cubano que impuso el ritmo del tambor tocado “*a mano limpia*”.

Caballero del son

Qué manera de cantar el son tiene este hombre alto de porte airoso, que siempre viste de impecable traje. Apenas se mueve en el escenario y sólo su voz fuerte y seca –auténtica voz de sonero– se suelta y pasea su timbre por el auditorio.

Mueve sus largas manos, gesticula en el justo momento del estribillo. Así apoya la anécdota y sustenta el agudo, que ya se pierde en el aire como un trino.

Ni por un instante se vuelve hacia la orquesta, ni describe unos pasos del ritmo que conjuga con rigor melódico. Eso sí, improvisa como un maestro del montuno. Y su voz limpia, entera, se triplica sobre las filigranas de la trompeta con frases breves y sentenciosas que versifican la moraleja.

Entonces parece que llega desde el fondo del tiempo, desde siempre, y resume lo mejor y lo más hondo del increíble son cubano.

Sobrio, confiado. Así es Miguelito Cuní. Así canta. Como un caballero. Como un caballero del son perdurable.

Fiesta de soneros

Del son se habló en Guantánamo durante los tres días de Festival Nacional. Se cantó en peñas y teatros, en parques y plazuelas. Y a Guantánamo –la primera ciudad que urbanizó los indios de ese ritmo nacido en pleno monte–, acudieron soneros de toda Cuba. Juglares y musicólogos que, en actuaciones y conferencias, trataron de desentrañar la trayectoria de ese canto que es como un himno popular por su estribillo.

Para esa ocasión únicamente, se creó una formidable orquesta con prestigiosos músicos de todas las cuerdas. Se le llamó *Homenaje*, porque con ella se rendiría tributo a dos antiguos soneros: Félix Chappotín y Miguelito Cuní.

A ellos se dedicaba ese festival. A su medio siglo de vocación sonera. De este homenaje sólo se habló cuando el avión que transportaba al Conjunto Chappotín y a otros músicos tocaba tierra en la pista de Guantánamo. Debía ser una sorpresa. Y así fue.

Tuve que llorar cuando me vi entre tanta gente que nos saludaba con banderas y flores. Tuve que llorar, porque apenas nos asomamos Chappotín y yo por la puerta del avión, rompió a tocar una banda de música, un grupo de pioneros nos rodeó ya en la pista y uno de ellos nos leyó un comunicado con lindas palabras de bienvenida. Así supe que ese Festival del Son estaba dedicado a Chappotín y a mí. La verdad que me agarró de sorpresa el homenaje. Entonces la alegría me entró de golpe, se me hinchó el pecho, y al mismo tiempo me sentí liviano, como quien suelta un lastre. Tímido, como un muchacho, saludé a todos. Como un muchacho que recién se graduaba de sonero.

El ABC de Cuní

108

Un buen sonero –según expresa Miguelito Cuní–, debe saber cantar bolero, desenvolverse en la guaracha, la rumba y el guaguancó. Acomodar la voz a cada ritmo, y darle el timbre que lleva. Sobre todas las cosas, saber improvisar. Eso es muy importante: soltar la inspiración más imaginativa de manera espontánea, y no repetir en el montuno.

Por ejemplo, para mí escuchar música culta es fundamental. Me afina el oído. Si es ópera, mucho mejor. Me parece que aprendo a colocar la voz al oír a los grandes tenores y barítonos. Mi autor preferido es Chaikovski. Conocí muy buenos soneros: Cheo Marquetti, Arsenio Rodríguez, Abelardo Barroso. Ellos sentaron cátedra en el ritmo. A Barroso le decíamos el decano. Todo lo que hizo Benny Moré –como ése no hay otro–, lo que yo hago, se deriva de Barroso.

Con permiso de su hermana mayor –la máxima autoridad en su casa– salía a cantar Miguelito Cuní a los 14 años. Y con la fascinada curiosidad del adolescente fue descubriendo el universo de la música.

Entonces vivía en Pinar del Río –provincia más occidental de Cuba–, en el seno de una numerosa familia, y acariciaba la idea de estudiar Medicina. Eso, hasta el día que se asomó al café de Retiro y

Rosario, el preferido de los trovadores, y se quedó arrobado con tantas guitarras y de su voz de barítono. Se hizo popular como mascota de los viejos juglares, hasta que entró en el Sexteto de Niño Rivera. En 1938 llegó a La Habana, contratado por Ernesto Muñoz, y pocos días después debutó en Radio Progreso, como cantante de su orquesta.

Entonces tenía la voz más gruesa. Pero como el son hay que cantarlo alto, improvisar con voz fuerte para que luzca el montuno, se me afinó con los años.

Los boleros y sones que cantaba eran arreglos de Muñoz. Números internacionales de Rafael Hernández, Pedro Flores, Agustín Lara.

Nadie se puede poner celoso con esto que voy a decir, pero el compositor que siempre he preferido es el mexicano Agustín Lara. Sus canciones son muy finas. De los jóvenes intérpretes distingo a Pablito Milanés. Yo digo que muchos de sus sones serán los del futuro, por lo que él les aporta. Puede ser que la gente no lo aquilate ahora, pero la música es como una bomba de tiempo dentro de una caverna. Explota ahora y, al rato, retorna el sonido.

Yo respeto a mi público

109

Mire si lo respeto, que le voy a contar una anécdota. Hace unos años fui a actuar a Varadero con el Conjunto Chappotín. Fue riguroso el invierno ese año y, en el lugar donde estábamos, recibíamos de lleno la masa de aire frío que venía del mar. El único público que había se limitaba a una mesa. El resto del cabaret estaba vacío y todos nos preguntábamos cuándo se irían. Yo, por repeto a ellos, cantaba bien, mejor que nunca. Al poco rato se encendieron las luces y los de la mesa vinieron a saludarme. Eran nada menos que Joan Manuel Serrat y su grupo, que estaban allí precisamente para oírme cantar.

Desde 1950 son inseparables Félix Chappotín, trompeta y director del conjunto, y Cuní, su cantante desde que lo dirigía el ya fallecido Arsenio Rodríguez.

Arsenio introdujo en el son la tumbadora. A él se debe que, en 1938, se produjeran cambios favorables en su instrumentación. Era un gran tresero (tocador de tres) y una gloria de Cuba. Y cuando murió, en Estados Unidos, hubo que hacer una colecta para poder enterrarlo. Yo sabía que había un Chappotín que tocaba trompeta con el Sexteto Habanero, y un día lo vi en mi pueblo. Allí hicimos amistad. Años después nos reunimos en el conjunto y hasta el día de hoy somos uno.

Chappotín es otro que creó un estilo. Para mí es un prodigio de la trompeta. Nadie como él para frasear los montunos.

El tiempo, ese amigo

Miguelito Cuní es un hombre simpático y ocurrente. Le gusta contar una buena anécdota, dejarla que se asiente, mientras él se recoge a meditar. Cumplió 60 años y confiesa que ahora, después de viejo, lo que más le gusta es cantar en familia, en casa de un amigo y para pocas personas. La naturalidad es otra de sus características. Y la modestia.

Prefiere no hablar de la trayectoria de miseria, tristeza y trabajo de sus primeras décadas en La Habana.

Eso sería como meter la mano en un baúl empolvado –dice, y sonríe con picardía–. Confórmese con saber que yo he cantado el son con tres, con guitarra, con una orquesta y hasta con una banda militar, la de Pinar del Río. Conocí la vida bohemia y a los grandes de la trova: Sindo, Corona, Villalón. Tengo mis propios sones. Y para decirlo con un número de Sindo, son tantas las anécdotas que “se agolpan unas con otras y por eso no me matan”.

Yo le digo a usted que el mejor amigo del hombre es el tiempo en que vive. Y ese tiempo será sólo como él sepa adecuarlo. Debemos hacer nuestros planes como si hubiéramos de morir mañana o de vivir otros treinta años. Yo, por fortuna, siento que aunque el tiempo pasa, yo renazco en todo momento con mis sones.

Maestro de maestros

Así califica Pablo Milanés a Miguelito Cuní. Y agrega el conocido compositor e intérprete que coincidir con Cuní, cantar con él, ser finalmente su amigo, fue la realización de un sueño que concibió desde los siete años.

Los más famosos sones los cantaba Cuní en la victrola de mi barrio. Así comencé a admirarlo como sonero mayor. Hace apenas un año cantamos juntos por primera vez –afirma el autor que ha incursionado con éxito por nuevas vertientes en la canción tradicional–. Juntos grabamos Convergencia, una canción que él popularizó en los años cincuenta, y con la que yo obtuve el Premio de Interpretación de la Empresa de Discos EGREM. Sí, como él dice, yo soy un sonero aventajado. Y si manifiesta que algunas de mis composiciones le aportarán algo en los años futuros, debo agregar a manera de réplica que esto lo debo a los grandes intérpretes que, como él, me enseñaron a amar profundamente lo mejor y más puro de nuestra música popular.

Hay que ir con el siglo

Félix Chappotín se consagra con su trompeta en el Sexteto *Habanero*, justo cuando ese grupo arrastra a media capital con el son recién llegado de Oriente.

Desde entonces viene improvisando frases, puliendo agudos inconfundibles que, en el momento exacto del montuno, ponen buen condimento a ese ritmo. Sesenta años lleva floreando el estribillo a lo Chappotín, y todavía repite que morirá de viejo haciendo música.

Félix no es conversador. Habla a tirones. Si cuenta alguna anécdota resulta simpático, pero si está por vencerlo el silencio, se vuelve puro nervio y atempera las palabras al movimiento de sus dedos nudosos.

A mi padrino le debo mis estudios de música –expresa con voz pausada y honda–. A mi padrino, un hombre de sensibilidad extrema que supo ver en mis juegos la inclinación que sentía, le debo lo que soy. Mi primer instrumento no fue precisamente la trompeta, sino una tuba casi de mi tamaño con la que tocaba a los 11 años en la Banda Infantil del pueblecito de Guanajay. La primera trompeta que me cayó en las manos me la dieron los liberales para que animara sus mítines con La Chambelona. Eso formaba parte de la política de entonces. Los liberales con La Chambelona, un canto muy pegajoso, y los conservadores con sus grandes congas, trataban de embobecer al pueblo. Y total, seguíamos en la miseria fuera cual fuera el triunfador en las elecciones. De La Chambelona viví dos años, hasta que me cansé y regresé a La Habana, mi ciudad natal. Aquí, alguien que me

había oído tocar comentó: “Ese negrito es un bárbaro con la trompeta”. Y un día me llamaron del Sexteto Habanero que hacía época con el son. A mí aquello me parecía mentira, pero comencé con ellos y me hice el propósito de hacerlo bien. Yo siempre busqué la manera de enmendar las faltas de ése y de otros sextetos en los que estuve. Mientras mejor tocaban, más me destacaba yo. Enseñaba aprendiendo, y viceversa. Era raro el día que no amenizábamos los bailes en academias y sociedades. Pero yo prefería las fiestas dominicales de los obreros en los jardines de las cervecerías La Tropical y La Polar. Eran muy divertidas porque se respiraba alegría de pueblo.

Rebelde y protestón

Aunque está por confirmar que el son de la *Ma’ Teodora* haya sido el primero, la existencia real del son y su origen remoto son inobjetables. A pesar de las variantes rítmicas y melódicas de sus versiones iniciales, la *Ma’ Teodora* sigue prevaleciendo como punto de partida, así como la naturaleza desafiante de las reginas o cuartetos, antecedente rural del son.

112

No cabe duda que quien sacó el son de la Sierra de Baracoa, del lomerío de Guantánamo, fue el mulato Nené Manfugás. Un buen día agarró su tres, un instrumento casi desconocido en la ciudad, y se apareció en los carnavales de Santiago de Cuba. Allí fue el asombro de todos, porque con aquella especie de guitarra manoseada por él en todas las canturías se atrevió a entonar aquella cuarteta de “Cantador que se dilata / conmigo no forma coro / si tiene diente de oro / yo se lo pongo de plata”. Y nadie se atrevió a contestar tal desafío.

Muchas de aquellas cuartetos sirvieron para alertar a los mambises de la cercanía de una columna enemiga. Para los españoles era muy natural escuchar la voz de un arriero en cualquier sitio del monte. Por eso no les extrañaba que a su paso cantaran a voz en cuello:

*Caimán, caimán, caimán
¿adónde está el caimán?
el caimán está en el paso, mamá,
y no me deja pasar.*

Y cuando llegaban los caimanes –es decir, los soldados españoles– al lugar donde había pernoctado la tropa insurrecta, sólo lo encontraban las cenizas aún calientes del fogón improvisado.

Por eso yo digo y repito que el son nació rebelde –añade Chappotín, y subraya la afirmación con un reiterado movimiento de cabeza–. Rebelde y protestón, no digo yo. Ante lo mal hecho siempre existía un son de condena. Así nos desquitábamos los pobres músicos del hambre que nos hacían pasar los ladrones y asesinos que entonces nos gobernaban. Había que tener voluntad para soplar y soplar la trompeta sin nada en el estómago. Del esfuerzo se me nublaba todo y perdía hasta la visión. Si eso me ocurría a mí, que tenía trabajo fijo, a otros les pasaba peor. Por ejemplo, Chicho Ibáñez se veía obligado a vender, por menos de diez pesos, sus composiciones, y así perdía sus derechos de autor. Porque aunque había varios sextetos –el de Boloña, el de Occidente, creado por María Teresa Vera, esa gloria de Cuba–, eran muchos los soneros y pocos los conjuntos bien afianzados. Yo recuerdo que los tres más famosos, por los años veinte, eran el Habanero, el de Ignacio Piñero y el trío Matamoros.

