Letra con música de fondo

Ciro Bianchi Ross

Para Mayra

Índice

I

White, cien años

Toda la vida de Osvaldo Farrés

Machín

Daniel Santos, el inquieto anacobero

Benny en México. México en Benny Moré

Pedro Vargas en La Habana

La engañadora. Cómo surgió el primer chachachá

Lucho Gatica en La Habana

Un romance habanero de Aceves Mejía

Mojica en La Habana

Lecuona

II

Federico Villoch, postalista

Romancero criollo de Carlos Enríquez

El sótano acogedor de Núñez Rodríguez

Contrabando

En la muerte de Jorge Timossi

Hablar de Raúl Corrales

Nuez a primera vista

Recuerdo de Emilio Roig

Eduardo Robreño, habanero definitivo

Enrique

Kuchilán

I

White, cien años

Alejo Carpentier desconfiaba. Sabía que son tantos y a veces tan ditirámbicos los elogios sobre intérpretes musicales del pasado, de esos que no pueden ser juzgados hoy a partir de grabaciones porque no las había en su tiempo, que inicialmente no sabía qué pensar acerca de José White. Pero compulsó la crítica, buscó lo que en su época se escribiera sobre él en Cuba, Brasil, París, en el resto de Europa, y llegó a la conclusión de que se trató de un artista extraordinario. José Martí fue tajante: «White no toca, subyuga, las notas resbalan en sus cuerdas, se quejan, se deslizan, lloran; suenan unas tras otras como sonarían perlas cayendo»; para concluir: «Jamás vi yo triunfo tan completo del hombre sobre las dificultades».

José Silvestre de los Dolores White y Laffite, violinista y compositor, es el autor de *La bella cubana*, que en opinión del estudioso Cristóbal Díaz Ayala es la más bella de las habaneras que jamás se escribiera. Nació en Matanzas el 31 de diciembre de 1835, hijo de un culto comerciante francés, que guió sus primeros pasos en la música, y de una negra cubana. Dio muestras muy pronto de un talento fenomenal y el padre, para recompensarlo, lo envió a Francia a fin de que consolidara sus estudios.

Corría el año 1856 y en el Conservatorio de París, donde fue discípulo del célebre Jean Delphine Alard, el cubanito recién llegado ganó el primer premio en el concurso que auspiciaba esa casa de estudios. Gracias a una nota aparecida en la *Gazzette Musicale*, de 3 de agosto de 1856, se conocen hoy los pormenores de la competencia. Veinte concursantes optaban por el galardón y White era el último candidato. Todos debían interpretar el concierto de Viotti, obra clásica de gran belleza, pero la reiteración de la pieza, escuchada una y otra vez, tenía casi anestesiado al jurado, que la atendía ya con cierta somnolencia…

Llegó al fin el turno al cubano. Lo relata así el crítico de la *Gazzette Musicale*: «El señor White se presentó como viejísimo concursante (…) Aborda a su vez el repetido concierto que desde ese instante se convierte en una obra nueva. El jurado lo escucha con tanto placer como admiración, como si lo oyera por primera vez, y apenas White concluyó de ejecutar aquel *morceau*, es

proclamado vencedor por unanimidad (…)». En la reseña se informa que White tiene poco más de diecinueve años y hace apenas uno ingresó en el Conservatorio como discípulo de Alard. El cronista, intrigado, inquiere: « ¿Dónde tomó sus primeras lecciones? ¿Cómo este hijo de la virgen América se ha hecho el émulo de los más grandes violinistas conocidos en Europa? He aquí lo que ignoramos y lo que desearíamos saber en honor de la Escuela americana, de la que es una soberbia muestra el eminente White».

Era difícil para un europeo comprender que aquel joven talento, que sorprendía con sus ejecuciones a legos y entendidos, hubiera estudiado únicamente en la Isla, de donde saliera para aquella estancia en París. Más de cien años después, y también en la *Ciudad Luz*, al ganar el XVII Concurso Internacional Margueritte Long-Jacques Tibaud, el pianista Jorge Luis Prats volvía a producir la misma sorpresa.

FANTASIA CUBANA

En 1840 White había iniciado estudios con su padre, que prosiguió con otros profesores en su Matanzas natal. Con quince años de edad compuso su primera obra, una misa para orquesta y dos voces. Por esa época, además del violín, dominaba nueve instrumentos musicales. Su carrera artística comenzó en 1854, como acompañante del pianista y compositor norteamericano Louis Moreau Gottschalk, un «huracán musical» de acuerdo a Díaz Ayala. Pasa cuatro años en Francia y, de vuelta a Matanzas, ofrece una serie de conciertos con el pianista Adolfo Díaz y, entre otras obras, compone *Fantasía cubana*. Regresa a Francia en 1860. Es en ese período en que debió crear *La bella cubana*, «cuya melodía está muy hábilmente construida sobre un ritmo que aparece en las más antiguas guarachas y en ciertos merengues haitianos», según opinión de Carpentier:

En 1864 da a conocer su *Concierto en fa menor para violín y orquesta*. Escribe también *Seis estudios,* brillantes composiciones que abordan las principales dificultades en la ejecución del violín, con ingeniosas combinaciones para desarrollar el mecanismo de la mano izquierda, aunque va mucho más allá. Somete dicha obra al Comité de Estudios Musicales del Conservatorio, cuyos

miembros la valoran con interés y terminan aprobándola convencidos de que puede potenciar las habilidades de los violinistas.

En 1874 hace su último viaje a Cuba, se presenta tanto en La Habana como en Matanzas y Santiago. Díaz Ayala aporta un dato que no recoge Radamés Giro en su *Diccionario enciclopédico de la música en Cuba* ni el escribidor ha podido corroborar: que White incluyó *La bayamesa* en los programas de sus presentaciones, con las que recaudaba fondos para la Guerra. Descubierto, es deportado del país.

BRASIL, BRASIL

Se traslada a México y sus conciertos tienen un éxito insospechado. La crítica especializada lo considera «el mejor violinista que hayamos oído en México». Se le tiene como «la encarnación de la escuela francesa de Alard», con toda la corrección, limpieza y elevación de estilo de su ilustre maestro, sin olvidar sus cualidades personales. Toca para el gran público y lo hace asimismo para un auditorio más selecto, que disfruta a plenitud de la interpretación de *La Chacona*, de Bach. Para la crítica: «White es el único violinista capaz de afrontar en público las inmensas dificultades de esa obra».

En 1875 se presenta en Nueva York y Boston. Dos años más tarde emprende una larga e intensa gira por América Latina: Panamá, Venezuela, Perú. Chile, Argentina, Uruguay.

En noviembre arriba a Brasil, donde permanecerá durante quince años y desplegará una intensa vida social y artística. Allí es nombrado director del Conservatorio imperial de Música y miembro y director de la Academia de Arte. Forma una orquesta y llama la atención por el modo en que logra disciplinar a sus integrantes, extraídos de fuentes de las que nadie bebió antes. «La manera inteligente y persuasiva que predomina en su enseñanza y su dirección le han permitido sacar un partido admirable del conjunto que ha unificado con paciencia, vigor, sentimiento y maestría que ningún otro alcanzó en este país».

En este país alterna con importantes compositores locales, ve dirigir por primera vez a Arturo Toscanini y actuar a Adelina Patti, considerada la mejor

soprano de todos los tiempos. El 8 de diciembre de 1889 viaja a Lisboa, Portugal. Acompaña al emperador de Brasil que ha abdicado al trono.

MUERTE

En París reanuda su vida artística luego de tan larga ausencia. Sigue viajando con intensidad: Londres, Bruselas, Roma… En la capital francesa se presenta en la sala Pleyel y ofrece conciertos anuales en la sala Erard, y por varios años se desempeña como jurado de los concursos del Conservatorio. Su repertorio es enorme y no son pocas las obras que compuso para violín, viola, cuartetos, bandas y violín y orquesta. Esa producción es particularmente notable, por su cantidad y calidad, en la vertiente de violín y piano y violín y orquesta. Su habanera *Juventud* fue escrita para cuatro violines y piano, y *La bella cubana* para dos violines y piano. Fue maestro del después famoso George Enescu, violinista, compositor y director de orquesta rumano que haría presentaciones en el teatro Auditórium de La Habana en 1933.

«White era un ejecutante de primera en aquel siglo de figuras brillantes», asienta Díaz Ayala en su libro *Música cubana; del areito al rap*. Y Alejo Carpentier en *La música en Cuba*, después de aludir a Nicolás Ruiz Espadero, Guillermo Tomás, José Manuel (*Lico*) Jiménez y otros importantes músicos de esa etapa, concluye que fue White quien permaneció más vinculado con su suelo natal, pese a su vida cosmopolita y al hecho de haber residido casi toda su existencia fuera de la Isla.

José Silvestre de los Dolores White y Laffite falleció el 12 de marzo de 1918, hace ahora cien años, en París. Murió en la misma casa donde lo hizo, pero en 1852, una ilustre habanera, María de las Mercedes Santa Cruz y Montalvo, la muy célebre Condesa de Merlin.

Múltiples homenajes de recuerdo se le tributaron en Matanzas en ocasión de la fecha, y Ediciones Vigía publicó en una plaquette el facsímil de la partitura de *La bella cubana*.

ÉXITO EN LAS TULLERÍAS

Era una noche de invierno en París. White es invitado a ofrecer un concierto en Las Tullerías, el palacio de los reyes de Francia. Presidirán la ceremonia el

emperador Napoleón III y su esposa, Eugenia de Montijo. Se aguarda en la sala la presencia de los soberanos, que se hacen esperar. Llegan al fin, toman asiento y a un gesto del emperador comienza el espectáculo. Ataca White su violín y suena la música. Toca maravillosamente el cubano pero nadie aplaude al concluir el concierto, el protocolo de la Corte impone que sea el emperador, si así lo desea, quien lo haga primero. Aplaude Napoleón III y también la emperatriz, toda la sala rompe en una ovación estruendosa. El éxito ha sido completo.

Quieren Sus Majestades conversar con el cubano. Le habla Eugenia en francés, White contesta en español y en ese idioma se enfrascan en un animado diálogo en que sale a relucir, una y otra vez, la patria lejana del músico.

White parece inquieto, nervioso. Mira constantemente hacia la salida del salón. En verdad quiere irse. Casi llega a la puerta cuando el Gran Chambelán le corta el paso. No puede marcharse así como así, quizás los emperadores vuelvan a reclamar su presencia. Pero a esa altura de la noche ya nada lo detiene. Ansía llegar a casa para contar a su anciana madre la acogida que se le ha tributado en el palacio real y los elogios que recibió de los emperadores.

La señora escucha el relato emocionada. Abraza al hijo. Le dice entre lágrimas:

—¡Ay! Joseíto. Si tu pobre padre pudiera verte ahora.

Toda la vida de Osvaldo Farrés

Parece cosa de película, de esas historias que conmueven en las revistas del corazón. En los pasillos de una poderosa radioemisora habanera se topa Osvaldo Farrés con Finita del Peso. Es una simple visitante; una mujer muy joven, elegante y bonita que acompaña a su hermana, entonces una destacada actriz. Él avanza de prisa hacia una cabina de transmisión porque está a punto de salir al aire el programa con que cada semana acapara la atención de la audiencia. Va tenso, como siempre que debe trabajar en vivo, una tensión que desaparece de golpe en cuanto se instala ante los micrófonos y saluda al público invisible.

Pese a la tensión y la prisa, repara en aquella muchacha. Lo impresiona su distinción. Tiene que hacérselo saber. Se tira a fondo. «Esas piernas que luce, pregunta, ¿son suyas o se las prestó un ángel?». Finita no espera un requiebro como ese, o tal vez lo espera, pero se turba, siente que se acalora, se queda sin palabras. Intercambian números telefónicos y en el transcurso de los días arreglan un encuentro y empiezan a verse en secreto. Sin embargo, la familia está sobre aviso y se opone a aquella relación. Farrés será todo lo famoso que se quiera, pero es muy mayor para Finita. Le lleva treinta años y, para colmo, ¡es divorciado!

Ella no quiere oír razones y deja a la familia sin otra alternativa que la de sacarla de La Habana. La distancia es a veces un buen remedio, pero no resultó en este caso. Busca la pareja la manera de seguir en contacto y un día la muchacha recibe un telegrama en que el compositor le pide que ni por un millón en joyas se pierda la siguiente audición de su programa. Sigue Finita la sugerencia y casi muere de la emoción cuando escucha al mexicano Pedro Vargas, *El tenor de las Américas*, que canta *Toda una vida*, la canción que Farrés acababa de componer para su amada. No demorará en convertirse en un himno para los enamorados y los mantendría a ellos unidos más allá de la muerte.

EN LONDRES Y TAMBIÉN EN BELÉN

Osvaldo Farrés es de los más importantes compositores cubanos, cuya extensa obra fue reconocida, tanto por la crítica como por el público. Una noche de frío y lluvia, en una calle londinense, alguien pasó a su lado silbando una pieza suya. Y más tarde, en Belén, un taxista israelí, enterado de quien era el viajero que llevaba

a bordo, detuvo el vehículo y a dúo con un caminante desconocido, cantó otra de sus melodías.

En forma casi torrencial se sucedían sus éxitos, dice el musicólogo Cristóbal Díaz Ayala, en los que cantaba al amor y a la mujer en una forma directa y sencilla, que no es lo mismo que simple.

Corre el año 1947 y la cantante mexicana Chela Campos pide al cubano que componga una canción para ella. Farrés se niega, vacila, no se siente suficientemente motivado. Pero la mexicana no se da por vencida. Insiste. «Vamos, Maestro, si con tres palabras se hace una canción» —le dice—, y Farrés acepta el reto. Compone la canción para Chela Campos y la titula precisamente así: *Tres palabras*.

Ya para entonces Farrés había entrado en Hollywood por la puerta ancha. En 1940 su bolero *Acércate más*, convertido en un éxito en la voz de Toña la Negra, fue el tema de una película que interpretaron Esther Williams y Van Johnson. A partir de ahí hubo otros filmes:

Tres palabras apareció en una cinta de Walt Disney. *Quizás, quizás, quizás* fue cantada por Sarita Montiel en la película *Bésame.* En verdad, la Montiel interpretó varias canciones de Farrés en seis de los filmes que protagonizó. Nat King Cole también dejó su versión de *Quizás*. *No me vayas a engañar* fue uno de los grandes éxitos de Antonio Machín. Obras de Osvaldo Farrés se utilizaron en películas argentinas y mexicanas. *En el mar*, cantado por el intérprete Carlos Argentino con el respaldo de la Sonora Matancera, se incluyó en la cinta azteca *Sube y Baja*, en la se destaca la labor del genial Mario Moreno, Cantinflas.

Otra pieza emblemática, *Madrecita*, data de 1954. Si *Toda una vida* fue, como se dijo, el himno de los enamorados, *Madrecita* se cantaba hasta la fatiga en el Día de las Madres. Farrés la compuso en homenaje a la suya. Pero la buena señora nunca pudo oírla porque era sorda como una tapia.

Otras piezas de su autoría son *Te lo diré cantando*, *Piensa bien lo que me dices*, *Acaríciame*, *Déjate querer* y *Para que sufras***.**

DIBUJANTE Y PUBLICISTA

Osvaldo Farrés no leía música ni tocaba instrumento alguno. Le era imposible llevar sus inspiraciones al papel pautado. Melodía y letra brotaban al mismo tiempo y los memorizaba —al pasar los años con la ayuda de Finita— hasta que alguien los convertía en partitura. No faltó quien dudara de la paternidad de sus obras, pero los entendidos descartan ese argumento en virtud de la homogeneidad y coherencia que resultan evidentes en su quehacer, sobre todo en sus piezas mayores.

Nacido en la ciudad de Quemado de Güines, en el centro de la Isla, el 13 de enero de 1902, Farrés era un magnífico dibujante y un publicista aventajado cuando descubrió que tenía el don de componer bellas y pegajosas melodías. Halló esa veta por casualidad. En 1937 preparaba con cinco muchachas, en un estudio de CMQ Radio, una promoción de la cerveza Polar cuando un locutor comentó: «Ahí está Farrés con sus cinco hijas…» En el acto el publicista se comprometió a escribir una guaracha con ese título. Al cabo no serían hijas, sino hijos: Pedro, Pablo, Chucho, Jacinto y José, que no tardarían en ser conocidos en toda Cuba luego de que Miguelito Valdés montara la pieza con la orquesta Casino de la Playa.

«Jamás pensé en convertirme en un compositor. Ni la canción ni la música entraban en mis planes, y mucho menos imaginé que llegaría a vivir de ellas», dijo en una ocasión. Y logró hacerlo sin embargo, pues no demoraría en convertirse en el compositor de moda en Cuba, un hombre capaz de trocar en éxito cuanto escribía.

Afirma Díaz Ayala que a fines de los años treinta y comienzos de los cuarenta del pasado siglo, se hacía sentir un vacío en la música romántica cubana. Claro que existía un Lecuona, pero por la dificultad de sus composiciones no todo el mundo podía cantarlo o tocarlo. Se requería además de melodías que el ama de casa, el operario o el artesano pudieran tararear mientras desempeñaban sus tareas. Esa carencia la iban llenando Agustín Lara y otros compositores mexicanos, como Gonzalo Curiel y Abel Domínguez. Pero fue Osvaldo Farrés uno de los que inicia la redención de la canción romántica en nuestro medio, aunque

su primer triunfo fuera la guajira «Mis cinco hijos», un género con el que es difícil triunfar en cualquier época.

EL BAR MELÓDICO

En 1939 el pianista René Touzet compone un bolero que recorre el mundo y que pese al tiempo transcurrido no pierde vigencia: *No te importe saber*, una pieza decisiva en el auge de la canción y el bolero cubanos. Junto a Farrés, fue otro de los compositores que ayudó en la expansión de la canción romántica.

«El éxito de Farrés inspiró a una serie de cubanos que empezaron a componer», dice Cristóbal Díaz Ayala. Todos contribuyeron al cine mexicano con sus obras, algunos incluso se domiciliaron en aquel país y aparecieron en películas. Ese fue el caso de Juan Bruno Tarraza, con una extensa producción que incluye éxitos como *Besar*, *Soy tuya*, *Soy feliz*, *Alma libre* y muchos otros. Fue pianista acompañante de Toña la Negra, María Victoria y Amparo Montes.

Díaz Ayala menciona además a Felo Bergaza, autor de inspirados boleros como *Infeliz* y *Miedo*, y a Julio Gutiérrez, que con su *Inolvidable* dio título a una película mexicana. Figuran además en esta cuerda Fernando Mulens, que fue pianista acompañante de Pedro Vargas y dejó boleros como *Qué te pedí*, *Habana* y *De corazón a corazón*; y Bobby Collazo, autor de *Tenía que ser así*, *Vivir de los recuerdos* y sobre todo de ese gran éxito que fue *La última noche*.

Hubo boleristas cubanos que no se asentaron en México pero llevaron sus canciones a los escenarios y al cine de ese país, ellos fueron Orlando de la Rosa, Mario Fernández Porta, Carbó Menéndez, Adolfo Guzmán e Isolina Carrillo, entre otros.

En 1948 Farrés concibió la música que identificó la campaña electoral de Carlos Prío Socarrás. Cuando el ya presidente electo quiso recompensarlo, el creador le dijo que había compuesto aquello para el amigo, no para el político.

Fue el único compositor cubano que se permitió instalar una editora en pleno estado de Nueva York, bajo el nombre de *Osvaldo Farrés Music Corporation* (1949), y que atendía asimismo la representación de sus intereses en aquel país.

Otro acierto fue su programa El bar melódico, que comenzó en la radio y fue a parar luego a la televisión. En un medio y otro, se mantuvo en el aire de manera

ininterrumpida durante trece años. Su formato e intención fueron copiados en otros países. Por ese espacio de Osvaldo Farrés pasó lo mejor que vino a Cuba, y también nuestros más virtuosos intérpretes y cuanto talento surgía en la Isla, jóvenes valores que gracias a aquel espaldarazo no demoraban en consagrarse.

Toda una vida, que compuso en 1943, le dio la fama definitiva. En 1964 otra pieza suya, *Un caramelo para Margot*, se convirtió en un éxito en la voz de Pacho Alonso, que la cantó en ritmo pilón. No demoraría ese tema en ser interpretado por otros grupos, entre ellos el cuartelo Los Modernistas.

Osvaldo Farrés murió en New Jersey, EE.UU., el 22 de diciembre de 1985, mientras disfrutaba de un programa de televisión.

Machín

Solo la muerte logró arrancarlo de los escenarios. La edad no melló sus facultades vocales ni su capacidad de trabajo, y su popularidad —escribe su biógrafo José Luis Pérez Machado—, se mantuvo «arriba» hasta el final. Ya anciano seguía haciendo que el público abarrotara los teatros, y le *llovían* los contratos para los casinos más exclusivos y los más populares espacios de radio y televisión.

Llegó así el 7 de junio de 1977. El recital que ofreció esa noche en un teatro de Andalucía transcurrió de la manera prevista. Tras interpretar la última de las piezas contempladas en el programa, complació peticiones de los espectadores. Cayó el telón y el cantante cubano Antonio Machín quedó a la espera para salir a saludar al público que seguía aplaudiéndolo a rabiar. No le fue posible. Un gran cansancio lo invadió de improviso y se lo impidió. A partir de ahí su salud fue de mal en peor. Apenas dos meses más tarde, el 4 de agosto, la noticia de su muerte, ocurrida en Madrid, ocupaba espacios de primera plana en la prensa española y motivaba programaciones radiales y televisivas especiales que resaltaban la significación de su quehacer.

«Ha muerto el rey del bolero», «El bolero está de luto», «Adiós al gran Machín», repetían los medios de comunicación de la Península, mientras que su entierro en la necrópolis de San Fernando de Sevilla —sitio escogido por el cantante para que reposaran sus restos— se convertía en una manifestación de luto popular impresionante.

Después de su muerte la fama de Machín siguió en espiral, explica Pérez Machado. Se le dedicaron múltiples espectáculos musicales, se evocó su nombre de disímiles maneras, se ahondó en facetas de su arte y se buscó al hombre en los testimonios brindados por familiares y amigos. Un homenaje formidable lo constituyó el concierto celebrado en el Palacio de los Deportes de Barcelona, donde Joan Manuel Serrat, Moncho, Peret y Jaime Sisa, entre otros cantantes, interpretaron ante cuatro mil espectadores lo más selecto del repertorio del cubano.

La recaudación del espectáculo se destinó a erigirle un monumento a Antonio Machín en el cementerio de Sevilla. Cubre la tumba una lápida de mármol negro donde se lee su nombre, y sobre ella, en un dado, se aprecia la efigie del cantante. Encima se alza la figura de un ángel protector, de seguro el que le inspirara una de sus composiciones más célebres.

Ocurre allí algo significativo. Cuando los artistas cubanos visitan Sevilla, acuden a la necrópolis de San Fernando. Cantan sones y boleros junto a la tumba de Machín y vierten aguardiente sobre ella en señal de fraterno homenaje a un exponente imprescindible de la música cubana.

EL MANISERO

Antonio Abad Lugo Machín. ¿Quién fue este hombre que nació en Sagua la Grande, antigua provincia de Las Villas, el 17 de enero de 1903, de madre cubana y padre español, e hizo fuera de Cuba la mayor parte de su carrera?

En opinión de Alejo Carpentier, la música cubana halló en Machín un intérprete concienzudo y conocedor, que sabía acometer con igual fortuna una rumba trepidante y una canción llena de nostalgia. Luego de elogiar su repertorio «vasto y diverso», el autor de *El siglo de las luces* resalta que el artista, pleno de curiosidad y amor por su tierra, sacaba del olvido décimas y canciones antiguas, cuyo recuerdo empezaba a borrarse, para conferirles nueva vida. Señala finalmente: «Lleno de gravedad y unción, interpreta las melodías del trópico con una elocuencia irresistible. Buena prueba de su talento es que ha logrado convencer sin dificultad a dos públicos tan disímiles como el inglés y el francés».

El erudito Radamés Giro considera que la carrera de Machín comenzó con su ingreso como clarinetista en la banda municipal de su región natal. En 1924 está ya en La Habana, donde formó dúo con Miguel Zaballa, y, como voz prima y maraquero, integró el trío Luna y más tarde el septeto Agabama. Se sumó, en 1926, a la orquesta de Don Azpiazu, con la que viajó a Nueva York en 1930. Allí grabó su primera versión de *El manisero*, de Moisés Simons, entre otros números. Su paso por la cadena de teatros de la RKO hizo que la pieza mencionada, uno de los primeros éxitos internacionales de la música cubana, se popularizara en

Estados Unidos. Antes, con Don Azpiazu, había actuado en el exclusivo Casino Nacional del reparto Country Club de La Habana.

Afirma Cristóbal Díaz Ayala, musicólogo cubano radicado en Puerto Rico:

> Gran parte del éxito de Azpiazu se le debía a su cantante Antonio Machín (…) El corajudo Antonio, surgido en un medio muy humilde, había llegado a ser el primer negro en cantar en el lujoso Casino Nacional (…) Su voz, su presencia física cantando *El manisero* habían sido decisivas en Nueva York. Pero Machín tenía ambiciones. Paralelo con las grabaciones de la orquesta en 1930 y 1931, Machín organizó un cuarteto con tres compañeros del conjunto de Azpiazu, y consiguió que la Víctor le grabara. Si Azpiazu era un éxito entre los gringos, Machín no lo fue menos entre los hispanoamericanos. Ya para 1932 no estaba con la orquesta, y entre julio de 1930 y noviembre de 1935, en que embarca definitivamente para Europa, grabó más de 150 números con su cuarteto y varias orquestas para la Víctor y otros sellos. Posiblemente ni Bing Crosby, que ya era una estrella en los Estados Unidos, grabó tanto en aquella época que fue precisamente de depresión económica en ese país. Y es que no es solo tener talento, sino saber venderse.

ANGELITOS NEGROS

En 1935 hace una gira por Europa e inicia una carrera vertiginosa. En Londres convence al público con su interpretación de *Lamento esclavo*, de Eliseo Grenet. Participa en París en la revista Canto a los trópicos, que dirige Simons. Luego, con su orquesta Habana, viaja por Noruega, Suecia, Dinamarca, Holanda, Alemania, Rumania e Italia, y vuelve a París. En abril de 1939, cinco meses antes de que estalle la II Guerra Mundial, se radica en España. Con la orquesta Los Miura, de Sobré, en la que permanece hasta 1946, graba *Angelitos negros*, —letra de Andrés Eloy Blanco y música de Manuel Álvarez Maciste—, uno de sus grandes éxitos. Se venden miles de discos de esa pieza y famosos vocalistas hacen sus propias versiones. El tema convierte al cubano Machín en un ídolo dentro y fuera de España, y le gana el sobrenombre de *El divo de la canción*.

Declara por aquellos días: «Yo baso mis triunfos sobre dos buenos pilares: las letras de mis canciones y la forma como las digo. Todo el mundo las entiende y vibra con ellas (…) Un cura rural de la Argentina ha hecho pintar, en su iglesia, unos ángeles morenos después de conocer *Angelitos negros*».

Triunfa en el teatro musical, género muy gustado en España. Interviene en no pocas películas producidas allí, en las que interpreta sus canciones y

representa personajes de reparto. También se escucha en las bandas sonoras de decenas de filmes españoles. Es autor de unas cien canciones.

Se ha dicho que fue el cantante preferido del generalísimo Francisco Franco. Su biógrafo argumenta que Machín fue un cultivador de la canción romántica y que su arte no fue de ruptura con el franquismo; pero tampoco lo fue de reafirmación de la dictadura. En su repertorio existían piezas de contenido social —*Negrito de qué*, *Tabú*, *Del mismo color*, *Angelitos negros*— que denunciaban «viejas secuelas raciales», Sin embargo, este cantante, mulato y extranjero por añadidura, no fue censurado ni limitado en el proyecto cultural español. Había llegado al país antes de que finalizara la Guerra Civil y compartió con los españoles los llamados *años del hambre* en un territorio arrasado por la guerra, devorado por la incertidumbre y asfixiado por el bloqueo económico.

Dice Pérez Machado:

> Aparentemente, Machín fue uno de los «caprichitos» de Franco porque su propuesta artística pudo coexistir y sobrevivir los 39 años de dictadura, su repertorio alegre, de temas amorosos, domésticos, intimistas y felices no «molestaron» al dictador quien desapareció a cientos de creadores de diversas manifestaciones artísticas del escenario cultural ibérico. Machín fue refugio espiritual para el desaliento de los españoles porque le cantó al amor, a la esperanza, a la fe, y también a la igualdad, a la sinceridad y a la fidelidad, fue, al decir de muchos, una salvadora palmada de ángel en aquellas mejillas apesadumbradas.

CON CUBA

De Isolina Carrillo interpretó *Dos gardenias*. De Osvaldo Farrés, *Madrecita* y *Tres palabras*. De Julio Brito, *Mira que eres linda*…Otros compositores cubanos presentes en el repertorio de Machín son Juan Arrondo, Luis Marquetti, René Márquez, Orlando de la Rosa, Adolfo Guzmán, Ignacio Piñeiro, Leopoldo Ulloa y Margarita Lecuona; entre otros cuyas obras interpretó con su voz suave y acariciadora, hecha de azúcar y de mar. Fue él quien introdujo el chachachá en España.

En 1958 estuvo en Cuba y compartió en Sagua la Grande con familiares y amigos. Aunque vino en visita privada, aceptó gustoso el reconocimiento que la CMQ-Canal 6 e importantes radioemisoras le hicieron por su labor de difusión de la música cubana en el exterior.

