

A Ricardo Batista Ruiz, mi padre,
a quien debo tanta memoria.

ÍNDICE

La magia del instrumento silvestre /

Presentación /

ORGANOLOGÍA CUBANA ARTESANAL /

La guitarra de yagua /

Lirios y mariposas /

El tingotalango, ¿baile o instrumento? /

El músico de la pita y la lata /

Bailar la güira /

Agapito toca el pito /

El mago del serrucho /

Un músico de fantasía /

El hombre de la hojita /

EL AYER MUSICAL /

En la cuerda y el verso /

Recuerdos de un pasado musical /

Bailes, cantos y fiestas campesinas en los primeros años del siglo XX /

Testimoniantes /

LA MAGIA DEL INSTRUMENTO SILVESTRE

En las primeras décadas del siglo XX, los campesinos cubanos vivieron años de duros trabajos y mucha pobreza en un entorno difícil, en el que, aunque imperaba la belleza del paisaje, pocas eran las diversiones monte adentro o en pequeños poblados, que se limitaban a canturías, guateques, bautizos, «changüles» y bodas, y en fechas de fiestas especiales se efectuaban torneos y juegos de barajas, como el monte y el burro, por el día, pues por las noches se bailaban caringas, danzas, zapateos, mazurcas, rumbas, y números muy conocidos, como La vaca brava, Zumba-Antonio, El buey suelto y El papalote. Pero entre las cosas más importantes y deseadas estaban los instrumentos musicales... Por supuesto, existían los músicos que vivían mal o regular de esa profesión y que tenían su laúd, su guitarra, el tres, bongó, maracas, güiros y claves, pero muchos de los campesinos de oficios duros —tumbadores de monte, guataqueadores, cosechadores— también andaban con la música entre la sangre, la sensibilidad y el cerebro, mas carecían del dinero suficiente para adquirir cualquier instrumento. Y esos fabulosos músicos rústicos que ignoraban cómo se escribían o leían los signos musicales tuvieron la suficiente inteligencia y el increíble tesón para inventar, fabricar e interpretar sus propios instrumentos de manera artesanal con los frágiles y poco duraderos materiales que tenían a su alcance, lo que dio origen a una prodigiosa organología cubana artesanal, a veces efímera, siempre inesperada.

En este libro dividido en dos partes: «Organología cubana artesanal» y «El ayer musical», René Batista Moreno da a conocer el orbe musical de una región cubana en el modo de decir de personas vinculadas de una u otra forma a la música, sin llegar a ser músicos algunos de ellos, pero sí bailarores y gustadores del arte de los sonidos y el tiempo, y también nos ofrece el autor el surgimiento de diversos instrumentos artesanales, contados por sus propios inventores-intérpretes, campesinos de las zonas de Camajuaní, Florencia, Venegas, Perea, Iguará, Ranchuelo, Vega Alta, Tayaguabón, Vega de Palma y otros lugares cercanos, al igual que los anteriores informantes, cuyos nacimientos fluctúan entre 1890 y 1948, aunque la mayoría vio la luz de 1906 a 1918. Las entrevistas fueron realizadas en los años comprendidos entre 1972 y el 2000.

¿Quién no sabe qué es y cómo suena una guitarra? Pero, ¿quién conoce y ha escuchado una guitarra confeccionada con el lomo de una yagua seca, un

trocito de cedro y tres ligas hechas con un pedazo de cámara de automóvil? Joselillo Cano empezó a tocar en su guitarrita de yagua tonadas campesinas, sones, danzones y boleros por el año 1935 en las fiestas de su zona, llevando alrededor de treinta ligas en sus bolsillos para sustituir las que se iban partiendo, y en 1972 se dolía porque, a pesar de haberlo pretendido durante tanto tiempo, nadie había aprendido a fabricar y sacarle música a una pequeña guitarra de yagua.

Por su parte, Cheo Rodríguez decidió que una guitarra normal tenía demasiadas cuerdas para su gusto y le dejó sólo tres a la suya, con la que ha ofrecido serenatas y tocado en fiestas, radioemisoras y teatros, como el Muñiz de Camajuaní, donde fue escuchado por Los Chavales de España, el trío Irusta-Fugazot-Demare, Carlos Argentino, Barbarito Diez, Rita Montaner y Benny Moré, entre otros. En 1968 conservaba la guitarra que más le había durado, pues, de sus cuarenta y una antecesoras, once habían desaparecido «...entre corre-corres, tiros y escándalos, y treinta me las han roto en la cabeza».