Prohibido bailar son

En 1909, José Miguel Gómez, el presidente de la seudorreública que entronizó el atraco al fisco, pone en vigor una práctica que, sin él proponérselo, da a conocer el son en el resto de la Isla. Por temor a las frecuentes y acostumbradas sublevaciones en el seno del ejército, traslada a los soldados de su lugar de origen. Con los de Oriente llega el son a la capital, y se da a conocer en Oriente el guaguancó. En 1920 se funda el Sexteto Habanero y, cuatro años después, se graban sus primeros discos en Estados Unidos. Entonces ese ritmo, símbolo de cubanía, alcanza difusión y relieve internacional.

Yo le digo que el son se hizo célebre, sí, pero siempre estuvo hermanado con la miseria, con los negros y mulatos, con los blancos pobres. Cuando la penuria subió de nivel como consecuencia de la Segunda Guerra Mundial, resurgió frente a las orquestas típicas, los jazz bands tan en boga entre la gente de alcurnia. Y ese florecimiento se lo debemos a Arsenio Rodríguez, al trompetista Julio Cuevas, que hacía unos sones que eran como un manotazo en la cara de los políticos. Y los grupos comenzaron a crecer con nuevos instrumentos: trombón de vara, más de una trompeta, tumbadora, y más tarde organetas y otros medios electrónicos. Aunque, para mí, la fama del son montuno se la de-

bemos al Benny. Como Benny Moré no se ha dado otro. Músico por afición, hacía los arreglos a su manera. Llamaba a uno que supiera y le decía dónde debía situar los instrumentos. Y ese arreglista tenía que escribir la música que se le ocurría al Benny. Para eso él era director de su Banda Gigante.

No se me olvida que, cuando Zayas Bazán, el secretario de Gobernación del presidente Gerardo Machado, el son estaba prohibido —expresa ahora Chappotín con el rostro ensombrecido por el recuerdo—. Y nosotros nos refugiamos en el barrio de Los Pocitos, un lugar donde la policía no entraba por temor, y allí bailábamos hasta el otro día.

A veces nos íbamos a las sociedades de los blancos adinerados, o salíamos en sus yates de recreo para alegrar sus reuniones. También se prohibió tocar el bongó, y nosotros inventamos las pailas. El único autorizado para usar los bongós era el Sexteto Habanero. Cuando cayó Machado fue que volvimos a salir a la calle. Con el fonógrafo y los discos, los yanquis se hacían ricos. La música era un gran negocio, y la gente pedía el son.

Alli estaba Cuní

114

En 1950, Arsenio Rodríguez, conocido como “el cieguito maravilloso”, se marcha a New York. En su grupo estaban el trompetista Félix Chappotín y el cantante Miguelito Cuní, dos figuras unidas por más de veinte años en el quehacer del son. Félix se hizo cargo del grupo, que cambió su nombre por *Chappotín y sus estrellas*, y le imprimió nueva vida con números tan populares como *El carbonero*, *El quimbombó* y *La guarapachanga*. Hoy, a pesar de su avanzada edad, aún logra con su trompeta notas magistrales que secundan a Miguelito Cuní, de los que quedan, el mejor sonero —según atestigua su entrañable amigo.

Yo dije una vez que Chappotín era Cuní y que Cuní era Chappotín, porque somos uno. Nos conocimos por la música y ella nos une aún. Cuando llegué al conjunto de Arsenio —agrega finalmente—, allí estaba Cuní. Y él me cedió la dirección del grupo porque no era su carácter el más apropiado para eso. Así me dijo. En los momentos malos, seguimos adelante. Cuando surgió el cha-cha-chá, le incorporamos el son, y así otros aportes, sin renunciar a lo viejo, a lo estrictamente cubano. Hay que ir con el siglo. De lo contrario, el público nos da la espalda y se va tras lo nuevo. No se me olvida que, cuando nos reuníamos en la bodega de Zanja y Chávez, esperábamos ansiosos a que sonara el teléfono porque así avisaban si teníamos trabajo. Por aquellos años no existían los contratos ni los sueldos fijos, sino que pagaban

cincuenta o sesenta pesos por tocar toda la noche, y ya. Y eso, entre tantos músicos de la orquesta, era repartir la miseria.

Así y todo, nos divertíamos a la manera que podían hacerlo los trovadores y los soneros. De cualquier cosa sacábamos una historia. Del carbonero del barrio, del desahucio de los pobres que no podían pagar el alquiler. ¡Qué diferente ahora que el son transita todos los caminos y que cuenta cosas tan enaltecedoras! Por eso me siento más fuerte y animoso que nunca, y me doy cuenta, con esta entrevista, que una vida entera cabe en pocas palabras, y que tengo que vivir apurado para sacarle el máximo a los años futuros.

El sucu-sucu

Con el cuerpo erguido, inmóviles los hombros y las caderas y un movimiento de piernas que marca el ritmo con ímpetu creciente, baila Pelayo el sucu-sucu.

Le gusta guiarse por el ritmo del machete que raspa sobre una piedra, aunque los demás se orienten por el bongó, el tres, la marímbula, las claves y las maracas, los mismos instrumentos con que se tocaba el son.

Y es que el sucu-sucu utiliza la fórmula rítmica, instrumental y melódica de aquel ritmo oriental y, como él, emplea en sus textos la alternancia del solista-improvisador y el coro. De ahí su semejanza con el changüí, el *round dance* caimanero, el calipso jamaicano, la plena portorriqueña, el porro colombiano y el merengue, muestras de la influencia del son en la cuenca del Caribe, que luego evolucionaron de acuerdo con las características de su región de origen.

Recuerda Pelayo, un gigantón de rostro hendido por la delgadez y los años, cómo eran las fiestas del sucu-sucu en su lejana juventud. Las mujeres vestían hasta el tobillo unas batas adornadas con cintas y vuelos, y los hombres, guayabera blanca y sombrero de yarey. Era usual ese encuentro de vecinos bajo una glorieta techada con guano en la que situaban un ruedo de taburetes y bancos alrededor de una pista en la que se bailaba hasta el otro día.

Yo gané muchos premios en los concursos de baile que se efectuaban en Gerona, La Ceiba y La Fé, los poblados más importantes de Isla de Pinos –dice, con un brillo de orgullo en la mirada–. Nadie como Pe-

layo para mover las piernas sin salirse del golpe. Eso decía el compadre Mongo cuando yo bailaba, y terminé por creérmelo. Tampoco olvido cómo hice mi primera guitarra: cogí una tabla de madera dura, le clavé un puente de lata y le puse unas cuerdas de pencas de guano.

Con ese engendro acompañó Pelayo el Compay Cotunto, originario de Cuba y conocido en La Habana en pleno auge del son. El propio Pelayo cantó algunos de los montunos llegados de la capital que bailaban las parejas enlazadas y en círculos. Eran montunos como aquél que decía así:

*Caimán, caimán
caimán del guayabal
cogiendo guayabas verdes
cogiendo guayabas verdes
te coge la madrugada.*

Y ese Caimán, tan popular en los años veintipico, nosotros lo tocábamos en el fondo de un taburete al que dábamos y dábamos para que el cuero sonara como una tumbadora.

A todos los embates del Caribe

Después de tres días perdido en el laberinto de islotes de los Canarreos y de avizorar a lo lejos las costas de esta isla, el sabio alemán Alexander von Humboldt atestiguó que *solamente una isla grande, cuya área excede cuatro veces a la de La Martinica y cuyas montañas áridas se ven coronadas de majestuosas coníferas —se eleva en medio de este laberinto— es la Isla de Pinos, llamada por Colón El Evangelista y luego por otros pilotos del siglo XVI, Santa María.*

La actual Isla de la Juventud, situada al suroeste de Cuba y expuesta a los embates del Mar Caribe, tuvo muchos nombres, pero el más rimbombante fue el de Isla del Tesoro. Desde la Conquista y la Colonización españolas fue refugio y fuente de aprovisionamiento de las escuadras piratescas que vivían del saqueo de las indefensas villas costeras y del atraco de los bergantines desbordantes del oro del Nuevo Mundo.

Reputada de paradisíaca por sus extensas playas, sus aventurados esteros y su cuantiosa pesca, el boscoso lugar recibió la afluencia de pobladores de otras islas caribeñas, entre ellas de Gran Caimán. En un caserío fundado al sur con el hombre de Jacksonville, se asentaron los caimaneros portadores de un rico folclore

representado por el *round dance* o baile de ronda, de mucha similitud con el sucu-sucu.

Así, la coincidencia del género antillano, un ritmo cuyas canciones en inglés eran acompañadas por acordeón, armónica, violín, bajo y machete, y el cubano, cuyo esquema melódico e instrumental era semejante al del son, se fue robusteciendo por el uso y la reiteración de sus cantos. También influyó en esa simbiosis la compenetración de los caimaneros y jamaquinos con los orientales llegados a la isla para trabajar en la pesca y en el carbón.

Ya los majases no tienen cueva

Cuentan que un delator inspiró este sucu-sucu. Un delator llamado Felipe Blanco, que llevó por inciertos caminos a los españoles para que sorprendieran en su propia casa, donde los había albergado, a los mambises sublevados un 26 de julio de 1896. En esa cobarde acción fueron asesinados y enterrados a flor de tierra los hermanos Pimienta y un poeta de apellido Iturriaga, y al traidor que les dio comida y abrigo para luego entregarlos a la soldadesca colonialista le dedicaron este famoso sucu-sucu:

*Ya los majases no tienen cueva
Felipe Blanco se las tapó
se las tapó, se las tapó
se las tapó que lo vide yo.*

Y la parodia cierta de *Los majases no tienen cueva* / *Felipe Blanco los traicionó...* es la que ahora canta Pelayo acompañado por un tres que aprendió a afinar de oído cuando aún era un niño y andaba entre los mangles de la costa haciendo carbón.

El órgano oriental

Quizás el lugar más pintoresco de Santiago de Cuba sea la Taberna de Dolores, donde se va a beber cerveza y a bailar hasta el cansancio con el Órgano Oriental.

Una puerta de puntal elevado, paredes con espléndidos murales de la ciudad, un exuberante patio colonial que se abre en abanico a la hora del baile, y el órgano, que allí se corporiza, se esparce, crece y contagia a los presentes con su ritmo inigualable de "radio portátil de fuelle". Eso es la Taberna de Dolores.

Pero el órgano es algo más.

Europeo por su origen y oriental por su uso, el órgano se popularizó en esa región de Cuba desde el pasado siglo. Las polcas y los vales parisinos fueron los primeros *rollos* de esa música que llegaron a Cuba. Más tarde, se nutrió su repertorio de melodías cubanas como el son, la guaracha, el bolero, el danzón, la rumba y el cha cha chá. Y su ritmo, relativamente lento, casi litúrgico, se agilizó con los timbales, el guayo, la tumbadora, el güiro y el cencerro, que ahora se suman en el *Golpe de Bibijagua*, uno de los más gustados números de esta curiosa caja de música.

Dos manijas dan vida a este instrumento: una pequeña, que aporta el ritmo, y una grande, que acciona el fuelle provisionador de aire. Ese aire pasa a la "caja secreta" que lo transfiere a los puntos calados del cartón –las notas musicales– que corren por debajo de un peine de sesenta y seis teclas. Para accionar ambas palancas, se requiere habilidad más que fuerza, sentido del ritmo y mucha resistencia.

El cartón o pieza musical, cuya duración es de aproximadamente un año, se confecciona en dos máquinas especiales creadas en el país, y toma como guía partituras de piano, guitarra o saxofón. La cantidad de cartones determina el repertorio de un órgano y la cantidad de bailadores, su eficacia sonora. Tiene la gran ventaja de ser una orquesta que no requiere amplificación, baterías ni corriente eléctrica; sólo espacios abiertos y aire, mucho aire. Y la curiosa virtud de que se afina poco antes de salir en un camión por la ciudad o rumbo a distantes lugares.

En Manzanillo se baila el son

El órgano oriental es el instrumento típico de esa ciudad costera, antesala de la Sierra Maestra.

No se conoce fecha exacta de la entrada de los primeros en Manzanillo, pero consta en su Archivo Municipal que en noviembre de 1876 amenizaron veintidós bailes en esa zona. También se refleja en las actas oficiales de finales de siglo, que se abonaría el sueldo de dos escribientes para la Alcaldía con los fondos recaudados en los bailes con órganos.

Según afirma Carlos Borbolla, compositor manzanillero, miembro de una familia de constructores de órganos, su padre obtuvo inicialmente dos: uno para su casa y otro con la intención de alquilarlo. El costo de cada uno fue de trescientos pesos, un alto precio para la época. Años después, los Borbolla obtendrían grandes ganancias con esos aparatos mecánicos que tocan “música molida”, y llegaron a conocer cómo se marcaban las piezas en el cartón.

Al propio Carlos, autor de casi medio millar de obras para piano, se deben algunas “organerías” —así califica los sones para órgano que ha compuesto—, que abrieron vía a la escritura de esos curiosos cartones.

Manigueta y a bailar

Cuentan que se les puso nombre desde que llegaron a Cuba, y se les distinguía por su buena o mala salud y por el timbre de su voz.

Algunos navegaron con más suerte que los que yacen empolvados y rotos en el rincón de una casa. Ésos que sobrevivieron a los embates de caminos intransitables, a la lluvia y al incesante traba-

jo, llevan casi medio siglo sonando. Entre ellos se distingue *El Radio*: diez quintales de peso, una voz grave que se dulcifica en los montunos a fuerza de manigueta y más de cien números de doce géneros en su repertorio. Los músicos que lo manipulan y acompañan llevan más de dos décadas con él y lo cuidan como a un familiar.

Igual que *El Radio*, mimado por los bailadores manzanilleros, existen otros de vida fructífera y de incansable aliento que, después de largos años de itinerante labor, reposan en un sitio determinado.

Éste de la Taberna de Dolores, por ejemplo, que después de un breve receso desgrana las suaves notas de un bolero que finalmente se transforma en un rotundo *Son de la loma*.