En 1943 contrajo matrimonio con una española y en la ese país nació su única hija. Se consideró un hombre con dos patrias y su fidelidad a ambas hizo que popularmente se le calificara como «el más español de los cubanos y el más cubano de los españoles».

En 1972 reafirmó ante la prensa su condición de cubano cuando, sin que nadie lo esperara, se personó en el Pabellón Cuba de la Feria Internacional de Barcelona y se presentó con el dúo Los Compadres. Un año después compartió escena con una delegación artística cubana de gira por España, que conformaban Pacho Alonso y su orquesta, Los Papines y la cancionera Ela Calvo. En febrero de 1977, poco antes de su muerte, viajó a Barcelona para departir con Carlos Puebla.

Machín decía que nadie lo había enseñado a cantar. Su música fue siempre cubana y dejó en España una imagen artística perdurable. El famoso realizador español Pedro Almodóvar ha reconocido:: «Él fue quien me metió el bolero en la sangre».

Daniel Santos, *el inquieto anacobero*

Pocos cantantes como el puertorriqueño Daniel Santos contribuyeron a fundir en un solo estilo los modos de crear y cantar de Puerto Rico y Cuba. Su largo contacto con lo mejor de nuestra música en los años cuarenta y cincuenta de la pasada centuria, le confirió un sello de cubanía bien perceptible en todas sus interpretaciones y composiciones, lo que le asegura un sitial meritorio entre los grandes cantores de la música cubana del siglo XX. *El Jefe*, como se le llama en Colombia y recuerda Gabriel García Márquez en alguna de sus crónicas, fue un exponente excepcional del género popular bailable del Caribe.

A finales de 1946, el también puertorriqueño Bobby Capó lo presentó en La Habana a Amado Trinidad, el entonces poderoso propietario de la RHC Cadena Azul. De aquel encuentro surgió un contrato para Santos. Debutó con el pie de la buena suerte en el llamado Palacio de la Radio, la emisora de Prado 53. El número inicial de la emisión de ese día era la canción *Anacobero*, del borinqueño Andrés Tallada. Por una equivocación, el locutor presentó a Daniel como «el anacobero». A partir de ese momento lo identificaron por ese mote, que se hizo famoso en la Isla y al que se le añadió el de «inquieto», que correspondía con el carácter y la personalidad del cantante. Con su modo de cantar, *El inquieto anacobero* había impresionado a La Habana, tanto como esta deslumbrara al artista.

¿Qué ciudad fascinó a Daniel Santos? Josean Ramos, en su libro *Vengo a decirle adiós a los muchachos*, de 1991, dice que fue el «delicioso caminar durante los atardeceres por aquella Habana que entonces poseía los mejores cabarets del mundo con las mujeres más eróticas que hayan visto ojos humanos». Añade a renglón seguido que en esos centros nocturnos se presentaban «los mejores espectáculos del momento», con Esther Borja y Jorge Negrete, Celia Cruz, el trío Los Pancho y la rumbera Ninón Sevilla; mientras que la radio dejaba escuchar a Miguelito Valdés, la Sonora Matancera, Panchito Riset, Cascarita… «y todos los cantantes, rumberos y músicos preferidos por los públicos exigentes».

Y fue precisamente el público conocedor de esta Isla el que poco a poco moldeó a Daniel Santos como uno de los grandes cantantes del mundo hispano de la época, escriben Olavo Alén y Ana Victoria Casanova en su ensayo *Tras la huella de los músicos puertorriqueños en Cuba*. Ahí precisan: «Durante quince años, Daniel Santos estuvo entrando y saliendo de Cuba hacia Nueva York o hacia otras ciudades del continente sudamericano y en cada entrada reafirmaba su condición de gran intérprete de la música».

Santos guardó siempre un buen recuerdo de Amado Trinidad, «el primer empresario cubano que pagó un sueldo decente en la radio», aseguraba. En el momento en que ambos se conocieron ya el puertorriqueño llevaba años de iniciado en nuestros ritmos. Ello había ocurrido en 1941, cuando a causa de una discusión, el cubano Miguelito Valdés abandonara la orquesta de Xavier Cugat. Este pide entonces a Santos —que actuaba en el Cuban Casino y empezaba a darse a conocer por el público cubano—, que cantara con su orquesta en el hotel Waldorf Astoria, de Nueva York.

Después del contrato con la RHC Cadena Azul vinieron altas y bajas. En Radio Cadena Suaritos, de La Habana, alternó durante una corta temporada con intérpretes como Toña la Negra, y en Radio Progreso cantó con el acompañamiento del que algunos consideran una de las grandes agrupaciones musicales de todos los tiempos, la Sonora Matancera. Con esta última pasa a CMQ y se presenta en Cascabeles Candado, quizás el programa de mayor audiencia del momento. El propio Daniel dijo en una ocasión: «Hay quienes sostienen que yo hice a la Sonora Matancera. Otros, que la Sonora me hizo. Nos beneficiamos mutuamente (…)» Lo cierto es que con el primer disco que grabó con esa orquesta alcanzó Daniel Santos la cúspide de la fama. Piezas que entonces llevó al acetato trascendieron en el tiempo a la vida del intérprete. Tales son los casos de *Noche de ronda*, de Agustín Lara; *Cuidadito compay gallo*, de Ñico Saquito, y Dos gardenias, de Isolina Carrillo: «gardenias que no se marchitan desde que él las cultivó con su canto».

EL COLUMPIO DE LA VIDA

«La oligarquía hubiera deseado quemarlo, atizando la candela con sus discos. Los pequeños burgueses de izquierda lo trataron como otro “opio del pueblo”. Es que era un cantor de la marginalidad, o sea, de las mayorías. Era rey para obreros, negros, desempleados, matones, amas de casa y putas. Sus boleros, guarachas, mambos y sones estuvieron en cumpleaños, bodas, fiestas de pueblo y bares de “mala muerte”»; así lo enjuicia el colombiano Hernando Calvo Ospina, quien añade que al *Inquieto anacobero* se le veneraba y que de puro milagro no lo elevaron a los altares.

Nació en 1916, en Santurce, Puerto Rico, hijo de un carpintero y una costurera. Pronto tuvo que abandonar los estudios primarios y salir a la calle a limpiar zapatos. Tenía nueve años cuando su familia se instaló en Nueva York. Pese al cambio de geografía, la situación no mejoró y, para ayudar al sustento de los suyos vendió hielo y carbón, barrió calles y destupió cloacas. Su entrada en la música fue casual y quizás haya mucho de leyenda en la historia. Se dice que una tarde cantaba bajo la ducha y su voz se oía en la calle cuando acertó a pasar por allí el integrante de un trío musical. El tipo, admirado, quiso conocerlo. Insistió. En la puerta de la casa, con una toalla enrollada en la cintura, Santos aceptó ser parte de ese grupo. Así empezó su vida de cantante. Luego, en 1938, conoció a su compatriota, el compositor Pedro Flores, encuentro que resultaría decisivo en la vida del futuro anacobero.

A partir de ahí se labró un estilo único que paseó por toda América, dejando a su paso —dice Miguel López Ortiz—, una estela de leyenda, recuerdos imborrables, un anecdotario monumental, muchísimas grabaciones y no pocos hijos. Interviene en filmes como *Ángel caído*, producción cubano-mexicana del director José Ortega, *Ritmos del Caribe* y *Rumba en televisión*, con dirección este último de Evelia Joffre y las actuaciones de Rolando Ochoa y Lolita Berrios.

Cuba le inspiró muchas de las cuatrocientas piezas que decía haber compuesto. Entre ellas, el bolero *El columpio de la vida*, escrito tras una caminata

por el malecón; *Déjame ver a mi hijo*, reclamo a su esposa Eugenia que le impedía el encuentro con Danielito, y *Virgen de la Caridad*, que concibió estando preso en el Castillo del Príncipe. *Amigote* es otra de sus composiciones, y describe como ninguna la intensa vida del artista por bares y cantinas.

Mucho se ha escrito acerca de Daniel Santos. La inmensa mayoría de los artículos, crónicas, e incluso libros que se le han dedicado, se centran en su quehacer profesional y sobre todo en su vida desordenada y repleta de alcohol, mujeres y riñas. Pocos de esos textos recuerdan declaraciones como está:

> Yo entro a cualquier barrio del mundo, porque en todos se habla un idioma común, el idioma de la pobreza, y aunque haya matones, tecatos, putas y contrabandistas, siempre me respetan. Para otros, son barrios malos, para mí, no. Yo sé lo que ha pasado esa gente porque yo nací así, qué carajo. Nací pobre y al pobre le echan la culpa de todo lo malo. Hay gente noble en esos lugares atestados de dolor (…) Yo conozco todos esos barrios de Latinoamérica, he estado en todas sus barras, me he dado el trago con todos sus borrachos (…) En estos lugares hay poco dinero, y donde hay poco dinero, hay delincuencia, hay necesidad, hay que robar. Esa es la realidad de esos sectores marginados que tanto han contribuido al desarrollo de la música popular latinoamericana (…).

EN UN BAR DE MARACAIBO

En 1957, en un bar de Maracaibo, Venezuela, escribió Daniel Santos, sobre una servilleta, su canción *Sierra Maestra*. Nadie quiso grabarla en Caracas y tuvo que hacerlo en Nueva York. Recibió como pago las primeras mil copias del disco. Poco a poco las fue vendiendo y mandó a Cuba unos escasos ejemplares. Uno de ellos llegó a poder de la guerrilla fidelista que comenzó a pasarlo por su emisora, Radio Rebelde, que trasmitía desde las montañas orientales. Eso provocó que Daniel Santos fuera acusado de comunista y amigo personal de los barbudos.

En los primeros días de enero de 1959 Daniel Santos vio la entrada triunfal del Ejército Rebelde en La Habana. En el mes de febrero se presenta en el cabaret Venecia, de la ciudad de Santa Clara y después en el habanero cabaret Nacional, de Prado y San Rafael. Ya no es necesario escuchar su canción *Sierra Maestra* a través de la radio clandestina. Junto con ella, otras melodías saludan a la Revolución victoriosa. Son los tiempos de *Fidel ya llegó*, interpretada por

Rolando Laserie; *Como lo soñó Martí*, de Juan Arrondo, en la voz de Orlando Vallejo; *Ensalada rebelde* y *Carta a Fidel*, grabadas por los popularísimos Pototo y Filomeno para el sello Puchito. Fajardo y sus estrellas imponen *Los barbudos*, y Pablo del Río, *El Ruiseñor de España*, acomete, en tiempo de pasodoble, *Alas de libertad*. Miguel Ángel Ortiz da a conocer la bellísima *Canción de Libertad*, algunas de cuyas estrofas recuerda todavía el escribidor.

Volvió Santos a la Isla en agosto de 1960, cuando lo expulsaron de Costa Rica. Se celebraba en San José, capital de ese país centroamericano la VI Reunión de Consulta de los Ministros de Relaciones Exteriores de la Organización de Estados Americanos (OEA). Washington abonaba el terreno para conseguir la expulsión de Cuba del organismo hemisférico, y círculos oficiales ticos no ocultaban su hostilidad hacia la delegación cubana, que encabezaba el canciller Raúl Roa, y el grupo de periodistas de Prensa Latina, que capitaneaba su director, Jorge Ricardo Masetti. La Policía había intentado evitar, quitándoles banderas y pancartas, que los simpatizantes con la Revolución saludaran a sus delegados en el aeropuerto. Las autoridades habían dado el permiso para un acto de solidaridad con Cuba, en el que participaría Roa, pero al llegar allí con su comitiva encontraron que un cordón policial les vedaba el acceso. Quiso el ministro traspasar el cerco y estuvo a punto de ser víctima de una agresión. Poco faltó para que quedaran desenfundadas las armas de sus custodios y del grupo de policías costarricenses. Daniel Santos cantaría en ese acto. No solo se le impidió, sino que decidieron expulsarlo del país. La embajada cubana le ofreció entonces hospitalidad y al día siguiente viajó a La Habana.

No puedo precisar si esa fue su última visita. Pero ya aquella ciudad no era la que él conocía y añoraba. Se percató de que el giro social que tomaba la Isla se alejaba cada vez más de sus intereses. Se fue de nuevo y nunca regresó al país que le diera tanta fama. Falleció en Ocala, Florida, en 1992.

Benny en México. México en Benny Moré

Cada 28 de agosto recuerdo el nacimiento de Benny Moré, que en este 2019 hubiera cumplido 102 años de edad. La ocasión es propicia para que críticos, comentaristas y estudiosos expongan el fruto de sus acercamientos a la vida y la obra del autor de *Dolor y perdón* y *Conocí la paz*, entre otros muchos boleros, guarachas, mambos y sones. Un tema ciertamente interesante en su trayectoria, desde todos los puntos de vista, es su presencia en México.

El asunto podrá tratarse con mayor o menor rigor, con más o menos extensión, pero es ineludible cuando se trata de la figura del llamado *Bárbaro del Ritmo*. Porque fue en ese país donde el cantante cubano más popular de todos los tiempos inició su carrera discográfica como solista, se presentó con el respaldo de importantes orquestas que cimentaron su fama, y apareció en por lo menos siete filmes de la llamada *Época de oro* del cine mexicano. Allí nacería su hija Virginia, fruto del matrimonio con la mexicana Margarita Juana Bocanegra, una enfermera que se desempeñaba como secretaria del médico y cantante Alfonso Ortiz Tirado.

Más importante resulta decir que es en México donde Moré incorpora gestos y estereotipos propios del personaje del Pachuco chicano, utilizados por notables actores como Resorte y Tin Tan, y a los que el cubano, una vez en la Isla, agrega el bastón y el sombrero que lo caracterizaran. Algo más, fue en tierra azteca donde Bartolomé Maximiliano Moré Gutiérrez adopta el nombre artístico con que se haría famoso: Benny Moré.

UN ESTILO ÚNICO

Benny Moré constituyó un ídolo para los bailadores y los amantes de lo genuinamente autóctono en la música cubana. Fue la alegría de la fiesta y la compañía en los atardeceres melancólicos. En su repertorio, que abarcaba todos los ritmos de la música popular —«Elige tú, que canto yo», decía en una de sus composiciones—, palpitaban nuestra alegría festiva y una cubanía auténtica, y en su voz —alegre, violenta, sensual, triste—, una síntesis del ser nacional.

Benny halló un estilo único para sus interpretaciones pues estaba dotado de una voz providencial. Se asegura que fue el cantante cubano más polifacético, capaz de florear, alargar, repetir frases de una canción sin alterar su ritmo, y que pese a que se desarrolló en una época sumamente permeada de elementos foráneos en la música —que en lo tocante a armonización asimiló inteligentemente—, supo mantenerse fiel a sus orígenes.

Pero eso no es todo. Benny era en sí mismo, actuara o no, un espectáculo. Risueño, expresivo, espontáneo, ocurrente, cordial, agresivo cuando la ocasión lo requería, como aquella vez que, en Caracas, le rompió la cabeza a cabillazos a un empresario que se negó a pagarle. Vestía casi siempre con unas chaquetas que se alargaban hasta más abajo de la mitad del muslo y unos pantalones de los conocidos como bataholas, sujetos por tirantes, que comenzaban algo más arriba de la cintura. Un hombre penetrado por el ritmo melódico que interpretaba su orquesta, a la que dirigía con una serie de movimientos únicos, que iban desde la suave contracción del brazo hasta una violenta patada contra el piso.

YO TENÍA FE EN MI VOZ

Bartolomé Maximiliano Moré Gutiérrez nació en Santa Isabel de las Lajas, actual provincia de Cienfuegos, en el sur de la región central del país. Fue el mayor de dieciocho hermanos. Su tatarabuelo había sido esclavo de los condes de Casa Moré. De ahí su apellido. Como su padre, Bartolo trabajó de carretillero. Tenía un oído y una voz extraordinarios y desde muy temprano aprendió a acompañarse con una guitarra. Nunca estudió música.

El adolescente quería cantar, y la popularidad ganada con su voz entre sus compañeros de trabajo lo empujó a unirse a José Luis Bolívar. El dúo Bartolomé-Bolívar era imprescindible en todas las serenatas. Luego rodó de conjunto en conjunto, hasta que en 1940 decidió conquistar La Habana. Llegaría a la capital en un camión cargado de coles.

La gran ciudad resultaba arisca y Bartolo no era el único cantante que pujaba por hacerse de un lugar, ni el único que se iba a la cama con más hambre

que sueño. Se integró al cuarteto Cordero y al conjunto Cauto sin sacar provecho material, y se presentó en radioemisoras que solo le pagaban el pasaje del ómnibus. En La corte suprema del arte —espacio de la CMQ para aficionados del que emergieron tantos valores perdurables— no gustó y le tocaron la campana a mitad de la presentación. Vendió hortalizas. Fue yerbero. Estar en La Habana era su más grande ambición pero apenas le daba para vivir. Su ánimo, sin embargo, no menguó. Diría años después: «Había venido a conquistarla y no me daba por vencido. Había que oírme. Yo tenía fe en mi voz, en mis canciones».

Y con su voz, sus canciones y una guitarra bajo el brazo se lanzó a la calle. Cantó a los turistas y peregrinó por bares y restaurantes durante tres años, hasta que Siro Rodríguez consiguió que Miguel Matamoros lo escuchara. Al autor de *Lágrimas negras* y *Son de la loma,* le gustó su voz, comprendió que la manejaba a las mil maravillas, que hacía con ella lo que le daba la gana, y lo contrató para su conjunto, como suplente suyo en la parte vocal. Bien pronto lo dejaría actuar por su cuenta porque aquel muchacho era en sí mismo, decía Matamoros, el son entero. Ese fue su debut profesional en la música. Con el Conjunto Matamoros graba boleros, guarachas y sones sin que su nombre apareciera en la carátula de los discos. Corría el año 1944.

EN MÉXICO

El 21 de junio de 1945 hace, como parte del conjunto, su primer viaje a México. No demora en ganarse al público. Los admiradores lo asedian y siguen por salones de baile y cabarets. En algún momento del periplo Bartolomé Maximiliano, conocido por Bartolo, adopta el nombre más artístico de *Benny,* porque el suyo es imposible y Bartolo no funciona. Así se le llama a los burros en México.

Matamoros regresa a Cuba, pero Benny se queda. Canta con el respaldo de la orquesta de Arturo Núñez. También con la del mexicano Ángel Flores —El chino Flores—. Los clubes Anáhuac, Fénix e Ixtacalco son los escenarios de sus éxitos. En 1947 lo ficha la RCA-Víctor y ahí comienza su carrera discográfica como solista. Con el conjunto del tresero y contrabajista cubano Humberto Cané,

hijo del fundador de la Sonora Matancera, populariza números como *Yiriyiribón* y *Mambeando*. De ese año son también sus grabaciones de *Puntillita*, *Hasta cuándo* y *¡Cómo gozo!*, entre otras. En ellas Benny muestra ya, de acuerdo al musicólogo Raúl Martínez, «su estilo único de sonear, improvisando y montándose casi encima del coro, como solo él sabía hacerlo».

Integra el dúo Fantasma con el mexicano Lalo Montané y el acompañamiento del saxofonista cubano Mariano Mercerón, y graba para la Víctor las guarachas *Parece que va a llover* y *Me voy pal 'pueblo*. Explica Martínez: «Esto le sirvió para abrir brecha en el ambiente frívolo de los espectáculos musicales nocturnos, tan al gusto bohemio de nuestro Benny, y ser acompañado posteriormente por otras agrupaciones prestigiosas como las de los mexicanos Rafael de Paz y Chucho Rodríguez. Con ellas daría a conocer sus primeras composiciones: *Desdichado* (bolero) *Rumberos de ayer* (guaguancó) *Bonito y sabroso* (mambo) y *Dolor carabalí* (afro)».

Tiene Benny Moré 25 años de edad y está en plena madurez artística. La crítica lo ubica al lado de Kike Mendive, Lalo Montané, Tony Camargo, Toño Jiménez y Bernardo Montesino. Entre ellos y Benny existieron influencias recíprocas, y es cierto que el cubano adquirió elementos del canto y el baile de salón urbano del México de aquellos tiempos, escribe Martínez.

Su carrera se consolida en 1948, cuando Dámaso Pérez Prado lo invita a grabar con su orquesta. Hace unas treinta grabaciones. Es convocado al cine. Con Ninón Sevilla, rumbera cubana avecindada en México, trabaja en *Carita de cielo* (1946), y junto a Meche Barba aparece en *Fuego en la carne* (1949). *Novia a la medida* (1949) y *Quinto patio* (1951) son otros filmes en los que participa.

Hombre abierto a la risa, ocurrente, con la mano extendida siempre hacia amigos y enemigos, frecuenta y goza del cariño de grandes figuras del país que lo acoge. Miguel Aceves Mejía —que fue testigo de su boda mexicana—, Toña la Negra, Tongolele, Emilio Tuero, Pedro Vargas… son sus amigos. También María Antonieta Pons, Rosa Carmina, Amalia Aguiar, la propia Ninón Sevilla. A la pareja

de baile las Dolly Sisters dedica una de sus obras, *Locas por el mambo*, que llegaría a gozar de enorme popularidad. Comparte escena con orquestas tan destacadas como las de los maestros Luis Arcaraz, Juan García Esquivel, Juan S. Garrido, Mario Ruiz Armengol y José Sabre Marroquín. De su quehacer fueron testigos los teatros Margo, Blanquita, Iris, Prado y Lírico y los más renombrados centros nocturnos. Su presencia era habitual en la programación de poderosas radioemisoras, y sus discos, con el sello de la Víctor, se vendían por montones no solo en México, sino además en Venezuela, Panamá. Colombia, Brasil, Puerto Rico, y, desde luego, en Cuba.

Nos dice Raúl Martínez:

> El ambiente cosmopolita de la vida nocturna mexicana y sus artistas y músicos influyó profundamente en la personalidad del Benny; su faena diaria con cantantes, bailarines, actores de variedades y de cabarets, de manera directa o indirecta, y, en especial, el contacto con los novedosos conceptos musicales de su paisano Dámaso Pérez Prado, habían tocado sensiblemente al sonero, quien, muy pronto, asimiló esos modernos criterios de la armonía y de la orquestación que procedían de las agrupaciones de tipo *jazz band* norteamericanas; aunque por supuesto todo ello filtrado y recreado con un lenguaje melódico y rítmico a lo cubano, respaldado por la brillante sonoridad de una verdadera banda en la que sobresalían los saxofones, las trompetas y una excelente batería de instrumentos de percusión cubana.

DE VUELTA

En 1950 regresa a Cuba Benny Moré. La nostalgia por familiares y amigos, el deseo de estar de nuevo en lo suyo y de trabajar para su pueblo, lo traen de vuelta. Firma contrato con la Cadena Oriental de Radio y hace una gira artística por el este de la Isla. La gente no quiere creer que aquel hombre flaco, desgarbado y sin dientes es Benny Moré. Es que Pérez Prado ha recorrido los mismos escenarios con un cantante a quien hizo pasar por el Benny, y el público no sabe cuál es el verdadero.

Ya en La Habana, entra por la puerta ancha de las radioemisoras. En RHC Cadena Azul consigue un éxito fenomenal, y Radio Progreso lo contrata para que cubra la hora estelar en su programación diaria.

En 1953, después de haber cantado con las mejores orquestas cubanas del momento, decide fundar la suya: la Banda Gigante, «la tribu», como él la llamaba, conformada por veintiún músicos que conjugó e instrumentó con paciencia y trabajo. Con ella, en 1954, dio comienzo a una carrera vertiginosa, que junto a las malas noches y el alcohol terminarán por pasarle la cuenta a los 44 años de edad.

Triunfa la Revolución. Muchos artistas abandonan el país. Tratan de arrastrar a Benny, lo tientan con jugosos contratos. Los rehúsa. Dice categórico: «Ahora es cuando yo me siento un hombre con todos los derechos en mi país. De aquí no me saca nadie. No me interesan los dólares».

La identificación del público con el artista y de este con su pueblo crecían por día. Con una expresión gráfica dijo a la prensa sobre lo que sería una de sus últimas presentaciones: «Que Obras Públicas prepare los hierros para que arregle los huecos que los bailadores van a dejar en la calle». Treinta y tres de sus composiciones llegaron a estar en el *hit parade. (falta la fecha de la muerte)*

Pedro Vargas en La Habana

Pedro Vargas y Benny Moré cantarían a dúo en La Habana. Días antes de la grabación, el mexicano entrega al cubano las partituras de los números que interpretarán con el propósito de que las estudie. Llega el día del encuentro y, a punto de comenzar a grabar, Vargas quiere examinar la música con el Benny a fin de marcar el orden de entrada de cada uno y determinar quién será voz prima quién segunda en determinados pasajes.

Benny Moré, el llamado *Bárbaro del Ritmo*, rechaza el ofrecimiento de *El tenor de las Américas*.

—Maestro, eso es chino para mí… Yo no sé música —dice Benny y sonríe.

— ¿Cómo cantaremos a dúo entonces? Si no sabe música, ¿cómo sabrá en qué momento tiene usted que entrar? —inquiere Vargas.

—Cuando me lo pida el cerebro, Maestro —responde Benny, pero los entendidos están de acuerdo en que dio al mexicano una respuesta incompleta. Debió haber dicho el cerebro, el corazón, el sentimiento… hasta la última partícula de aquel ser intrínsecamente musical que era Benny Moré. Contestación truncada aparte, el caso es que en aquella ocasión grabaron *Obsesión* y *Perdón,* y con ellas lograron uno de los mejores dúos de la música popular.

El escribidor trae a colación esa anécdota con motivo del homenaje que en el año 2014 rindió Cuba a Pedro Vargas, en ocasión del 25 aniversario de su fallecimiento. Se le recordó en las jornadas de la XXV edición del Festival Internacional Boleros de Oro. En presencia de familiares allegados, invitados para la ocasión, se dio su nombre a la suite del Hotel Nacional en que se alojaba por lo general durante sus estancias habaneras, se exhibieron algunas de sus películas y un busto del cantante quedó emplazado en la Avenida del Puerto, muy cerca de la estatua que recuerda al compositor Agustín Lara, su gran amigo.

UN MEXICANO CASI NUESTRO

Vargas fue una especie de puente musical entre Cuba y México. A partir de 1940 visitó la Isla por lo menos una vez al año. Por eso Cristóbal Díaz Ayala, musicólogo cubano radicado en Puerto Rico, lo define como «casi nuestro». Siempre que se disponía a venir, pedía a Lara y a otros compositores importantes que le entregasen sus últimas producciones para estrenarlas en Cuba, e igual solicitud hacía a creadores cubanos al regresar a México. En 1946, el compositor cubano Bobby Collazo —autor de las melodías *Tenía que ser así* y *Vivir de los recuerdos*—, estaba en México y se disponía a viajar a Santo Domingo. Vargas le pide una canción y Collazo se la escribe a la carrera. Cuando el creador llega a su destino, ya *La última noche* es un éxito. Otro cubano, Fernando Mulens, compositor de los boleros emblemáticos *Qué te pedí* y *De corazón a corazón*, fue su pianista acompañante durante años.

En los años treinta del siglo pasado Cuba fue invadida por el tango. A lo largo de la década siguiente presenciará la irrupción de la música mexicana. La encabeza Jorge Negrete, muy famoso gracias al cine, que visita la Isla en dos ocasiones. Le siguen, con amplio arraigo, Tito y Pepe Guizar, y sus Caporales, Pedro Infante, Chucho Martínez Gil, Los Cuate Castilla, Toña la Negra, Amalia Mendoza y Miguel Aceves Mejía, entre otros. Los Pancho que generaron una legión enorme de imitadores, contaban, aún en los setenta, con un programa fijo en la radio nacional. Cualquier cubano podía repetir sin la menor vacilación *Noche de ronda*, de Agustín Lara, y tararear «en tus ojeras se ven las palmeras / borrachas de sol», del propio compositor. Antes había estado en La Habana José Mojica. Vino por primera vez en 1931 y volvió al menos tres veces en los años cincuenta.

TAMBIIÉN DEL OTRO LADO

Pero si hubo una presencia en Cuba de la música mexicana, la cubana se hizo sentir del otro lado del golfo. Díaz Ayala analiza el fenómeno en su libro *Cuando salí de La Habana* (Puerto Rico, 2001). El cine mexicano, que explotaba el paisaje

y la música del bello país, cobró importancia a partir de la cinta *El rancho grande*, de 1936. La producción cinematográfica azteca se incrementó y extendió su fama por todo el continente. Ella incluía cantidades generosas de música en cada película. Tales filmes abordaban en su mayoría el tema rural y se valían de rancheras y corridos. La temática se amplía también al tema urbano y da entrada así al bolero. En los años cuarenta se producían en México casi mil películas, los compositores del patio eran prolíficos pero no daban abasto, pues, aparte de los boleros, debían crear guarachas y rumbas, necesarias en cintas que, en su mayoría, se ambientaban en cabarets.

Cuba, argumenta Díaz Ayala, acudió a llenar el vacío. El cine y la escena mexicana se desbordaron con rumberas cubanas como María Antonieta Pons, Ninón Sevilla, Lina Salomé, Olga Chaviano, Rosa Carmina, Amalia Aguilar, las Dolly Sisters y muchas más. Para ellas, y también para las rumberas Meche Barba, mexicana, y Tongolele, de origen tahitiano, se necesitaba la percusión que aportaron los cubanos. Intérpretes aztecas como Juan Arvizu y Toña la Negra grabaron discos con el respaldo de orquestas cubanas. También lo hizo Pedro Vargas, que utilizó orquestas como Casino de la Playa, Riverside y Cosmopolita para realizar sus discos con la Víctor.