Conocemos que el tingotalango, tumbandera o tumbadera es un instrumento monocorde autóctono y artesanal utilizado como bajo para el acompañamiento de bailes como El papalote y La Caringa, pero siempre en fiestas al aire libre, por tenerse que fabricar bajo un árbol de güira o de mango, utilizando uno de los flexibles gajos, con su caja de resonancia enterrada al lado del árbol, instrumento que luego fue sustituido por la marímbula, ya que esta puede ser transportada, aparte de brindar más posibilidades sonoras, pero arrancar melodías con una pita y una lata es algo casi increíble; sin embargo, Cheo Portal tocaba sones, guarachas, danzones, caringas y cualquier género musical popular imitando el sonido de pianos, trompetas, violines, guitarras y flautas con este instrumento monocorde, mientras que con sus dedos remedaba el acompañamiento del bongó y la tumbadora.

Crispín Sánchez trató de hacer un trompo con una güira (Crescentia cujete L..), para hacerlo bailar con un bejuco, pero no lo consiguió. Un hermano suyo, molesto, tiró contra el piso el fruto de dura corteza, a la que se le abrió un hueco en un costado. Crispín, perseverante, volvió a cogerlo, le enrolló el bejuco y lo lanzó de nuevo: para sorpresa suya y de sus hermanos, la güira-trompo no sólo bailó, sino que sonó de manera grave y bella. A partir de ese momento, Crispín y sus hermanos empezaron a hacer trompos de güiras con varios agujeros, para bailarlos a la vez, logrando una exquisita variedad de sonidos. A los ochenta años de edad, Crispín baila su trompo de güira para evocar los tiempos idos.

El campesino Agapito Brito nació en 1908 y empezó a tocar la bandurria, el laúd y el tres a los diez años. Un día descubrió en una fiesta a un hombre que sonaba, a la vez, un tres y un pito industrial, y eso le bastó: compró uno y lo dominó, mientras tocaba el tres, y con ambos interpretaba sones, congas y guarachas, pero un día fatal perdió el pito al cruzar un río crecido, sin que pudiera encontrar otro para sustituir el anterior. Pasaron años y Agapito seguía con la nostalgia del perdido instrumento, por lo que determinó fabricarse uno con una lata de leche condensada, a la que le dio la forma requerida, prensó y soldó, para luego insertarle la lengüeta de papel de cigarrillos, colocada en un pomo pequeño, con su tapa. Para su alegría, el pito artesanal sonó igual que el industrial, y volvió Agapito a tocar pito y laúd, y, entre otros, lo escucharon Joseíto Fernández, habanero autor de La guantanamera, el trinitario Julio Cueva y los trovadores María Teresa Vera, Manuel Corona y Sindo Garay, de los cuales integró composiciones a su repertorio, pues pudo interpretar también boleros con el pito artesanal.

Pique Concepción vio la luz en Camajuaní y muy pronto quiso tocar el tres. Como no tenía dinero para adquirir uno decidió fabricarlo, y lo consiguió, pero nunca llegó a tocarlo bien. Un día, ya en 1922, vio a un excéntrico musical sonando un serrucho, y quedó fascinado. Como su padre era carpintero, y él, de vez en cuando, su ayudante, corrió a su casa y cogió el serrucho más flexible y se dedicó a adueñarse de las posibilidades sonoras del mismo, y con una ballesta le sacó, al mismo tiempo, hasta tres voces bien acopladas. En 1928 hizo su presentación oficial en público como tocador de serrucho solista en el cine-teatro Muñiz, con acompañamiento de violín.