Aquellas máscaras

A horcajadas sobre caballos encintados plenos de cascabeles, inauguraban los jóvenes santiagueros de principios del siglo XIX los *Días de Máscaras*.

Después del acostumbrado baño en el río entraban a la ciudad por la calle de San Tadeo. Tras su bullicioso y desenfrenado galope iban los mamarrachos que merodeaban desde horas tempranas para participar, a las dos de la tarde, en las carreras de caballos que se celebraban en la calle de Santo Tomás.

Las siete de la noche era la hora en que las damas, vestidas con lujosas batas de hilo, recorrían sobre mansos corceles las enramadas calles. En sus rostros alterados por la mascarilla se insinuaba una sonrisa. No era de mujer decente sonreír abiertamente en público.

Abundaban en esas fiestas de máscaras o temporada de mamarrachos, que incluían los días de San Juan, San Pedro, Santiago Apóstol y Santa Ana, las fogatas callejeras, los recitadores de loas, los comediantes y los titiriteros. También, los bailes y saraos, las *Tumbas* o fiestas de tambores de los franceses, las tertulias caseras y las comparsas rivales, como las de los barrios de Los Hoyos y el Tivoli.

Santiago era, en esa época, una ciudad rodeada por cerros verdes y una espaciosa bahía. Una ciudad de casas bajas, de tejados declinantes y muros de cestería, para burlar los incipientes temblores de tierra, cuyas luminosas fachadas de cal contrastaban con el oscuro monte de sus alrededores.

En la espaciosa Plaza de Armas, lugar donde estaban situadas la Casa de Gobierno, la catedral, los cafés y las mansiones de la aristocracia santiaguera, pululaban los merenderos. Sobre mesas de blanquísimos manteles, iluminadas por velones o lámparas de aceite, se exhibían las tazas de café o de chocolate, las botellas de cerveza y los platos con merengue, pastel de catibía y malarrabia. El hirviente ajiaco, el ñame hervido y el delicioso lechón asado en púa presidían esa cena a lo criollo. Y eran las negras esclavas o libertas –las más entendidas en el negocio– las que atendían a los comensales.

A las puertas de la Sociedad Filarmónica se destacaba un anuncio del próximo baile de máscaras para blancos de raza pura. Con sólo seis violines, algunos tambores, guitarras y pífanos, una reducida orquesta de negros improvisaba allí un minuet, una contradanza francesa o un rigodón.

En las tertulias caseras de los barrios más apartados, algún que otro trovador interpretaba la tonadilla de moda acompañándose por la entonces novedosa guitarra criolla.

Según Walter Goodman, pintor inglés que residió en Cuba durante cinco años (1864-1869), en carnavales –y ésta es una costumbre que aún se mantiene–, las casas estaban abiertas al flujo de paseantes, y era usual que los sirvientes “asaltaran” la opulenta vivienda de los señores para ofrecerles sus cantos. Todo estaba permitido en esos lances, hasta tratar con familiaridad a los señores para quienes trabajaban. Y en ocasiones, cuando agradecían la ñapa o las cosas gratuitas que se arrojaban a los mamarrachos, montaban en los salones de dichos palacios un modesto escenario donde los humildes servidores se entregaban al arte teatral.

Pero la principal característica de esos días de júbilo era el arrebato nocturno de los cabildos de negros esclavos, origen de las comparsas. El tamboreo de sus cencerros y bandurrias, que apenas se oían por el bullicio de los bailadores de mejillas llameantes por el aguardiente de caña. De ellas se distinguían los carabalés y los congos. Estos últimos, por sus trajes que remedaban los entorchados y galones de los súbditos de un rey que iba con vacilante andar, en el centro de su séquito. Detrás, las Amazonas, exuberantes mulatas vestidas de muselina, también caminaban con suavidad junto a Su Majestad y, en fila de a cuatro, enlazadas por la punta de extensos pañuelos, mientras la banda militar de esa corte inexistente acompañaba el baile con tambores, matracas, güiro y una arpa de cañabrava que era el asombro de los espectadores.

Sorpresiva resultaba también la comparsa de los negros bozales o de raza pura, los que teñían sus cabezas de carmesí y cubrían sus rostros con una capa de pintura color carne. Las tandas de mulatos con pelucas amarillas y barbas postizas. Los blancos pintados de negro y rojo, y vestidos de mujer. Muchos danzantes usaban la ropa al revés y embellecían las costuras con cordoncillos de latón y cobre que brillaban como el oro y la plata.

No hay que olvidar que el baile, pasión incontrolable del africano, apertura del rito religioso y aglutinador social de las diversas etnias, representaba entonces buena parte de la vida de ellos. Por eso dotaban de poderes mágicos al movimiento y las salmodias que los sumía en un estado de irrealidad y los hacía olvidar, por la rotunda alegría, su condición de cautivos.

Si en los Días de Máscaras los saraos en sociedades exclusivas, los paseos a caballo de las damas y los mamarrachos, las verbenas y tertulias, eran privativas de los blancos, las excitantes y a veces grotescas comparsas callejeras eran lo más trascendente para aquellos negros que se abismaban con su música en el corazón de la ciudad.

Sumergirse en una conga que se multiplica en cada esquina, arrollar detrás de la corneta china, el quinto y los bocúes, tambores oriundos de allí, que se afinan con candela: eso es hoy Santiago de Cuba en carnavales.

Bailar hasta el cansancio el *Abre que ahí viene el cocoyé*, estribillo más socorrido de las comparsas callejeras, y recorrer así, alegres y sudorosos, la calle Trocha –estrecha, larga y empinada–, que nace en el mar y culmina en la sonrisa de la gente: eso es también Santiago de Cuba en carnavales.

La comparsa, manifestación más genuina de esas fiestas, tiene su origen en esta ciudad en los cabildos *Carabalí Izuama* y *Carabalí Olugo*. A ellos les corresponde, desde el siglo XIX, abrir los carnavales, de la misma manera que los cabildos originarios de esta agrupación iniciaban los Días de Máscaras, remoto nombre de las fiestas santiagueras.

Sus cuadros de baile, en los que predomina la jerarquía de un rey, son semejantes a los bailes de corte de sus antiguos amos –el *minuet* y el *rigodón*, entre otros–, pero el ritmo es africano.

Esos nostálgicos cantos fueron traídos a finales del siglo XVIII por los esclavos procedentes del Congo y del Calabar –los llamados *carabalíes*–, quienes también introdujeron sus ritos, creencias y costumbres; el desenfrenado toque de sus tambores, que se arraigaron en las tradicionales comparsas rivales del barrio de Los Ho-

yos y del Tivolí, que aún representan los viejos danzantes.

Y aunque con variaciones en la melodía, en la letra de sus vocablos, dado el repetido uso de sus descendientes criollos, el desfile de la Carabalí sigue siendo un espectáculo infrecuente para los visitantes que están dispuestos a disfrutar en grande de estos carnavales, donde la risa gobierna y es explosivo y contagioso el júbilo de todos los que invaden la populosa calle Trocha.



Ahí viene el cocoyé

Abre, que ahí viene el cocoyé es el ábrete Sésamo de todas las congas en Santiago de Cuba. Abre, que ahí viene el cocoyé arrastra a los santiagueros, los sumerge en una conga que nace en la calle Trocha, crece y crece en cada esquina y culmina, irremediablemente, en la populosa calle Enramada, frente al mar.

Porque el cocoyé es propio de los carnavales santiagueros, de idéntica manera que la corneta china, los sugestivos bocúes que se afinan con candela, y los legendarios cabildos Carabalí Izuama y Olugo que inauguran esta fiesta todos los 26 de julio.

Tan remoto como la irrupción en la costa sur de Oriente de las frágiles embarcaciones repletas de colonos franceses –finales del siglo XVIII– es el cantar del cocoyé. Esta canción nostálgica de los esclavos domésticos que acompañaban a los fugitivos de la Revolución haitiana se fue imponiendo, con variaciones en su melodía y hasta su nombre, cocoyé, trocó sus vocales por la pronunciación de los negros y pardos de Santiago.

Canto socorrido de todas las comparsas, el cocoyé cambió su estribillo primario por la sátira mordaz o la burlona advertencia.

Cuentan que, en la madrugada final de los carnavales de 1836, Juan Casamitjana, entonces director de la Banda del Regimiento de Cataluña, vio pasar desde el balcón del hotel Venus, frente a la Plaza de Armas, una comparsa dirigida por las célebres María la O, del barrio del Tivolí, y María la Luz, de Los Hoyos, que llevaba como estribillo las coplas del cocoyé. Fue Casamitjana el primer músico que llevó al papel pautado el arreglo del cocoyé, ya

con sostenidas mutaciones por su uso popular. A partir de esa fecha, se hicieron otros arreglos. El pianista y compositor Luis M. Goltschalk lo llevó a una danza y dos afamados músicos cubanos, Amadeo Roldán y Gonzalo Roig, incluyeron sus arreglos en el repertorio. En resumen, nueve compositores tuvieron que ver con el cocoyé, cifra jamás superada en una pieza popular.

A esta altura de su historia, el estribillo del cocoyé puede ser de este corte:

*¡Ay, ay, qué risa me da
ver la bamba e cuero
con la boca repintá.*

Con su correspondiente copla:

*Filomena no está aquí
que se la llevó Nicot
para un cuarto de a tres pesos
y los muebles de cartón.*

O el más conocido, incluso para el visitante de Santiago de Cuba en carnavales:

Abre, que ahí viene el cocoyé... y la conga, como un juego de magos, se multiplica en cada esquina hasta morir en el puerto.

Baile carabalí

Yeya, la negra más vieja del cabildo carabalí, viste siempre su traje blanco de vuelos cuando su comparsa, la *Carabalí Izuma*, se reúne para ensayar en un patio colonial de Santiago de Cuba.

Sentada en una silla de espaldar alto espera con paciencia a que el director agite la *maruga* o cetro y el *jefe de tumba* –director del conjunto– dé la orden de comenzar el toque. Entonces se pone de pie, describe unos tímidos pasos –los que sus 115 años le permiten–, y se vuelve a sentar para seguir, con una mirada translúcida, los arabescos de los danzantes más cercanos. Aunque Yeya comenzó a bailar con su padre en el pasado siglo, cuando los esclavos de una misma nación se agrupaban en cabildos, aún no se cansa de oír tocar carabalí.

Colonización: siglo primero

Cuando los hombres del Adelantado Diego Velázquez se encontraron sin mano de obra para levantar el primer asentamiento del imperio español en la Isla de Cuba, la villa de Baracoa (1512) –con los indómitos indios no se podía contar y, además, el genocidio había dejado pocos–, pensaron que la solución ideal sería abrir el *tráfico de esclavos africanos*.

En 1832 arribó a las costas de Baracoa el primer barco negro. Con ellos no sólo llegaban a la isla 1.500 cautivos procedentes de África. También entraban sus ritos, sus creencias y su música, ele-

mentos que serían concurrentes, junto con los aportes europeos, en la formación de una nueva cultura: la cubana.

Danza de reyes

El rey, de rojo y con corona plateada, contempla estático, junto a la reina y la princesa, la evolución de los danzantes, damas y caballeros de la corte, que giran con cintas, tules y espadas, y les rinden pleitesía mientras Juan Medina, duque y solista de 77 años, entona la *obertura* o canto inicial: *Saludo a la reina*, y el bastonero, con sombrero de copa, guía las evoluciones del baile al compás del *fondo*, tambor pequeño que marca el paso con su toque lento.

A una orden del director cesa la música, y el jefe de tumba señala un cambio en el ritmo. Juan Medina canta ahora *La invasión*: *Me miras indiferente porque soy carabalí, en la Guerra del 68 yo fui mambí; en la del 95 a la Invasión también fui a pelear por esta tierra donde nací*. Y cuando el coro entra con el estribillo: *Ya tú lo ve caramará, el negro carabalí peleó por su libertad*, a una señal del hierro, el bombo responde y el quinto y los *cha chaes* multiplican el ritmo en una *obia de ataque*, la misma que tocaban sus ancestros en tiempos de guerra, cuando había peligro.

132

Los Baracoa

Olimpo Nápoles, 83 años, jefe de canto de la Carabalí Olugo:

Mi padre, Simón Nápoles, y sus seis hermanos, llamados Los Baracoa porque nacieron en esa ciudad, fueron quienes dirigieron el Cabil-do Izuama a finales del siglo pasado.

En la guerra de 1895 casi todos mis tíos eran oficiales del Ejército Libertador y mi padre, comandante de una tropa que operaba cerca de aquí, en El Cobre, era un gran colaborador del general Guiller-món Moncada. Imagínese usted la vida de nosotros por aquel entonces, huyendo por los montes con mi madre y los españoles detrás, siguiendo el posible rastro de mi padre. Vivíamos tan metidos en la manigua que en una ocasión llegamos a la Loma de la Cruz después de una caminata de cuatro leguas y, cuando vi los reflectores de los barcos que estaban allá abajo, en la bahía de Santiago de Cuba, pensé que eran relámpagos y pegué a decir manúfica muchas veces, pues así decían mis antepasados cuando relampagueaba. Luego, cuando aclaró y pude distinguir a unos hombres en botes, me quedé embelesado, pues no podía comprender cómo podían viajar por el mar montados sobre cajones.