Un artista cubano, o de paso por Cuba, no se sentía enteramente consagrado si no se hacía fotografiar por Armand —Armando Hernández López— el más famoso retratista isleño de las décadas del cuarenta y cincuenta, conocido como *El fotógrafo de las estrellas*. Pedro Vargas, en una de sus estancias habaneras, no resistió la tentación y lo visitó en su estudio de Línea entre H e I, en el Vedado.

CAPRICHO CUBANO

Las presentaciones iniciales de Vargas en La Habana deben haber tenido lugar en el viejo Teatro Neptuno, de Heliodoro García, donde también lo hizo Agustín Lara. Supone el escribidor que actuó en la capital cubana por última vez en marzo de 1959, en el cabaret del hotel Capri. Presentaba ese centro nocturno la

producción Capricho cubano, con las actuaciones de la puertorriqueña Lucy Fabery y los cubanos Fernando Álvarez y Raquel Bardisa. La presencia de Vargas, durante dos semanas, propició un lleno completo.

Entre una presentación y otra actuó muchas veces en el Teatro América. Pedro Urbezo, historiador del coliseo de la calle Galiano, en su libro *El teatro América y su entorno mágico* (2011), recoge puntualmente las actuaciones del mexicano. Esa instalación se inauguró el 29 de marzo de 1941. Poco después, en la semana del 22 de septiembre, el primer *show* o variedad musical que acogió estuvo a cargo del famoso tenor, acompañado por el pianista Pepe Agüero y la orquesta de Alfredo Brito. Hizo, de lunes a sábado, dos apariciones diarias, una a la 5:30 de la tarde y otra a las 9:30 de la noche, y el domingo, además de esas, otra a las dos de la tarde.

Tanto éxito tuvo, cuenta Urbezo, que pese a sus compromisos con radioemisoras cubanas volvió al escenario del América para una función especial el 3 de octubre de ese año. El 23 de enero de 1942 Vargas hace una nueva presentación acompañado por el mismo pianista y orquesta. El historiador refiere: «Los asiduos al América daban muestras de admiración y cariño al tenor mexicano con repetidos aplausos».

En 1945 Pedro Vargas regresa a la Isla. Está de paso, pero no quiere dejar de asistir al espectáculo de variedades que artistas de la CMQ presentan, durante una semana, en el América. Participa en las jornadas del sábado y el domingo. Ese día, en la función de la noche, se despide del público habanero que, de pie, lo aplaude a rabiar. La ovación emociona al artista que, con voz entrecortada, expresa su habitual «muy agradecido, muy agradecido, muy agradecido», y promete volver en cuanto sus compromisos se lo permitan.

Lo hace en la semana del 21 al 27 de enero de 1946. Le acompañan en la escena teatral Ignacio Villa, *Bola de Nieve*, Fernando Mulens y la orquesta Cosmopolita. Tiene compromisos ineludibles con el Circuito CMQ y sale de cartelera para ser sustituido por Libertad Lamarque. *La Novia de América* se

despide de su público en la función de las 9:30 de la noche del domingo 3 de febrero, luego de haber provocado llenos completos. En la semana del 4 al 7 regresa Vargas. Lo acompaña el cubano René Cabel en un dúo ocasional que, narra Urbezo en su libro, «arrancó exclamaciones de entusiasmo y admiración». Para añadir: «Retemblaron las paredes del moderno coliseo con los gritos de entusiasmo y los atronadores aplausos. ¿Estaría escuchando Enrique Claudín, el Fantasma, desde los sótanos del teatro?».

Prosigue contando el investigador: «Y, para cerrar aquel ciclo memorable, la siguiente semana, del 11 al 17, cantó Pedro Vargas con otra grande de la escena que por primera vez actuaba en el América: la actriz y cancionera cubana Rita Montaner. Intervinieron en el *show*, además, René de Montemar, Fernando Mulens y la orquesta Cosmopolita con la animación de Rolando Ochoa».

SU CHORRO DE VOZ INAGOTABLE

Pedro Vargas amó mucho a La Habana. Dejó, con su presencia y sus canciones, un buen recuerdo en la Isla, en los que tuvieron el privilegio de escucharlo en vivo, en los que lo conocieron.

Rosa Fornés, que durante siete años consecutivos fue la primera *vedette* de México, y que dejó de serlo solo cuando la prensa azteca la proclamó como la primera *vedette* de América, compartió con Vargas el escenario del teatro Tívoli, de Ciudad de México. Hoy, en su residencia habanera, la Fornés vive rodeada de sus recuerdos mexicanos y conserva en uno de sus salones las fotos de mucha gente a la que quiso, entre ellos Cantinflas —que tanto y tan en vano la pretendió—, Jorge Negrete, Pedro Infante y, por supuesto, Pedro Vargas, vivo aún en la mente de la estrella con «su chorro de voz inagotable».

La engañadora. Cómo surgió el primer chachachá

Prado y Neptuno ha sido, desde tiempos inmemoriales, una de las esquinas más céntricas de La Habana. Un lugar de encuentro y referencia que ha mantenido su preeminencia pese a los muchos cambios que, a lo largo del siglo XX, se operaron en sus áreas. Un sitio que se inscribe de manera indeleble en la crónica habanera porque allí nació el primer chachachá.

Muy cerca, en Prado y San Miguel, volvió a abrir sus puertas, totalmente remozado y ampliado, el Hotel Telégrafo, donde pasó su estancia cubana la familia del asesinado presidente Madero. Mientras, del café Las Antillas, punto de reunión en la década del cincuenta de un grupo de poetas entre los que sobresalían Fayad Jamís, Rolando Escardó y Luis Marré, no queda ni memoria. Rialto dejó de ser una sala de cine desde hace muchísimos años. En tanto, el café Los Parados sigue *parado* en su mismo sitio.

En la esquina de Neptuno y Prado estaba el bar Partagás, que ya no existe, como tampoco sobreviven el café Alemán ni el restaurante Frascati. En la acera opuesta se ubicaba, durante la época colonial, el llamado Bodegón de Alonso, propiedad de Alonso Álvarez de la Campa y su hermano, padre y tío, respectivamente, de uno de los estudiantes de medicina fusilados en 1871. Ese bodegón se convirtió después en el café Las Columnas, célebre por la champola de guanábana que entusiasmó a Federico García Lorca en su visita de 1930. Ahí no acabaron los cambios. Con posterioridad, el espacio del café Las Columnas fue ocupado, sucesivamente, por los restaurantes Miami y Caracas, hasta que hace varios años se inauguró allí el café-restaurante que lleva el nombre de A Prado y Neptuno. En los altos estaban los amplios salones del Centro Castellano, que alquilaban los sábados y domingos para celebrar bailes públicos. Y es a esa sala de fiestas a la que quiere referirse el cronista, porque en ella surgió *La engañadora*, el primer chachachá.

¿Cómo nació esa célebre melodía creada por el maestro Enrique Jorrín? Se han dado varias versiones sobre su origen, la más extendida de las cuales es

la de la trifulca que en el propio salón de Prado y Neptuno protagonizaron dos mujeres durante un baile que animaba la orquesta América, en la que Jorrín tocaba uno de los violines. Según esa historia, una de las mujeres envueltas en la pelea lucía senos rotundos y amplias caderas, pero lo fue perdiendo todo en el combate pues se trataba únicamente de relleno. El compositor, que presenció la riña desde la tarima de la orquesta, se dice, fue entonces al servicio sanitario y en él empezó a escribir el famoso chachachá.

Es esa una buena historia, pero falsa, aunque no son pocos los que aseguran al referirla que se la escucharon contar al mismísimo Enrique Jorrín. El origen de *La engañadora* es otro. Su autor lo reveló en 1987. Relataba que una tarde de sábado, al caminar por la calle Infanta, reparó en una mujer de formas exageradas, muy provocativa, que avanzaba en sentido contrario. Al observarla, detuvieron su marcha los vehículos, el policía de tránsito se desentendió de lo suyo y todos los hombres la siguieron con ojos codiciosos. «Aquello era algo descomunal», aseveraba el Maestro. Al verla caminar hacia él, un sujeto se arrodilló en la esquina de Sitios e Infanta y empezó a rezarle como si fuera una Virgen. Sin disimular su desagrado, la dama pasó junto al hombre e hizo un gesto despectivo. El tipo, molesto, se puso de pie y dirigiéndose a los que contemplaban la escena exclamó:

—Tanto cuento y cuando vienes a ver es de goma…

A Jorrín y sus compañeros de orquesta les llamaba mucho la atención una muchacha que, siempre vestida de hilo blanco, era de las habituales en los bailes de Prado y Neptuno. Una mujer muy bella, de formas llamativas, sin dudas, pero algo raro advertían en ella los músicos. Las partes visibles de su cuerpo no armonizaban con lo que se ocultaba bajo el vestido. Era como si se tratara de dos mujeres diferentes.

Una noche, al entrar ella al salón, Jorrín la siguió con los ojos desde la tarima. No lucía como siempre, sino desarreglada, como si no hubiese tenido tiempo de componerse antes de llegar al baile, parecía que se hubiese vestido sin

quitarle el perchero a la ropa. El compositor siguió con atención los movimientos de la joven. Esquiva, sin apenas responder a los saludos, se escurrió hasta el tocador. Minutos después salía de allí con la apariencia que le era característica. Jorrín relacionó entonces a la muchacha del salón con la mujer opulenta que vio en la calle Infanta y con lo que el hombre despechado dijo acerca de su anatomía, que sus formas podían ser de goma…

—«Esta es la verdadera historia de *La engañadora* —atestiguaba el compositor en 1987—, aunque hay quien crea que yo vi a una persona con relleno… No fue así».

EN MËXICO

Enrique Jorrín Oleaga nació en Pinar del Río, la más occidental de las provincias cubanas, en 1926. Tenía cinco años de edad cuando su familia se instala en La Habana. Hace aquí el pequeño estudios de música, y a partir de 1941 forma parte, de manera sucesiva, de diferentes orquestas, entre ellas la muy célebre de Antonio Arcaño, hasta que en 1946 se integra a la orquesta América.

Compone Jorrín algunos danzones, como *Doña Olga*, que pegó fuerte en la preferencia del público. Sorprende con un nuevo ritmo y no sabe cómo llamarlo. Piensa que el nombre pueda ser mambo-rumba. Pero el caso es que al compás de *La engañadora* los bailadores comienzan a hacer filigranas y a sacar nuevos pasos. Puede que fuera el sonido del güiro en el acompañamiento o el escobillado de los pies de los bailadores lo que dio lugar al nombre. «Chachachá, chachachá es un baile sin igual…» repite el coro en la siguiente pieza de ese estilo que es creada por el músico: *Silver star*.

El musicólogo cubano Cristóbal Díaz Ayala opinó acerca del novedoso ritmo: « ¡Qué clase de hijo le ha nacido al danzón! Tiene de él el sentido rítmico y la dulzura criolla, pero es nuevo, se presta a nuevas figuras de baile y sobre todo es más cómodo de bailar que el mambo, de pasos tan complicados y rápidos. Se puede cantar y como en el danzón, se pueden ajustar a su ritmo boleros y otras

composiciones musicales, y además es fácil componer chachachá y otros autores seguirán a Jorrín».

El chachachá causa furor en Cuba. Se venden trece mil copias del disco de *La engañadora* y siguen, también de la autoría de Jorrín, *El alardoso* y *El túnel*. Tras el triunfo inicial, todo lo que Jorrín compuso en aquellos ya lejanos 1953 y 1954 se convirtió en éxito, y el Maestro terminó por adueñarse del *hit parade*. La creación del primer chachachá significó el resurgir de la música cubana y un retorno a lo nacional.

Están eufóricos los bailadores y el compositor. Pero Ninón Mondéjar, director de la orquesta América, no comparte esa alegría. Cree que el chachachá es una creación colectiva y no de Jorrín. En consecuencia, el compositor abandona la orquesta y funda su propia agrupación. Corría el mes de mayo de 1954.

Entonces —dice Díaz Ayala—, Mondéjar y Jorrín cometen el mismo error. Quieren repetir el éxito de Pérez Prado en México y ambos, con sus respectivas orquestas, se van a ese país, pero dejan vacía la plaza cubana y la pierden. En el favor popular las sustituyen pronto otras agrupaciones. Conjuntos como Fajardo y sus Estrellas, Sublime Sensación, Melodías del 40 y, sobre todo, Aragón, le arrebatan al público. En 1958 Jorrín retorna a La Habana, pero ya no será lo mismo.

¿Qué hace en México durante todos esos años?

Se presenta en la radioemisora XEW y anima bailes populares. Hace innovaciones en el formato charanga. Diría más tarde: «Al llegar a México me di cuenta de que allí gustaba mucho la trompeta, por eso incorporé tres, para lograr cambiar el timbre y así romper la monotonía de la orquesta tipo charanga, en donde la flauta es la que lleva todo el canto (…)». Además, explica el erudito Radamés Giro, amplificó los violines y el contrabajo con objeto de aumentar el volumen sonoro de la orquesta a tenor con la amplitud de los lugares donde debía actuar, generalmente grandes salones de baile.

En su monumental *Diccionario enciclopédico de la música en Cuba*, precisa Giro que si bien muchos de los elementos constitutivos del chachachá estaban en el ambiente, fue Jorrín quien le aportó la estructura y el estilo con que hoy lo conocemos. El propio compositor expresó: «El chachachá es mi estilo de hacer música. Yo no me propuse crear un nuevo ritmo, ¡me salió! Para escribir un chachachá solo tengo que escribir mi música, mientras los demás músicos para escribir un chachachá deben pensar en lo que yo hice, deben partir de mi estilo».

Enrique Jorrín falleció en La Habana en 1987.

Lucho Gatica en La Habana

Hace poco un amigo chileno me contaba de su conversación reciente con Lucho Gatica. El afamado bolerista, con casi 90 años de edad y radicado en Miami, evocaba con alegría y nostalgia sus días cubanos. No podía ser de otro modo, porque Lucho fue un ídolo en la Cuba de la década del cincuenta. Baste decir que en el *hit parade* de 1958 —dado a conocer el 21 de diciembre de ese año— tres piezas interpretadas por él aparecen entre las catorce seleccionadas. Ellas son: *Picolissima serenata*, de Renato Carossone; *Allá tú*, de Álvaro Carrillo y *Regresa a mí*, de Carmen Lombardo.

Lucho vino por primera vez a La Habana en 1954, contratado por Radio Progreso, *La onda de la alegría*. Era poco menos que desconocido. El éxito que cosechó entonces le sirvió de pasaporte en la capital mexicana, donde consolidó su fama.

Gaspar Pumarejo lo trae en 1957 para se presente en su Escuela de Televisión, que sale al aire en las noches por el Canal 2-Tele Mundo. Es el momento cumbre de Lucho Gatica en la Isla. Cristóbal Díaz Ayala considera: «Tenía Pumarejo un instinto innato para contratar artistas. O traía figuras en el apogeo de la fama, como Sarita Montiel o Liberace o buscaba figuras hasta entonces prácticamente desconocidas y las convertía en ídolos, como hizo con Lucho Gatica, Paco Michel y Luis Aguilé».

Pumarejo, que fue el pionero de la televisión en Cuba, poseía una extraordinaria capacidad publicitaria y era capaz —afirman los que lo conocieron de cerca—, de perfeccionar una idea ajena y llevarla hasta sus últimas consecuencias. Sus programas carecen del boato de los de la CMQ, no son El cabaret Regalías, con Rolando Ochoa como animador; ni Jueves de Partagás, con Enrique Santisteban; tampoco cuenta con el capital ni la influencia de Goar Mestre, el magnate de Radiocentro, pero es simpático, convence, y a la gente le gusta lo que hace, se mete siempre al público en el bolsillo. Es un hombre capaz

de hacer un espectáculo con el pan con chorizo —el choripán— que reparte en el estudio.

Un día Pumarejo tiene una de sus ideas geniales. Decide traer a La Habana, con todos los gastos cubiertos, a treinta músicos del patio que andan dispersos por el mundo a fin de que participen aquí en una jornada que llevará el título de: Cincuenta años de música cubana. En el grupo vienen Machito, Vicentico Valdés, Antonio Machín, Zenaida Manfugás, Chiquito Socarrás… Acude, entre otros, Antonio Picallo, que puede reencontrarse con su madre tras veintisiete años sin saber una palabra acerca de ella. Pumarejo decide agasajarlos con un acto multitudinario en el Gran Stadium del Cerro, actual Latinoamericano, el 24 de febrero de 1957.

Allí está Lucho Gatica que es, en esos días, la estrella de los programas televisivos del empresario. Llegado su turno, Pumarejo pregunta a Lucho el tiempo que lleva sin ver a su madre e indaga sobre cuándo volverá a hacerlo. «Hasta enero», responde el artista, que es cuando puede viajar a Chile. El empresario le tiene una sorpresa. Dice que ha hecho una conexión en cadena y el cantante podrá ver a su madre por televisión. En efecto, la señora, con el rostro muy serio, aparece en una pantalla gigante y le habla a su hijo. Lucho se frota los ojos, no da crédito a lo que está pasando, y Pumarejo, sin darle tiempo a reaccionar, devela el truco: su progenitora está allí mismo, en el estadio, porque fue traída en secreto desde Chile.

Llora Lucho Gatica. Llora la madre. Llora Pumarejo. Lloran las treinta mil personas que colman el recinto. Lloran los televidentes. Llora el escribidor que entonces era un niño. El hombre del choripán es el héroe de la jornada.

SALTO A LA FAMA

Se confunden las fechas de las visitas y tal vez los protagonistas y el orden en que se grabaron las canciones. Lucho vino varias veces y en ocasiones pasó aquí largas temporadas. Parece que fue Olga Guillot quien propició su primer viaje a La Habana. La mujer que inspiró a René Touzet su muy célebre bolero *La noche*

de anoche, lo escuchó cantar en Chile y se maravilló. Lucho, que daba sus primeros pasos en el bolero, cantaba entonces tangos, cuecas y otros aires folclóricos de su tierra. Cantó para ella acompañándose con su guitarra, y Olga, a capella, interpretó para él boleros de José Antonio Méndez y César Portillo de la Luz. La Guillot pidió a su representante Eugenio, *Tito*, Garrote que gestionase a Lucho un viaje a Cuba que era, en la época, el sitio obligado de un artista para saltar a la fama. «Él se entusiasmaría con el filin, y terminaría grabando boleros como *Delirio*, *La gloria eres tú*, *Contigo en la distancia* (…)» recordaba la cubana años después. Y él, complacido, rememoraba: «Olga decía que ella y yo éramos los reyes del bolero».

Se presenta en el Montmartre, el fastuoso cabaret de 23 y P, en el Vedado, como parte de un elenco en que también figura Edith Piaf. Hace luego una larga temporada en el Parisién del Hotel Nacional, donde lo acompaña al piano Frank Domínguez, de quien grabará *Tú me acostumbraste*. Graba además, con el respaldo del cuarteto de Aida, *No puedo ser feliz*, de Adolfo Guzmán, y *Por nuestra cobardía*, de José Antonio Méndez. Para estos dos números tiene al piano a Frank Emilio, al que años después evocará como «un músico tremendo, maravilloso».

Llevó al acetato piezas de no pocos compositores cubanos como Tania Castellanos (*En nosotros*), José Antonio Méndez (*La gloria eres tú* y *Novia mía*), Portillo de la Luz (*Delirio*), René Touzet (*La noche de anoche*), Pedro Junco (*Nosotros*), Osvaldo Alburquerque (*Triste condena*)… De Urbano Gómez Montiel graba *Canta lo sentimental*, que le llega gracias a Bola de Nieve. La interpretan también en Cuba Portillo Scull, Gina León y Elena Burke. Lucho la convierte en un éxito, aunque la versión del cubano Roberto Ledesma fue la más difundida en América.

Interpreta asimismo *Total*. Su autor, Ricardo García Perdomo, la había mantenido inédita durante más de una década, y cuando la *suelta* es el acabose. En diciembre de 1959, el mismo año en que sale al mercado, ese tema acumulaba la insólita cifra de cuarenta versiones, entre ellas las de Bertha Dupuy, Olga

Guillot, Fernando Álvarez… Ñico Membiela vende quince mil copias de su grabación de *Total*, y otro cubano, Celio González, en México, cincuenta y tres mil copias en solo tres meses. La graba también Lucho Gatica, aunque al cabo de los años reconocerá a *Contigo en la distancia*, de Portillo de la Luz, como su primer gran triunfo discográfico. Por cierto, al grabarla cambió la letra, no el sentido, de uno de los versos, lo que el autor, hombre ácido y arisco, no demoró en echarle en cara. *No puedo ser feliz* y *Por nuestra cobardía* también marcaron hitos en su carrera, según confesión propia.

Otros éxitos en su carrera fueron *Reloj*, *La barca*, *Historia de un amor*, *La puerta*, *Vanidad*, *Espérame en el cielo*, *Sinceridad*, *Encadenados*… De Agustín Lara interpretó *Solamente una vez*, *Santa*, *Noches de Veracruz* y *María Bonita*. De Armando Manzanero, que fue su pianista acompañante, popularizó *Voy a apagar la luz*. Resulta imposible para el escribidor dejar de mencionar sus versiones de *Bésame mucho*, de la mexicana Consuelo Velázquez, y *No me platiques más*, del también azteca Vicente Garrido. Lucho se la escuchó a Bola de Nieve y se enamoró de la pieza. La cantó e hizo suya para siempre. Diría refiriéndose a ella: «Esa es la canción que me identifica, es la canción mía. Todo el mundo que me ve en la calle, me canta: No me platiques más».

El chileno fue presentado en Cuba como «la nueva voz del bolero». Lo cierto es que La Habana, con sus grandes cabarets, canales de televisión, empresas disqueras y publicitarias, sus luces y noches sin fin; le cambió el ritmo a la vida del artista. Afirman especialistas que Lucho no asumió el bolero de la forma tradicional ni a la manera del filin. Lo suyo era puro romanticismo, una invitación constante a intimar. En lugar de cantarlas, acariciaba las letras y rozaba provocativamente sus labios con el micrófono. «Yo cantaba de una manera sensual», admitiría más tarde. Y la crítica valora: «No hubo quien no soñara y se enamorara con su voz profunda y armoniosa».

Algunos hablan hoy de *luchomanía* para definir los sentimientos de simpatía y admiración que despertó en la Isla. Aquella luna de miel, sin embargo, duró lo que todas. En 1959 sobrevino el divorcio: Lucho no entendió la justeza de la

Revolución, hizo declaraciones muy duras en su contra, y muchos de los que hasta entonces lo seguían y admiraban empezaron a rechazarlo.

Siempre ha dicho que ama profundamente a Cuba. De cualquier manera, su fama saltó de La Habana a México, Venezuela, Argentina y Perú. En Brasil sus éxitos fueron apoteósicos y se extendieron a España, Portugal y lugares más distantes como Filipinas, Japón y Medio Oriente. En 1966 se calculaba que había vendido unos veintidós millones de discos, pese a que desde 1961 un desgaste en las cuerdas vocales que se recrudecería con los años, lo obligó a reducir la frecuencia de grabaciones y la intensidad de los espectáculos en vivo.

50 CANCIONES INMORTALES

Luis Enrique Gatica Silva —Lucho Gatica— nació en Rancagua el 11 de agosto de 1928. Era uno de los siete hijos del matrimonio de Agustín, pequeño agricultor y comerciante, y Juana, amante de la música. La muerte del padre, en 1933, provocó que la familia conociera todo tipo de privaciones. Cursó estudios en colegios de los hermanos Maristas y matriculó en una escuela técnica para hacerse mecánico dental, clases que concluyó, aunque nunca ejerció el oficio. Ya se inclinaba hacia la música, y un disco con aires folclóricos chilenos, grabados a dúo con su hermano Arturo, le abrió espacios en emisoras locales.

Desde entonces grabó unos veinte álbumes discográficos, entre ellos el que lleva el título de *50 canciones inmortales* (2002). En 2013 presentó su disco *Historia de un amor*, donde a dúo con figuras de la música mundial como Laura Pausini y Nelly Furtado, interpretó nuevas versiones de viejos boleros. Participó en quince películas, casi todas filmadas antes de 1960 en México, país donde hizo además mucha televisión. Los escritores peruanos Mario Vargas Llosa y Alfredo Bryce Echenique evocan en varios de sus libros la figura de Lucho, sus visitas a Lima y la significación que para ellos tuvieron sus canciones.

Lucho Gatica se casó tres veces y tiene siete hijos. En el año 2000 su Rancagua natal le rindió homenaje. En el 2002 fue honrado en el XLIII Festival Internacional de la Canción de Viña del Mar, pero su voz, ya en decadencia, decepcionó al

público. Poco después, el gobierno de Chile le concedió la Orden al Mérito Gabriela Mistral por el aporte realizado a la historia musical de su país. El 7 de noviembre de 2007 recibió el Grammy Latino a la Excelencia, y el 25 de enero de 2008 fue inmortalizado con la estrella número 2354 del Paseo de la Fama de Hollywood, sería el segundo chileno, después de Don Francisco, en obtener tal reconocimiento. Más recientemente se le entregó la Orden al Mérito Pablo Neruda, máxima distinción del Consejo de la Cultura y las Artes chilenas a figuras con un quehacer artístico-cultural de alcance internacional.

Los que pudimos verlo y escucharlo en La Habana de los años cincuenta seguimos recordándolo.

Un romance habanero de Aceves Mejía

Miguel Aceves Mejía, uno de los tres grandes de la canción ranchera, vivió un romance fugaz con una muchacha cubana.

Corría el mes de febrero de 1958 y el llamado *Rey del Falsete* cumplía, en la capital de la Isla, un contrato con el Circuito CMQ-Radio y Televisión que contemplaba presentaciones en el Casino de la Alegría, el musical más popular de la pequeña pantalla cubana por aquel entonces, cuando Bertha Gulías, una cubanita de diecinueve años le robó el corazón. La periodista Daphne E. Marante, de Ediciones Cubarte, ofreció los detalles de esta historia.

QUE SEAS FELIZ

Un encuentro casual e inesperado propició esa relación efímera. Era una tarde plomiza y aburrida. Los primos de Bertha juegan al dominó y la muchacha, luego de asomarse una y cien veces a la puerta de la calle, trata de sacarle música a la guitarra. Mientras tanto su madre, modista de profesión, trabaja en el vestido que le encargara Rosita Quintana, actriz mexicana conocida como *La Chata.* De un momento a otro pasarán a recogerlo.

Tocan a la puerta. Intuye la modista que es el enviado de *La Chata*, y en efecto, desde el rincón donde permanece pegada a la máquina de coser, escucha que preguntan por el vestido, pero —¡qué pena! — la pieza no está lista. Encara con amabilidad al visitante. Es un modelo de cierta complejidad y cuidado y, ella se lo advirtió a la actriz, había otros encargos previos. —Pero pase adelante, señor, acomódese… ¿Acepta una tacita de café? Es ese ofrecimiento un rasgo común en todos los sectores sociales del país para demostrar hospitalidad, rara es la casa en que no se brinde al visitante la preciada infusión. Asiente el recién llegado. Claro que degustará ese café, dice, y ante la insistencia de la señora termina por tomar asiento. No es un mensajero cualquiera el que ha enviado la Quintana por su vestido. Se trata de Miguel Aceves Mejía, el popular intérprete de *El jinete* y, sobre todo, *La malagueña*. Sin ir más lejos, su interpretación de *Sonaron cuatro balazos*, se escucha una y otra vez en la radio cubana de esos días.

Bertha tiene sentado en la sala de su casa a uno de los mayores representantes —junto con los ya entonces fallecidos Jorge Negrete y Pedro Infante—, de la música ranchera. Es a su vez una estrella del cine mexicano, que comparte roles en la pantalla con grandes figuras como Lola Beltrán —*Guitarras de media noche*, 1957—; Lola Flores —*Tú y las nubes*, 1955—; Libertad Lamarque —*Cuatro copas*, 1957— y María Félix —*Camelia*, 1953. Aceves Mejía coprotagonizó uno de los filmes más ambiciosos de la época en el que, entre otros, intervinieron Katina Rayniere e Ima Sumac y una cantante de la talla de Edith Piaf.

El hombre mira a Bertha y el rostro se le abre en una sonrisa. Es cierto, ha trabajado mucho con Rosita Quintana. Lograron tanta química como pareja en la película *A los cuatro vientos* (1954) que los productores decidieron unirlos en otras producciones como *Que seas feliz* (1956). La conversación fluye por nuevos caminos y nadie vuelve a mencionar el vestido. Al fin se despide el cantante, no sin antes anunciar que repetirá la visita.

SIN PALABRAS

En la tarde del 23 de febrero suena el teléfono de la familia Gulías. Aceves Mejía quiere conversar con Bertha. Se presentará esa noche en el cabaret Sierra, centro nocturno de segunda línea ubicado en la Calzada de Concha, en la populosa barriada de Luyanó, y desea invitarla. Es un gustazo para ella, algo grande que él la tenga presente, pero no acepta la invitación. Es soltera, y los convencionalismos sociales y el *qué dirán* impiden que acuda a un lugar como aquel en compañía de un hombre, artista por añadidura.