Rangel Gómez tiene sesenta y dos años y es más conocido como El Hombre de la Hojita, porque desde que tenía alrededor de diez años aprendió a sacar música con una hoja vegetal con Antonio Mayor, quien tocaba las composiciones de moda en aquella época, como El cafetal, Mi tinajita, Tres lindas cubanas, Mi jaca, Cerezo rosa y otras, que, como vemos, no sólo pertenecen a la música popular cubana. Por supuesto, Rangel las aprendió todas, hizo dúo con Mayor y amplió su repertorio de manera considerable. Han pasado varias décadas y ahora podríamos preguntarnos si alguien más en nuestra Isla es capaz de lograr sonidos de trompeta soplando entre los labios una hoja de anamú, del cogollo de la yuca o alguna bien tierna de naranjo.

El poeta, periodista, historiador, editor de la revista Signos y folclorista René Batista Moreno, cercano y fiel seguidor de Samuel Feijóo, nació en Camajuaní y

es autor de diecisiete libros, muchos de los cuales están basados en investigaciones acerca del quehacer musical, folclórico y literario de su ciudad natal. Para Ese palo tiene jutía, Batista Moreno ha realizado entrevistas a nueve campesinos que hicieron música sin conocerla, y a cuatro conocedores; a la profesora Sara Aguilar; a José González, de memoria fabulosa; a José Agustín Gutiérrez, coleccionista de más de treinta mil grabaciones de tangos; al «músico de fantasía» Severo Sotolongo, muy elogiado por Feijóo, y a Ricardo Batista, nacido en La Quinta, Vueltas, en 1892, de extraordinarios recuerdos a los ochenta y un años. Los cuatro últimos testimonios dan lugar al panorama musical de esa vasta zona de la región central de Cuba, en el que encontramos también muchas costumbres de aquella época, con la presencia del anisado, el aguardiente Ojén, la sidra El Gaitero, la cerveza marca T y el vermú Torino, bebidas frecuentes en las fiestas y bailes de entonces.

Agradecemos a René Batista Moreno su andar por lomas y caseríos bajo aguaceros y lloviznas, con frío o calor, muchas veces cansado y casi siempre sin siquiera una simple grabadora para recoger los sonidos de aquellos mágicos instrumentos, pero con el amor del verdadero investigador, del recogedor de milagros que andan dispersos por nuestros campos, perdidos para la historia de nuestra música si no aparece un paciente, laborioso y preocupado personaje como Batista Moreno, que rescata no sólo la existencia de hombres sencillos y de instrumentos silvestres, sino también el mundo sonoro de otra época en una zona de incalculables y casi desconocidas riquezas musicales.

DULCILA CAÑIZARES

Diciembre del 2000

PRESENTACIÓN

El primer trabajo que aparece en este libro fue recogido en las lomas de Santa Fe, Municipio de Camajuaní, en diciembre de 1972. Se trata de José Cano González (*Joselillo*). Y fue muy impresionante verlo aquella mañana salir en busca de una yagua, convertirla con su machete en una pequeña guitarra, ponerle ligas y tocar en ella. Desde aquel momento comencé a valorar a estos grandes de la música popular cubana que eran capaces de construir sus propios instrumentos para producir música, para dar un poco de vida y alegría al entorno hostil e intrincado donde vivían; algunos fueron tan geniales que crearon instrumentos nunca antes vistos, haciendo aportes a la organología cubana. Este es el caso de José Portal con su pita y su lata, el de Agapito Brito con su pito, fabricado de una simple lata de leche condensada, y el de Cristín Sánchez, con su trompo musical hecho de güira.

Fueron músicos a su manera; muchos de ellos no tenían recursos para comprar el instrumento deseado y tomaron lo que tenían a mano para producirlo, como Rolando Sotolongo (*Severo*), quien se vio en la necesidad de hacer él mismo un tambor para tocar en los changües¹, o de hacer música con platos, vasos, botellas, cuchillos y tenedores; o el de José Concepción (*Pique*), de oficio carpintero, quien tomó uno de sus serruchos para producir música; o el de aquellos campesinos, quienes, desde mediados del siglo pasado, utilizaron como

bajo el tingotalango, un instrumento monocordófono, compuesto por un gajo de un árbol flexible, una cabulla, una estaca y un pedazo de lona y yagua.