Esclavismo: siglo cuarto

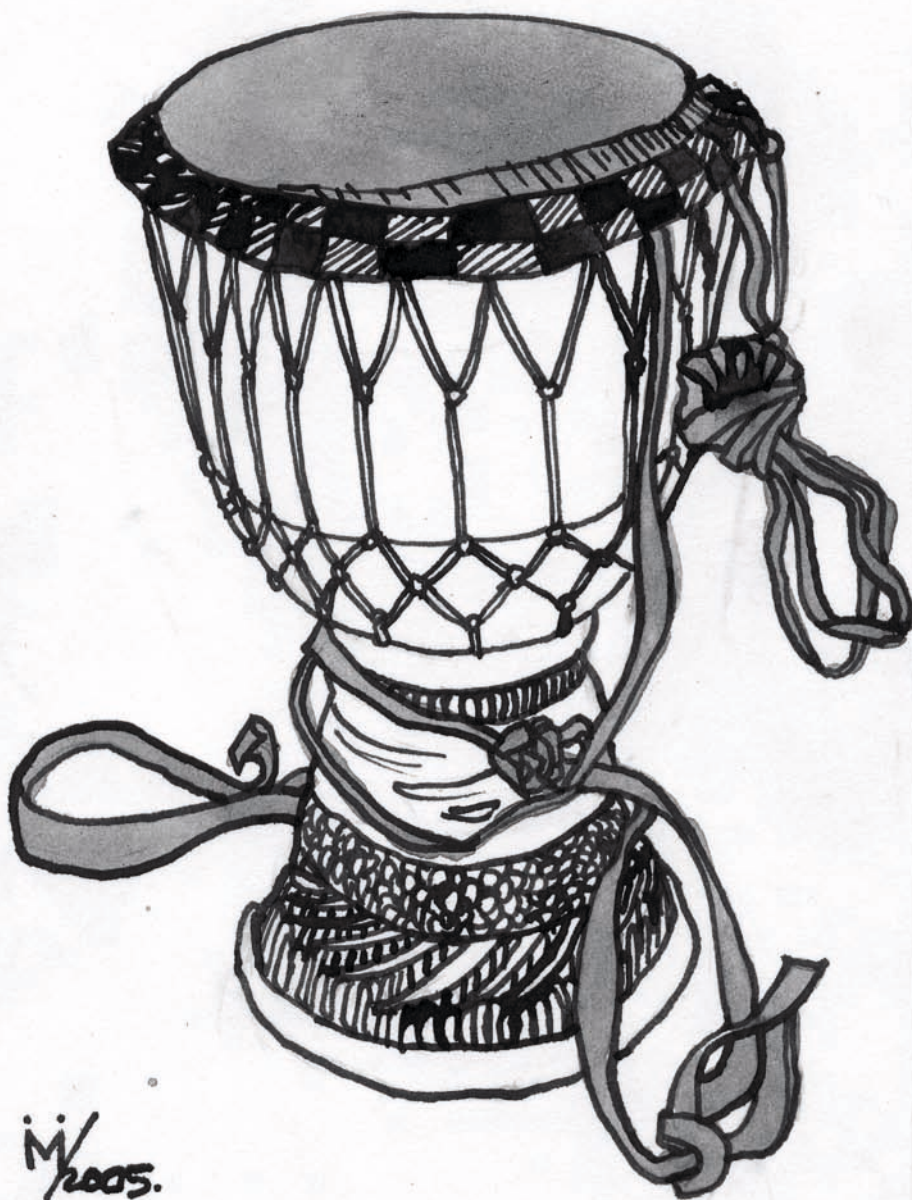
Con la llegada de los últimos contingentes de esclavos procedentes de regiones como el Congo, Nigeria y el Calabar, los llamados carabalíes, se hizo más numerosa durante el siglo XIX la presencia del africano en Cuba. Al mismo tiempo, la expansión de las plantaciones cañeras determinó la distribución de las dotaciones de negros por toda la Isla.

Y si para los esclavistas resultó entonces más productivo permitir la agrupación de los africanos de una misma procedencia o nación en sociedades de socorro mutuo o *cabildos*, porque aislados no trabajaban; para los esclavos el cabildo fue determinante para conservar las tradiciones culturales de su tierra mediante bailes y cantos que *daban esplendor a su nación*.

Las armas viajaban en trabalenguas

Olimpo: *Me contaba mi abuela que, cuando ella era esclava, durante la Guerra de los Diez Años, los hombres carabalíes de los ingenios cercanos se pasaban las armas dentro de los tambores en noches de fiesta, y de allí algunos salían para la manigua llevando armas y medicinas escondidas en la tumba grande, el trabalenguas. Si por el camino los españoles andaban cerca del campamento, avisaban a los insurrectos tocando obia de ataque.*

Decía ella que los amos permitían la celebración de las fiestas a la manera africana porque creían que el toque de tambor y los bailes hacían olvidar a los esclavos sus ansias de libertad; si se hubieran imaginado para qué servían... Luego, cuando en 1878 terminó la guerra, con el Pacto del Zanjón, vino la abolición de la esclavitud para aquéllos que habían peleado en las filas insurrectas junto a sus amos, porque muchos hacendados fueron los principales dirigentes en el 68. Años después, se aprobó la abolición total (1886) y, cuando estalló la guerra de nuevo, en 1895, los carabalíes prestaron el mismo servicio a los mambises aprovechando los carnavales y la mayoría se fue al monte a pelear por su libertad. Terminada la guerra, seguimos organizados en cabildos y muchos nos agrupamos en comparsas para salir en los carnavales y mostrar al pueblo nuestros cantos y bailes. Antes, los cantos eran mordaces e insultaban a los españoles y a los malos gobiernos de aquella República. Por algo la Carabalí Olugo estuvo 50 años sin poder salir: ahora fue que renació y la diferencia entre ambos cabildos está en que se formaron en diferentes ingenios azucareros. En los carnavales, la Olugo representa al barrio del Tivolí, y la Izuama, a Los Hoyos.



Muy viejos para ritmos fuertes

Mollú Barén para el comandante Simón Baracoa, para el capitán Luis Baracoa, para los tenientes Juan Baracoíta y Tomás Nápoles, para el sargento primero José Brígido y para Fernando y José de los Santos Baracoa. Mollú Barén para todos los caídos del gran cabildo Carabalí Izuama.

Señores, esto es una demostración palpable de que los iniciadores de este gran cabildo no sólo se detuvieron en fomentar una institución fraterna con tendencia carnavalesca, sino que también supieron decir presente al llamado de la patria... Y dicho esto, sólo nos queda verificar los rezos que hemos dedicado a los iniciadores, así como a todos los que hayan tenido la desgracia de haber caído antes que nosotros.

Y Porfirio Villalón, director de la Carabalí Izuama desde 1937, cesa en su monólogo y, a una orden del jefe de tumba, comienza un ritmo cadencioso y la evolución de las parejas que repiten a coro el rezo o canto final: *Ero mi tambó, ero mi cha-cha, carabalí ya se acabó, carabalí no vuelve más.*

Porfirio: He venido a pulirme un poco de la Revolución para acá; de director de comparsa he pasado a dirigir este conjunto folclórico que, además de encabezar los carnavales, actúa en todos los teatros de Cuba. Aunque seguimos cantando nuestro amor a la patria y a la rebeldía esclava, el ritmo actual es más cadencioso, porque la Carabalí ha dejado atrás lo de la comparsa bongosera y su ritmo está más a tono con los nuevos cantos y con la edad que tenemos; ya estamos muy viejos para los ritmos fuertes.

Como usted se ha fijado, esto es una corte pequeña donde los reyes y la princesa, por su jerarquía, son los únicos que no bailan, y los caballeros llegan a condes y a duques por su capacidad para danzar. También usamos espada, como los nobles, para defender al soberano. Los que crearon estos cuadros de baile, los esclavos carabalíes, imitaban la vestimenta y los bailes de sus amos, quizás para hacerles burlas o para que los dejaran disfrutar con mayor libertad de su día de máscaras, el día que se sentían carabalíes de verdad.

Fiesta de tambores

Un canto donde aún permanece el *creóle* emprende ahora Pablo Valier, el *composé* de improvisación más pura de la Sociedad Santa Catalina de Riccis, “La Pompadour”, de Guantánamo, más conocida como la Tumba Francesa.

Las tumberas, ataviadas con extensas batas y pañuelos de profusos colores, salen al ruedo con sus acompañantes –30 parejas en total–, al tiempo que el *premier*, tambor mayor de voz grave, ataca el ritmo *masón* con dos *bulá*, el *catá* y una tambora, regulados por el silbato de la mayora de plaza.

Entonces los viejos danzantes desencadenan un galante paso de corte que no oculta un movimiento de caderas estrictamente tropical. En la diestra, las marugas encintadas o *chachás* describen sinuosas rotaciones, mientras los vestidos multicolores van enredando y desenredando el baile y las voces diversas intervienen en el estribillo que marca el *composé* o solista.

De nuevo el silbato y cesan los tambores, después que los danzantes se retiran hasta formar un círculo. Con el repetido golpe del ronco *premier* comienza el ritmo *yubá* y sale la mejor pareja.

Bruscamente se tiende el *premier* y así reta al bailador a superar con sus pies la complejidad del toque. Agotan este baile el tambor y el hombre, en reñida controversia, mientras los danzantes, que les desean a la pareja el triunfo, van adornando su cuerpo con pañuelos de encendidos tonos, que también simbolizan esta fiesta.

La fama perdurable

A Cuba llegó la Tumba Francesa –en voz conga, fiesta ruidosa con tambores– a finales del siglo XVIII, con los colonos franceses que se escaparon de la rebelión de negros haitianos.

Aquí se bailó por vez primera en la explanada de los cafetales fomentados por esos colonos en el extremo más oriental de la isla. Y lo bailaron los esclavos domésticos que vinieron con ellos, mientras su *composé* narraba en legítimo *creóle* los extraordinarios hechos ocurridos en su tierra.

Desde entonces, se conjugó el vestuario y los giros de los bailes de corte, con el agresivo toque del tambor africano. También desde entonces, estos grupos, que actualmente perduran en Santiago de Cuba y en Guantánamo como conjuntos folclóricos, se integraron en sociedades de socorro mutuo, semejantes a los cabildos de otras naciones africanas, y de idéntica forma que éstos, prestaron su incondicional ayuda a la lucha por la independencia que luego se gestó.

Cuenta Pablo Valier, hijo de mambí y sobrino del general Antonio Maceo, que, en tiempos de la guerra, el gobierno español autorizaba a la Tumba Francesa a celebrar su fiesta, pues creía inocentes esas reuniones. No sospechaban que, después de concluir, a altas horas de la noche, se transportaban a pie, en el fondo de los tambores, las armas solicitadas por el Ejército Libertador que operaba en los montes vecinos.

Aquí en Guantánamo –subraya con inefable voz de tenor–, las trasladaban a pie por toda la ribera del río Guaso. Y cuando alguno manifestaba su deseo de pelear, lo mandaban de regreso, porque resultaban mucho más útiles como tumberos.

Las Tumba Francesa no sólo debe su fama a la solemnidad de su baile, a los giros tan propios del finisecular salón francés, a la longevidad de sus integrantes, desde niños asiduos participantes, y al virtuosismo de sus tamboreros, razones ajenas a la urgencia que animó a esos primeros esclavos haitianos a mantener incólume su tradición, ya en suelo cubano. La deben, principalmente, a la flexible evolución de aquella manera de decir las tradiciones urbanas del folclor de su país, con las formas francesas, hasta perpetuar, con sus descendientes criollos, los hechos más notorios de la historia cubana.

Morir a la fuerza

Casi ninguno de los integrantes de “La Pompadour” recuerda cuándo comenzó a bailar. Diríase que hace siglos. Casi todos balbucean el créole o se arriesgan con el idioma francés.

Para todos, la fuerza de la vida radica en este baile, donde se ensaya siempre el aliento de sus antepasados. Y con unanimidad declaran que, en caso de morir, que sea por la fuerza del baile.

Simona Herrera, de 97 años, presente esta tarde en la abierta plazoleta del parque de Guantánamo, es la mayor de todos. El más joven y mejor solista, por sus 18 años, es José Ángel Caballero. Celestino Borrero, de 81, es el *catayé* o tocador del catá, primitivo tambor xilofónico construido con madera pura, preferiblemente de guayacán, que consiste en un palo ahuecado que se toca con dos baquetas en un plano horizontal.

Celestino, además de *catayé* único, improvisa desde hace más de medio siglo décimas como ésta:

*De la Tumba el catá
es instrumento primero
detrás le siguen los cueros
que van marcando el compás.
Se siente el dulce bulá
el trinar de los tambores
y de sus alrededores
todos acuden en masa
a ver al mayor de plaza
que saca a los bailadores.*

139

Pablo Valier, el composé principal, narra hechos tan actuales como éste:

*Americano no hay remedio
E'Fidel que gobierna a Cuba
si tan contento que 'ten
si no que se vayan pa su paí
Ey, americano no hay remedio
Si Fidel gobierna a Cuba
Si no contant un si contant
et si non
un va rete lam pei un.*

Tumba de la buena

Tuvo su apogeo la Tumba Francesa en las últimas décadas del siglo XIX y primeras del XX, cuando celebraban sus fiestas en extensos salones engalanados con banderas, guirnaldas de papel y bandas de tela. Entonces, estas sociedades estaban regidas por un rey y una reina, que hoy son presidente y presidenta –cargos que reproducían la organización civil española o la de las cofradías religiosas.

Tuvo su apogeo porque, con la muerte de los más viejos tumberos y bailadores, y la pérdida de insustituibles *catayés* y *composés* del mismo corte de Valier y Celestino Borrero, se va extinguiendo esta manera de hacer música que comenzó siendo francesa y luego conformó, junto con otras expresiones folclóricas, la cultura de la nación cubana.

La Tumba Francesa de Guantánamo, unida a la de Santiago de Cuba, mantiene esa fuerza de grupo o colectividad transmitida durante siglos. Ahí están los cuatro tambores ejecutantes –cinco en el baile masón, al que se le adiciona una tambora–, la mayora de la plaza, que dirige todos los cuadros del baile, y el venerable presidente, que sólo asiste a las fiestas.

Sólo que el *composé* relata hechos actuales donde, en contadas ocasiones, mezcla el patois, y se hace tumba de la buena lo mismo en el salón de reuniones de *“La Pompadour”*, que en espaciosas áreas de fábricas y escuelas.