Aceves Mejía no cede. Eso no es problema. Bertha puede asistir en compañía de su señora madre y de todos sus primos, si así lo desean. Queda la muchacha sin palabras. No sabe qué responder, pero al fin dice que sí, irá. Cuando cuelga el auricular, su familia le hace bromas. Media hora antes de salir desconoce todavía la ropa que llevará. Se ha probado cinco vestidos, que permanecen tirados encima de la cama, y ninguno le acomoda.

En el cabaret Sierra hay luces y música, lentejuelas y *chinchín* de copas. Canta Aceves Mejía. Bertha y el mexicano no desperdician la ocasión para

fotografiarse. Una de esas fotos los atrapó con las caras muy juntas. Él, de cuello y corbata, aprieta con su mano izquierda el brazo derecho de su compañera, que quiere sonreír pero mira a la cámara como asustada.

La Dirección de Deportes del gobierno del general Fulgencio Batista convoca al II Gran Premio de Cuba, en el que tomarán parte las figuras más importantes de la Fórmula uno del automovilismo mundial. Uno de ellos es el astro argentino del volante Juan Manuel Fangio, cinco veces campeón del mundo y ganador el año anterior del primer Gran Premio. Competirán asimismo figuras como Stirling Moss y el marqués de Portago, entre otros veinte corredores extranjeros y cubanos. La dictadura se jacta de la celebración de la carrera el 24 de febrero, de la inauguración de Cinerama y de la pelea de boxeo por la faja mundial de los pesos ligeros, que disputarían en La Habana el cubano Orlando Echevarría y el campeón norteamericano Joe Brown.

Un comando del Movimiento 26 de julio se propone el secuestro de Fangio. Sabe que un hecho como ese repercutiría en todos los continentes y lo asume como una forma de concentrar las miradas en la lucha de los cubanos contra la dictadura batistiana. Demostraría la fortaleza de la Revolución, activa no solo en la Sierra Maestra, sino también en las ciudades e incluso en La Habana.

Años después, uno de los protagonistas de aquel hecho diría: «Queríamos llamar la atención sobre el proceso revolucionario cubano y procurar que el mundo conociera la existencia de la contienda guerrillera en la Sierra Maestra y la lucha clandestina en las ciudades. En pocas palabras, que se conociera más de Cuba y de su confrontación por medio de las armas. Por lo que el secuestro de Fangio sería una breve retención. Una retención patriótica».

NUNCA MÁS

Fangio pasó poco más de veinticuatro horas en poder de sus captores, que lo entregarían a funcionarios de la embajada argentina tarde en la noche del día 24. Si el secuestro había sido riesgoso, la devolución resultaba aún más difícil y arriesgada. Abandonar al campeón en cualquier esquina hubiera sido fácil. Pero se temía que la dictadura lo asesinara para culpar luego al Movimiento.

Entre el rapto y la aparición del corredor, todos los cuerpos de la Policía trataron de dar con el paradero de Juan Manuel Fangio. Más de mil agentes policiales, bajo las órdenes del coronel Orlando Piedra, jefe del Buró de Investigaciones, participaron en la extraordinaria búsqueda. Acometieron cientos de registros, mientras carros patrulleros del Servicio de Inteligencia Militar y de la Sección Radio Motorizada de la Policía Nacional, mantuvieron una estrecha vigilancia en carreteras, caminos y aeropuertos para evitar que el astro pudiera ser llevado fuera de la capital.

Bertha y Aceves Mejía no volvieron a verse nunca más después de aquella noche en el cabaret Sierra. En la conversación que sostuvo con Daphne E. Marante, Bertha dejó entrever que fue el clima de represión que siguió en La Habana al secuestro de Fangio lo que provocó que la pareja dejara de comunicarse. «La conmoción creada por el secuestro de Fangio hizo que esa noche el cabaret cancelara su espectáculo influyendo en los ánimos de los espectadores, de lo que no pudieron escapar Miguel y Berta. El secuestro de Fangio fue todo un éxito para el Movimiento 26 de julio pero el romance quedó trunco», dice la periodista.

La explicación parece demasiado simple. Otros debieron ser los motivos. Una de las partes pudo haberse desencantado, y la diferencia de edad entre ambos —24 años— debe haber influido. Un hecho no puede pasarse por alto. Es en aquel 1958 cuando Aceves Mejía, ya con 43 años, decide reanudar relaciones con la argentina Rita Martínez, con la que se casó en la propia fecha y que sería su esposa para toda la vida.

DE VUELTA

El mexicano vino por primera vez a Cuba en 1951. Para entonces había participado como testigo en la boda de Benny Moré, cuando *el Bárbaro del Ritmo* contrajo matrimonio con la mexicana Juana Bocanegra. A partir de esa fecha regresaría, y la isla se hizo presente en su variado repertorio, que incluyó obras de compositores cubanos como Jorge González Allué —*Amorosa guajira*—, Ñico Saquito —*Así no, papacito, así no*—, Israel Cachao López —*Repica la tambora*— , Miguel Matamoros —*Que siga el tren*— y Alfredo Brito —*Dos letras y un*

corazón— entre otros. Su amplio diapasón estuvo conformado también por boleros y ritmos afrocubanos.

De cualquier manera su último viaje no lo efectuó por voluntad propia. A fines de la década del sesenta Aceves Mejía nos visitó de modo accidental, cuando la aeronave en que volaba entre Santo Domingo y Ciudad de México fue desviada y obligada a aterrizar en el aeropuerto de Santiago de Cuba. En la terminal aérea, sus admiradores cubanos, que eran y siguen siendo muchos, lo reconocieron y le pidieron que cantara. Aceptó la propuesta con gusto e interpretó canciones de siempre, aquellas que permanecen enraizadas en el imaginario de la Isla: *El jinete*, *La malagueña*, *La verdolaga*, *El pastor*, *Que seas feliz, La copa del olvido***…** En el testimonio fílmico de entonces se le ve sonriente y feliz de estar en tierra cubana como en casa propia, rodeado del afecto de autoridades y pueblo.

En esta Habana nuestra, cargada de leyendas, una placa de bronce en la fachada del hotel Lincoln recuerda el secuestro de Juan Manuel Fangio, el 23 de febrero de 1958. Unas cuadras más abajo, en una vivienda modesta, duerme en una caja de cartón la historia de un romance que no llegó a finales.

En el reverso de una de las fotografías que allí se atesoran, se lee: «Bertita, acuérdate cuando veas esta foto de la noche que pasamos juntos en la Sierra. Miguel».

Mojica en La Habana

La escritora cubana Dulce María Loynaz —Premio Miguel de Cervantes 1992— dice en sus memorias que el actor y cantante mexicano José Mojica hizo perder la razón a los habaneros durante su visita de finales de 1931. «Para ensalzarlo o vituperarlo, ningún artista ha levantado aquí clamor semejante», rememoraba la autora de *Jardín* y *Últimos días de una casa*. Por su parte, el llamado *Valentino de la ópera* escribiría: «Si tuve grandes alegrías en La Habana, también sufrí grandes dolores».

Aclara la Loynaz que ella permaneció al margen de todo aquello. Nunca, ni entonces ni después, le interesaron los cantantes y tenía ciertamente cosas más importantes en qué pensar. Un primo suyo empezaba a cortejarla y era, a su juicio, más gallardo que el mexicano. «De Mojica ni siquiera había visto las películas. Y lo tenía por persona vana y superficial».

Llegarían con el tiempo a conocerse. Pero ni el artista ni la poetisa eran ya los mismos. El hombre que había ganado una fortuna con sus películas y sus conciertos, se ordenaba sacerdote y hacía voto de pobreza. Dulce María había roto su matrimonio con el primo y se dejaba cortejar por el cronista Pablo Álvarez de Cañas, que moría de amor por ella desde que viera su retrato en un periódico. Pablo soñaba con que aquel romance terminara en boda, posibilidad impensable para la poetisa. Aun así emprendieron juntos un viaje por América Latina. Al llegar a Perú, quiso Álvarez de Cañas saludar a Mojica —ya fray José Francisco de Guadalupe, internado en el convento de La Recoleta, casi inaccesible en aquellas tremendas soledades andinas. El concepto que de él se hiciera la creadora de *Carta de amor a Tut Ank Amen* cambió radicalmente. «Tan rectificado fue, y tal impresión me hizo en esa única visita, que puedo decir ahora que fueron sus palabras las que más pesaron en mi vacilante voluntad de casarme con Pablo».

Una amistad fraternal unió a los dos hombres, y esa relación duró hasta la muerte, ocurrida solo con días de diferencia entre ellos. Escribe la Loynaz en *Fe de vida*: «Entre las cartas que todavía llegaron a su nombre después de fallecido

Pablo, estaba una de fray José de Guadalupe Mojica, que incluía su última foto dedicada a él. En ella aparecía en una silla de ruedas, aún sonriente, y cuando la recibí los dos estaban muertos».

Quién iba a decirle a Dulce María en 1931, cuando los caminos de ambos se hallaban tan distantes, que sería ella la encargada de recibir el mensaje póstumo de Mojica. Estaba el mexicano aquel año en la cúspide de la fama. Su voz era hermosísima y sus piernas —una de las cuales le sería amputada—, ágiles. En La Habana la gente formaba largas filas frente a su hotel o al teatro, solo para verlo escapar rápidamente al salir, si no se escabullía antes por una puerta secreta.

Más de una vez los agentes del orden tuvieron que protegerlo del entusiasmo del público, y más de una vez tuvo que castigar él mismo, con sus recios puños, la insolencia de algunos que llevaban su torpeza o su malignidad demasiado lejos; acota la poetisa y añade que fue una suerte de locura colectiva la que se adueñó de los habaneros durante la estancia de José Mojica.

LA VOZ DE ORO

En aquel momento se le consideraba el mejor tenor de América Latina. A la maravilla de su voz —voz de oro, como se decía en ese tiempo—, unía su tipo de galán latino que, a partir de Rodolfo Valentino, exigían los cánones melodramáticos de la época. Su carrera cinematográfica comenzó en 1928, con películas habladas y cantadas en español como *Ladrón de amor* y *El precio de un beso*.

El afanado compositor y pianista Ernesto Lecuona lo contrató para que viniera a La Habana. Se conocieron en Hollywood. La Metro Goldwin Mayer había solicitado al cubano que colaborara en la musicalización de *Canción de amor*, filme protagonizado por el barítono Lawrence Tibett y la actriz mexicana Lupe Vélez, y en el que participó la orquesta de los Hermanos Palau, así como cantantes y bailarines cubanos. Lecuona intimó con Mojica y respondió a la invitación del astro mexicano para que lo visitara en la mansión que se había

hecho edificar en Santa Mónica. Allí, valiéndose del gran piano de cola que resaltaba en la sala de estar, hizo el compositor una audición memorable de su obra. En un aparte le dijo a Mojica: «Tienes que ir a Cuba. Tendrás un éxito enorme», y le ofreció mil dólares por cada concierto en La Habana. Era una buena suma para una época de crisis económica, y el tenor aceptó encantado la oferta pues necesitaba plata para apoyar al movimiento de los cristeros. Vendría junto al notable pianista Troy Sanders, que lo acompañó en sus presentaciones. Partieron del puerto de Veracruz con destino a la capital cubana. Su llegada despertó un entusiasmo poco visto antes. En sus memorias escribió:

> Desde mi arribo advertí que tenía que enfrentarme a un público amigo al que debía tratar de manera especial. La recepción que me preparó Lecuona fue sensacional. Tenía que entregarme, sin reservas, a un público entusiasta. La seriedad y compostura no encajan con los cubanos, que aman la confianza, la franqueza, y se interesan por la persona. Me lo había advertido Esperanza Iris cuando me refería el trato familiar y cálido que le daban en toda la Isla.

Para el 14 de diciembre se programó su primera presentación en el Teatro Nacional, hoy Gran Teatro de La Habana. Se dice que era materialmente imposible atravesar la esquina de Prado y San Rafael, en Centro Habana, donde se encuentra el coliseo, y que el cercano Parque Central estaba invadido de público y policías. Las lunetas se vendían a tres pesos, precio elevado dada la situación del país. El teatro estaba lleno a reventar. Parecía que la gente había perdido el miedo a concurrir a lugares públicos en aquellos días en que se recrudecía la oposición a la dictadura del general Gerardo Machado. El régimen extremaba la represión y los grupos revolucionarios detonaban bombas y petardos y hacían funcionar la escopeta recortada. Pero todo el mundo quería ver y oír a Mojica, y el automóvil que lo transportaba debió desplazarse con sumo cuidado en medio de una multitud que aplaudía, gritaba y exigía la presencia del cantante.

A las nueve en punto salió al escenario. Una verdadera tempestad de aplausos lo arropó durante largos minutos. Al fin empezó la música: Peri, Cavalli, Cimara, Gounod… La parte inicial del concierto transcurría de maravilla cuando desde el escenario el tenor comenzó a ver que la gente se levantaba y salía apresuradamente. Tosía, gesticulaba y se cubría la nariz con pañuelos. «Hasta mí

llegaba el picante olor de las bombas lacrimógenas», nos cuenta en sus memorias:

No eran tales. Se trataba de las llamadas bombitas *de peste*, rústico adminículo que se elabora con la flor de pedo, que al reventarse produce un olor nauseabundo, y que en una habitación cerrada invade poco a poco el espacio, se mantiene en el ambiente durante largos minutos e impregna el olfato de quien lo huele. El concierto debió ser suspendido. Cuando se reanudó, la atmósfera estaba aún viciada por los gases. Sanders ejecutó a Zeckwer y el estadio Staccato, de Rubinstein, y Mojica prosiguió con obras de Duparc, Massenet, Chausson, Head y otros. La calma parecía haberse restablecido.

CUANDO ME VAYA

Un momento importante de los conciertos de Mojica en La Habana fue su interpretación de *María la O,* canción de Ernesto Lecuona. Nunca antes había sido presentada por un hombre, eran solamente sopranos quienes la difundieron. Mojica le hizo un arreglo especial, con recitados y declamaciones que la hacían propia para voz masculina. «Por ello recibí [dice el tenor] una de las más grandes ovaciones de mi vida, y esa noche *María la O* —que vocalmente ofrece dificultades y agudos iguales a la más escabrosa aria de ópera— quedó para siempre en el gusto del público cubano; digo para siempre porque hace un cuarto de siglo que la canté y todavía se escucha diariamente».

El 16 de diciembre volvió al escenario del Nacional con obras de Pergoilessi, Erlanger, Chaminade, Donizetti… Sanders acometió a Debussy y a Turina. El tenor cerró con canciones folclóricas y anónimas e interpretó, para finalizar, *Cuando me vaya*, de María Grever. El 20 de diciembre ofreció una audición popular con canciones mexicanas y cubanas. Ese día Lecuona ejecutó, a dos pianos con Sanders, sus piezas *La comparsa* y *Danza lucumí*. Hubo conciertos los días 25, 26 y 28. El 30 fue de homenaje y despedida al artista visitante.

Historiadores cubanos no han esclarecido nunca las razones que motivaron la maloliente interrupción del primer concierto de Mojica en La Habana. A diferencia de la bomba que le pusieron a Caruso en el mismo teatro, en 1920, nadie se proclamó autor del hecho en los más de ochenta años transcurridos. Ni siquiera existen sospechas.

El propio tenor explicó en sus memorias los posibles motivos:

> Había intereses que resentían perjuicios con el artista que dejaba sin público los demás teatros; empresas cinematográficas que creían necesario desacreditar y aun calumniar al que les causaba pérdidas; periodistas sin ética profesional que esperaban gratificaciones de mis empresarios y que, por no obtenerlas, escribieron artículos llenos de sátira y malicia.
>
> Hubo caricaturas que, a más de bobas, eran insultantes. El remedio que me propusieron para acallar los comentarios, era peor que la campaña de calumnia. Debería yo abofetear en público a cierto periodista; correr una aventura amorosa con cualquier mujer casada; jugar grandes sumas en casinos clandestinos; organizar juergas y visitar casas de mala nota. Debía ser admirado como hombre mundano, no como artista de buenas costumbres.

Hay algo cierto. Con la excepción de Pablo Álvarez de Cañas, cronista del periódico *El País*, la prensa le hizo imposible la vida a Mojica durante su estancia.

SOLAMENTE UNA VEZ

En 1941, en San Miguel de Allende, Guanajuato, fallece doña Virginia, la madre del tenor. José Mojica, en plenitud de su carrera, abandona entonces la vida artística e ingresa en un convento. Se dice que en tales circunstancias Agustín Lara le dedica su bolero *Solamente una vez*. Dos años más tarde recibe las órdenes menores y, después de hacer el noviciado, se ordena sacerdote.

Murió en Lima el 20 de septiembre de 1974, a los79 años de edad. Actuó en el cine, con la debida autorización eclesiástica, prácticamente hasta el final de su vida.

Lecuona

Una negra vieja, mitad hechicera, mitad pitonisa, se detuvo ante el niño que dormía en su cuna envuelto en tules y, luego de bendecirlo, dejó oír una rara profecía. «Es un genio», afirmó. Había nacido cuatro o cinco días antes, el 6 de agosto de 1895, y con sus doce libras de peso fue un acontecimiento en la barriada. Su padre, el periodista canario Ernesto Lecuona Ramos, director del periódico *El Comercio*, buscó acomodo en la acogedora villa de Guanabacoa, entonces de aires límpidos y aguas cristalinas, a fin de que su esposa Elisa Casado Bernal, ya delicada de salud, pariese a su hijo número doce. Se llamó Ernesto Sixto de la Asunción y sería, aseguran especialistas, el más universal de los compositores latinoamericanos.

No había cumplido aún seis años de edad cuando la revista habanera *El Fígaro* ponía de relieve su mirada viva y penetrante y su aguda inteligencia. Resaltaba así mismo su seguridad en el piano, tanto como la finura y buen gusto de sus ejecuciones. Aquello, sin embargo, no pasaba de ser cosa de muchachos. Su hermana Ernestina —catorce años mayor—, fue quien, en 1903, le puso las manos en el piano «con un sentido de disciplina, al margen de la improvisación». Matricula al año siguiente en el conservatorio Peyrellade y en 1908 publica su primera obra musical.

Fuera ya del conservatorio, Joaquín Nin, que lo tomó como discípulo durante ocho meses, antes de volver a París, le aconsejó que no recibiese clases de nadie más que de Hubert de Blanck. El ilustre pedagogo lo aceptó en el sexto año de piano del plan de estudios que regía en su conservatorio, lo que demuestra el adelanto alcanzado por Ernesto Lecuona en el poco tiempo que llevaba como alumno.

Su padre había muerto en 1902, durante un viaje a Canarias. La madre necesitaba de cuidados especiales y el joven pianista, para ayudar a los suyos, empieza a conocer algunas facetas desagradables de la vida. Tiene doce años y comienza a trabajar. El cine era todavía silente y se requería de pianistas que

animasen las proyecciones. En el cine Fedora, en Belascoaín y San Miguel, devenga tres pesos españoles diarios por esa tarea —no existe aún moneda nacional— y pese a su edad dirige también la orquesta. Trabajó luego en otras salas cinematográficas. En el teatro Regio, de la plaza de Albear, fue el pianista acompañante de la tonadillera Amalia Molina. Una primera gira artística lo lleva por ciudades de La Habana y Matanzas como parte de una compañía en la que figuraban la tonadillera Mimí Ginés, un dúo de cantantes italianos y Teresky el transformista, que era como se llamaba entonces a los travestis.

El maestro Hubert de Blanck piensa que su discípulo malgasta el talento. Conversa con la madre de Lecuona. Tiene ante sí una sólida carrera pianística y urge sacarlo de actividades triviales, que podrán ayudar a vivir a la familia pero que no conducen al músico a ninguna parte. Elisa Casado comprende la situación y acepta la sugerencia a costa de grandes sacrificios. Muchos años después, en el apogeo de su gloria, Lecuona recordaba emocionado la fe de su madre e insistía en afirmar que lo que era se lo debía a ella.

LA COMPARSA

No derrochaba del todo su talento el joven artista. En 1912 ingresa en la compañía de Arquímedes Pous. Ese es también el año de *La comparsa*, una de sus melodías más conocidas, que al decir del musicólogo Jesús Gómez Cairo resulta reveladora del genio del autor, de su condición de compositor nato. Poco después, con presentaciones exitosas en Estados Unidos, inicia su carrera internacional. En 1918, junto al compositor José Mauri, funda el Instituto Musical de La Habana.

Lo atrae el teatro lírico. La revista, el sainete y la zarzuela hallan en él a un inspirado cultivador. *Domingo de piñata*, estrenada en el teatro Martí en 1919, marca un hito en la historia de ese coliseo al alcanzar cerca de doscientas representaciones. En 1922, con Gonzalo Roig, Virgilio Diago, Pérez Sentenat y otros maestros, funda la Orquesta Sinfónica de La Habana. El propio Lecuona como pianista y Roig como director están en su programa inaugural, el 29 de octubre de ese año, para interpretar el Concierto número 2 en sol menor opus 32

para piano y orquesta del compositor francés Camilo Saint-Saëns. En 1923 Lecuona organiza y dirige, en los teatros Payret y Nacional, los Conciertos Típicos Cubanos que presentaron obras de autores contemporáneos. En ellos actuaron, entre otros, René Cabel, Rita Montaner, Carmen Burguette, María Fantoli, Tomasita Núñez, Hortensia Coalla y Luisa María Morales.

Digna de tenerse en cuenta es la relación que mantuvo el compositor con Gustavo Sánchez Galarraga, un poeta hoy execrado y que deberá releerse —o leerse, porque el escribidor sospecha que está condenado sin que su obra haya sido leída. Mucho trabajaron juntos ambos creadores. Según Lecuona: «Gustavo y yo éramos el complemento, la síntesis, el resumen del entusiasmo. Ello nos dio la oportunidad de identificarnos íntimamente. Empezamos componiendo canciones, después emprendimos nuestra labor mejor: la zarzuela».

Trabajó asimismo el maestro con otros libretistas. *Niña Rita o La Habana de 1830* tiene libreto de Castells y Riancho, y la música es de Eliseo Grenet. Se estrenó en 1927 en el teatro Regina —actual Casa de la Música de Centro Habana— y en ella debutó Rita Montaner en el papel del negrito calesero. Fue una obra célebre, entre otras razones porque en ella Rita interpretó *¡Ay, mamá Inés!*, de Grenet, y *Canto Siboney*, de Lecuona; éxitos perdurables si los hay. De Sánchez Galarraga es el libreto de la zarzuela *Lola Cruz*, estrenada en 1935 en el teatro Auditórium —después Amadeo Roldán—, con la que Esther Borja debuta en el ámbito teatral.

Viaja intensamente Lecuona. En 1923 está en Nueva York y en Puerto Rico. En 1924 en España, como pianista acompañante de la destacada violinista Martha de la Torre. En 1928, creadores del calibre de Edgar Varése, Alejo Carpentier, Maurice Ravel y Joaquín Turina lo aplauden en sus presentaciones en las salas Pleyel y Gaveau, de París. Panamá y Costa Rica lo acogen en 1930, y al año siguiente viaja a México. En Hollywood, contratado por la Metro Goldwyn Mayer participa, con la orquesta Hermanos Palau, en la musicalización de la película *El manisero*. Y en un teatro de esa ciudad interpreta, con la presencia del compositor, *Rapsodia en azul*, del norteamericano George Gershwin.

En 1932 vuelve a España, y en el 34 a México. En el 36 hace su primer viaje a Argentina, con Ernestina Lecuona, Esther Borja y *Bola de Nieve*, visita que repetirá en 1937 y 1938, cuando, junto a Esther y a *Bola*, participa en la filmación de *Adiós, Buenos Aires*. En ese mismo año actúa en Perú y Chile, para volver a la Argentina en 1940. El 10 de octubre de 1943 estrena su *Rapsodia negra* en el Carnegie Hall, de Nueva York. Ya en la década del cincuenta un largo periplo lo lleva a Marruecos, Madeira y Madrid. En 1958 retorna a España. El 23 de enero de 1959 regresará a Cuba.

LA NOSTALGIA

Fue muy intensa su vida. Compuso cientos de bellísimos números que comprenden la amplísima gama de la música popular cubana. Descubre, pule y lanza toda una cantera de intérpretes. Sus relaciones con numerosos artistas extranjeros posibilitan que traiga a Cuba a no pocas estrellas rutilantes. Pese a su carácter tímido e introvertido sabe ser un empresario cuando tiene que serlo, y el compositor exquisito no es remiso a supervisar el vestuario y la escenografía de un espectáculo con tal de mantener vivo el teatro lírico cubano para el que produce, aparte de las mencionadas, otras zarzuelas igualmente inolvidables como *El cafetal* (1928) *María la O* (1930) y *Rosa la China* (1932).

«Sigue su vida, sin tregua ni reposo, componiendo, luchando por los derechos de los compositores cubanos, produciendo buenos programas para el teatro, grabando su música», escribe el musicólogo Cristóbal Díaz Ayala.

Tras la huida de Batista se siente animoso y emprendedor, dice su biógrafo Orlando Martínez. Los días 23, 27 y 30 de mayo de 1959 organiza tres conciertos en el Auditórium. Sería su último contacto con el público cubano. Se le acusa de mal manejo de fondos en la Sociedad de Autores y de complicidad con la dictadura batistiana, pero sale ileso de ambos cargos. Hay el proyecto fallido de llevar al cine su vida con el título de *Malagueña*, y el maestro viaja a Estados Unidos para gestionar el abaratamiento de los derechos musicales. Regresa a la Isla. Aduce que debe cobrar derechos de autor y pide al Banco Nacional que se le

permita extraer ciento cincuenta dólares de su cuenta bancaria y otros trescientos para las dos personas que lo acompañarán. Sale de La Habana el 6 de enero de 1960. No regresará jamás.

Desde Tampa escribe a sus amigos que quedaron en Cuba. Está amargado, lo mata la nostalgia, necesita el contacto con su tierra. No escribe y ha perdido sus aristas para la empresa. Enferma de cuidado. Tras ingentes esfuerzos la soprano Luisa María Morales logra contactarlo por teléfono desde La Habana. El maestro está en cámara de oxígeno, pero habla con la amiga inolvidable. Le pide que no divulgue su estado de salud.

Es el mes de mayo de 1963. Mejora su estado físico y en septiembre, aconsejado por su médico, se traslada a España. Quiere visitar Santa Cruz de Tenerife, donde nació y murió su padre. En Málaga le obsequian una bella casa en reconocimiento a su inmortal *Malagueña* y lo declaran Hijo Adoptivo. Dona a una iglesia la imagen de la Caridad del Cobre, ante la que hace decir misa por las víctimas del ciclón Flora. En Barcelona vuelve a enfermar de gravedad. Se le recomienda que retorne a Tenerife y hace el viaje con sonda nasal. El capitán de la nave teme que muera a bordo y le ordena que desembarque en Cádiz. Pero al fin puede continuar.

En el lujoso hotel Mencey, de Santa Cruz, las cosas parecen mejorar. Bromea el maestro con sus acompañantes, pero todo no es más que una ilusión. Fallece en la medianoche del 29 de noviembre de 1963. La causa inicial de su muerte fue una bronconeumonía; la directa, una asistolia por fibrilación ventricular.

El 3 de diciembre, ante el cadáver, se ofreció una misa de *corpus insepultus* en la iglesia del cementerio de Santa Lastenia, en Santa Cruz. Después, el cuerpo fue traslado a Madrid. Allí se le cantó una misa imponente organizada por la Sociedad de Autores de España. Doce sacerdotes oficiaron ante cuarenta y ocho candelabros. Actuó la Orquesta Sinfónica de Madrid con un coro de doscientas voces. La bandera cubana cubría el féretro.

Esa misma noche el cuerpo de Lecuona, embalsamado con una técnica que garantizaba su eficacia durante treinta y cinco años como mínimo, salió en avión con destino a Nueva York. El 13 de diciembre lo inhumaron en el cementerio de Westchester de esa ciudad.

Sobre su obra valoró Cristóbal Díaz Ayala: «Lecuona fue el paradigma de la fusión de las vertientes españolas y africanas de la música cubana. Nadie mejor que él supo fundir ambos elementos sin perder la autenticidad de las fuentes originales pero creando un producto nuevo y distinto: música cubana».

II

Federico Villoch, postalista

Se calcula que firmó unas cuatrocientas obras de teatro. Por su facilidad para escribir y la rapidez con que lo hacía se le llamó «el Lope de Vega cubano», por aquello de que escribía en la mañana, ensayaba en la tarde y estrenaba en la noche.

Aunque hizo muchos reportajes y artículos, sobresalió sobre todo en la crónica. «Viejas postales descoloridas» era el título de su columna en el *Diario de la Marina*, páginas que si bien abordaban hechos y personajes del pasado, de ahí lo de *viejas*, estuvieron siempre llenas de vida y color. Por aquellas postales, referidas generalmente a La Habana, Federico Villoch se llamó a sí mismo *el postalista*. Fue un habanero definitivo a pesar de no haber nacido en la capital.

Fama, éxitos continuados, afectos familiares, una buena y saneada fortuna fruto del trabajo, conquista Federico Villoch gracias al teatro Alhambra, del que fue empresario y accionista. El 28 de febrero de 1935, a las doce y dieciocho minutos de la madrugada, se desplomó el vestíbulo del coliseo de Consulado y Virtudes. «Entonces —escribe Eduardo Robreño—, se derrumbó también el alma de Villoch». A la mañana siguiente, al reclamo de la Policía, se vio a actores y técnicos del establecimiento recoger sus pertenencias entre los escombros. Con ellos estaba Villoch que guardó con singular cariño los bultos que contenían sus obras, «pedazos y jirones de su vida —dice Robreño—, que celosamente llevaría a su casa».

Prosigue su relato el autor de *Cómo lo pienso lo digo*:

«Pero hombre de acción literaria infatigable, comenzó una nueva tarea. Volvió al periodismo. Esta vez ya no era el repórter ágil de *La Iberia* o *La Unión Constitucional*, tratando de captar la noticia sobre la renuncia de Martínez Campos o la reacción del gobierno español ante la explosión del Maine.

Ahora era el costumbrista de fina prosa y hondos conocimientos del alma criolla, que iba a verter en artículos a los que tituló “Viejas postales”… los firmes trazos de una gran obra pictórica».

Se trataba de un singular tipo de estampas. Nueva modalidad de la tradición creada por el peruano Ricardo Palma y que aclimatara en Cuba el escritor español Álvaro de la Iglesia. Mezcla de testimonio y chisme, es decir, de la historia y el rumor popular, nos dice Juan J. Remos, y precisa: «El postalista rememora y admite también la voz de la calle. Su originalidad en el método estriba en que mientras la tradición se nutre en archivos y bibliotecas, las postales reaniman episodios vividos por el autor, y en que si los personajes que desfilan por aquellas han sido extraídos de folios empolvados, los que están iluminados en estas vivaquean en la memoria de su evocador».

Villoch fue poeta en sus mocedades, el cantor de la bohemia literaria —«Otra Mimí», «Desde el hospital», «Los días del bohemio»…—; se manifiesta como sugerente prosista en sus «Cuentos a Juana», que dio a conocer en *La Habana Elegante*. Sin embargo, debió al teatro la enorme popularidad que conoció en su tiempo, y en esa línea es autor de *La casita criolla*, *La danza de los millones* y *La isla de las cotorras*, entre otras obras que escribió para que subieran a escena en el Alhambra y que merecen ser recordadas.

A pesar de ello, más que como autor teatral, se valoró siempre como periodista. Poco antes de su muerte, escribió en el Álbum del cincuentenario de la Asociación de Reporters, 1902-1952:

> Mucho podemos hablar del teatro cubano, pero también podemos referirnos a nuestra producción periodística que desde los dieciocho años venimos practicando con el mayor cariño. Antes que autor teatral fuimos, somos y seremos periodistas y bien lo demuestra nuestra copiosa labor en los semanarios *El Fígaro* y *La Habana Elegante*, de Pichardo y Hernández Millares, respectivamente, y nuestro diario aporte a los grandes rotativos *La Iberia*, *La Lucha*, *El Comercio*, *La Unión Constitucional*, y luego el *Diario de la Marina* y *Carteles*, sin olvidar aquel popular semanario, *La Caricatura*, en el que, durante veinte años, escribimos la crónica semanal.

Tres fotos de Villoch ilustraban su nota en el Álbum. Una lo captó a sus veinte años, recién comenzado como reportero. Otra a los treinta y cinco, ascendido ya a redactor. La tercera lo muestra a los cincuenta, cuando junto a su socio, el actor Regino López, acometía la llamada temporada alhambresca que duró treinta cinco años consecutivos. Acota: «Y no enviamos una cuarta fotografía

porque ya hemos cumplido los 85, y como dijo alguien: No está la Magdalena para tafetanes».

POSTALES

Federico Villoch nació en Ceiba Mocha, Matanzas, en 1868. Su padre era jefe de la estación local del ferrocarril y propietario de una finca que aseguraba a la familia un desahogado pasar. Quedó huérfano de madre a los dos años, y el progenitor, preocupado por la educación del niño, lo envió a residir a La Habana. Tendría unos diez años cuando escuchó, en el Liceo de Guanabacoa, una disertación de José Martí. Con seguridad poco entendió del discurso, pero la palabra y presencia del orador lo impresionarían para siempre.

Curiosamente, años después conoció a Antonio Maceo. En una de sus «Viejas postales descoloridas», contaba Villoch que una mañana de invierno en que caminaba hacia el Instituto de Segunda Enseñanza de La Habana, en el sitio que ocupa hoy la Universidad de San Gerónimo, en la esquina de Obispo y Bernaza, se cruzó con Maceo. Venía el Titán del hotel Inglaterra, donde se hospedaba, e iba rumbo a la Plaza de Armas. Villoch, como es de suponer, le cedió el paso y bajó a todo lo largo de la calle Obispo detrás del general, «teniendo ocasión de medir a sus anchas y de apreciar en todo su poder la prestancia majestuosa de aquel escogido ejemplar de la raza humana».

Añadía: «El General marchaba sonriente —tenía una recia y blanca dentadura perfecta— devolviendo atentos saludos a derecha e izquierda… La gente salía a las puertas para verlo pasar.

Vestía una irreprochable entallada levita inglesa, del más fino paño negro; pantalones de casimir, a pequeños cuadros negros y blancos, de los llamados “todos tenemos”, y calzaba borceguíes de charol, de botas de paño; y se tocaba con una brillante chistera de pelo, manejando con elegante destreza y soltura una caña de magnífico puño de oro… Marchaba a pasos sólidos, iguales; como si lo hiciese al acompasado ritmo de un inevitable redoblante que sonara desde lo alto de la gloria (…)».

Mucho le tocó ver al postalista. En la bahía de La Habana observó como el acorazado Maine «ardía en una inmensa pira acompañada de formidables explosiones que se coronaban, como en las piezas de fuegos artificiales, con infinitas luces rojas, verdes, azules, amarillas (…)».

En otra postal evoca, de mano maestra, aquel 1 de enero de 1898, en que España concedió la autonomía a la Colonia y el gobierno autonómico se instaló en el Palacio de Villalba, frente a la Plaza de las Ursulinas. Ese día se hallaba Villoch en la sastrería de Alonso, en Obispo entre Aguacate y Villegas —acera de los pares— cuando escuchó, cada vez más cerca, toques de clarines, sonidos de cascos de caballo sobre el adoquinado de la calle, sonar de sables de caballería, voces… A poco vio desfilar ante el establecimiento al Capitán General Ramón Blanco y Erenas, marqués de Peña Plata, en la carretela de lujo de Palacio, acompañado de sus ayudantes y seguido de su Estado Mayor, todos de gran gala, con bicornios, plumas y galones dorados. Detrás, cerrando la comitiva, iba un pelotón de caballería. Se dirigían a proclamar la autonomía y a instaurarla. Narra Villoch, espectador penetrante, que el Capitán General llevaba tal «cara de pesadumbre y desencanto que daba grima vérsela», y señala:

> Presentía como todos la inutilidad del esfuerzo y lo tardío del procedimiento. Para lo que aquello iba a durar, más hubiera valido dar marcha atrás y esperar los acontecimientos tranquilamente sentados en los butacones del palacio de la Plaza de Armas. No obstante, por amor al ideal y para rendirle el postrer tributo de adhesión, los sostenedores de la autonomía aceptaron el sacrificio y arrastraron los vituperios y anatemas que sus hermanos del campo de Cuba Libre iban a prodigarles… Fueron, pues, al Gobierno como el que va al matadero. Los autonomistas fueron los girondinos de Cuba.

El pueblo llamó a la cámara autonómica «la cámara frigorífica», pues su objetivo no era otro que el de mantener el cadáver de la Colonia. Villoch, que reportaba para la prensa el día a día de aquel gobierno, lo vio como una academia, un torneo en el que la oratoria autonomista dio prueba de sus méritos indiscutibles, y donde se sabía que ninguna de sus leyes iba a arraigar en un país asolado por la Guerra. Dice: «Respirábase en el salón de sesiones de la Cámara una atmósfera letal e insoportable (…) Se retiraba uno todas las tardes de aquel local con la duda de si al día siguiente se continuarían celebrando las sesiones

(…) Todo respondía a la indiferencia de una situación visiblemente pasajera». No obstante, la alta moralidad y prestigio de don Rafael Montoro, Ministro de Hacienda de aquel Gobierno Autonómico, no dejaba cuenta por cobrar ni gasto sin su correspondiente justificación.

AMIGO DE CASAL

Fue amigo de Julián del Casal, con quien se identificó en lo literario y a quien, a su muerte, sustituyó como cronista en *La Caricatura*. Tuvo además lazos de amistad con Manuel Sanguily y Juan Gualberto Gómez Un valioso servicio prestó al país en sus días de secretario del alcalde de La Habana, pues redactaba las cartas que este remitía a Antonio Cánovas del Castillo, presidente del Gobierno español, y le trasmitía en ellas la información que otros silenciaban sobre la situación nacional.

Su primera obra teatral, *La mulata María*, se estrenó en el teatro Irijoa, actual Martí, en 1896. Villoch, dice Robreño, quiso alcanzar con ella el éxito que lograba el bufo en toda la Isla. Lo consiguió, pues la pieza se eternizó en el escenario del llamado *Coliseo de las cien puertas* y pronto pasó a engrosar el repertorio de otros grupos teatrales. Quiso Villoch insistir en el éxito y escribió obras para la compañía de Regino López. El 10 de noviembre de 1900 abría sus puertas el teatro Alhambra. Una élite de suficiencia ha calificado de simple y vacía su producción teatral. Pocos le perdonaron la enorme popularidad de que llegó a gozar.

Federico Villoch murió en La Habana en 1954.

Romancero criollo de Carlos Enríquez

Cuando se conoce por referencias la vida del gran pintor Carlos Enríquez, uno lamenta no haberlo podido hacerlo personalmente. Fue uno de los mejores intérpretes del paisaje cubano y un retratista excelente, y legó, tanto en su pintura como en sus novelas, una visión muy peculiar de cuanto lo rodeaba. Supo hacerse acompañar invariablemente de mujeres muy hermosas, ya fuera una pintora norteamericana, una escritora francesa o una modelo haitiana; pero era un solitario que vivió poseído de un afán autodestructivo. El alcohol, que terminó matándolo, lo destruyó primero como artista. Hablaba sobre la obra de amigos y enemigos empeñándose en fabricar la frase más brillante para infligir la herida más profunda. «Carlos fálico y diablo», lo definía Nicolás Guillén. Era, sin embargo, un hombre generoso. En sus últimos años, cuando ya no tenía nada que dar, regalaba a los amigos que interesaban su ayuda algunos de sus cuadros para que les hicieran dinero. Aun así, decía en un poema Félix Pita Rodríguez, se esforzó durante toda su existencia en hacer creer que era tan malo como Benvenuto Cellini y tan perverso como el Marqués de Sade. Esfuerzo inútil, añadía el poeta, «aunque algunos, a veces, /te lo confieso ahora /al oído discreto de la muerte, /para verte feliz /fingíamos creerte».

EXPULSADO

Carlos Enríquez nació el 3 de agosto de 1901, en Zulueta, localidad de la región central de Cuba. Su padre, un profesional de prestigio que sería médico del dictador Gerardo Machado, quiso *darle carrera* y lo envió a estudiar Contabilidad y Comercio a Estados Unidos. Tiene veinte años de edad y está en Trenton. Satisface a su padre, pero ya la pintura es su pasión e ingresa en la *Pennsylvania Academy of Fine Arts*, de Filadelfia. Lo expulsan. Su sensibilidad artística no se acopla con la enseñanza académica de aquel plantel donde adquiere, sin embargo, el instrumental técnico para su pintura.

Como otros de su generación, ambicionaba romper el estancamiento que signaba a la plástica cubana y encontró aquí solo hostilidad e indiferencia. Los académicos

lo tildaron de loco, con olvido de que, como decía Kant, un loco es un sujeto que anda despierto. Sus dibujos fueron tachados de obscenos y escandalosos, y una muestra de su obra retirada —el mismo día de la apertura— de la sala de exposiciones de una exclusiva sociedad. Administró, con oficinas en la Lonja de Comercio, las carboneras de su cuñado. Volvió a Nueva York y se instaló en Greenwich Village. En 1930 regresa a La Habana y parte hacia Europa donde, durante cuatro años, viaja por Francia, España, Italia e Inglaterra; hasta su retorno a Cuba.

El surrealismo estaba entonces en lo mejor de su itinerario, pero los postulados de ese movimiento, al que se acerca, no lo cambiaron en lo esencial. Continuó siendo el pintor de la sensualidad y el embrujo cubanos, el artista que sabía que «pintar es reencontrar la perdida magia del mundo, su esplendor primario». Algunos lo consideran nuestro primer surrealista. Para numerosos críticos esa afirmación no es del todo acertada. El propio artista opinaba:

> Creo que mi pintura se encuentra en constante plano evolutivo hasta la interpretación de imágenes producidas entre la vigilia y el sueño (…) Sin embargo, esto no quiere decir que sea surrealista (…) Me interesa interpretar el sentido cubano del ambiente pero alejándome de escuelas europeas (…) Me interesa la forma humana, el paisaje y, sobre todo, la combinación de ambos pues todo hombre tiene su paisaje, interior o exterior, del cual nunca podrá aislarse.

No se piense que Carlos Enríquez incursionó en un pintoresquismo vulgar, un criollismo ramplón o un realismo pedestre. La fantasía más suelta campeaba en lo mejor de su obra; sin dudas ganancia del surrealismo en un medio como el Caribe, donde lo surreal es cotidiano. Su visita a Haití cuando estaba en plena madurez y tenía bien delineada su estética, obró como una suerte de deslumbramiento. «Me siento bordeando lo sobrenatural. La magia es un hecho», escribe mientras hace los apuntes para su Alegoría a la independencia de Haití, mural que quiere pintar en la *Citadelle* La Ferriere —que en su delirio ordenó construir el emperador Henri Christophe, un esclavo que acabaría sus días como el primer monarca coronado del Nuevo Mundo—, para lo que captaba imágenes callejeras, máscaras, gente, dioses; en un intento de aproximarse e interpretar —

dar testimonio— del país que se abría ante sus ojos. Esos dibujos se exhibieron en Casa de las Américas en 1991 o 92.

Muchas veces pudo el escribidor apreciar, en la sala de estar de la casa de Félix Pita Rodríguez —en el reparto Almendares—, una de las obras esenciales del artista, Campesinos felices, estampa del guajiro cubano de la época: famélico, desdentado, desnutrido, casi un cadáver viviente. El Desnudo de Eva, más allá de la pintura, sigue siendo impresionante. Realizó las ilustraciones de la primera edición de *Elegía a Jesús Menéndez*, de Nicolás Guillén, que marca un momento esencial en la poesía cubana. Su pintura más recordada es El rapto de las mulatas (1938) en la que mujeres, caballos y raptores se funden en una especie de danza ritual que confiere un movimiento frenético a la obra. Espléndidas figuras femeninas poblaron su mundo pictórico, singularizado por el uso del color (azules, malvas, rojos) y de la transparencia. Los caballos y la vegetación de sus cuadros remedan siempre el cuerpo de la mujer. Hay en sus desnudos un disfrute sexual pocas veces visto en nuestra pintura. Carlos gustaba definir su obra como un romancero criollo. Tal definición puede englobar las tres novelas que escribió: *La vuelta de Chencho*, *La feria de Guaicanama*, y *Tilín García*. Solo logró publicar en vida la última, en 1939. Las dos primeras verían la luz en 1960.

EL HURÓN AZUL

En una época tuvo un perro al que puso por nombre Sósimo el Panopolitano, apelativo excesivo para la minúscula anatomía del canino, según cuenta en sus memorias el pintor Marcelo Pogolotti, su amigo. Evoca Marcelo sus cenas casi diarias con Carlos en un restaurante situado en las inmediaciones del hotel Ambos Mundo, en la calle Obispo, los recorridos en busca de lugares interesantes y sus salidas de la ciudad en pos de paisajes. Esas excursiones los obligaron, alguna que otra vez, a largas caminatas, como la noche en la que hicieron a pie el camino entre Guanajay y Mariel.

Con dinero heredado de su padre adquirió una finquita a la vera de la curva de Párraga, más allá de La Palma, en el actual municipio habanero de Arroyo

Naranjo. La bautizó con el nombre de El Hurón Azul. Allí, los domingos, recibía a sus amigos. Recuerda Graziella Pogolotti, en su libro *Dinosauria soy*, que en esos encuentros dominicales, mientras se asaba el puerco y los frijoles cuajaban, el alcohol animaba el tiempo muerto de la espera y, tras la comida opípara, cargaba el ambiente de violencia. «Por temor a las saetas de la maledicencia nadie se marchaba», dice Graziella.

Un día apareció Eva Fréjaville en El Hurón Azul para dar pie a uno de los incidentes más comentados de la vida intelectual habanera. Estaba casada con Alejo Carpentier, que la trajo consigo a su regreso de Francia, y se decía hija de Diego Rivera, a lo que el gran pintor mexicano —interrogado al respecto por la periodista Loló de la Torriente—, respondía que era posible, pero que no se atrevía a asegurarlo. Con el consentimiento de Alejo, su esposa era visita diaria en la finquita de Párraga. Y sucedió lo que tenía que pasar; a espaldas de Carpentier terminó enredándose con Carlos. Antes o después empezaron a frecuentar el predio René, un peluquero homosexual, y la lesbiana inglesa Cynthia Carleton, huesuda y pelirroja, cuyo papel será fundamental en el desenlace de esta historia.

Eva se sometió al dominio de Carlos, que era muy machista según cuenta Graziella Pogolotti. La pareja permanecía aislada en la finquita y el encierro prolongado condujo a la fatiga. Cuando ella obtuvo permiso para impartir clases de francés en la Institución Hispano Cubana de Cultura, que dirigía Fernando Ortiz, lo hizo bajo la mirada vigilante del marido que no le perdía pie ni pisada. El narrador Enrique Labrador Ruiz se propasó con la mujer y se ganó la tremenda golpiza que Carlos, ofendido en su honra, le propinó.

«Eva empezaba a mostrar señales de cansancio y se quejaba con amigos. La fortuna heredada por el pintor se consumía rápidamente mientras se acrecentaba su dependencia alcohólica (…)», escribe Graziella. Para arreglar las cosas viajan a México. Y continúa la testimoniante:

> La reconciliación fue transitoria. La imagen deslumbrante de Tilín García, el hombre a caballo, se resquebrajaba. El triunfador de ayer se hundía lentamente en el bando de los perdedores. Al regreso se reanudaron las

> celebraciones dominicales, y en las horas tardías de una noche, cuando Carlos se sumergía en los efectos del alcohol, Eva se dejó raptar por Cynthia Carleton. El dolor, la rabia, la impotencia, fracturaron por siempre la vida del artista. Estaba iniciando el descenso a los infiernos. Nada podía hacer, solo cubrir de pintura el hermoso desnudo de Eva, canto a la sensualidad, que ocupaba la puerta del baño. Intentó librarse del rencor con una imaginería de arlequines perversos de influencia surrealista. Trajo de Haití a una dulce y sumisa mulata, de crianza pequeñoburguesa, incapaz de adaptarse al medio. Solitario, Tilín se estaba convirtiendo en Chencho.

FINAL CON MÚSICA DE FONDO

Una mañana, en el barrio habanero del Vedado, Carlos Enríquez cortó el paso a quien sería después uno de los grandes escritores cubanos, Guillermo Cabrera Infante, para preguntarle cómo llegaba al hospital Curie. El pintor lucía sucio, mostraba la barba de varios días y pese a llevar en pleno verano un traje de invierno temblaba como el azogue. El joven escritor sintió deseos de gritar a los transeúntes que aquel derrumbe humano era una gloria de Cuba, pero no lo hizo y, limitándose a indicarle el camino, tampoco quiso dar señas de que lo había reconocido.

Carlos se había bebido toda una destilería. Las botellas vacías formaban pequeñas montañas en torno a la casa de vivienda, y con parte de ellas, enterrándolas con el cuello hacia abajo, el jardinero de la finca había ido delimitando los caminos interiores del predio. Sobre el período final en la vida del artista, dejó sus impresiones Loló de la Torriente:

> Enfermo y muy fatigado pasó los últimos años entre las molestias del hospital y la soledad de su finquita. Pero trabajaba… ¡soñaba! Era el mismo Carlos fascinado de los años mozos: frenético, inestable, malhablado, abatido ahora por un mal que lo iba lamiendo. Mordaz, con los ojos desorbitados, desnudaba cuanto se le ponía enfrente: un paisaje o una mujer, aunque hora a hora, minuto a minuto, iba hundiéndose en la nostalgia de un pasado intenso que aún lo zarandeaba (…)

En sus últimos tiempos las manos le temblaban tanto que apenas podía guiar los pinceles. Un amanecer la sirvienta lo encontró sentado en su sillón, con el radio encendido. Tenía los ojos cerrados y las manos habían dejado de temblarle ya para siempre. Parecía dormido… Ese mismo día se inauguraba una

exposición de su obra. Los que llegaron a la galería de la calle Obispo, donde se exhibiría, encontraron la puerta cerrada y un letrero: «Carlos Enríquez ha muerto». Era el 2 de mayo de 1957.

El sótano acogedor de Núñez Rodríguez

Un libro de Enrique Núñez Rodríguez ha sido publicado por Ediciones Unión (2014?). Se titula *El vecino de los bajos* y compila noventa y nueve de las crónicas que publicó en la edición dominical del periódico *Juventud Rebelde* entre 1987 y 2002, que fue el año de su muerte.

Tuvo Núñez Rodríguez una larga y fructífera relación con este periódico. La columna que mantuvo en el diario nutrió casi todos sus libros, desde los muy populares *Yo vendí mi bicicleta* (1989) y *Mi vida al desnudo* (2000) hasta los menos recordados *Oyee, como lo cogieron* (1991) y *Gente que yo quise* (1995). Pero quedaba mucho material en los archivos y de allí se sacaron las crónicas que conforman el nuevo texto.

¿Por qué se titula *El vecino de los bajos*? Sucede que durante años, Enrique mantuvo su espacio en lo que llamara el «acogedor sótano» de la página tres del periódico dominical, mientras que los «altos» se reservaban a Gabriel García Márquez. Cuando se agotaron las valiosas colaboraciones del autor de *Cien años de soledad*, la dirección del periódico ofreció «el piso de arriba» a Enrique. Algunos lectores le instaban a reclamar el espacio que dejaba el colombiano. La antigüedad, la constancia y la larga permanencia en el trabajo —decían los lectores—, le concedían el derecho al ascenso.

El humorista declinó la propuesta de la dirección del diario y desoyó la demanda del público. Adujo que «no es fácil, en el periodismo, acreditar una columna y establecer el hábito, entre los lectores, de buscarla en la misma página y en el mismo sitio». Añadió que era alérgico a las mudadas y que el traslado de espacio dentro de la página no se avenía con su «sedentarismo habitacional». Por último, expresó al director de *Juventud Rebelde*, «que las caídas desde el piso bajo son menos dolorosas».

Por otra parte, ese sótano le permitió hacerse de «un envidiable mirador hacia a las alturas». Desde allí se sintió más que complacido con la compañía de

autores latinoamericanos consagrados como Eduardo Galeano, Mario Benedetti y Arturo Alape, entre otros que le hicieron mantener «la vista fija en las alturas»; al igual que de jóvenes creadores cubanos, como Leonardo Padura, que le dieron lecciones de buen periodismo.

AYUDE AL ARTISTA CUBANO

La gente reclamaba la reedición de los textos del autor, totalmente agotados. Túpac Pinilla, el nieto de Enrique Núñez Rodríguez, compiló y editó este libro luego de bucear en los archivos, de donde eligió esos noventa y nueve escritos. Aunque les dio un orden cronológico, la distribución de las crónicas a través de los años no es equilibrada en modo alguno, asegura. Por ejemplo, de 1990 se recogen veinticinco crónicas, nueve son de 1996, pero solo cuatro corresponden a 2001, y tres al año 2000. «Aquellos períodos menos representados aquí fueron cantera esencial de los anteriores libros del autor», explica el compilador.

¿Cuál es el tema de las crónicas? Su asunto es, sencillamente, la vida. Son páginas de recreación autobiográfica, de memoria espejeante, de evocación de hechos y gentes. Visión incisiva del fluir cotidiano. Peripecias e intimidades del mundo de la farándula, del teatro, la radio y la televisión. Fueron escritas con desenfado, ajenas a todo tipo de estiramiento y sin pretensiones moralizantes. En ellas la risa es a veces temblor inesperado y también una puntada a fondo. Núñez Rodríguez, considera Abel Prieto, no se inmiscuyó en cuestiones teóricas; se limitó a recordar y contar y así dejó su aporte a nuestra permanente e incansable definición colectiva y polifónica de «lo cubano».

Enrique —dice el propio Abel en el prólogo de la obra—, fue un cazador de seres anónimos. Los protagonistas de sus páginas son entonces jugadores de cubilete y buscavidas de toda laya. Periodistas que inventan las noticias. Barberos. Hermanas solteronas que discuten casi a puñetazos para rebajarse la edad. El manco de las dos manos que tiene, sin embargo, huellas dactilares en su carnet electoral. El ex recluso simpático que asesina a su mujer. Maestros, curas, rumberas, cocineros. No falta el cantante aficionado que hacía lo suyo a bordo de

un ómnibus o en cualquier esquina y que luego de su actuación pasaba el *cepillo* a la voz de «Ayude al artista cubano».

Explica el prologuista que cuando el autor de las crónicas escogía el núcleo de su página y su personaje central, se colocaba invariablemente en las antípodas del periodismo efectista. Adoptaba un punto de vista antagónico al del *paparazzi*, al del cazador de escándalos, de «famosos», de «estrellas». En todo caso, subraya, sería más bien un cazador de situaciones insignificantes que resultaban, de súbito, iluminadoras.

Páginas transidas por la nostalgia. La noviecita que regresa, olorosa a jazmín de El Cabo, desde el fondo de una ingenua y dolorosa ternura. El amigo olvidado que recorre de nuevo las calles, en noche de verbena, a la caza de unos ojos que hoy miran nietos. El hijo de Quemado de Güines que empieza a conocer todas las rutas de guagua de la capital y se enorgullece de que el bodeguero de la esquina lo llame ya por su nombre, aunque para graduarse de habanero le falta aún cometer el sacrilegio de suplantar la comida de la tarde por el café con leche y el pan con mantequilla de los desayunos y bañarse por la mañana, antes de salir para el trabajo, en vez de hacerlo por la tarde, como se hace en el resto del país.

Cuando mucha gente de localidades del interior se aseguraba el pasaje de vuelta al terruño si se disponía a correr la aventura habanera, Enrique Núñez Rodríguez compró el boleto de venida, sin regreso, y, en vísperas del viaje, vendió su bicicleta para confirmarse a sí mismo que no habría retorno.

Se haría abogado en la Universidad de La Habana y se sintió habanero desde sus días de estudiante. La capital fue para él no solo la colina universitaria con sus ochenta y ocho escalones hacia la esperanza y la casa de huéspedes de la calle San Miguel, 1023, a la que llamaba La Posada Maldita, y en la que por diecisiete pesos mensuales le garantizaban hospedaje, tres comidas diarias y aún quedaba crédito para que le dieran un poco de cariño. Su Habana fue también la del tranvía U-4 Playa-Estación Central, la del bodegón de Teodoro y el hotel Andino, aledaños a la Universidad, el romance clandestino en escaleras oscuras, el traje

pagado a plazos y las manifestaciones estudiantiles. «El hecho de haber visto nacer a nuestros hijos en La Habana —diría más tarde— bastaría por sí mismo para que los que no nacimos aquí nos sintamos habaneros».

EL PLATICO DE DULCE

El vecino de los bajos evoca costumbres cubanas entrañables, como en la crónica que tituló «El postre del domingo»:

> Hay costumbres cubanísimas que no debieran desaparecer. Mi mamá fue una excelente repostera. Mi abuela materna, también. Recuerdo nombres que ya no escucho: mala rabia, subío, boniatillo sato…
>
> Había entonces, entre los vecinos, la agradable costumbre de pasarse, por encima de la cerca, un platico con buñuelos recién hechos o una panetela horneada en casa —lo cual es un decir: podía cocinarse en una cazuela, porque tener un horno constituía algo así como ostentar un título nobiliario…
>
> En eso de pasarse el platico de postre sobre la cerca, además de lo que significaba en cuanto a solidaridad humana, había una especie de religión: devolver el platico, pero devolverlo vacío constituía una infamante herejía. Así, si llegaba con mermelada de mango, tenía que regresar con dulce de leche, ese milagro de suaves y deliciosos grumos, con su rajita de canela en rama y un ligero toque de cáscara de limón.

Supo el cronista recoger sin amargura la áspera cotidianidad del período especial y hasta consiguió hacernos reír en medio del drama por la supervivencia que caracterizó aquella etapa. En las páginas de este libro advierten los especialistas el humor reflexivo y filosófico. También está presente la voluntad del autor de provocar la risa a secas, de que pasemos un rato agradable con lo que escribe, como ocurre en la crónica que titula «En el bar, la vida es más sabrosa».

Sucede que Carlos Más, aquel actor que de tanto interpretarlo quedó en el recuerdo como el cesante de la televisión, celebraba su cumpleaños en el bar del restaurante La Roca, y como invitaba a todos sus compañeros del ICRT que pasaban por el lugar a que lo acompañaran a compartir los tragos, la cuenta crecía por momentos. Cuando decidió marcharse y buscó la billetera para pagar lo consumido, comprobó horrorizado que no la tenía en el bolsillo. Había pedido ya la cuenta y Richard, el camarero, se la trajo. Carlos explicó la situación y pidió un

chance para ir a su casa a buscar el dinero. Richard adujo que debía liquidar la cuenta al momento. Rogó el actor, pero el camarero se mantuvo en sus trece. Fue entonces que, desesperado, exclamó:

—Pero tú me conoces a mí. Yo soy Carlos Más.