Se hace con la misma dignidad sosegada de aquellos antepasados que también ayudaron a hacer patria.

Día de Reyes

La fiesta afrocubana del Día de Reyes (6 de enero), que celebraban los negros esclavos desde principios del siglo XVII hasta la segunda mitad del siglo XIX, es el más remoto origen de los carnavales habaneros.

Sobre carretas tiradas por bueyes o hacinados en los ferrocarriles que los transportaban desde los más distantes ingenios azucareros, llegaban los negros a la capital para incorporarse a sus cabildos, sociedades de ayuda mutua de cada nación africana. Como ése era el único día del año en que se sentían libres –y en cierta medida y en determinados aspectos acaso lo eran–, cantaban y bailaban hasta el delirio, vestidos con trajes tradicionales de su país. En todas las esquinas que confluían con la Plaza de Armas de La Habana, donde estaba situado el Palacio de los Capitanes Generales –actual Museo de la Ciudad–, se iban sumando al frenesí de la fiesta los esclavos domésticos que residían en la propia villa de San Cristóbal de La Habana.

El coro o banda de máscaras, diferenciado por las banderolas de los cabildos y el atuendo de los danzantes, seguía, sin muestras de cansancio, el ritmo de los tambores. Y en esa orgía de ritos religiosos, cantos ancestrales y aguardiente, se distinguía el capitán o director de las comparsas, que marchaba al frente y con sombrero de pico, y la elegancia femenina. Eran escasas las negras que no exhibían valiosísimas joyas y lindas batas de tisú y lentejuelas, mientras los hombres, con atuendo de guerreros, esgrimían, en lugar de armas rústicas, cencerros y cascabeles.

A punto de mediodía se sumaban los diablitos al desfile de reyes negros sin coronas, cubiertos por pieles de animales, y de reinas protegidas por quitasoles sostenidos por airoas damas de una supuesta corte. El diablito, fantástico personaje del folclor africano, con su colorido traje de yute ceñido por cintas de colores y cascabeles, ejecutaba danzas irracionales precedidas por contorsiones y gestos con los que debía expresarlo todo, porque, según la mitología, el diablito no debía hablar.

A su paso, las comparsas recababan el aguinaldo de los espectadores congregados en balcones y aceras, y para eso el cajero les mostraba una rústica alcancía de metal. Ya frente al Palacio, en su sombreado patio y por sus opulentas escaleras y amplias galerías, la alegría se volvía ceremoniosa y los grupos transitaban en perfecto orden sin dejar de danzar.

Estaban los congos y los lucumíes, con grandes sombreros de pluma de pavorreal y pantalones de percal rojo; los mandingas, con lujosos turbantes de seda roja o celeste; los ararás, con rostros marcados desde la infancia, iban metidos hasta la cintura en amplios rolletes de fibra vegetal.

Todos ofrecían al más alto funcionario del gobierno español, lo mejor de su folclor y recogían, a cambio de sus canturreos, una buena recompensa, que nunca era más de media onza de oro.

Luego se retiraban los cabildos y volvían a llenar la ciudad con su rotunda dicha por la ilusoria libertad que entonces estaban disfrutando.

Con la abolición de la esclavitud cesó el carácter de esas fiestas, aunque, por hábito, los negros libres siguieron festejando un determinado período del año, con comparsas y vistosos trajes que, en ocasiones, recordaban los de sus antepasados.

En época de carnavales, los blancos de linaje se reunían en salones de sociedades exclusivas o en teatros de fama, y allí se divertían a su modo. Todavía en pleno siglo XIX, sus comparsas no salían a la calle, pues eso era cosa de la "plebe".

Ya existían paseos de carnaval, puestos en boga en la segunda mitad del siglo XIX, que consistían en el tránsito de volantes y quitrines, los carruajes al uso, con elegantes damas.

Pero en 1908 se prohibieron oficialmente las comparsas y ese lapso se extiende hasta dos décadas después. Durante la tiranía del presidente Gerardo Machado (1925-1933) se suprimió de nuevo, por el corte satírico de sus cantos, y reaparecieron en 1937, cuando se circunscribieron esas fiestas al Paseo del Prado y parte de El Malecón habanero.

En esa etapa las comparsas más conocidas fueron *Las guaracheras de Pueblo Nuevo*, todas mujeres de paso airoso; *Los Kokoricanos*, formados por encapuchados que bailaban al compás de sartenes; los *Payasos*, con coloridos trajes; *Las bolleras*, vestidas como negras lucumíes –largas batas de almidonados ruedos, pañuelos bordados y argollas de coral. A la vez que bailaban, *Las bolleras* pregonaban las frituras que sostenían en enormes tableros.

Pero de todas las comparsas, la única que ha llegado a nuestros días es *El alacrán*, aparecida inicialmente en 1908 y que hoy, sigue abriendo el desfile del carnaval en la capital de Cuba.

El cañonazo de las nueve de la noche, el mismo que siglos atrás dictaba el cierre de las puertas de la muralla de la ciudad, es el que marca el comienzo del paseo carnavalesco que ahora se celebra.

Le corresponde a *El alacrán*, la comparsa integrada por 45 parejas y 38 músicos, marcar los primeros pasos del baile legendario que se inició un Día de Reyes. Despacio, muy despacio, repiten las danzantes, muchos de ellos ancianos, lo que aprendieron en su infancia. Con los ojos entrecerrados van canturreando, a lo largo de El Malecón, el canto que los identifica y que tiene raíces comunes en los primitivos esclavos: "*Logoro, te llama el mayoral. Logoro, te llama el mayoral*", apoyan las mujeres con voces de timbre sonoro, a la vez que mantienen en alto el ruedo de sus extensas batas, semejantes a las de aquellas esclavas que, apenas durante un día, se sentían reinas de un pintoresco reino.

Desde lo alto de la carroza que acompaña a esta comparsa, en una réplica exacta del barracón de negros, 15 bailarinas jóvenes representan con fidelidad la algazara del 6 de enero, la muestra más cabal de este hito del folclor que delineó uno de los tantos modos que tiene el cubano de divertirse.

De hombres y dioses

Era el primer día de sol de la primavera de 1964 en París, cuando el recién creado Conjunto Folclórico Nacional de Cuba arribó al aeropuerto de Orly.

Aquellos hombres y mujeres de pueblo, hasta esa fecha de oficios modestos, no salían de su asombro ante la revelación de la Ciudad Luz en primavera.

Pocas horas antes habían dejado el sol restallante de su país y probado el riguroso invierno de Canadá, donde hicieron escala. Y ahora se encontraban con la tímida claridad que aprovechaban todos los parisinos en parques y boulevares. En suma, habían conocido en breve tiempo los rigores y la dulzura de las estaciones –algo que les está vedado a los oriundos del Caribe.

Esa primera gira fue acaso la más conmovedora para esos artistas que iniciaban, de manera espontánea y con mucho amor al folclor, la larga carrera de éxitos del Conjunto, que ya celebró su vigésimo aniversario.

De éste, su primera actuación en un escenario internacional –ya suman 25 las giras de ese tipo–, queda el testimonio de sus más antiguos integrantes. Y todos coinciden en afirmar que el éxito los sacudió como un gran remolino, cuando representaron sus cantos y bailes cubanos de procedencia hispánica y africana, profana y religiosa. Nunca antes la cultura tradicional de la mayor de las Antillas, sus costumbres y pregones, su lenguaje rítmico y melódico, se habían mostrado con tal autenticidad al público europeo.

No bastó entonces su actuación en el Festival Internacional del Teatro de las Naciones *Sara Bernhardt*, al que habían sido especialmente invitados. Con la misma emoción y fuerza expresiva con que bailaron en el escenario, lo hicieron en ayuntamientos, en plazas públicas, y también para la televisión francesa.

Todos recuerdan una tarde fría y de cielo entoldado cuando bailaron en una céntrica plaza rodeados de un crecido número de transeúntes. A pesar del clima, los bailarines enfrentaron semidesnudos y descalzos el toque yorubá que dictaban los tambores tocados por manos expertas. El envolvente ritmo y la envidiable voz del solista que iba enhebrando historias legendarias de África, los cuerpos que entraban en calor con difíciles giros danzarios, merecieron estruendosos aplausos. Tan impresionante fue el espectáculo, que una florista –una de las tantas que venden ramilletes de lirios y azucenas en toda la ciudad– dijo: *“Esta gente es capaz de despertar un cementerio”*.

Así resumió ella la impresión causada al público por ese colectivo, que desde esa fecha –abril de 1964– se ha presentado en más de 200 ciudades del mundo.

La voz de Yemayá

Lamenta Lázaro Ross su pérdida juventud, cuando se le consideraba un virtuoso bailarín especialista en *Oggún* y *Obbatalá*, deidades yorubas.

Sin embargo, este fundador del Conjunto, uno de los pocos informantes que contribuyen a la investigación folclórica permanente que requiere el desarrollo de esta agrupación, aún mantiene una voz aguda de amplio registro y timbre metálico, que une su potencia a un gran sentido rítmico. La voz que requiere un solista de los géneros folclóricos cubanos.

Al principio cantábamos sin micrófono, así que imagínese cómo debía sobresalir la voz por sobre los tambores. Haber sido bailarín en los primeros tiempos me sirve ahora para expresarme mejor en el escenario. Yo era quien le cantaba a Nieves Fresneda, esa magnífica bailarina nuestra que nadie podría igualar en la danza Yemayá de la Suite Yorubá.

Lázaro es el único informante que queda de los que fundaron el Conjunto. De todos sus recuerdos, el que más arraigo tiene en su memoria es la primera gira, cuando él, un simple cocinero que

mantenía a su familia con un escaso salario, se vio de la noche a la mañana debutando ante el público cubano y, un año después, en Francia, Argelia, Bélgica y España, los países que visitó el Conjunto Folclórico en su primera gira internacional.

El interés colectivo que nos unió en aquella época y que sigue prevaleciendo hoy –expresa– fue y es sin duda alguna la clave de nuestro triunfo. Un bailarín era a su vez solista que miembro del coro, sin ínfulas de estrellato, convencido de que cualquier papel es importante: lo que cuenta es la entrega al público.

Algunos africanos que nos vieron en París se sorprendían al comprender el significado de los cantos en dialectos de su país y nos preguntaban cómo nuestro pueblo había mantenido esa tradición con una fidelidad desconcertante para ellos, y eso nos llenaba de orgullo.

Lázaro Ross también ha incursionado en la coreografía, lo que resulta valioso para el grupo, dado sus conocimientos como bailarín. Para él, infatigable trabajador que recibió la distinción *Por la Cultura Nacional* –reconocimiento que otorga el gobierno cubano a intelectuales, artistas y colectivos artísticos–, no existe mayor premio a su esforzada labor de tantos años.

Ése fue el momento más feliz de mi vida –confiesa con modestia–. Y no sólo para mí, sino para mi madre. Que fuera condecorado públicamente por la Revolución, que se considerara mi labor como un aporte al arte y a la cultura de mi pueblo era más de lo que podía desear.

147

Lo auténticamente cubano

Hasta la creación, en 1962, del Conjunto Folclórico Nacional, en Cuba no existía ninguna institución artístico-cultural dedicada a recoger y revitalizar las tradiciones musicales y danzarias del pueblo.

Antes de Fernando Ortiz, brillante intelectual que rescató bailes y cantos de procedencia africana y organizó para el público charlas y conferencias ilustradas por legítimos intérpretes, nadie buscó más allá de lo pintoresco y lo externo en esa creación popular.

La tendencia a falsear la honda cubanía de la cultura folclórica desapareció con el triunfo de la Revolución. Tres años después del trascendental acontecimiento, en 1962, por iniciativa de dos jóvenes, el coreógrafo mexicano Rodolfo Reyes y el folclorista cubano

Rogelio Martínez Furé, se creó el Conjunto Folclórico Nacional, luego de darse a conocer en la prensa una convocatoria a la que respondieron cerca de 500 aspirantes. Entre los obreros, estudiantes, trabajadoras domésticas, lavanderas y algunos miembros de grupos de aficionados que se presentaban esporádicamente en las veladas que ofrecía el Departamento de Folclore del Teatro Nacional, se escogieron los más de 30 integrantes de la agrupación danzaria.

Al principio fue difícil encontrar conocedores de los bailes y cantos folclóricos –expresa Rogelio Martínez Furé, en la actualidad asesor folclórico de dicho Conjunto y de Danza Nacional de Cuba–. Les hicimos pruebas de ritmo y de conocimientos de pasos folclóricos, y así pudimos seleccionar entre esa cantidad de aspirantes a los mejores bailadores, cantantes y percusionistas. De ellos, dos o tres dominaban el arte de construir tambores, algunos tan complejos como los batá y arará, y otros podían informar sobre todo lo concerniente a las manifestaciones de la cultura africana en nuestro país.

Una vez creado este colectivo, comenzó el riguroso entrenamiento de sus integrantes con clases de historia de la danza, marxismo, folclore, además de la ejercitación diaria. Así se fue formando a los que conocían por práctica familiar, o por imitación, tal o cual baile o canto. Así se crearon, con el tiempo, verdaderos artistas con un sentido profesional y moderno del teatro.

A nosotros no nos bastaba que supieran bailar lo yorubá, la rumba o el guagancó –añade Martínez Furé–; lo que interesaba era que aprendieran cómo se bailaba eso en Cuba, el significado de los pasos, de los movimientos, del texto de los cantos. Luego completamos ese trabajo formativo con la recopilación de datos que nos suministraban los informantes respecto a los trajes, los colores, el peinado y la simbología de todos los elementos en escena. A partir de ese momento, ya estábamos preparados para montar el primer espectáculo, que se dividió en tres ciclos independientes, pero complementarios: “Yorubá”, “Congo” y “Rumbas y comparsas”, un clásico del Conjunto que, desde su estreno, el 25 de julio de 1963 en el teatro Mella, de La Habana, hemos representado durante más de dos décadas.