Y Richard, sin inmutarse, repuso:

—Y yo soy Federico Engels y me tienes que liquidar la cuenta.

TRENZAR LA RISTRA

Se duele Abel Prieto en el prólogo de la peligrosa tendencia a la desmemoria. Fallece una figura entrañable de nuestra cultura y no tardamos en verla cada vez más distante y borrosa, aunque le ofrendemos un recuerdo fugaz en ocasión de sus aniversarios. «Ahora, por fortuna, releyendo las crónicas que publicó Enrique en *Juventud Rebelde*, vamos a compartir de nuevo con aquel hombre de humor agudísimo y palabra chispeante y fluida, que transpiraba cubanía por cada uno de sus poros y era capaz de dotar de gravitación y sentido a la anécdota en apariencia más trivial».

A medida que trabajaba en la selección de los textos que conforman *El vecino de los bajos*, Túpac Pinilla, que es lector inteligente y crítico agudo, advirtió los fetiches de su abuelo a la hora de «trenzar la cuerda», que era como llamaba al acto de escribir: trucos, manías y obsesiones. Mientras avanzaba, tropezaba a ratos con un insistente fragmento que se colaba en cualquier crónica, fuera cual fuese su tema. Aludía al bolerista Pablo Quevedo y decía con ligeras variantes: «Quevedo no grabó discos, y se llevó su voz íntima, pequeña, como para protegerla. Su recuerdo se extinguirá con el último testigo: “Ya Quevedo se ha marchado. De su voz no queda nada”. Y con el último testigo, desaparecerá, también, aquel mito lejano de sonoras campanitas de cristal».

Reflexiona el compilador: «Era la suya una alerta tierna y seria —y muy pertinaz— sobre la fragilidad de lo efímero, pero su sorpresiva recurrencia me

arrancaba la risa. Quiero invitarlos, pues, a que con esa misma risa, tierna y seria, evitemos para Enrique el destino de Quevedo».

El escribidor, con esta página, se suma con modestia a ese propósito.

Contrabando

«Comencé la lectura de su novela y la terminé sin interrumpirla. La he saboreado bien…» escribía don Fernando Ortiz a Enrique Serpa con relación a *Contrabando*, publicada originalmente en La Habana en 1938. Ese título, en opinión de Alberto Garrandés, «es una de las novelas más logradas de la primera mitad del siglo veinte cubano»; y su autor, escribía Loló de la Torriente, «ha sido uno de los escritores más hechos de los últimos años republicanos», que con ese texto dio a su obra, según Mariblanca Sabas Alomá, «categoría máxima»; en tanto que para Salvador Bueno era «una de las novelas más vigorosas nunca antes escritas en Cuba».

Su publicación en Francia (París, 2009), en traducción de Claude Fels, suscitó amplia resonancia en la prensa de ese país, que la vio como un clásico. Críticas y reseñas, afirmaba Graziella Pogolotti, revelaron la inocultable sorpresa de los comentaristas que, situados de manera inconsciente en una perspectiva eurocéntrica, destacaban la eficacia del autor en el empleo de los procedimientos narrativos, la densidad del relato y la caracterización de los personajes, colocados en una situación límite. El año en que fue publicada, *Contrabando* ganó el Premio Nacional de Novela. Desde 1975 ha sido reeditada varias veces en Cuba.

Ernest Hemingway consideraba a Enrique Serpa como «el mejor novelista de la América Latina». La aseveración parece exagerada. Lo que está fuera de duda es que *Contrabando* constituye una de las mejores novelas escritas en español de todos los tiempos. Cuenta Loló de la Torriente que una tarde Hemingway le preguntó por dónde andaba Serpa. Acababa de leerse la novela y quería hablarle.

— ¡Ah! Anda por muchas partes —respondió la futura autora de *Mi casa en la tierra*. Y añadió que podía estar por el bar Panamerican, en la calle Bernaza no. 1, el primer establecimiento de su tipo en La Habana provisto de aire acondicionado, lo que le robó buena parte de la clientela al Floridita. O quizás por

El Templete, el bar-restaurante de la Avenida del Puerto especializado en pescados y mariscos, o por el periódico *El País*, en la Calzada de Reina.

El escritor de *Fiesta* pidió a la columnista del diario *El Mundo* y la revista *Bohemia*, que llevase a Serpa el día siguiente al Floridita. Cuando llegaron, Hemingway estaba en la barra con un vaso de whisky en la mano. Loló le anunció la presencia del novelista cubano. Hemingway, sin soltar su vaso, condujo a los recién llegados a una mesa. Ya sentados, clavó sus ojos en los de Serpa y le espetó:

—Oiga, amigo, ¿por qué pierde usted su tiempo como periodista?

Recordaba Loló que Serpa, rápido como el vuelo de una gaviota, respondió con su voz ronca y cascada:

—Porque aquí no pagan veinte mil dólares por un cuento corto para el cine, ¿sabe usted? Y mi familia y yo también comemos.

Ante lo cual, sigue ella en sus evocaciones, Hemingway afinó su lenguaje, dulcificó el rostro, soltó una insolencia en español y, en apariencia, aceptó de buen grado el puntillazo al decirle:

—Es usted el mejor novelista de la América Latina y debe dejarlo todo para escribir novelas.

La charla, tragos van y tragos vienen, se prolongó hasta las diez de la noche. Al día siguiente, concluía su relato, Hemingway estaba en Cojímar pescando, con dos muchachos en su lancha, y Serpa trataba de cazar una noticia en la sala de prensa del Palacio Presidencial.

Por la misma época en México, Rubén Romero, autor de *La vida inútil de Pito Pérez*, preguntaba a Loló si Enrique Serpa vivía de sus libros.

—Ay, don Rubén, en Cuba ¡ningún escritor vive de sus libros! Tiene que hacer gacetillas, ser maestro, vender chibiricos o morirse de hambre… Los

oportunistas viven del presupuesto con botellitas miserables. Los verdaderos escritores tragan en seco…

Rubén Romero sabía muy bien de qué le hablaba la cubana, pues había sido embajador de México en La Habana.

UNA VOCACIÓN TENAZ

Se trata de un poeta de nota muy personal, como se advierte en *La miel de las horas* (1925) y *Vitrina* (1940) y, como asegura Raimundo Laso, es un narrador de tenaz vocación que supo conservar los caracteres de su personalidad literaria en medio de las vicisitudes de su época. Muestra particular buena fortuna en los cuentos que compiló en volúmenes como *Felisa y yo* (1937) y *Noche de fiesta* (1951). Su relato *Aletas de tiburón* (1963) se hace imprescindible en cualquier antología que del género se publique en estas tierras. Otra novela suya es *La trampa* (1956). En 1978 aparece *La manigua heroica*, que no llegó a publicar en vida, y deja inéditos *Tierra de tabaco* e *Historias de un juez*. También quedan sin publicar *La oscura tragedia de Julio Douvrés* (novela) y los cuentos de *Es su secreto y otras historias*. Serpa fue además el autor de uno de los capítulos de *Fantoches* (1926), novela firmada por varios escritores.

Como periodista, su nombre se inscribe entre los grandes cronistas cubanos; fue muy valorado también por sus reportajes y por ser un notable fotorreportero. Consciente de que el destino último del buen periodismo es el libro, mucho de lo que escribió para diarios y revistas —*El Mundo*, *El País*, *Excélsior*, *El Fígaro*, *Social*, *Carteles*, *Bohemia*…— lo reunió en volúmenes como *Norteamérica en guerra* (1944), *Presencia de España* (1947), *Jornadas villareñas* (1962) y *Días de Trinidad* (1939), que muchos consideran como su más valioso aporte periodístico.

Sobre esa arista de su quehacer, escribe el también periodista Fernando G. Campoamor: «En su obra —aun en la del diarismo, que injuria y hasta mutila a sus hijos— Serpa salió a salvo de la prueba de los ácidos, y hasta en sus reportajes redactados sobre la marcha por pueblos, guardarrayas y atajos de las provincias,

hay una identidad con su fino espíritu, con su arte inicial de poesía, que siguió campeando en su prosa plástica».

Enrique Serpa mereció los premios periodísticos Enrique José Varona, Eduardo Varela Zequeira y Antonio Bachiller y Morales, y en tres ocasiones el Premio de Reportaje del Ministerio de Educación por sus trabajos «Raid Habana-Santiago» (1936), «Oro en Isla de Pinos» (1938) y «Fracasará la revolución en México» (1939). Precisamente el gobierno de ese país le otorgó la condecoración del Águila Azteca, y ciudades del interior de la Isla le confirieron la condición de Hijo Adoptivo. En 1951 su cuento «Odio» consiguió el Premio Hernández Catá, la más alta distinción literaria cubana anterior a 1959.

HECHO POR SÍ MISMO

¿Quién es Enrique Serpa Filis?

Nació el 15 de julio de 1900 en La Habana. Se trata de un hombre hecho por sí mismo. Apenas logró asistir a la escuela, pues con doce años de edad intentaba ganarse la vida como aprendiz de zapatero y de tipógrafo y como mensajero de una tintorería. Tiene solo quince cuando abandona la casa materna —era huérfano de padre— y encuentra empleo en Matanzas, primero como pesador de caña y más tarde como oficinista en un central azucarero.

De vuelta a la capital, Rubén Martínez Villena le consigue empleo en el bufete de Fernando Ortiz, de quien el autor de *La pupila insomne* era secretario. Será entonces *secretario del secretario*. Habían sido condiscípulos en la Escuela Pública número 37 del Cerro y la amistad los unió para siempre. En el cuarto aniversario de la muerte de Rubén, Serpa le dedica una página bellísima en la que —«santo, laico, espejo y flor de nobleza»—, lo compara con el Quijote y exalta su fortaleza de ánimo, espíritu de justicia y abnegada vocación de sacrificio. Resalta allí la piedad del poeta, que le permitió sentir como propias la miseria y la angustia ajenas, y el impulso heroico que lo llevó a arremeter contra los molinos en su anhelo de liberar galeotes. Añade: «Y tuvo, por encima de todo, su inefable don de

bondad, una bondad tan grande, apasionada y honda que estaba casi más allá del concepto humano».

Junto a Rubén, Andrés Núñez Olano y otros jóvenes intelectuales de la época, es habitual en las tertulias del café Martí y forma parte del Grupo Minorista. En los almuerzos sabatinos del hotel Lafayette se pronuncia contra los valores falsos y gastados y en favor de una radical y completa renovación formal e ideológica en las letras y las artes, además de preocuparse por los problemas políticos del momento.

Son años en los que lee como un endemoniado: Zola, Flaubert y Maupassant. Azorín y Unamuno. Valle Inclán y Galdós. Darío y Rodó. Sanguily, Varona, Martí. Con 21 años ingresa como reportero de a pie en el periódico *El Mundo*, donde no tarda en ser nombrado jefe de corresponsales, primero, y luego jefe de información. En realidad parece haber colaborado con cuanta publicación vio la luz en Cuba antes de 1959.

Viaja muchísimo por el exterior y recorre el país de cabo a rabo. Entre 1952 y 1958 es encargado de prensa en la embajada cubana en Francia. Al quedar sin efecto su nombramiento diplomático, pide dinero prestado para regresar a La Habana y, ya aquí, vuelve al periodismo. Escribe para *El Mundo*, dirigido entonces por su viejo amigo y vecino Luis Gómez Wangüemert. y también para las revistas *Bohemia*, *Unión* y *Mar y Pesca*.

Enrique Serpa fallece en La Habana el 2 de diciembre de 1968.

COINCIDENCIAS

En la papelería de Serpa, en poder de su hija, obra una carta de Martha Gellhorn, la tercera esposa de Hemingway, en la que pide a Max Perkins, editor de su marido, que traduzca *Contrabando* y procure el modo de publicarla. Hace algo más de cinco años, un ejemplar de la primera edición de *For Whom the Bell Tolls* (*Por quién doblan las campanas*) dedicado por Hemingway al cubano en agradecimiento por el envío de *Contrapunto*, registró, hasta dónde conoce el

escribidor, una oferta de 78 000 dólares en una subasta *on line*. Se ignora el camino que hasta ahí recorrió ese libro desde la biblioteca de Serpa, donde supuestamente estuvo alguna vez. ¿Estuvo en verdad? Clara Elena Serpa dice, enfática, que nunca lo vio, que en la biblioteca de su padre todos los libros estaban en español y que cuando ella quiso leerlo recurrió a la traducción. De cualquier manera, él es el escritor cubano más presente en Finca Vigía; libros en cuyas dedicatorias Serpa habla de admiración, homenaje, afecto, amistad…

Hay algo más importante aún, señalan especialistas. Es la influencia que Serpa parece haber ejercido en Hemingway. Entre «La aguja», cuento escrito por el cubano, y *El viejo y el mar* hay coincidencias. De seguro pura casualidad, porque no hay que olvidar que, grandes escritores al fin, cada cual recorrió su propio camino.

En la muerte de Jorge Timossi

«No es fácil querer al Flaco», me dijo una de las grandes figuras de las letras argentinas. Yo, sin embargo, lo estimé hasta dónde era posible en un hombre hosco y ríspido como Jorge Timossi. Conversé con él por última vez en mayo del año pasado, en una de las jornadas del Festival de Poesía que auspicia el Proyecto Sur. Timossi participaba esa tarde en una lectura colectiva de poemas; le dije, tajante: —No insista tanto en la poesía y ocúpese de sus memorias, que es lo que esperan de usted los que lo admiramos. No sé si me hizo caso. Creo que se fue debiéndonos eso.

VIAJE AL PERIODISMO

Jorge Timossi es uno de los grandes periodistas de la América Latina. Sus crónicas y reportajes, su bregar infatigable con la noticia, ponen en evidencia una cada vez más difuminada frontera entre periodismo y literatura. Asombran su capacidad de síntesis, sus descripciones casi fotográficas y sus retratos y caracterizaciones, que lograba de un solo trazo, y, sobre todo su visión ubicua, su ojo particular que lo llevaba a reparar —cuestionador e irónico— en lo que otros pasaron por alto.

Si como dice G. K. Chesterton, el periodismo es la profesión de los que se quedaron sin profesión, Timossi fue un buen exponente del aserto. Estudió Química y en un laboratorio, entre microscopios y probetas, ácidos y reactivos, escribió sus textos iniciales hasta que un día, como otros argentinos, se fue con la mochila al hombro: ansiaba conocer cómo era el continente y eso jamás lo conseguiría —se percató— desde aquel Buenos Aires donde había nacido en 1936. Sus amigos de entonces eran Rodolfo Walsh, Paco Urondo, Joaquín Lavado —el famoso Quino, el de Mafalda. Walsh era amigo de Jorge Ricardo Masetti, y fue quien le dijo a Timossi que si en Cuba vencía la revolución habría en La Habana una agencia de noticias que se llamaría Prensa Latina, y que ya en Río de Janeiro existía una oficina de esa agencia a la que podía remitir lo que escribiera.

El caso es que el triunfo del proceso revolucionario cubano sorprende a Jorge Timossi en tránsito hacia Perú por el lago Titicaca. ¿Continuaría la aventura o iría hacia el periodismo, que era el centro de su vida? De todas formas, carecía del dinero necesario para llegar a Brasil, pero el poeta Thiago de Melo, entonces cónsul brasileño en La Paz, acudió providencialmente en su ayuda con aquel boleto para un tren de segunda que le permitió arribar a São Paulo.

RÍO DE JANEIRO-LA HABANA

«Así inicié el viaje más increíble y bello de mi vida», recordaba Timossi años después. Dijo además: «Cuando observas a las amebas a través del microscopio notas que se mueven constantemente. Van buscando no se sabe qué y de pronto se quedan quietas. Es el lugar donde se sienten a gusto».

A partir de ahí no se detuvo. De Río de Janeiro viajó a La Habana y aquí comprendió, como le advirtiera Masetti, que en Cuba había que ser más revolucionario que periodista. Estuvo en Santo Domingo en los días de la invasión norteamericana de 1965. Asistió en Libia al ascenso de Kadafi al poder. Fue corresponsal en Argelia, y también en México y Francia. En Portugal, como enviado especial, «cubrió» la Revolución de los Claveles. Conoció en Nicaragua, donde también sirvió como corresponsal, la alegría del triunfo sandinista, y vivió en Chile el día imborrable del golpe de Estado y la muerte del presidente Allende. Por la obra de su vida, y ya con la nacionalidad cubana, mereció el Premio Nacional de Periodismo José Martí que otorga la Unión de Periodistas de Cuba.

Mañoso y audaz, ningún obstáculo le parecía infranqueable en la búsqueda de información, aunque para conseguirla debió valerse en ocasiones de recursos extremos. A punto de finalizar la Cumbre islámica de Marruecos (1969) quiso conocer la opinión que sobre ella tenía Yasser Arafat, no halló otra forma de preguntársela que la de colarse en su comitiva para penetrar, como parte de ella, en la casa donde se alojaba el presidente de la OLP. No había encontrado aún la ocasión de presentarse cuando fue descubierto por la escolta, y «me vi inmediatamente rodeado por varios palestinos bastante altos, que ya se

encargaban de mis piernas, brazos y hombros. Hice lo único que podía hacer: gritar. Y grite… Y menos mal que Arafat escuchó y entendió rápido. Pude pisar tierra otra vez… Tuve una buena entrevista».

Todas las vivencias del reportero están en los libros que dio a conocer a partir de 1974, fecha en que publicó *Grandes alamedas: el combate del presidente Allende*, título conmovedor y humano que reúne testimonios de protagonistas y espectadores de la heroica resistencia del mandatario chileno.

DE BUENA FUENTE

Su libro siguiente, *Irán no alineado* (1979) —escrito en colaboración con Andrés Escobar—, narra la última etapa de la sublevación popular contra el sha y la instauración de la república islámica; hechos eminentemente políticos que el autor valoró igualmente en su dimensión cultural. Porque bien pronto se percató, en Teherán, a donde llegó en un avión que seguía al del ayatolá Khomeini, que jamás entendería lo acontecido si no se adentraba antes en el mundo persa y estudiaba el Corán. Solo así podría develar la esencia del asunto.

De buena fuente, publicado en 1988, posee un tono íntimo y evocativo. Las crónicas que lo conforman, más allá de la mera recopilación de trabajos dispersos, son, vistas en conjunto, una suerte de autobiografía fascinante. Constituyen las memorias de un reportero estrella que, de tanto amarlo, cuando empieza a hablar sobre periodismo termina siempre haciéndolo acerca de sí.

Realidad y ficción se dieron la mano en *Crónicas casi reales*. Otro texto suyo es *Un perfume para Lam: el Caso Óleo*. Recrea allí un hecho real: el robo de ocho cuadros de uno de los pintores cubanos mejor cotizados, y presenta la investigación y las entrevistas de Timossi en torno al suceso, así como las declaraciones y los actos de los protagonistas. Al respecto, ilustró su método de trabajo: «Los acontecimientos, su concatenación, su desarrollo fueron recreados sin desdeñar el dato más nebuloso o la fantasía más minuciosa. En cambio, los posibles errores, las interrogantes y reflexiones, la ficción que compone esta

crónica de un suceso, pertenecen con exclusividad al narrador, ferviente partidario del alboroto que siempre causa la realidad».

LA MISMA FORMA DE VER Y DECIR

Hechos, narración, ficción, recreación, crónica de un suceso… El vínculo del periodismo con la literatura fue, sin duda, asunto atractivo e inquietante en la obra del hombre que falleció en La Habana a los 75 años de edad. No hubo límites entre ellos: «son la misma palabra, la forma de ver y decir el mundo», afirmaba Timossi. Lo corroboró una vez más en *Palabras sin fronteras* (2003), aunque reconoció, con Hemingway, que asombraba a veces lo estrechos que llegaban a ser tales contactos.

«La información sirve por igual al periodismo que a la literatura», dijo Gabriel García Márquez a Timossi en 1982, en ocasión de merecer el primero, por su narrativa, un Premio Nóbel que lo fue además para su periodismo. Siempre he pensado que *Crónica de una muerte anunciada* es un gran reportaje; como lo es, y así lo reconoce su autor, *El general en su laberinto*. «La historia de Simón Bolívar es naturalmente una novela, porque todo aquello que no es documental lo he inventado», precisa García Márquez, y añade: «Pero todo el trabajo de investigación es totalmente periodístico. Es decir, estoy seguro de que si hubiera encontrado la documentación, el libro sería igual».

Ante las novelas de Germán Castro Caycedo, a quién le importará el número exacto de muertos en la Rubiela o en el Karina, si el narrador supo dotar a sus libros, como se ha dicho, de una dimensión poética profunda y ofrecer en ellos una reflexión sobre la muerte que los hará perdurables. En su opinión, la «gracia» de un escritor radica en escarbar en la vida y contarla; en tanto, el periodista es un narrador que divulga noticias. De ese modo confiesa no advertir diferencias entre la técnica de una novela y la de un reportaje.

Lo mismo sucedía a Miguel Otero Silva, que clasificaba cual reportajes a libros como *Fiebre* y *La muerte de Honorio* y afirmaba que no era culpable de que la gente insistiera en seguir leyéndolos como novelas. Para escribir sus ficciones,

el autor de *El cercado ajeno* necesitaba primero recorrer el escenario donde se ubicaría su historia, los personajes que allí se movían, qué comían y bebían, su vestuario…

En 1665 la peste ocasionó cien mil muertos en Londres. Samuel Pepys, un gran periodista, hizo el inventario de los fallecidos, uno por uno, y lo dejó en un libro descomunal. En esa fecha Daniel Defoe tenía cinco años de edad. Cincuenta años después de la tragedia escribirá *Diario del año de la peste*. Conservaba dos recuerdos espeluznantes de la epidemia: la forma en la que los sepultureros pedían a las familias que sacaran sus muertos a la calle y el modo en que las autoridades clausuraban las puertas de las casas donde se detectaban enfermos. Pepys hizo el recuento material de la muerte; Defoe describió el apocalipsis. El libro del primero está olvidado. El segundo, en cambio, escribió para la eternidad.

Cada vez se entremezclan más los géneros, hay préstamos e intercambios recíprocos que hacen muy difícil el delimitarlos. García Márquez estaba convencido de que el lector solo creería en las levitaciones de Remedios la bella si ella ingería antes una taza de chocolate, recurso perfectamente periodístico y aun publicitario. En cambio, un periodista como Germán Santamaría, valiéndose de las ganancias de la literatura, se refiere en una crónica a los seiscientos dientes de Cordobés, y evita así decir que el gran torero lucía una sonrisa amplia o que reía desde lo más profundo.

La literatura latinoamericana, aseveraba Timossi, tiene fuerte contenido testimonial. Existe en el continente la vocación de rescatar la memoria y de contarla. Alejo Carpentier no establecía distingos entre un periodista, un narrador y un historiador, y Juan Marinello decía que un gran periodista es un gran escritor de dotes específicas. Es por eso que el periodista nos ofrece el sentido recóndito de los hechos en la voz natural y directa —tono y resonancia— de sus protagonistas, y aborda la realidad no solo en su contorno evidente, sino que en su vuelo llega al envés de personas y situaciones, y aun cuando diga lo que todos, lo dice con una voz distinta.

Una voz distinta, una mirada que va al revés de la trama, una realidad que es vista más allá de lo aparente; todo eso se advierte en las páginas que nos legó Jorge Timossi. En ellas se reitera como el gran periodista que fue, con su visión ubicua y su ojo particular para regalar al lector, fundidos en una misma línea, periodismo y literatura, realidad y ficción, historia y poesía, lo factual y lo imaginado, vigilias y sueños… En suma… periodismo del mejor.

Hablar de Raúl Corrales

Es de los grandes fotorreporteros cubanos. Su labor de años fue reconocida con el Premio Nacional de Artes Plásticas correspondiente a 1996, que por primera vez distinguió a un fotógrafo. Antes, en 1988, había merecido la Orden Félix Varela, la más alta condecoración del Estado cubano en la esfera de la cultura, y el Instituto Superior del Arte le otorgaría, en 2005, un Doctorado *Honoris Causa*.

La crítica resalta el tono poético de su fotografía, el poder de síntesis, la capacidad para mostrar los detalles y el tratamiento escultórico de la luz; sin que se pierda en sus imágenes el sentido del mensaje directo, una manera de ver la vida y enaltecer al ser humano. Una de sus fotos, «El sueño», está considerada entre las cien mejores imágenes de toda la historia de la fotografía.

Pero más allá de fotos aisladas, Raúl Corrales testimonió y documentó gráficamente los años iniciales de la Revolución. No hay acontecimiento trascendental del período que él no capturara en imágenes. Así sucede entre 1959 y 1964, en que figura en los equipos fotográficos del periódico *Revolución* y la revista *Cuba*.

En esa última fecha, sin embargo, abandona la fotografía de prensa. Cierto es que otras tareas lo reclamaron, pero no deja de ser significativo su alejamiento. Casual o no, coincide con el inicio de la decadencia de la fotografía en la prensa cubana. Si hasta ese momento había sido la imagen misma de la Revolución y su vehículo más eficaz de difusión, con fotos a grandes espacios y fotorreportajes de autor, comenzó a replegarse entonces ante las fotos de «actividades», con su consabida trinidad tribuna-orador-público. Mientras, la reducción de publicaciones y páginas, la mala calidad del papel y la escasez de materiales fotográficos harían el resto.

Antes, en la revista *Carteles*, su labor fotorreporteril había sido también muy destacada. Junto con Oscar Pino Santos como redactor, Corrales llegó a los lugares más inimaginables de la geografía cubana para develar cómo vivían y

morían los campesinos de las montañas y los carboneros de las ciénagas, los cortadores de caña y los mineros… Eran verdaderas denuncias aquellos reportajes, un llamado a la conciencia. «Cuando se acabe la miseria en Cuba te vas a morir de hambre», dijo un día Korda a Corrales.

Antes de su inicio en la fotografía se vio obligado a acometer las ocupaciones más modestas. Fue vendedor de periódicos y de frutas, limpiabotas y mozo de limpieza, valet de Jorge Negrete durante las presentaciones del mexicano en Cuba… Pudo reunir lo suficiente para adquirir una camarita de 127 milímetros. Tomaba con ella sus imágenes, pero no las imprimía todas. Se contentaba con mirar los negativos con un vidrio de aumento colocado delante de una lamparita. Corría 1944 cuando consiguió empleo en la Cuba Sono Films y se hizo fotógrafo profesional.

Lejos están ya aquellos tiempos en que Raúl Corrales, armado de una cámara *Speed Graphis* 4 x 5 y un maletín lleno de chasis y bombillos, recorría La Habana en busca de la noticia. Siempre lleno de ideas y proyectos, nunca dejó de *inventar* fotos, aunque a veces no las tomara. Dejó a su muerte un archivo de miles de negativos sin imprimir, varios libros publicados y un prestigio bien consolidado dentro y fuera de Cuba.

ERA MUY DADIVOSO EL GENERAL

Raúl Corrales nació en Ciego de Ávila —a unos 423 km al este de La Habana—, el 29 de enero de 1925. Un día su madre decidió venir para la capital con todos sus hijos. El padre lo haría después. A los dos días de estar aquí ya Corrales vendía periódicos. Un revendedor de prensa, *un tonguero*, como se le llamaba en la época, le consiguió trabajo en El Carmelo, de Calzada y D en el Vedado, el mejor *grill room* de entonces. También allí vendió periódicos y revistas y conoció a alguna gente interesante.

El ex presidente Mario García Menocal visitaba El Carmelo todas las tardes a las cuatro. Corrales se mantenía atento a su llegada y corría a abrirle la puerta del automóvil, un imponente vehículo negro. Cuando le decía «Buenas tardes, mi

general», este le tiraba una propina de diez centavos. Le llevaba a la mesa las revistas norteamericanas que gustaba leer, y el ex mandatario, después de pagárselas, lo gratificaba con otros diez centavos. «Era muy dadivoso el general», recordaba Corrales no sin ironía. Tampoco olvidaba que le prestó un gran servicio la tarde en que advirtió su ausencia y se interesó por él. Alguien le dijo que tras una discusión con el dueño del establecimiento lo pusieron de patitas en la calle. «Pues llámenlo otra vez —comentó Menocal—, que el muchacho me agrada». Corrieron a buscarlo y lo repusieron.

No haría *hueso viejo* en aquel restaurante. Un buen día se fue de El Carmelo para ayudar al padre en su expendió de frutas. Trabajaba el turno de la madrugada. Al salir de la escuela, a las diez de la noche, relevaba al padre y esperaba la llegada de su hermano a las seis de la mañana. «Había muchos noctámbulos en La Habana de entonces; la noche habanera era muy animada», evocaba.

Allí estuvo hasta que le avisaron de un empleo como mozo de limpieza en la Cuba Sono Films, una empresa del Partido Socialista Popular que ofrecía servicios de fotografía y películas en actos políticos y sociales. En ella laboraban Paco Altuna, José Tabío y dos fotógrafos de apellido Viñas, que mucho influyeron en Corrales.

En una ocasión se presentó un pedido. El fotógrafo de guardia —que era Altuna—, no estaba, y Corrales se ofreció para «cubrirlo». Caminó media Habana con una cámara enorme y un maletín lleno de placas, chasis y bombillos. «Aquello me identificaba como fotógrafo a los ojos de todos y yo me sentía el hombre más realizado de la tierra». Llegó a su destinó, tomó la única foto que le pidieron y volvió sobre sus pasos. De vuelta en la empresa, el administrador inquirió acerca de su trabajo. «La foto está hecha», respondió Corrales. «Bueno —dijo el hombre—, esperemos por Fulano para que la revele». «Ya está revelada», repuso. Dijo el administrador a seguidas: «Que Zutano la imprima». «Ya está impresa», comentó Corrales. Así se hizo fotógrafo.