Decía Fernando Ortiz que la música folclórica cubana es de carácter social. Que son más frecuentes el canto y la danza corales que lo individual. Y eso se cumple en este Conjunto, que tiene montados números de zapateo, punto guajiro, bailes y toques de la Tumba Francesa y del Cabildo Carabalí Izuama, manifestaciones que

aún prevalecen en Santiago de Cuba, en la región más oriental de la Isla. Aunque es reducido el número de investigadores dedicados al folclore, y el de testimoniantes, se mantiene la búsqueda de las antiguas costumbres.

Trinitarias

De obra definitiva ha conceptuado la crítica el estreno de *Trinitarias*. Junto con ella, el Conjunto Folclórico puso en escena, también con coreografía del maestro Ramiro Guerra, *Refranes, dichos y trabalenguas*, basada en la recopilación del investigador y folclorista Samuel Feijoó. *Refranes* apuntala con ingeniosos bocadillos, no exentos de humor popular, esa frase de que *el refrán debe dar en la cabeza del clavo*.

Trinitarias fue un magnífico cierre para la jornada por el vigésimo aniversario del colectivo homenajeado. Un gran fresco de la cultura popular cubana que logró plasmar el nutrido folclore de una zona central de Cuba y de una ciudad: Trinidad.

Con pregones, con la representación exacta del cabildo local de los Congos Reales, con las tonadas propias de ese lugar y la parranda de Taita Lanza, se conformó el primer acto del programa. La segunda parte contó con la Trova trinitaria, las comparsas de Los Pitos y El Cocoyé, hasta terminar en la magna Fiesta Sanjuana, propia de esa localidad.

La imagen de la antigua ciudad, una de las primeras villas fundadas por los españoles, cuya evocación se basó en la obra del pintor primitivo Benito Ortiz, oriundo de esa villa, fue el marco de ese gran espectáculo final que ofreció el Conjunto Folclórico Nacional para el disfrute de todos.

El difícil arte del tambor

Tocar los tambores batá en África después de tantos siglos de que se los llevaran a América asombró a los argelinos... —manifiesta Carlos Aldama, el percusionista mayor del Conjunto Folclórico Nacional.

Aldama es un conocedor profundo de esos tambores de procedencia yorubá, usados antiguamente en Cuba para acompañar los cantos y danzas de los cultos sincréticos de santería.

Yo nací en una barriada de La Habana muy pobre; allí aprendí a tocar quinto y tumbadora, y a bailar rumba, guaguancó y algunos ritmos afro. De todos los tambores prefiero los batá, por melódicos y comple-

jos. Para dominar los trescientos y tantos toques de esa familia de tambores, primero hay que manejar el “okónkolo” o tambor más pequeño, pasar por el “itótele” hasta llegar al “iyá”. En suma, el aprendizaje dura aproximadamente seis años.

Carlos Aldama integraba uno de los grupos que ofrecían demostraciones en el Teatro Nacional, sede del Departamento de Folclor, dirigido por el etnólogo Argeliers León.

Antes, tocar los batá tenía una connotación religiosa, y sólo podía construirlos un especialista como Trinidad Torregosa, ya fallecido. Ahora, todos los percusionistas del Conjunto, e incluso los bailarines y cantantes, saben fabricar un tambor. Conocemos los toques de una amplia gama de tambores, algunos específicos de una zona geográfica de la Isla, y usamos instrumentos ya en desuso, como la marímbula, un cajón con flejes que hacía las veces de contrabajo en la música campesina y en el son montuno.

Opina el destacado percusionista que el Conjunto Folclórico Nacional ha sido para él una escuela, igual que lo es para los jóvenes egresados de la Escuela Nacional de Arte que se incorporan al colectivo. Operario de sastrería desde muy joven, jamás soñó Carlos Aldama dejar la aguja y el dedal, abordar un avión y conocer en pocos días las principales capitales de Europa y sus teatros. Y mucho menos estudiar música en un conservatorio.

Yo nunca sospeché –agrega, finalmente– que a los 24 años cambiaría por completo el curso de mi vida. No sólo con respecto al oficio, sino por mi incorporación total al proceso revolucionario.

Un panteón caribeño

Con una multitudinaria comparsa que trascendió las puertas del teatro Mella, rítmico tumulto integrado por los miembros del Conjunto Folclórico Nacional y los espectadores de *Trinitarias*, su último estreno, culminó la celebración del vigésimo aniversario de este colectivo que tan bien refleja la cultura tradicional del pueblo cubano.

De tres obras disfrutó el público habanero que colmó durante muchas noches la sala del teatro Mella; la reposición de los ciclos *Yorubá*, *Congo* y *Rumbas y comparsas*, y el estreno de *Refranes*, *dicharachos y trabalenguas* y *Trinitarias*, ambos con coreografía de Ramiro Guerra.

Yorubá, Congo, y Rumbas y comparsas, son buena prueba del rigor artístico con que se inició y trabajó históricamente este Conjunto, aunque en esta ocasión la mayoría del elenco estaba compuesto por jóvenes egresados de la Escuela Nacional de Arte, cuya técnica es más depurada que la de sus antecesores, artistas espontáneos que aportaron lo esencialmente folclórico.

En el ciclo *Yorubá, Elegguá*, el primero y el último de los dioses del panteón "santero" cubano, inicia la fiesta. *Elegguá* abre caminos con su rama ganchuda o garabato para que entren los demás dioses. También baila *Obbatalá*, el más sabio, el creador de hombres, dios anciano y eterno al que le canta un coro de siete mujeres vestidas de blanco, su color.

Ahora surgen las olas del mar, que se desplazan en grandes remolinos de telas azules. Y entra *Yemayá*, la deidad más importante del panteón yorubá, interpretada por Margarita Ugarte, digna sucesora de Nieves Fresneda.

Como saetas incandescentes irrumpen luego en escena los diez bailarines que acompañan a *Changó*, el dios del fuego y de la virilidad. Su danza es violenta, agresiva, mientras el hacha, elemento fálico, traza arabescos en el aire.

El propósito de presentar nuevamente estos tres ciclos independientes y complementarios a la vez es, según su autor, Rogelio Martínez Furé, ofrecer un panorama bastante general de las creaciones danzarias cubanas religiosas y profanas.

La primera parte simboliza el mundo de los dioses, lo místico, lo irreal. La segunda representa al hombre en contacto con la tierra, y los bailes de los burgueses y de los esclavos. La tercera significa la alegría del hombre que rompe con las trabas religiosas y sociales mediante la rumba y la conga, elementos de la fiesta más popular.

Junto a otras creaciones del pueblo, aparece este ciclo rico en variedad y único en su concepción, que ha vencido la prueba del tiempo.

Escenario: la vieja Habana

Retumban los tambores en la Plaza de Armas, en el hermoso patio interior del Palacio de los Capitanes Generales, como una vez sonaron en los festivos Días de Reyes, ocasión única que se brindaba a los esclavos para su esparcimiento.

Todos los instrumentos cubanos posibles conjugan sus voces en este concierto de percusión folclórica que ofrece el Conjunto en La Habana vieja.

Los bailarines muestran el mágico danzón o la caliente rumba, y se entregan al ritmo con toda la expresividad de sus rostros y cuerpos, mientras la estupenda voz del solista Lázaro Ross y las manos de los consagrados músicos que tienen a su cargo la percusión, logran la atmósfera de encanto secular que hoy se respira en la abrigada plaza.

En cualquier manifestación de la música puramente cubana es notable el lucimiento de este colectivo que ahora recorre la recién modelada calle de Obispo –en un tramo que es copia fiel de lo que allí existía en el pasado siglo– vistiendo las ropas y marcando el paso de la legendaria comparsa *El Alacrán*.

Para el crecido público que invade la calle y la plaza, con el interés de ver la actuación del Conjunto Folclórico Nacional, es evidente el amor y el respeto absolutos de sus integrantes por los valores del pueblo, el único creador del arte popular. Porque esta agrupación, que por sus méritos obtuvo la Distinción *Por la Cultura Nacional*, no hace sino transmitir y difundir los bailes, las costumbres, la música y los cantos que durante siglos proyectaron el camino de la cultura netamente cubana.

Cuando danza Yemayá

Cómo creer que esta anciana octogenaria, de paso ligero, menuda y de ojos pequeños y fulgurantes, es la más excelsa bailarina del Conjunto Folclórico Nacional. La narradora por excelencia de los ritos y costumbres de aquellos esclavos traídos de África en las sentinas de los barcos negreros. La mejor demostradora de las danzas lucumíes y del más antiguo danzón. La máxima intérprete de la omnisciente Yemayá.

Cuando Nieves Fresneda encarna a Yemayá –diosa del mar y de la fecundidad en la mitología yorubá–, los giros de su espléndida bata azul remedan el efecto de un mar embravecido. Cuando esta mujer ágil quiebra su cuerpo como si emergiera del fondo del océano, se pone a prueba, una vez más, la expresividad rítmica del baile afro.

No viste hoy Nieves Fresneda la saya azul de serpentina plateada que mueve magistralmente como olas imaginarias. No corona sus cabellos negríssimos el pañuelo celeste. Ahora es una anciana de juvenil empaque que adereza su historia con jugosas anécdotas. Una anciana que sigue actuando –a pesar de su formal retiro– en el conjunto de bailes folclóricos al que dio vida, y en el que inició su exitosa carrera a la inconcebible edad de 62 años.

“Era la distracción de entonces”

Todos los del barrio decían, cuando se les acercaban en busca de información: “Pregúntele a Nieves; ella convivió siempre con los negros de

nación". Y así dieron conmigo, poco después del triunfo de la Revolución, los investigadores que querían dar a conocer la tradición africana, sus ritos y costumbres.

Así comencé a trabajar con Argeliers León, entonces director del Departamento de Folclor del Teatro Nacional. Yo fui la demostradora de los bailes lucumíes, en un ciclo de conferencias que se llamó Cantos y leyendas de Cuba. Allí, en la pequeña sala Covarrubias, bailé por primera vez en un escenario, las danzas afro que tanto aportaron a nuestra música.

Luego vino la fundación, en 1962, del Conjunto Folclórico Nacional, del que fui solista hasta hace dos años. Porque aunque dicen que cuando uno es viejo tiene que hacer más que cuando era joven para no morir en un rincón, lo cierto es que ya mis piernas no se atreven a dar pasos atrevidos.

Sólo la memoria quedó intacta en Nieves Fresneda. Sus primeras vivencias del solar donde creció son muy precisas, minuciosas, cuando relata cómo eran aquellos atardeceres de febrero que marcaban el inicio de los carnavales, atardeceres poblados de negras lucumíes con el rostro marcado desde su nacimiento, negras libertas que solían usar camisones blancos de ruedo almidonado, aretes de calabrote –el metal más burdo–, collares de coral y, en sus cabezas, finísimos pañuelos bordados.

Aquellas lucumíes –recuerda Nieves– salían a la calle desde la víspera con mesitas y anafes, para vender en las esquinas algunas chuchearías, entre ellas, los bollitos de frijoles de carita, que eran especialidad de esas vendedoras a las que llamábamos bolleras.

Qué respetables aquellas negras lucumíes. Y qué imponente aquel hombre tan alto que apodaban El Elefante. Con cuánto vigor golpeaba los timbales y con cuánta delicadeza su mujer tocaba el órgano, mientras las bolleras pregonaban y pregonaban.

Y yo, que era una niña de nueve o diez años, aprendía los pregones para luego tararearlos en el patio del solar. Y también marcaba los pasos de la rumba que veía bailar todos los domingos, cuando burlaba la vigilancia de mi abuelo, un liberto que todavía lucía una argolla en la oreja, marca de su amo, para presenciar los bembés que los negros dedicaban a sus orichas, dioses de cada nación.

Esa era la distracción de entonces, y bien que nos divertíamos los jóvenes del solar con tanta fiesta.

Lo que no pensé entonces, no podía pensarlo, era que todo lo que iba aprendiendo me serviría algún día para ayudar a rescatar y conformar de nuevo el folclore afrocubano.

Un retiro sólo formal

Nieves logra el asombro cuando describe las fiestas de su barrio, el céntrico y populoso Pueblo Nuevo; las características del solar donde vivía, el bien llamado África, dividido por dos patios que limitaban la zona de los congos, de los lucumíes, y de los chinos, que usaban canastas y aún peinaban coletas.

Los días 20 de mayo, los negros de mi solar sacaban unos tambores enormes que llamaban tahonas y, acompañados de cencerros, tocaban una conga que todos los vecinos seguíamos sin pestañear, rumbo a otro barrio cuya entrada adornaban con arcos de flores. Debajo de esos arcos debíamos improvisar complicadas rumbas o el guaguancó más difícil. Los mejores poetas y bailadores eran los que lograban el triunfo del barrio.

Fui clarina, como mamá, voz principal del Coro de Claves. Ese coro, muy popular entonces y que se mantenía desde el siglo XIX, cantaba también a la patria, a los héroes, a la Revolución de Yara. Salíamos a cantar, como era costumbre, los días 23 de diciembre. Cantábamos en los onomásticos. Concluíamos el 25, y a la directora siempre le regalaban una moña de cintas tejidas que contenía luises y centenes, las monedas de entonces. Fui bailadora principal de la comparsa Las Guaracheras y obtuve varios premios por bailar la rumba. Y organicé, en 1937, la comparsa de Las Bolleras, copia exacta de las costumbres de aquellas negras lucumisas con las que me crié. Como ellas, yo pregona-ba los bollitos y después que los vendía salía a bailar con mi traje de canesú y serpentinas.