Luego del ataque al cuartel Moncada, en 1953, Batista ordena la clausura del periódico *Hoy*, donde Corrales había ido a trabajar como fotógrafo tras su paso por Cuba Sono Films. Entonces forma pareja con Oscar Pino Santos, uno de los redactores del periódico, para realizar reportajes que proponían a *Bohemia*, pero que no siempre eran aceptados. Su sustento dependía de esa aceptación. La situación cambia cuando Miguel Ángel Quevedo, director-propietario de *Bohemia*, compra por dos millones de pesos la revista *Carteles* a Alfredo T. Quilez. El narrador Antonio Ortega, nuevo director de *Carteles*, se lleva a Pino Santos y a Corrales como colaboradores fijos. Publicaban uno o dos reportajes a la semana —uno de ellos, con seudónimo— y recibían treinta pesos por cada trabajo.

Eran años en los que ya no se podía ejercer el periodismo en Cuba si no se había cursado estudios en la Escuela Profesional Manuel Márquez Sterling. Incluso los columnistas debían tener la titulación del Colegio Nacional de Periodismo. El delegado del Colegio en *Carteles*, el célebre cronista deportivo Elio Constantín, le dijo a Ortega que si Pinos Santos y Corrales no pasaban la Escuela Profesional no podrían seguir ejerciendo.

Ambos matricularon en la Márquez Sterling. Grande fue la sorpresa del fotógrafo en su primera clase. El curso llevaba días de empezado y él, para colmo, llegó tarde. Entró al aula de periodismo gráfico y, cuando se disponía a ocupar un puesto seguro de que nadie había advertido su presencia, el profesor lo saludó desde el estrado. «Corrales, ¿qué hace usted aquí?”, inquirió. «Ahora soy su alumno», respondió el aludido. «Pues siéntese enseguida que la clase de hoy tratará sobre uno de sus reportajes».

Estaría en la fundación de la revista *Cuba*, una de las experiencias más interesantes del periodismo revolucionario. Su testimonio sobre el asunto es ilustrador. Fue invitado a incorporarse, como fotorreportero, a una comitiva del gobierno que, encabezada por Fidel Castro, visitaría la hacienda Cortina, en la provincia de Pinar del Río. Era un predio de 1800 caballerías —más de 24 000 hectáreas— dedicado al fomento de la ganadería vacuna y caballar, la siembra de tabaco y frutales y la extracción de resina de pino; dotado de un aparato

administrativo y comercial que aseguraba al emporio. Por aquellos días la hacienda, propiedad del ex senador José Manuel Cortina, había sido intervenida por el Instituto Nacional de la Reforma Agraria (INRA). Fidel recorrió el lugar, estuvo en la casa de vivienda y otras instalaciones, admiró las colecciones de obras de arte que atesoraba y al final alguien, tal vez el mayordomo, sugirió que el grupo se quedase a cenar. Se montó una mesa fastuosa, Fidel tomó asiento y quedó pensativo. Dijo de pronto: «Vámonos». La jornada terminó para todos en medio de la noche, acomodados bajo los árboles y comiendo de los enlatados que llevaban.

Raúl Corrales y el geógrafo Antonio Núñez Jiménez, que ocupaba entonces una posición principal en el INRA, presentaron a *Bohemia*, dirigida todavía por Quevedo, el reportaje sobre la visita de Fidel a la finca. Pasaron quince, treinta días y el reportaje no aparecía publicado. Llamó Fidel a sus autores y les dijo: «Vamos a publicarlo, y como *Bohemia* no lo publica, lo haremos en nuestra propia revista». Añadió: «Tienen quince días para hacer una revista como esta», y entregó a Núñez Jiménez un ejemplar de *Life*. Ese fue el origen de la revista *Cuba*, que en sus comienzos llevó el nombre de *INRA*.

DE PRISA POR LA VIDA

Con posterioridad estuvo en el núcleo fundador de la Academia de Ciencias, hasta que pasó a trabajar en la Oficina de Asuntos Históricos de la Presidencia de la República —hoy del Consejo de Estado. Fotocopió allí, durante veinticinco años, los papeles que contenían la historia reciente de Cuba, los documentos de las figuras más importantes de la Revolución. «Se tuvo en mí una gran confianza y hoy puedo decir con orgullo que acometí ese trabajo con entusiasmo y total responsabilidad», manifestó en una ocasión.

Tomó fotos casi hasta el momento de su muerte, que ocurrió en La Habana el 15 de abril de 2006. Aparte de «El sueño» (1959), entre las mejores fotos de Raúl Corrales se cuentan «Las botas del mayoral» (1955) y «La caballería» (1959). La última de ellas capta a un grupo de jinetes cuando penetraba en un

latifundio norteamericano intervenido en virtud de la Ley de reforma agraria. También resaltan las de la serie «La banda del nuevo ritmo», captadas en las trincheras durante la crisis de los cohetes, de octubre de 1962. Su estética era bien simple. Me dijo un día: «Yo nunca tengo la esperanza de lograr una buena imagen. Sé, y perdone la inmodestia, cuando voy a lograr una buena imagen. Ella sale porque yo la veo y si la veo es porque está ahí. La vi y apreté el obturador». Entonces, inquirí, ¿Cuánto de búsqueda y cuánto de casualidad hay en una buena fotografía? Su respuesta fue casi un pistoletazo: «Yo no busco una buena fotografía; yo veo una buena fotografía». Añadió: «Si volviera a nacer, sería fotógrafo de nuevo. He andado siempre de prisa por la vida y, así, elegí lo más rápido: captar imágenes».

Nuez a primera vista

René de la Nuez fue un trabajador infatigable. Ahora que ha muerto, volví sobre su cronología y resulta impresionante lo que llegó a hacer a lo largo de los setenta y ocho años que vivió. No dejó pasar un día sin llevar el dibujo a sus cartones.

A temprana edad se dio a conocer como dibujante. Debutó en publicaciones estudiantiles y en la revista *Páginas*, del Círculo de Artesanos de San Antonio de los Baños, su ciudad natal. Era muy joven asimismo cuando presentó su primera exposición —a dos manos con José Luis Posada— y obtuvo el primero de los muchos galardones que conquistaría en su extensa carrera. Veinte años después del reconocimiento inicial se le consideraba entre los cien mejores caricaturistas del mundo, y con posterioridad merecería el Premio Nacional del Humor (2008). Cuatro años más tarde, el Premio Nacional de Artes Plásticas coronaba su quehacer.

Y es que René de la Nuez sobresalió, y de qué manera, en todos los costados del humor que cultivó: costumbrista, político, caricatura personal, humor blanco… No en balde la Universidad de Alcalá de Henares, en España, lo designó Profesor de Mérito en la categoría de humorismo gráfico.

Su padre fue su influencia más remota. No era pintor ni dibujante pero gustaba de hacerlo, y sus modestos afanes de aficionado inspiraron al hijo. Por otra parte en San Antonio de los Baños existía un clima propicio para el dibujo. De ese lugar era oriundo Eduardo Abela, el creador de *El Bobo*, uno de los personajes mejor delineados y con mayores aristas del humorismo gráfico cubano. Coincidieron en la localidad Posada, Peroga, Jesús de Armas y Manuel Alonso, que fue el iniciador del humorismo gráfico allí. Esos artistas, tan jóvenes en algunos casos como Nuez, lo ayudaron a bosquejar una opinión propia, a concebir un humor alejado de lo chabacano, lejos del chiste por el chiste y que fuera también una obra artística.

Más de mil dibujos dedicó Nuez a la causa del pueblo vietnamita, y otros muchos a la lucha de Chile contra el fascismo pinochetista. Realizó exposiciones personales en Praga, Moscú, Viena, Managua, Berlín y en numerosas ciudades mexicanas, así como de Francia, India y Canadá. Títulos como *Allí fumé*, *El humor NUEZtro de cada día* y *Cuba sí* sobresalen entre sus libros.

En una oportunidad el artista expresó que el humor tenía que ser esencialmente crítico. Dijo además: «El humor está en todo. Es una forma de ver la vida y asumir y enfrentar los problemas».

Su apego era raigal:

> No puedo vivir sin La Habana y, por ende, sin Cuba. Aquí me nutro. Me gusta muchísimo ver el mar, y si no lo veo, me muero… He pedido que mis cenizas las echen al mar, en las profundidades del golfo, no en la orilla, porque me gusta pensar que llegarán al Mediterráneo, a Túnez, a Estados Unidos, a cualquier otro lugar. Eso es algo lindo. Una forma de seguir vivo sin estarlo (…)

HACERSE EL LOCO

¿Recuerdan a *El Loquito*? Es uno de los personajes más populares de la caricatura cubana. De ojos estrábicos y nariz de cucurucho, tocado invariablemente con un gorro de papel periódico, aunque no hablaba, transmitía con claridad luciferina lo que la dictadura de Fulgencio Batista pretendía ocultar mediante la represión y la censura. *El Loquito* hacía alusiones que el pueblo sabía interpretar. Si leía en la prensa el anuncio de una «Gran oferta, 33,33% de rebaja», se hacía evidente que advertía contra los chivatos batistianos, a los que se les pagaba 33 pesos con 33 centavos por su deplorable proceder. O que recomendaba moverse con cautela ante la censura de prensa cuando, delante de una florería, observaba un cartel que rezaba: «Dígalo con flores». En otro dibujo *El Loquito* coloca muy juntos los dedos índice y pulgar de una de sus manos, como si sostuviera algo pequeño. El texto expresa: «Un granito de arena»; un llamado a colaborar con la lucha insurreccional. En otra caricatura ve llegar un ómnibus de la ruta 30, que hacía el recorrido entre el reparto La Sierra, en Marianao, y el centro de La Habana. Mensaje clarísimo: está próximo el triunfo de la Revolución.

La doctora Adelaida de Juan, en su libro *Pintura cubana: temas y variaciones* —Unión, La Habana, 1978— considera que al igual que *El Bobo* de Abela, *El Loquito* de René de la Nuez, lleva un nombre que indica su condición de necesario engaño a la autoridad. Uno se «hace» el bobo, el otro el loco, y en su aparente ingenuidad y simpleza esconden su firme posición. Puntualiza la ensayista: «Hacerse el bobo (o el loco) representa coloquialmente al hombre inteligente que se ve obligado a enmascarar su ingenio. En esto se diferencian del primer símbolo republicano del pueblo, *el Liborio*, de Torriente». Liborio crece en una época de grandes decepciones políticas, carece de esperanzas, no tiene fe en que su situación cambiará un día; está amargado, se ve a sí mismo como una víctima. No se ven así *El Bobo* ni *El Loquito*. Señala Adelaida: «Tienen armas de combate, reflejo de la lucha revolucionaria de sus épocas respectivas».

Nuez quiso buscar su Liborio, esto es, un personaje que simbolizara al cubano de su tiempo. Pero a diferencia del de Torriente, que siempre le pareció pasivo y aguantón, quería a un personaje más vivo. Un día, al pasar en el ómnibus frente al Hospital de Dementes de Mazorra, se le ocurrió *El Loquito*. La lucha en la Sierra Maestra había comenzado, la dictadura acentuaba la represión y este personaje, con su locura, diría la verdad de lo que sucedía en el país, lo que no siempre podía ser reflejado en la prensa.

Cuando ideó a *El Loquito*, Nuez disponía ya de un espacio semanal fijo en *Zig Zag*, la publicación humorística cubana más importante del momento. Al comienzo no devengaba pago alguno por sus cartones, pero eso resultaba secundario para el joven dibujante, que agradecía la posibilidad de publicar en dicho semanario y de relacionarse con algunos de los más destacados humoristas de entonces.

José Manuel Roseñada, director de *Zig Zag*, acogió de inmediato a *El Loquito*, que no revelaría sus verdaderos propósitos en las primeras salidas. Al comienzo hizo solo locuras, cosas sin mucho sentido y fue cayendo paulatinamente en lo político. Así estableció sus claves. Su creador tenía una ventaja sobre el resto de sus compañeros de redacción: se hallaba vinculado al

Movimiento 26 de Julio y era enlace del coordinador provincial. Debido a ello, conocía muy bien las noticias de la Sierra Maestra y de la lucha clandestina en las ciudades, y en consecuencia, El Loquito también las sabría.

OTROS PERSONAJES

Su creación prendió en la conciencia colectiva. Gracias a él, Nuez se vio envuelto en situaciones verdaderamente conmovedoras, como cuando un día de 1958 recibió en *Zig Zag* a un grupo de masones que lo visitó al creerlo en peligro. Por una casualidad, *El Loquito* aparecía en una caricatura con un gesto que ellos identificaron como una señal de auxilio masónico, y allí estaban para ofrecérselo.

Otros personajes calaron asimismo en el público. *El Barbudo* tiene su antecedente en las propias caricaturas de *El Loquito* anteriores a 1959, en las que aparece Fidel. Después del triunfo de la Revolución ese personaje atraviesa etapas en las que se enriquece y deviene símbolo del pueblo cubano. Es un hilo conductor dentro de la caricatura del artista: representa la voz del pueblo y la Revolución. Nuez ha querido verlo como el masculino de *la Flora* de René Portocarrero.

En la misma línea está otro personaje suyo, *Mogollón*. Apareció antes de la promulgación de la ley contra la vagancia (1971) como una forma de generar en la población el rechazo hacia el vago. Cuando al fin se dictó la ley, el pueblo quemó su imagen en todas las provincias. Lo curioso es que Nuez pretendía, aun con la ley en vigencia, seguir utilizándolo. No pudo hacerlo dada la reacción popular. Si la gente lo había quemado, Mogollón ya no existía, y lo hizo desaparecer con la misma alegría con que lo concibió. Al día siguiente, en las páginas del periódico *Granma*, nacía otro personaje. De apellido Mogollones, no era propiamente un vago pero pertenecía a la misma familia: un sujeto indolente, apático, indiferente al esfuerzo ajeno.

Ya el pueblo había enterrado a *Don Cizaño*, otro personaje creado por Nuez que era símbolo de la prensa burguesa. Cuando el Gobierno Revolucionario nacionalizó las publicaciones que quedaban aún en manos de la burguesía, los

estudiantes se echaron a la calle con un ataúd. Dentro iba *Don Cizaño*. Se hizo imposible entonces que su creador siguiera dándole vida.

En enero de 1959 Fidel remitió a la dirección de *Zig Zag* una carta en la que felicitaba al colectivo del semanario, y muy especialmente a *El Loquito*, por la posición mantenida durante la lucha. Sin embargo, poco después los propietarios entraron en contradicciones con la Revolución y empezaron los problemas entre Nuez y Roseñada. Las diferencias hicieron crisis en mayo. Obreros armados desfilaban por las calles para expresar su decisión de defender al proceso hasta las últimas consecuencias y Roseñada se opuso a que Nuez reflejara tales hechos en sus caricaturas. Entonces el artista se fue del semanario, donde ya le pagaban muy bien por sus dibujos. *El Loquito* reapareció en las páginas del periódico *Revolución*. Tenía a Don Cizaño de contrafigura.

También *El Loquito* perdió su razón de existir. La Revolución estaba en el poder y el personaje no tenía que decir en clave lo que podía gritar a voz en cuello, no debía burlar ya ninguna censura. Sus sueños se habían hecho realidad, y dejó de salir.

Con el tiempo, *El Loquito* llegó a parecerle ingenuo a su creador. En lo estrictamente profesional le enseñó a resolver problemas de dibujo en un espacio muy reducido. Si se revisa en orden cronológico la colección de *Zig Zag* se apreciarán sus cambios, no en cuanto a la idea y filosofía del personaje, sino en relación con el dibujo y las soluciones. En las afueras de San Antonio de los Baños se erigió un monumento a *El Loquito*. Está en la historia. Y también su creador, René de la Nuez.

Recuerdo de Emilio Roig

Raimundo Lazo destacó la vehemencia con que defendía sus tesis y la agresividad de sus planteamientos, que apoyaba siempre en un enorme cúmulo de datos. José María Chacón y Calvo advertía una variedad inagotable en su obra periodística. Se inició en la letra impresa como escritor de costumbres; incursionó después en los estudios jurídicos en materia de derecho internacional para devenir historiador especializado en el proceso de las guerras cubanas por la independencia, las relaciones entre Cuba y los Estados Unidos, la Enmienda Platt, el antiimperialismo de José Martí y, sobre todo, el estudio y la evocación del pasado de la ciudad de La Habana, de la que fue historiador oficial durante muchos años. Misión suya, en esta línea, es la Oficina del Historiador de la Ciudad, «una de esas creaciones afortunadas, de vigencia y actividad constantes, que han conquistado lugar propio y han realizado obra de verdadera utilidad, gracias al espíritu de independencia y respeto que para ella logró su creador», afirmaba Félix Lizaso. Como su predecesor y maestro lo reconoce Eusebio Leal, actual Historiador de La Habana, un maestro sin cuya vida y obra, asevera Leal, las suyas habrían sido imposibles.

Ya habrá advertido el lector que aludimos al historiador Emilio Roig de Leuchsenring. El autor de *La Habana. Apuntes históricos* y *Cuba no debe su independencia a los Estados Unidos*, entre otros muchos títulos medulares, nació en esta ciudad el 23 de agosto de 1889. También en agosto, pero el día 8 del año 1964, ocurrió su fallecimiento. En igual mes se inició en la letra impresa, pues el 4 de agosto de 1912 aparecía en la revista habanera *El Fígaro* su artículo «¿Se puede vivir en La Habana sin un centavo?», con el que obtuvo el primer premio en el concurso humorístico convocado por esa publicación.

EL CURIOSO PARLANCHÍN

Lo dicho no llena todas las aristas de este habanero definitivo. Tuvo Roig una trayectoria periodística destacada. Colaboró en la revista *Carteles* (1923-1954), donde escribió sobre tópicos disímiles; en *Gráfico*, que dirigía Conrado

Massaguer, atendió la sección de costumbres bajo los títulos de «Rasgos y rasguños» y «Personajes y personajillos». Llevó adelante un importante trabajo como redactor literario de la revista *Social* entre 1926 y 1938. Cronistas como José de Armas y Cárdenas, José Victoriano Betancourt y el Conde Kostia parecen haberlo influido. Él, por su parte, se valió de diversos seudónimos a la hora de acometer su quehacer periodístico: *Hermann Leuchsenring*, *Unoquelovio*, *Unoquelosabe*, *El Curioso Parlanchín*…

De su labor como escritor costumbrista solo logró ver publicado un libro que compiló doce de esas piezas. Apareció en San José de Costa Rica con el título de una de ellas, *El caballero que ha perdido a su señora* (1922). Una recopilación más completa de esta faceta de su escritura —más de cuarenta piezas— vio la luz en el 2004 bajo el sello de Ediciones La Memoria, del Centro Pablo de la Torriente Brau. Roig fue capaz en esos textos de pintar, al detalle y con un fino humor, diversos tipos de personajes que pululaban en la sociedad cubana: el conocido joven, los novios de sillones y de ventanas, los mataperros, los rascabucheadores, los consagrados, el marido carcelario… descritos, decía el maestro Chacón y Calvo, «con una mesura perfecta, con una amable sonrisa». La crítica coincide en que tales personajes populares fueron descubiertos y fotografiados por el autor a través de la palabra, en un ejercicio de observación y comunicación que los dota de vida en sus páginas.

Porque Roig, aparte de haber sido un lector insaciable, creyó, expresa Eusebio Leal, en la virtud de la memoria popular, y de lo uno y de lo otro dejó constancia en sus artículos de costumbres. Gran conversador, escuchaba con paciencia y gozo a todos aquellos que se le acercaban, y que con sus recuerdos y anécdotas forjaban un imaginario fascinante.

Encomiable fue asimismo su labor como editor. Entre otros libros y cuadernos, se debe a Emilio Roig de Leuchsenring la publicación, en 1932, de la primera edición cubana de *La edad de oro*, de José Martí, con una introducción de su autoría.

CESANTEADO Y REPUESTO

Desde 1927 trabajaba el joven historiador como Comisionado de la Intermunicipalidad de la ciudad, en el Ayuntamiento de La Habana, cuando el alcalde Miguel Mariano Gómez, que llegaría a ocupar la presidencia de la República, le confió el examen y estudio de las actas capitulares. Al año siguiente apareció su libro *La Habana de ayer, de hoy y de mañana*, álbum que se obsequió a los políticos y diplomáticos que participaron en la Conferencia Panamericana que tuvo lugar en Cuba en 1928, y a los delegados del II Congreso Internacional de Emigración e Inmigración.

Por sus campañas periodísticas contra la dictadura machadista lo cesantearon en 1931. Ya para entonces Roig había conseguido que se mecanografiaran los siete primeros tomos que contenían las actas capitulares y había publicado en libro los correspondientes a la dominación inglesa en La Habana. Lo repusieron en 1933, a la caída de Machado.

En 1935 es ya el Historiador de La Habana por disposición del alcalde Antonio Beruff Mendieta. Aun así se veía obligado a trabajar en un exiguo espacio del archivo general del Ayuntamiento, que radicaba en el Palacio de los Capitanes Generales, hasta que Beruff —entusiasmado con el trabajo de Roig—, dispone que se le adapte un local en la planta baja del edificio. Es allí, en 1938 y también por disposición alcaldicia, que surge la Oficina del Historiador de La Habana con sus secciones iniciales de Publicaciones, Archivo Histórico Municipal y Biblioteca Histórica Cubana y Americana. Roig pudo disponer de todos los tomos de las actas capitulares que, por orden del alcalde, quedaron a su cargo. En 1942 se crea el Museo de la Ciudad. Ambas entidades pasarían con el tiempo al Palacio de Lombillo, en la Plaza de la Catedral.

Además de la Oficina del Historiador, Roig creó la Sociedad Cubana de Estudios Históricos e Internacionales, la Comisión de Monumentos, Edificios y Lugares Históricos y Artísticos Habaneros y la Junta Nacional de Arqueología, entre otras instituciones. Integró también la Sociedad de Estudios Afrocubanos, que presidía Fernando Ortiz.

El alcalde Beruff Mendieta aceptó, en 1935, que el Municipio asumiese la impresión de obras sobre temas históricos que se repartirían de manera gratuita. Nacieron de este modo los *Cuadernos de Historia*. Esa colección editorial, dirigida por Roig, alcanzó los setentaicinco volúmenes, de entre ochenta y doscientas páginas, y tiradas de mil ejemplares. Los *Cuadernos*… dejaron de salir en 1962, pero en esa fecha dio a conocer, en cuatro volúmenes, *La literatura costumbrista cubana de los siglos XVIII y XIX*. Los ya aludidos *Apuntes históricos* vieron la luz en 1963. Y en 1965, ya fallecido, apareció otro título de su autoría: *Médicos y medicina en Cuba. Historia, biografía, costumbrismo*.

EL CONSERVADOR

Tan importantes como su obra escrita, fueron las muchas batallas que Roig de Leuchsenring libró a favor de La Habana y el cuidado y conservación de su patrimonio colonial. Ganó algunas de ellas. Logró salvar de la demolición total el edificio que fue de la iglesia de Paula, Monumento Nacional desde 1944 y que dos años más tarde le fue expropiado a los Ferrocarriles Unidos, a fin de proceder a su restauración.

En 1926, la fábrica de tabacos La Corona se instaló en el Palacio de Aldama. Fue un escándalo, ante el que protestaron las instituciones cívicas y culturales. Además de cometer ese atentado monstruoso, los propietarios de la firma no se detuvieron ante nada y añadieron al edificio un piso más, el tercero, que aún existe, y que si bien fue construido en el mismo estilo del resto del inmueble, no ostenta las proporciones majestuosas de los dos pisos originales ni el hermoso remate que antes lucía.

Veinte años después, en 1946, esa misma empresa o la que la sustituyó en la propiedad del edificio, pretendió demolerlo aduciendo razones de «conveniencia práctica». Afortunadamente, todas las instituciones cívicas y culturales se agruparon en torno a Roig en la defensa del palacio y se logró que el Dr. Grau San Martín, presidente de la República, como hizo antes con la Iglesia de Paula, lo declarara Monumento Nacional. Así se impidió el estropicio.

También las presiones de Roig impidieron, en 1940, que el edificio social del Colegio de Abogados se construyera en los terrenos anexos al castillo de La Fuerza, lo que hubiera destruido la interesante perspectiva que ofrece la antigua fortaleza.

No tuvo suerte el historiador sin embargo con el convento de San Juan de Letrán, donde funcionó la Universidad de San Jerónimo, fundada por los padres dominicos en 1728. Vendido a particulares, la demolición comenzó en 1917. En 1941 se levantó, por Mercaderes, un inmueble que armonizaba con el Palacio de los Capitanes Generales, cuya fachada trasera se alza enfrente. Pero esa construcción y lo que quedaba de la iglesia y el convento fueron totalmente arrasados en los años cincuenta, como para que no quedara vestigio alguno de la vieja casa de estudios. Protestó Roig, protestó el jefe de Urbanismo municipal y lo mismo hicieron instituciones cívicas y culturales y representantes de las clases vivas. Nada ni nadie pudo impedirlo. La propiedad del terreno había pasado al Banco Nacional, que pensaba levantar un edificio pero que finalmente arrendó el solar, por treinta años, a una Asociación de Inversionistas y Propietarios de La Habana Vieja, que decidió construir un edificio de oficinas, donde radicaría la Cámara de Comercio, Industria y Navegación y, en su azotea, una terminal de helicópteros. El Gobierno Revolucionario ubicó allí el Ministerio de Hacienda y, después, el de Educación. Fue rescatado posteriormente por la Oficina del Historiador y recuperó su función original como Colegio Universitario San Jerónimo de La Habana.

LAS CARTAS

El sábado 23 de agosto de 1969, el mismo día en que Roig hubiese cumplido 80 años de edad, su viuda María Benítez —26 años más joven que él— puso en manos de Eusebio Leal el epistolario del desparecido historiador. Se trata de catorce mil cartas, nueve mil remitidas a Roig y cinco mil de su autoría. Una selección de esas misivas apareció hasta ahora en dos volúmenes de gran formato. Ellas ponen de relieve no solo al intelectual que fue, sino al hombre, sencillo y humilde, capaz de responder a cuantos le escribieron.

Eduardo Robreño, habanero definitivo

¿Quién que ame La Habana no disfruta con la evocación de las esquinas habaneras que hizo Eduardo Robreño en uno de sus libros o con sus remembranzas del teatro Alhambra? ¿Alguien puede no gustar de sus crónicas sobre el Almendares Park y el tren de Zanja o de sus semblanzas de Jorge Anckermann, Gonzalo Roig y Federico Villoch, a quien por su fecundidad creadora denominó «el Lope criollo»? Con gracejo y buen humor, el autor de *Y escrito en este papel* legó una memoria imprescindible de la capital de la Isla —con personajes, sucesos y lugares— que construyó con investigaciones y lecturas y, sobre todo, con el recuerdo de quien vivió plenamente la ciudad que lo vio nacer. Una memoria en la que no quedó fuera lo que le contaron y que supo trasmitir al lector con estilo chispeante y lenguaje ameno.

Uno de sus libros, publicado en 1981, se titula *Como me lo contaron, te lo cuento*. Dos años después apareció otro texto suyo: *Como lo pienso, lo digo*. Con relación a ellos decía Eduardo Robreño: «Sí, como lo pienso, lo digo. Al igual que en años anteriores, como me lo contaron, se lo conté a los lectores. En aquella oportunidad hube de concretarme en trasladar a la letra impresa vivencias ocurridas durante más de un siglo, que dieron lugar a lo anecdótico, en el que se entrelazaron hechos y personajes de otros tiempos, relacionados con la patria, el teatro, la política y la música».

Como lo pienso, lo digo, añadía, tiene otro carácter. Sus páginas se refieren al teatro cubano, que en su largo y fructífero existir presenta facetas *sui generis* que merecen ser conocidas. Con relación a ese libro aceptaba Robreño: «Quizás algunos de estos juicios sean un tanto apasionados. Culpa del autor no es. Pues sepan que, después de ardua labor investigativa, honestamente, como lo pienso, lo digo».

LA PALABRA SE HIZO REALIDAD

Eduardo Robreño nació el 23 de septiembre de 1911, en el muy habanero barrio de Colón, lo que no le gustaba confesar para evitar equívocos. Abogado de profesión, fue un escritor tardío: tenía más cincuenta años cuando comenzó a escribir. Lo hizo para matar el aburrimiento pues una intervención quirúrgica lo obligó a encamarse durante largos meses. Comentaba al respecto:

> Aprovechando el descanso, no retribuido por cierto, distraje mis ocios presentándome a todos los concursos (menos a los de belleza, por razones obvias) que los organismos culturales convocaban. En unos fui ignorado y en otros, laureado, y de buenas a primeras me vi escribiendo obras teatrales, artículos periodísticos, publicando libros, dictando conferencias, haciendo labor profesoral, aunque cuidando que ello no diera motivo a que se me calificase con un adjetivo al que le tenía animosidad por su tara dentro del capitalismo: intelectual.

En 1961 publicó *Historia del teatro popular cubano*. Con su obra *La palabra se hizo realidad*, ganó, en 1962, el premio del concurso de obras teatrales relacionadas con la alfabetización. Otra pieza, *Abuela Cacha*, le valió la presea en el certamen La Edad de Oro. Es por entonces que gana, en años consecutivos, el premio de crónica de la desaparecida revista *Trabajo* con «Tres danzones y tres épocas», en 1962 y «Doña Sara nos quitó la levita», en 1963.