Esos carnavales de 1937 a 1940 fueron los mejores de aquella época. Se celebraban a lo largo del muro de El Malecón y en el Paseo del Prado. Era tal el embrollo de serpentinas, que había que cortarlas con el cuerpo para poder avanzar. Era frecuente, entonces, que se desatara el pánico con la comparsa callejera de Los Kokoricamos, hombres disfrazados con una túnica de tiritas y una funda en la cabeza que les torcía el rostro. El único ritmo de esa comparsa era el golpe de varios sartenes.

Por esa época yo acostumbraba a subirme sobre la antigua Muralla, la parte que se conserva frente al antiguo Palacio Presidencial, y desde allí lanzaba mi pregón. Y no exagero si le digo que mi voz fina se oía por sobre aquel bullicio, y por fin lograba lo que me proponía: vender las frituras al público que se reunía para oírme.

Refiere Nieves Fresneda, abandonada aún a los prodigios de la memoria, la aceptación que tuvo su baile y la actuación del conjunto en más de quince países de Europa y África. La ovación cerrada que mereció su Yemayá en el Teatro de las Naciones de Pa-

rís, primera escala de la gira que inició el Conjunto Folclórico Nacional como tal. Las muestras de cariño del público soviético, el homenaje que recibió en 1964, cuando bailó en Argelia.

Pero, de todos los homenajes, guarda un especial recuerdo de aquél que le ofreció el Ministerio de Cultura en 1978, en ocasión de su retiro del escenario. Esa noche bailó por última vez, en presencia de sus compañeros y alumnos, las danzas que la consagraron. Y más que una despedida –pues sigue incorporada al elenco del Conjunto por voluntad propia–, ese acto fue un reconocimiento que la enaltece como ningún otro.

Vivir es eso

Ahora sólo bailo cosas de poco movimiento. Por ejemplo: soy la Reina Carabalí en la obra que actualmente monta el Conjunto. Salgo a escena con un traje muy lindo y una corona. Sería como una reina, pero africana al fin, debo dar mis pasitos al ritmo del tambor.

Yo creo que el buen bailarín, para serlo, tiene que sentir la música. Si no la siente, no puede bailar bien, transfigurarse, llegar a ser en realidad el personaje que interpreta.

Yo he interpretado a Ochún, diosa del amor; a Elegguá, el que abre los caminos. Cada uno tiene sus pasos y su toque de tambor. Pero de todos prefiero a Yemayá, la Gran Madre, la señora del mar.

Cuando era jovencita, bailé mucho danzón y contradanza. El yambó, un baile del tiempo de España, muy elegante. Las muchachas vestíamos una bata de encaje catalán, y los hombres, frac.

Esta mujer que nació con el siglo, que conoció La Habana recién salida de la colonia, que tuvo el privilegio de ser testigo de excepción de las más populares manifestaciones de la cultura colonial cubana, palpó la miseria más cruenta como planchadora de una tintorería, porque debía mantener primero, a un rosario de hermanos, y después, a numerosos hijos.

Me cabe el honor –resume complacida– de haber ayudado poco o mucho, no importa, a que el Conjunto Folclórico Nacional sea lo que es en la actualidad: un grupo de reconocida fama internacional. Y es motivo de orgullo para mí haber cooperado con investigadores como el sabio cubano Don Fernando Ortiz, y otros muchos especialistas que han enriquecido los estudios sobre nuestro folclore.

Por lo menos sé, y esto es lo que vale, que no he vivido en vano. Que algo de mí quedará en la danza y en los libros.

Nieves Fresneda: biblioteca viviente

Yo considero —expresa el folclorista Rogelio Martínez Furé— que Nieves Fresneda es la decana de las bailarinas folclóricas cubanas, y la que más ha aportado al conocimiento de las danzas de antecedente yorubá y arará. Al conocimiento del danzón.

Durante veinte años —añade—, Nieves no sólo ha brindado una sólida información a musicólogos y folcloristas; no sólo ha bailado como una consagrada, sino que ha sido profesora en la Escuela Nacional de Arte, en la Escuela del Conjunto Folclórico, en Danza Moderna y en el Ballet Nacional. También ha participado en diferentes cursos para formar instructores de arte del movimiento de aficionados, y siempre ha tenido una extraordinaria disposición para aportar sus conocimientos sobre un vestuario, un peinado, una comida, cualquier tipo de tradición oral de nuestro folclore.

Creo —dice Martínez Furé— que nadie podrá igualar a Nieves en la danza Yemayá de la Suite Yorubá, no sólo por la forma en que interpreta sus pasos tradicionales, sino por la creatividad y el talento que aporta en cada giro.

Nieves ha bailado como nadie algunas danzas que ya son hitos en la historia del folclore cubano. Es digno de reconocimiento que haya ofrecido sus inapreciables vivencias al desarrollo de esta manifestación cultural de nuestro pueblo.

La designo —concluye— como una biblioteca viviente, como una de las viejas maestras de la cultura tradicional cubana.



Los sagrados tambores batá

De todos los instrumentos africanos traídos a América por los negros esclavos, los más complejos son los tambores batá de origen yorubá-lucumí, una etnia que, debido al desarrollo que alcanzó ese pueblo antes de su desintegración a causa del colonialismo, generó el culto más rico a los **orishas** o dioses, representado en su liturgia, su música, sus bailes y sus cantos sacromágicos.

Tras un proceso que se sustentó en la sincretización de sus **orishas** con la iconografía católica, la religión yorubá derivó, en Cuba y en Brasil, en un complejo de creencias denominado Regla de Ocha o Santería y Candomblé, respectivamente.

Aunque el culto a las deidades reviste hoy marcadas diferencias entre los yorubá de África y los de América, en esta última latitud se mantiene una respetuosa lealtad a la cosmogonía lucumí en cuanto a sus mitos, organización sacerdotal, ceremonias, y a la música, el canto y el baile como apertura del rito religioso y del arte socialmente trascendental.

Después de perdida la identidad tribal en un viaje largo y azaroso rumbo al Nuevo Mundo, ésta fue perfilándose gracias al predominio de sus rasgos culturales, y a la formación de cabildos o sociedades de ayuda mutua que agruparon a mandingas, ararás, carabalíes, congos, lucumíes, entre otras naciones africanas, cuyo único cordón umbilical sería la múltiple y diversa reelaboración de cultos religiosos sincretizados, y de una filosofía rica y sutil.

No es casual que el primer indicio del arte africano en América fuera la fabricación de tambores, símbolo de autoridad regia

o militar, mensajero de los dioses y nexos con los hombres. Luego, con la creación de fetiches y atributos religiosos, esas etnias mantuvieron durante siglos la tríada sustentadora de su identidad cultural: la religión, la música y el canto y el baile, o lo que es lo mismo: el pensamiento, el sonido y el ritmo.

La Enciclopedia Católica calcula en 12 millones los esclavos procedentes de África occidental introducidos en América, y otros autores señalan que no pasaron de cinco o seis millones los antecesores de los más de 40 millones de negros y mestizos que hoy pueblan la zona del Caribe y del continente.

Lo cierto es que en todo cargamento negrero debieron venir los instrumentos musicales típicos de cada región africana, y los hombres capacitados para hacerlos. Prueba de esto es el hecho -citado por el estudioso de la cultura negra, el fallecido Fernando Ortiz- de que los traficantes obligaban a los cautivos a danzar en la cubierta de los barcos, y que más tarde, ya en las plantaciones o minas americanas, sus amos los autorizaban a bailar al toque de los tambores, como un modo de atenuar la rigidez carcelaria del barracón, y de hacer más rentable el trabajo forzado al que eran sometidos.

Si en los primeros siglos de la conquista y la colonización españolas, Santo Domingo y Cartagena de Indias (Colombia) fueron depósitos de los negros que serían cedidos por la Corona, según la demanda de mano de obra en sus posesiones americanas, Brasil y Cuba se convirtieron, en el siglo XIX, en los centros activos de la trata clandestina y escala obligada de los traficantes que desde ahí distribuían al resto del continente, sin gran costo, las caravanas de mercancía humana, aprovechando los grandes ríos y el mar que comunicaba con las Antillas y con los estados esclavistas de Estados Unidos.

En honor a los orishas

Los yorubás entraron a Cuba, probablemente, a finales del siglo XVIII, aunque los tambores batá -según consignó Fernando Ortiz- no llegaron con su forma y su carácter sagrado hasta el XIX.

Esto se debió -subrayaba Ortiz- a la circunstancia de haber sido traídos como esclavos algunos tamboreros de añá (los de condiciones personales y requerimientos religiosos idóneos), lo cual hubo de acontecer después de la destrucción de la capital de los lucumíes por los fulas en 1825.

El acervo polirrítmico de la música yorubá, basado en un conjunto de varios órdenes musicales -solistas, coros vocales y grupos danzarios-, así como los difíciles y casi infinitos toques de los batá dedicados a cada deidad del panteón lucumí son, desde la segunda mitad del siglo XX, foco de atención de los etnomusicógrafos a escala internacional, ya que dichos tambores sólo en Cuba mantienen sus características originarias, mientras que en la actual Nigeria, cuna del reino de Oyó -del que provienen los lucumíes-, están prácticamente en desuso.

Los batá son tres bímembranófonos. Difieren de los demás tambores de origen africano por su sentido religioso, el rigor ritual de su construcción y la forma de percutirlos. Debido a la creencia de que en ellos habita un *orisha*, se dice que “hablan” lengua yorubá. El uso de los dos parches de diferente diámetro y la altura variable en que se tocan -de forma horizontal sobre las piernas o pendientes del cuello del tamborero- enriquecen sus tonalidades. De ahí que sean considerados sumamente melódicos, y su múltiple ejecución, que abarca cerca de 300 toques, sea denominada “concierto a seis manos” por los registros que incluye.

El *iyá* -madre en lucumí- es el mayor y principal por su voz aguda y grave. El *itótele* o mediano hace las veces de bajo, y el *okónkolo* u *omelé*, el más pequeño, da la nota más alta, la cual por su timbre equivale a la agudeza de un cornetín.

El cuero de los batá se tensa mediante tiras extraídas del pellejo de un toro, y su forma recuerda un reloj de arena o dos copas unidas en su base. A los bordes del *iyá* se le adicionan cascabeles y cencerros que añaden nuevas sonoridades, y a su parche de mayor diámetro se le unta una resina preparada con cierta fórmula ritual que amortigua su vibración y la hace muy seca.

Por la connotación religiosa de estos tambores, hacerlos demanda un ritual que exige el sacrificio de animales, la abstinencia sexual, previa a la ceremonia, de los *olú-batá* o ejecutantes, y la consulta de los sacerdotes a los cueros santificados que reproducen el lenguaje tonal lucumí en sílabas tales como *dam*, *dum*, *jig*, *jo*, *kam*, *kum*, etc.

Percutir los tambores batá requiere seis años de práctica diaria. Sólo es posible aprender “de oído” los diversos ritmos. Y para mayor facilidad los aficionados comienzan por el *okónkolo* hasta llegar al *iyá*, el que convoca a los dioses en la liturgia de iniciación.

La noche que se develó el secreto de añá

La construcción de los sagrados tambores batá culmina cuando son presentados a un “juego de tambores consagrados”, ante el cual los purifican y les dan “de comer” la sangre y las vísceras de animales sacrificados en el ritual.

Luego, los recién bendecidos por el *babalao* o sacerdote yorubá intercambian toques de “fundamento” con los tambores anfitriónes, los que terminan a las seis de la tarde pues a partir de esa hora “los muertos bailan” y puede mixtificarse la subida del santo, según la ceremonia sacromágica lucumí.

Durante las primeras tres décadas de este siglo, sólo tenían acceso a los toques de batá los iniciados en el culto yorubá, y esos tambores eran desconocidos para el público profano. Hasta la calurosa noche de agosto de 1936, cuando el etnógrafo Fernando Ortiz reunió en un teatro habanero a quienes se interesaban en sus conferencias sobre el universo yorubá y las ilustró con el toque de los batá. De esa velada contó Ortiz:

Tuvimos que convencer a los dioses negros mediante rogaciones y sacrificios, renuentes como estaban a la tentativa de simonía, y aquéllos nos favorecieron con la permisión de que, en ambiente profano y para fines de cultura, pudiesen sonar los secretos tambores y cantarse algunos bellos trozos del inmenso himnario lucumí.

162

Desde esa noche, el ronco tañido de los batá traspasó el límite de los “toques de santo” o ceremonias rituales, para irse incorporando con fines culturales a orquestas de percusión afrocubana, como aquella que en 1953 formó parte de un espectáculo muy exitoso en Las Vegas, Nevada, y la que luego paseó por el mundo el músico cubano Gilberto Valdés.

Actualmente, los tambores batá integran conjuntos folclóricos y orquestas de renombre, como Irakere, bajo la dirección del maestro Jesús “Chucho” Valdés. Tanto los músicos de esos conjuntos como los percusionistas de Irakere, entre tantas otras agrupaciones cubanas, agilizan el aprendizaje de esos tambores con el estudio de la teoría y el solfeo. Con esto logran un virtuosismo que recrea ese tejido polirrítmico que estimula el despliegue gestual de los danzantes y el frenesí del canto en honor a Yemayá, Shangó y Oggún, bañados por las luces de los escenarios internacionales, donde el ritmo único y remoto de los batá no está vedado a los profanos, y entrega su magia a otra magia no menos poderosa: la del espectáculo teatral.

Tonadas trinitarias

Las tonadas de Trinidad son tan antiguas como la alfarería, las casas de “embarro”, la artesanía y los preciosos palacios que están intactos en la parte alta de una de las primeras villas fundadas por los conquistadores en el siglo XVI.

Esos cantos tienen su origen en las fiestas religiosas de San Juan, introducidas por la colonización. Quemar el Judas y bañarse para no adquirir parásitos en el cuerpo fueron las primeras formas de conmemorar ese día, al que los vecinos dedicaban exhaustivos velorios y la recogida masiva de hierba bendita.