Colabora con las revistas *Bohemia* y *Verde Olivo*. En 1963 trabaja como profesor en el Seminario de Música Popular Cubana, dirigido por el maestro Odilio Urfé, que funciona primero en Cubanacán y se instala con el tiempo en las ruinas de la Iglesia de Paula, en La Habana Vieja. En el lustro comprendido de 1965 a 1970, asume la dirección del grupo Jorge Anckermann, del Teatro Martí. Se desempeña también como asesor de la Dirección General de Teatro y Danza del Consejo Nacional de Cultura.

Su obra teatral *El último mosquetero*, inspirada en Francisco Varona Murias, el hombre que más veces se batió a duelo en Cuba, obtuvo mención en el certamen de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba. Obras suyas que subieron a escena fueron *La casa de Mariana*, *Recuerdos del Alhambra* —con música de Anckermann— y *Quiéreme mucho*, con música de Gonzalo Roig. Se desempeñó como asesor de *La bella del Alhambra*, filme de Enrique Pineda Barnet. Tuvo

programas televisivos y trabajó mucho para la radio hasta el final de su vida. En 1940 había sido uno de los conductores de un programa de la RHC Cadena Azul que sacaba al aire las sesiones de la Convención Constituyente, lo que le dio enorme popularidad. Su libro más recordado es *Cualquier tiempo pasado fue…* (1978).

El escribidor no recuerda en qué momento conoció a Eduardo Robreño. Sí puede precisar que en 1981 lo visitó en su casa del Vedado a fin de hacerle una larga entrevista para la revista *Cuba*, que apareció en octubre de ese año. Después coincidió mucho con él en las tertulias que, todos los jueves, conducía Enrique Núñez Rodríguez en la Unión de Escritores. Asistente habitual era el gran periodista Enrique de la Osa, con quien el escribidor sostenía una fraterna amistad, tan fraterna que pese a los cuarenta años de edad que nos separaban, él se proclamaba mi hermano mayor. De la Osa y Robreño eran muy amigos, y no era raro que al final de la tertulia, o en medio de ella, se alejaran de los tertulianos y buscaran amparo en el bar de la Uneac. No existía entonces El Hurón Azul, aunque el ron era tan malo en aquel tiempo como lo será después, y el bar se emplazaba en lo que es hoy la Caja de esa institución. Pese a mi juventud de aquel momento, tuve el honor de que De la Osa me invitara a aquellos apartes en los que se hablaba de todo lo humano y lo divino. A decir verdad, hablaban ellos; yo, por norma, escuchaba y los pinchaba con interrogantes cada vez más provocativas.

Contaba Robreño que en el Seminario de Música Popular, uno de los profesores era Alejo Carpentier. El claustro tomó la decisión de reservar para el autor de *El siglo de las luces*, el último turno de clases. De esa manera, Carpentier podía trabajar en su obra sin muchas presiones en las mañanas, y la hora facilitaba que todos los docentes asistieran como oyentes a las conferencias del erudito investigador de *La música en Cuba*. Al final, los profesores, con Carpentier incluido, caminaban hasta un pequeño bar emplazado en el ya desaparecido Hotel Luz a fin de «beber la tarde». Alejo Carpentier, recordaba Robreño, nunca pagó una ronda.

Robreño aprendió bien la lección de Alejo. En aquellas sesiones etílicas de la Unión de Escritores parecía llevar cosidos los bolsillos del pantalón.

GENTE DE TEATRO, PERIODISTAS

El primer Robreño con quien el escribidor se topa en la historia se llamó Antonio. Prestó su casa para que funcionase en ella la biblioteca de la Sociedad Económica de Amigos del País, que abrió sus puertas el 11 de julio de 1793. Contaba con setenta y siete ejemplares y fue la primera biblioteca pública que existió en la Isla. La de la Universidad ciertamente es anterior, pero solo brindaba servicio a alumnos y profesores de esa casa de estudios.

No puede precisar el autor de esta página si el aludido Antonio Robreño fue uno de los antecesores de Eduardo. De cualquier manera, los Robreño son una familia curiosa e interesante. Durante cinco generaciones hubo siempre, por lo menos, un actor en ella, y no faltan los periodistas hasta hoy.

Gustavo Robreño, el padre de Eduardo, sobresalió como actor, autor teatral, escritor y periodista. Desde *Búfalo exposición*, estrenada en 1900, hasta *La emperatriz del Pilar*, su última zarzuela, de 1935, escribió unas doscientas obras que se llevaron a escena en el Teatro Alhambra. Entre ellas estuvo *El velorio de Pachencho*, considerada la pieza cubana que mayor número de veces ha subido a un escenario. Más de mil seiscientas representaciones, setecientas de ellas en el Alhambra, le acreditaba Eduardo en 1983. Gustavo Robreño fue, junto a Regino López, la figura más destacada del elenco de ese coliseo.

No se limitó Gustavo a la producción teatral. Publicó una *Historia de Cuba* que subtituló *Narración humorista*, donde puso en solfa más de un hecho y algún que otro personaje. Dio a conocer asimismo *La Acera del Louvre*, novela en la que resumió con fidelidad la alegre tónica de toda una época de la juventud cubana. Fue, por otra parte, un periodista con columna diaria durante más de cuarenta años. Escribió para *La Discusión*, *La Lucha*, *Diario de la Marina* y *La Prensa*, así como para los semanarios *La Política Cómica* y *La Semana*. Parte de su quehacer periodístico quedó recogido en el libro que tituló *Saltapericos*.

Carlos Robreño, hijo de Gustavo y hermano de Eduardo, fue también un periodista brillante. Trabajó para los periódicos *Información* y *El Mundo*, y para el semanario humorístico *Zig zag*. En 1959 se estrenó su obra *El general huyó al amanecer*. Él y Eduardo conservaron con celo los libretos de las obras que se montaron en el Alhambra

Eduardo Robreño acuñó un término feliz para definir las representaciones que se hacían en ese teatro. Las llamó «género alhambresco». Negado ayer y hoy por una élite de suficiencia, se trata de un teatro de esencias genuinamente cubanas. Con personajes típicamente cubanos: *El negrito*, *el gallego*, *la mulata*, *el vividor*. Cobró auge con la instauración de la República. Era un teatro para hombres solos que luego, despojado de gestos obscenos y «morcillas» más o menos procaces, veía y disfrutaba toda la familia.

En 1979 Eduardo Robreño dio a conocer una antología con obras del «género alhambresco». Hay ingenio en ellas, un sabio manejo de los resortes escénicos y una vis cómica de buena ley. Expresó al respecto: «Alhambra fue un teatro cubano costumbrista que realizó una especie de periodismo teatral, llevando a escena todos los momentos de actualidad, tanto nacionales como internacionales».

EL CONVERSADOR

Ya al final de su vida se refería a su escasa producción literaria. Solo unos cuantos títulos en más de veinticinco años de trabajo. Si se hubiese recogido todo lo que habló para la radio y la televisión y en las tertulias que animó, esa obra crecería notablemente porque Robreño fue, sobre todo, un conversador de nuestra cultura. Todo eso se lo llevó el viento. Nuestras editoriales deberían considerar la posibilidad de reeditar algunos de sus libros o una selección de las crónicas y artículos de este habanero definitivo que amó a su ciudad y la enalteció, dándola a conocer en todo lo que ella vale: sus tradiciones, sus personajes, sus rincones, su patriotismo.

Eduardo Robreño falleció en La Habana el 24 de junio de 2001.

Enrique

Enrique de la Osa (1909-1996) hubiera podido vivir de sus recuerdos de no ser quien era.

Nacido en Alquizar, tuvo etapas en las que para comer vendió tabacos en su ciudad natal, y más tarde, ya en su exilio neoyorquino, fregó platos, pulió botones y trabajó de ayudante en una carpintería.

Fue un activo militante revolucionario en los días de la dictadura machadista, derrocada en 1933, y durante el proceso político que corre hasta 1940. Su militancia se reactivaría luego, al imponerse la tiranía batistiana. Conoció de persecuciones y guardó prisión en el habanero Castillo del Príncipe, y en el Presidio Modelo de Isla de Pinos. Fue amigo del intelectual comunista Rubén Martínez Villena, del líder populista Eduardo Chibás y del combatiente antiimperialista Antonio Guiteras.

Ocupa un lugar indiscutido en el periodismo cubano, cuya historia no puede escribirse si se omite su nombre. Es, junto a Carlos Lechuga, uno de los creadores de «En Cuba», la famosa sección de la revista *Bohemia* que a partir de 1943 publicó las páginas más temidas de la prensa nacional, y que hoy se considera un fenómeno casi único en el periodismo latinoamericano, antecesor del periodismo literario tan en boga luego en la prensa norteamericana. Enrique de la Osa hubiera podido vivir de esas glorias pasadas si su dinamismo y su vivacidad se lo hubieran permitido. Tenía 74 años de edad cuando dio a conocer su primer libro, *Los días y los años*, de ahí que a esa edad se sintiera, decía, un escritor joven. Apenas escribía ya para los periódicos, y se volcó con afán sobre sus libros. Así aparecieron *Visión y pasión de Raúl Roa* (1987), *Crónica del año 33* (1989) y *Sangre y pillaje* (1991). Solo llegó a ver publicado, en 1990, el primer volumen de los cinco en que compiló las notas más relevantes de «En Cuba».

Alguien dijo una vez que Enrique de la Osa era inagotable porque era la historia viva. El nombre de una persona o un suceso mencionados de pasada, le

estimulaban el recuerdo y propiciaban la anécdota de primera mano, el relato chispeante, la frase lapidaria y definitiva. A veces disgregaba tanto, con tantas anécdotas soltadas en tropel, que resultaba difícil seguirle la conversación.

Parecía conocerlo todo sobre el pasado reciente de la Isla. Desde 1927, en que publicó su primer artículo y se vio involucrado en el «proceso comunista» que siguió el general Machado contra sus opositores de cualquier tendencia, Enrique vivió su tiempo como actor o como testigo, y quizás por eso su visión no fue nunca la del historiador. Cronista apasionado y apasionante, haberlo sido durante casi seis décadas fue su mayor orgullo.

Conocí a Enrique de la Osa en 1981. Preparaba yo un largo trabajo con motivo del centenario de Fernando Ortiz y había acudido, previa cita, a la casa de Conchita Fernández, la llamada «Secretaria de la República» —lo fue de Ortiz, de Chibás y de Fidel—, en busca de detalles no revelados sobre la personalidad y el quehacer del autor de *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Fue Enrique, también de visita, quien me abrió la puerta y nos enfrascamos en una conversación que pareció no tener fin. Poco después me lo topé en el velorio del caricaturista Juan David, y a partir de ahí nos vimos con reiterada frecuencia. No era raro que nos reuniéramos a comer, bien en el 1830 o en La Terraza de 17 esquina a 10, en el Vedado, que parecían ser sus restaurantes preferidos. Para mí, siempre fue Enrique y lo tuteé desde el primer momento, pese a los cuarenta años que mediaban entre ambos. Decía y así lo escribió en la dedicatoria del ejemplar de *Crónica del año 33*, que me obsequió, que él era mi hermano mayor

¡ESTE ES DE LA CASA!

Corre el año de 1944 y «En Cuba» publica una información que provoca la indignación del doctor Ramón Grau San Martín. Uno de sus colaboradores había revelado, en un marco privado, un detalle que al presidente electo le molestó ver en letra impresa. Sucedía que se vedaba el acceso a la residencia del futuro mandatario, en J esquina a 17, a aquellos que no portasen regalos para la familia presidencial. En cambio, los que acudían con un obsequio en las manos —podía

ser un flan, una tina de helado o una caja de bombones—, no solo eran conducidos de inmediato a presencia del político auténtico, sino que eran saludados con un sonoro y rotundo: «¡Este es de la casa!», que Paulina Alsina, la cuñadísima de Grau y futura Primera Dama de la República, o Nena Coll, su secretaria, dejaban oír con cordialidad y entusiasmo.

La nota de «En Cuba», que llevaba precisamente ese título, provocó que Grau retase a duelo al director de *Bohemia*, Miguel Ángel Quevedo, que tuvo que deshacerse en explicaciones, aceptadas finalmente por el presidente electo. El incidente sirvió, sin embargo, para que salieran a la luz pública los nombres de los redactores de la sección: Carlos Lechuga y Enrique de la Osa.

Enrique no era un desconocido en la prensa cubana. Había fundado el mensuario *Atuei* en 1927, y como colaborador o redactor de planta su nombre se vinculaba a numerosas publicaciones, legales o clandestinas. Ya para entonces había dirigido la revista *Alma Mater* y los periódicos *Libertad*, *Futuro* y *Patria*…

Con «En Cuba», quería hacer un periodismo nuevo, distinto, que sobresaliera en el panorama chabacano y adocenado de la prensa cubana de la época. Le habló a Quevedo de sus propósitos. Para Enrique, la noticia merecía ser como una película. Insistía en que los reporteros llevaran a su trabajo no solo lo que dijo una persona, sino cómo lo dijo, con qué gestos acompañó sus palabras, cómo vestía, quiénes la rodeaban; para que a la hora de sentarse a escribir él pudiera reconstruir la escena de manera íntegra. Mientras se mantuvo al frente de «En Cuba», todos los materiales que aparecieron en la sección pasaron primero por sus manos. Reporteros y colaboradores llevaban las informaciones a la casa de Enrique —no a *Bohemia*— y este seleccionaba lo que aparecería en cada número. Tenía una experiencia ganada como corrector de estilo en el diario *El Mundo*, un trabajo que lo obligaba a pulir y a veces a condensar lo escrito por otro periodista. Eso dio unidad de estilo a la sección.

Entre los colaboradores de «En Cuba» figuraban algunos de los mejores periodistas cubanos —como Lisandro Otero, Benito Novás y Fulvio Fuentes—, e

intelectuales de la talla de Marinello, Roa y Guillén. También choferes, secretarios y guardaespaldas que aportaban detalles inéditos de una noticia. A veces eran los mismos políticos quienes suministraban la información, como el propio presidente Prío, que la hacía llegar por intermedio del dominicano Juan Bosch, entonces su asesor y redactor de sus discursos.

CIEN MIL. UN MILLÓN

Tras el asalto al cuartel Moncada, Enrique de la Osa fue detenido e incomunicado a causa de la información que intentó publicar sobre los sucesos. Se había establecido en el país la censura previa, y las autoridades juzgaron intolerable que Enrique llamase «héroes» a Fidel Castro y sus compañeros. Fue el único periodista apresado en esos días. Conservaba la información marcada con el lápiz rojo del ministro de Gobernación —Interior— de la dictadura.

Muchos políticos trataron de comprarlo a fin de atraerse su silencio o sus elogios. «Pude ser rico, muy rico, pero puesto a elegir entre mi independencia de criterio y la riqueza, no vacilé en la elección», me dijo una mañana mientras conversábamos en la sala de estar de su pequeño apartamento, cercano a la Calzada de Ayestarán.

José Manuel Alemán, que saqueó a manos llenas el tesoro público, le ofreció villas y castillos con tal de atraerlo a su círculo. Pero, ¿fue Enrique de la Osa quien proporcionó a Alemán el primer peldaño sólido de su carrera? —le pregunté un día. «Eso es verdad y es mentira», respondió y soltó la historia.

José Manuel, antiguo empleado del Ministerio de Educación, alcanzó, gracias a su competencia y falta de escrúpulos, la jefatura del negociado de Personal, Bienes y Cuentas de esa secretaría. Es desde ese puesto que se convierte en el artífice del Inciso K, acápite de una ley que establecía el pago del salario a profesores ya en ejercicio pero que no podían cobrar sus haberes hasta que les llegara el nombramiento para la plaza que desempeñaban, Medida justa, sin dudas, que Alemán convirtió en un foco de corrupción escandaloso. Batista era el presidente constitucional de la República y Anselmo Alliegro el ministro de

Educación. Vienen las elecciones generales del 1ro de junio de 1944, en las que Grau alcanza la presidencia. José Manuel teme quedar cesante con el cambio de gobierno y expresa su temor a Enrique. Este propició un encuentro con Luis Pérez Espinós, el ministro entrante. Se vieron en el bar Panamerican, en Bernaza y O'Reilly. Dijo Enrique a Espinós que José Manuel era hombre inteligente y muy trabajador, lo que era cierto, y Espinós no solo lo mantuvo en el cargo, sino que lo hizo su mano derecha. Fue ahí que se conectó con el tercer piso del Palacio Presidencial y en especial con Paulina, con la que compartiría cuanto negocio turbio se procuraba.

Cesa Espinós en el ministerio y Alemán pasa a dirigir la enseñanza politécnica. Entonces invita a almorzar a Enrique en lo que fuera el Instituto Cívico Militar de Ceiba del Agua. Le dice: «Mi estúpido antecesor cree que dejó aquí un déficit, y lo que hay es un superávit —Alemán era un mago para los números— y ese dinero lo repartiré así: cien mil para mí, cien mil para Paulina, cien mil para ti en pago de aquel servicio porque sin ti yo no hubiera llegado a ninguna parte».

Enrique no le aceptó el dinero. Pasó el tiempo y cuando Alemán era ya un superministro en el gabinete del presidente Grau, volvió a invitar a almorzar a Enrique. Le puso sobre la mesa esta vez un maletín con un millón de pesos. «En Cuba» lo castigaba ya sin tregua y quería callarle la boca a su redactor. Recibió la misma respuesta.

TEMIDA Y BUSCADA

¿Era «En Cuba» la sección más leída de *Bohemia*? Es cierto que cuando comenzó a aparecer, la revista tenía una tirada de 32 000 ejemplares semanales y con «En Cuba» aumentó a cientos de miles y a veces hasta a un millón de ejemplares. Sin embargo, me cuenta Max Lesnik, director de Radio Miami, muy cercano entonces a la dirección de *Bohemia*, que una encuesta llevada a cabo por Raúl Gutiérrez por orden de Miguel Quevedo, reveló que la sección más leída era «La feria de la actualidad», de Guido García Inclán, que incluía su columna «¡Arriba, corazones!». Le seguía el horóscopo, a cargo de María Josefa Sánchez y

los chistes de las páginas finales de la revista. En cuanto a las portadas, las preferidas eran las del dibujante Gleen Jones, cuyos originales Quevedo mandaba a enmarcar y colgaba después en el comedor y en la bodega de vinos de la casa de su finca Buenavista, en Arroyo Arenas. En dicha encuesta, «En Cuba» alcanzaba un cuarto lugar en la preferencia de los lectores.

Nada hubiera inquietado a Enrique de la Osa ese resultado. Supo que había trabajado para la historia y consiguió el mérito indiscutible de transmitir la verdadera imagen política, económica y social del país. Por eso «En Cuba» llegó a ser tan temida por los gobernantes y tan buscada por el público.

Kuchilán

Es uno de los imprescindibles de la prensa cubana. Comenzó en el periodismo como caricaturista y dibujante. En 1941 debutó como redactor y comentarista en el periódico *Prensa Libre*. Colaboró en *La Semana*, *Alma Máter*, *El Mundo*, *Labor*, *El País*, *Karikato* y *Zig Zag*, entre otras publicaciones, y tuvo, antes y después del triunfo de la Revolución, un espacio en el Canal 2: Kuchilán en TV.

Muy leídas fueron las columnas a las que dio vida en sus más de cinco décadas de quehacer periodístico. Para *Prensa Libre* escribió «Babel», y en *Bohemia* publicó «Babelgrama», y, ya en sus últimos años, también en Bohemia, «En Zafarrancho«. En *Juventud Rebelde* dio a conocer «Fabulario», en la que inmortalizó la etapa que se abrió para la Isla con la caída de la dictadura de Machado y el golpe de Estado del 4 de septiembre de 1933. Mucho de lo que Mario Kuchilán Sol refirió en sus *fábulas* para este periódico lo vivió personalmente. Como tal, decía el historiador Pedro Pablo Rodríguez, fue fiel al apotegma de que la vida se vive y luego se piensa. De ahí la frase de Terencio, el dramaturgo romano, con la que encabezaba cada entrega de «Babel»: «Nada humano me es ajeno».

Se opuso a Machado y a Batista. Militó en el Directorio Estudiantil Universitario y en el ABC; y ya en los años cincuenta —luego de su simpatía por los gobiernos auténticos de Grau y Prío—, en la Triple A de Aureliano Sánchez Arango, y en el Movimiento 26 de Julio, lo que le valió persecuciones y golpizas y lo obligó, en definitiva, a marchar al exilio. Entre otros crímenes de Batista acaecidos «antes del 26 de julio», Fidel Castro recuerda en *La historia me absolverá*: «El secuestro del periodista Mario Kuchilán, arrancado en plena noche de su hogar y torturado salvajemente hasta dejarlo casi desconocido».

Desde el mismo día del golpe de Estado, al que se opuso con fuerza, Kuchilán fustigaba en la prensa a su protagonista. Batista, por su parte, lo tenía en la mira desde que lo dibujara vestido de rumbera, con el siguiente texto a pie de

imagen: «Amalia Batista, Amalia Mayombe, qué tiene esa negra que mata a los hombres».

NOTICIA DE UN SECUESTRO

Una noche del mes de agosto de 1952, sobre las diez, tocaron a la puerta de la casa de Mario Kuchilán. Un hombre vestido de civil, pero que mostró la placa y el carnet que lo identificaban como agente policial, le pidió que lo acompañara. El capitán de la Catorce Estación de la Policía Nacional, afirmó, quería hacerle unas preguntas. Los modales y sonrisa del visitante abrían un margen de confianza. El periodista no creía en las garantías ciudadanas que decía ofrecer el gobierno, pero pensó que al menos un mínimo de ellas debía imperar y lo animó la esperanza de que lo trataran como el periodista que era. Lo hicieron subir a un Oldsmobile 88 de color gris, y dos hombres, también vestidos de paisano, lo flanquearon en el asiento trasero, mientras que delante, junto al chofer, tomaba asiento el aludido sujeto. Demasiada compañía para un interrogatorio simple y extraoficial. El pequeño «Kuchi», como le llamaban sus amigos, miraba de reojo a sus acompañantes, pero cualquier preocupación sería pronto superada. La Catorce estaba cerca y el grupo no debía tardar en llegar a su destino. El auto, sin embargo, pasó frente al edificio de la unidad policial sin detenerse y continuó rumbo a La Palma para torcer a la izquierda por la carretera de Managua. Kuchilán protestó, sabiéndose ya víctima de un secuestro. Lo esposaron, le vendaron los ojos y le taparon la boca con un pañuelo y una badana para limpiar pistolas. Con violencia lo hicieron bajar del automóvil y, a empujones, lo sacaron de la carretera.

—Te vamos a hacer una pregunta y di la verdad porque te conviene. ¿Dónde está Aureliano?

Aunque sabía que el ex ministro de Prío había entrado a Cuba por Oriente y conocía dónde se escondía, se negó a decirlo, y volvió a negarse cada vez que le preguntaban. El puño de uno de sus verdugos se incrustó en el ojo izquierdo del periodista y a partir de ahí llovieron los golpes.

—Vamos a esposarle las manos detrás para que todo sea más fácil —propuso uno de los esbirros.

Dicho y hecho. Lo golpeaban una y otra vez en el vientre y también en la cara, luego de levantarle la cabeza para ponerlo en posición. Sin descanso lo pateaban por detrás.

—¿Dónde está Aureliano?

De pronto cesaron los puñetazos y la víctima sintió como latigazos de fuego que le mordían la espalda y los riñones. Se desvaneció. Cuando volvió en sí estaba tirado en la tierra. Se le había caído la venda de los ojos. No vio a nadie ni escuchó voces. Aun así, recelando de una nueva golpiza, permaneció tendido. No pudo incorporarse cuando decidió hacerlo: le habían amarrado las piernas con su propio cinturón y las manos con los cordones de sus zapatos. Trabajosamente, y sufriendo dolores sin cuento, logró zafarse y llegar hasta la carretera. Lo recogió un ómnibus que iba en dirección a Mantilla, y un chofer de alquiler lo llevó hasta su casa. Su médico de cabecera dispuso la hospitalización del paciente. El estado físico del periodista Mario Kuchilán Sol era lastimoso. Lucía contusiones con hematomas en la región supraorbitraria izquierda, equimosis traumáticas lineales diseminadas por toda la cara posterior del tórax, región torso lumbar y ambas regiones glúteas, sin que se pudieran preciar lesiones óseas o internas, así como equimosis traumáticas en ambas muñecas, codos y regiones rotulianas….

¿DÓNDE ESTÁ LA CONSTITUCIÓN?

El tratamiento propinado a Kuchilán motivó una reacción en cadena. Protestaron Suárez Lomba, decano del Colegio Nacional de Periodistas, y Jorge Quintana, del Colegio Provincial. Similar actitud asumió Sergio Carbó, director de *Prensa Libre*. Publicaciones como *El Mundo* y *Diario de la Marina* no demoraron en exteriorizar su indignación, al igual que los comentaristas radiales Guido García Inclán y Emilio Núñez Blanco. Este último preguntaba en un vibrante comentario de *Radio Reporte*: «¿Dónde está la Constitución? ¿Dónde están las leyes? ¿Dónde están las garantías? ¿Dónde está ese Ejército que se dice guardián de los derechos

ciudadanos? ¿Dónde está esa Policía depurada, según ellos, el 10 de marzo? ¿Dónde están los ministros que se llenan la boca para decir que Cuba se halla en plena recuperación revolucionaria? ¿Dónde está la democracia? ¿No decían los personeros del régimen que ya los gánsteres se habían acabado? ¿No decían que el 10 de marzo había barrido con la intranquilidad del ciudadano y que en lo adelante su integridad física estaría protegida por los cuerpos de seguridad?» Protestaba asimismo Ramón Vasconcelos, la llamada «Pluma de oro del periodismo cubano», a la sazón ministro del gabinete de Batista.

No se hicieron esperar las declaraciones de jefes policiales y funcionarios del régimen. Negaban la participación de efectivos policiales en el suceso y aseguraban una rápida investigación. Desde su yate Martha II, el general Batista envió un radiograma lamentando la agresión, y el brigadier general Rafael Salas Cañizares aseguraba: «Somos los primeros en lamentar la brutal agresión… y trabajamos a toda capacidad para capturar a los autores y presentarlos a los tribunales. Las instrucciones que hemos recibido del Presidente de la República son concluyentes ya que no hay que olvidar que él es el colegiado número 1 del Colegio Nacional de Periodistas, para cuya clase reserva sus mejores afectos».

Era en verdad el colegiado 362. Pero nada se averiguó. Nadie fue llevado a los tribunales. La agresión quedó impune.

KUCHILÁN O EL ESTILO

Mario Kuchilán Sol nació en la capital cubana en 1910. Estudió bachillerato en el Instituto de Segunda Enseñanza de La Habana, y luego matriculó las carreras de ingeniería civil, arquitectura y ciencias físico matemáticas, sin llegar a graduarse en ninguna. De manera muy irregular tomó clases de pintura y dibujo en la Academia San Alejandro. Comenzó en el periodismo en 1926. En 1930 se desempeñaba como director artístico de la revista *Alma Máter*.

Su columna «En Zafarrancho» estaba encabezada siempre por una frase: «Cada meta es otro punto de partida». Cuando tras la salida del país de Sergio Carbó, en mayo de 1960, asume la dirección de *Prensa Libre*, cambió el que hasta

entonces fuera el lema del periódico, aquel «Ni con unos ni con otros, con la República», por un «Con la Revolución Cubana», que acompañó al diario hasta el final, en 1961.

Tenía un alter ego. Un personaje imaginario o simbólico al que hacía llamar Sofenio e identificaba como un «guajiro de Vueltas», que complementaba sus argumentaciones.

Publicó dos libros: *Fabulario; Retrato de una época* (1972), con las crónicas que dio a conocer en *Juventud Rebelde*, y *En Zafarrancho* (1981), donde compiló notas publicadas en *Bohemia* bajo ese rubro.

Al final de cada página de «Babelgrama» ponía las palabras: «Esta columna es copiada» Y añadía que si segundas partes nunca fueron buenas, las terceras serían peores.

Y es que Mario Kuchilán manejaba con mano maestra la sátira y la ironía. Hombre de amplias lecturas, tenía estilo propio, un barroquismo particular donde se mezclaban lo popular y lo culto. Veamos un breve fragmento de su crónica titulada «La CIA quiso frustrar la victoria», publicada en *Bohemia*. El periodista alude al encuentro casual ocurrido en el *Country Club* de La Habana a fines de 1958, en que el abogado cubano Mario Lazo le cuenta a Earl Smith, embajador de EE.UU., algo que el diplomático desconocía: la decisión del Departamento de Estado de enviar un emisario a Cuba para sugerir a Batista su salida del país y proponerle la formación de una Junta Militar. Dice Kuchilán:

«Para poner en onda a los jóvenes comunistas que no tienen por qué saber quién era Lazo y refrescarle la memoria a algún cincuentitantero olvidadizo, hemos de recordar que Mario Lazo era, junto con Jorge Cubas y Mármol, la mitad del bufete Lazo y Cubas, firma de abogados de la United Fruit y otros monopolios.

El embajador Smith, batistiano y defensor del tirano ante el State, anticastrista por añadidura, se sintió ciscado por su ignorancia, pero no dejó traslucir que estaba boloña. Mario Lazo estaba en la viva. Filtraba un mazo…».

Mario Kuchilán murió en La Habana el 2 de noviembre de 1983.