Del barrio de Jibabuco y Pimpá partían los tenderos. En Pimpá se reunían bajo una mata de tamarindo que existe aún y, acompañándose de tambores quintos, requinto y bombo, se iban al centro de la villa, junto al pueblo, que también cantaba y bailaba.

Después venían las controversias de solistas, hasta que se determinaba el barrio ganador. Se cantaba toda la noche y, al amanecer, bajaban en grandes grupos al río, donde era costumbre lavarse la cara para dejar allí los malos espíritus recogidos en las calles.

Finalizada la guerra independentista de 1868, Francisco Garzón, tonadero por excelencia, reunió a un grupo de amigos, les repartió tambores de cuña, de los utilizados por los negros congos para el combate, distribuyó un quinto, un bombo, un güiro, una guataca, y todos se fueron por la calle principal cantando la siguiente tonada:

*Viva el siboney
viva por quien morir
viva nuestra bandera otra vez
por la cual yo muero.*

A partir de ese día, el tema patriótico sería recurrente en tonadas trinitarias, como ésta:

*Ya Cuba es libre. ¿Quién dice que no?
(bis)
y si a ti te pregunta un español,
tú le contestas tengo bandera azul, blanca, triángulo punzó.*

En la actualidad, tonada y fandango son la misma cosa. Este género musical, donde se enlazan la línea melódica española y el rítmico toque de los cabildos de negros esclavos, sigue interpretándose por los más viejos de la villa, a los que se incorporaron desde 1962 jóvenes aficionados que no querían dejar morir la tradición.

Así que, cuando se habla de Trinidad, de Benito Ortíz, su octogenario pintor primitivo, de su Plaza Mayor, de su iglesia de La Popa, de la calle Desengaño, de la familia Santander, alfareros por antonomasia, de su peculiar tejido de fibras, hay que mencionar las famosas tonadas que reseñan casi cinco siglos de la historia de ese municipio de Sancti Spíritus, cuyas fronteras son las alturas de la Sierra del Escambray y las cálidas aguas del Mar Caribe.

Coro de claves

Qué voz tan excelsa la de esta *clarina* que da los sobreagudos como si tal cosa, mientras el coro de claves espera la señal del tonista para iniciar el estribillo.

Todos visten de impecable traje oscuro y acunan las claves en espera de una orden del director. Entonces comienzan un acompasado toque sustentado en la viola, tambor pequeño de un solo parche y mango encintado tocado por manos conocedoras.

Algunos son ancianos, pero contrapuntean con la solista y la apoyan con voz abaritonada. Sigue predominando la *clarina*, que teje y desteje, como una consagrada, el hilo melódico del canto recién compuesto por el *decimista*, improvisador del grupo que copia en la pizarra, en letras grandes, el texto que interpretan con soltura después que el censor le da el visto bueno.

Sólo el imperceptible vaivén de las caderas femeninas traiciona el gesto solemne de los diez hombres y las cinco mujeres que integran el Coro de Claves de Sancti Spíritus, ciudad del centro de la Isla, el único Coro de esta naturaleza que existe en el país.

La década del veinte es la época de oro del Coro de Claves, estructura melódica de origen catalán y africano que nació en 1909 como Coro de rumba.

En solares profundamente urbanizados de La Habana, Matanzas y Sancti Spíritus, se interpretó desde el siglo XIX ese canto colectivo que ensayaban con especial rigor en vísperas de Navidad, dentro de locales muy adornados repletos de bancos y presididos por el extenso pizarrón.

Un Coro de claves antiquísimo fue el de *La Violencia*. Todos sus integrantes eran de origen carabalí. Organizaban comparsas carnalescas, se acompañaban por bombos, redoblantes y tambores, y salían con frecuencia en rondas de serenatas.

Había *clarinas* de voz tan potente, que imponían sus tonos altos al conjunto de tambores o al bullicio de las festividades.

Decimista de un Coro de claves y magnífico improvisador fue Ignacio Piñeiro, creador del Septeto Nacional que llevaba su nombre y que inauguró el son en la ciudad de La Habana. Clarina de un Coro fue Nieves Fresneda, la más notoria bailarina del actual Conjunto Folclórico Nacional. Directores del Coro de Claves espirituario fueron Miguel Companioni y Rafael Gómez (Teofilito), cultores de la trova tradicional a quienes se deben los populares números de *Mujer perjura* y *Pensamiento*, respectivamente.

También perfilan las características de las Claves más remotas las canciones líricas entonadas por negros libres ciudadanos. Canciones carentes de intención rítmica y mucho menosailable. Una muestra de esa cadencia es:

*Si el huracán
furioso destruyera
las flores de tu jardín,
no importa..., pues queda
buena semilla...*

Entre las más conocidas agrupaciones de La Habana y Matanzas que se mantuvieron hasta principios del siglo XX, están *El arpa de oro*, *El botón de oro*, *La moralidad* y *La juventud*. Sus textos recorren una amplia gama de la temática popular, y han llegado a nuestros días por el afanoso esfuerzo de informantes y del bien estructurado Coro de Claves espirituario, orgullo de esa ciudad, donde la música tiene un gran arraigo.

Se formó la rumba

Aún no hay bullicio en el fresco patio de laureles y buganvillas. El centenar de espectadores que rodea el ancho cuadrilátero donde se baila aguarda expectante a que se “arme la rumba” para disfrutar en grande.

En el estrado lateral, la *tumba*, el *llamador* y el *quinto*, los tambores que condimentan ese ritmo, aguardan por los percusionistas que ya acarician sus cueros.

Con mano diestra, toma el solista el micrófono y rompe con voz clara el discreto silencio de los oyentes con su introducción o “diana”. Parejo con la anécdota que va enhebrando el improvisador de voz excelsa, interviene el coro con su estribillo y se desata el toque del guaguancó.

La pareja que sale al ruedo comienza el lúbrico rejuego del “vacunao”, movimiento pélvico cargado de erotismo. El hombre desencadena su habilidad danzaria alrededor de la hembra que, esquivo y vanidosa, se protege con prodigiosos pasos del ataque sensual.

La voz de fino timbre del solista ensarta narraciones sobre infidelidades y amoríos, de la presunta muerte de Malanga, el rumbero mayor, mientras los danzantes se desarticulan en la entrega y la fuga marcadas por el quinto y el gesto de la mujer que, en su rechazo, recorre su cuerpo con la manta o el pañuelo, lo que incita más al varón. O se cubre los pechos con los brazos en cruz.

Con el clímax de la anécdota se rinde la hembra. Se deja “vacunar”, poseer. Y luego se retira con su hombre.

Entonces se “abre la valla” –círculo de asistentes– y el público apoya con frases de aliento a la nueva pareja que sale a bailar. Hay atmósfera de rumba. Y ese ritmo vuelve a ser una festividad colectiva, como lo fue a principios de siglo en el solar habanero, en las casas de la ciudad de Matanzas. En el seno de familias numerosas que la cultivan todavía por tradición.

La rumba, que lo mismo se canta, se baila y se toca, se revitaliza en el hermoso patio del Conjunto Folclórico.

Y aunque la amenaza de un frente frío obliga a los habaneros a cubrirse con abrigos, en este espacio abierto de la capital cubana hay calor verdadero, porque se “formó la rumba”.

Lo cubano en la rumba

Diversión y alivio de los esclavos que arribaron a Cuba fue la música. Regocijo de negros humildes de solares y cuarterías, de plantaciones cañeras, fue la rumba.

Al origen bantú-congo de la rumba se agregaron, con el tiempo, elementos musicales de los lucumíes y carabalíes. Incluso lo hispano, presente en los giros melódicos y en modelos de rimas.

Según apunta el etnólogo cubano Argeliers León, *la rumba es una fiesta en la que se representa, lo que en un sector de la población queda de los elementos culturales que convergen a través de sus propios integrantes, en una profunda situación de cambios de relaciones sociales, quebrándose las funciones originales, lo que lleva a su carácter profano.*

Por tanto, la rumba no es una réplica de los bailes rituales africanos, ni de la copla española. Es una versión de esos elementos originales. Una nueva expresión de los sectores marginados de la sociedad colonial y neocolonial, que se traduce en los cantos del *guaguancó*, semejantes a la crónica más fiel de lo cotidiano, y en los gestos del bailaror de *columbia*, que en ocasiones juega de manos con el machete. Representan así al cortador de caña, porque fue en las zonas de explotación azucarera donde se manifestó esta modalidad de la rumba.

Si la palabra rumba se identifica con términos afroamericanos –tumba, tambo, macumba–, que significan alegría colectiva, es un hecho que su práctica –que a principios de siglo gestó los coros y agrupaciones de diversos barrios habaneros– dejó de ser privativa de un solo sector de la población, para convertirse en la más segura expresión musical de lo cubano.

Tres cajones y un bailador

Desde sus albores, la rumba se improvisó en cualquier lugar. En el cuarto de un solar, en la calle, en la guardarraya de una plantación cañera. Siempre que existiera el espacio justo para formar un círculo o valla de espectadores-participantes.

Tampoco se dejaba de hacer porque faltaran tambores. Para eso servían el tablero de un armario, una puerta, el fondo de un taburete, las cucharas y hasta la sartén de la casa.

Un cajón de bacalao vuelto a ensamblar a gusto de sus ejecutantes daba el sonido grave. Las cajas pequeñas de madera donde se envasaban velas eran las que mejor imitaban el agudo sonido del *quinto*, tambor que dialoga con el bailador.

Existe la anécdota del rumbero que, para trasladarse adonde debía tocar, necesitaba de un coche. Así eran de voluminosos las cajas y los cajones que se requerían para improvisar la rumba.

Famosa fue *La Tahona* del barrio de Carraguao, una variedad de dicho ritmo que tomaba su nombre de los tambores que se usaban. Los días 20 de mayo y de Navidad eran los festejos que esperaban los miembros de *La Tahona*, bailando una rumba caminadora que rozaba la conga. Previamente, las calles de los barrios por donde pasarían se adornaban con flores y guirnaldas. Y a su paso los vecinos premiaban sus pasillos: la reseda, la jiribilla y el palatino, entre otros, con brindis y moñas de cinta que disimulaban el escondite de los luses y centenes, monedas de entonces.

En la provincia de Matanzas, zona de occidente donde se dice que nació este ritmo, se creó en 1911 la Sociedad de Rumba "Bando Azul", integrada por negros criollos que, para el cumpleaños de los asociados, hacían colectas. Allí se cocinaba en una gran cazuela el rabo encendido –rabo de res al que se le agrega vino tinto y pimienta– y, en insondables bateas, los hombres preparaban una bebida a base de ron y ginebra. En una esquina de la espaciosa sala donde se bailaba y se comía, estaba el "butacón de los castigos", el de mullidos cojines y cintas en el espaldar. Al que se sentara allí sin percatarse de su significado, le imponían una multa, que consistía en comprarle a los presentes varias botellas de vino o un lechón para asar.



Los estilos de la rumba

El *yambú*, el *guaguancó* y la *columbia* son las tres modalidades más sobresalientes de la rumba. Los dos primeros, urbanos por excelencia, y el último, típicamente rural.

El más remoto es el *yambú*, y en él se luce la mujer. En el *guaguancó*, brilla por igual la pareja. Y la *columbia* es bailada por el hombre.

De movimientos acompasados, suaves y melodiosos, está formado el *yambú*. Existe el coqueteo de la hembra, pero aquí el hombre pasa a un segundo plano y no acude al movimiento pélvico o “vacunao” para perseguir a su presa. Según sus viejos cultivadores, el *yambú* es *rumba del tiempo de España*.

En el *guaguancó* se distinguen, además de la pareja, el cantador y el *quinto*, tambor que marca el ritmo por ejecutar y las figuras que se han de hacer.

Aunque se desconoce la fecha en que nació el *guaguancó*, durante el período republicano anterior a 1959, sus coros se enseñorearon en La Habana. Del enfrentamiento de barrios rivales con sus coros –*Los Roncos*, de Pueblo Nuevo, y *El Paso Franco*, del Pilar– nacieron composiciones de marcado matiz patriótico y antimperialista. De estas últimas, acaparó la atención de los habaneros el *guaguancó* escrito por Gonzalo Asencio, conocido por *Tío Tom*. Asencio, como era de esperar, dada la represión oficial, sufrió condena por la letra de su rumba.

De igual manera, casi todos los sucesos connotados de la sucia política criolla de entonces trascendieron como sátira o burla en el *guaguancó*.

Sólo para hombres es la *columbia*. Para hombres guapos de depurado juego de piernas y de hombros en el baile. Alguien muy reputado debe ser el tocador de *quinto*, cuando recalca en los cueros las acrobacias del danzante, con un toque más segmentado que el del *guaguancó*.

Con gestos miméticos que van desde empujar papalotes, pasear, jugar pelota, cortar caña y hasta disparar un arma, el bailar de *columbia* debe responder al experto tocador que marca numerosos y variados golpes, mientras el solista, con su lamentación o “llorao”, entona cantos de “puyas” y jactancias que enervan al danzante antes del baile o “capetillo”.

Y si esta tarde, después del guaguancó, hay atmósfera de rumba cuando rompe la *columbia*, y los ánimos se caldean, se ve la ansiosa movilidad de los más jóvenes. Sale el primero, el que levanta el índice para pedir permiso a la concurrencia. Después de abrir el círculo de participantes, saluda a los tambores, se quita los zapatos y hace alardes de habilidad con asombrosas piruetas, que incluye equilibrios con el machete.

Poco después, otro bailador lo sustituye y se incrementa la furia del baile cuando intenta superar los pasillos del que lo antecedió. Por fin, la salida espontánea de los danzantes hace que el espectador se enerve de tal manera que son muchos los que “abren la valla” para competir con el sudoroso rumbero que demostró con creces ser el mejor de todos.