Luego se fueron sumando nuevos trabajos como el de José Agustín Gutiérrez (*Tarzán*), quien nos cuenta su vida como coleccionista de tangos; el de Ricardo Batista, que habla de las fiestas, bailes y cantos campesinos en los últimos años del siglo XIX y en los primeros del XX; o de Sara Aguilar, pianista acompañante de películas silentes, profesores de piano y directora de grupos musicales; o de Andrónico Cruz, quien nos ofrece etapas de la música trovadoresca; o la de José Rodríguez (*Cheo Pandilla*), clásico ejemplo del antimúsico, que llegó a crear un rico anecdotario humorístico-musical... Y otros, que ya agrupados y estructurados ofrecen un breve panorama de la música popular cubana.

Algunos de los testimoniados ya han muerto, y los supervivientes, por lo general, son de edades muy avanzadas. Muchos desconocían el pentagrama, pero su instinto musical fue más poderoso: su obra musical no quedó contenida y atrapada por esos «bichejos», los que, según José Portal, saltan del papel y se convierten en música. Y aunque ellos no trascendieron en el plano personal dentro de la misma, sí la fortalecieron, mantuvieron su consolidación y le dieron también ese carácter y personalidad propios por los que es tan conocida y admirada en el mundo.

EL AUTOR

ORGANOLOGÍA CUBANA ARTESANAL

LA GUITARRA DE YAGUA

Yo nací el 21 de enero de 1921, aquí en Santa Fe. Nunca he salido de estas lomas. Éramos siete de familia: muy pobres, muy hambreados.

A los catorce años comencé a tocar la guitarra de yagua, no podía hacer otra cosa: ¿cómo iba a haber dinero para comprar un tres o una guitarra, si no había para comer la mayoría de las veces?

Yo goloseaba los instrumentos de cuerdas, veía a la gente tocarlos y se me caía la baba. Entonces me dije un día: nada, voy a hacerme una guitarra de yagua y le voy a poner unas ligas, quizás suene bien. Y me puse a hacerla. Busqué un lomo de yagua seca, lo piqué, le di forma de guitarra pequeña y me conseguí un pedazo de cámara de automóvil. Le saqué seis ligas finiticas y se las puse a la guitarra; luego, por la parte de abajo, le coloqué un palito de cedro para que levantara las ligas y poder tocar mejor. Pero la cosa no me salió bien la primera vez: aquello no sonaba como yo quería; le fui quitando ligas y probando, hasta que la dejé con tres nada más. ¡Con tres ligas sonaba bien!

Como era un poco entendido para la música, no me fue difícil dominar el instrumento. Llegué a tocar de todo con mi guitarra de yagua, todo lo que estaba de moda por aquellos tiempos: danzones, boleros, sones, canciones, tonadas campesinas...

Recuerdo que por las zonas vecinas había muchos poetas decimistas; eran

muy buenos improvisadores, pero no tenían instrumentos para acompañarse. Entonces venían a la casa y comenzaba la canturía. Como yo sabía bastantes tonadas campesinas, ellos me pedían en la que querían cantar, me decían: «Yo voy a cantar por la tonada de Luis Gómez.» «Y yo por la de Felo García.»

Mi guitarra de yagua se convirtió en una locura para la gente: siempre estaba haciendo planes con ella, programando fiestas. Claro, yo era joven y aquello me gustaba, los complacía; pensar que iba a divertir a los demás me hacía sentir bien. Yo salía para una fiesta y llevaba mi guitarra, y en el bolsillo veinte o treinta ligas, listas para ponerlas. Si se partía alguna, sacaba otra del bolsillo, y ya.

Me casé, luego murió mi primera hija, y ya no volví a tocar más. Mis ánimos no estaban para eso. Durante muchos años me sumí en una gran tristeza. Pero el tiempo fue pasando y pasando, y ya usted ve, después de viejo he vuelto a mi guitarra de yagua.

A muchos he tratado de enseñarles a tocar esta guitarra, pero nadie aprende. Me agradaría que en estas tierras y en estos paisajes alguien siguiera sacándole música a un pedazo de yagua y a unas ligas. Eso lo deseo con el alma. La música es muy buena para el hombre, tanto oírla como tocarla. ¿Qué sería de mí sin mi guitarra de yagua?.

José Cano González (*Joselillo*)

Diciembre de 1972

LIRIOS Y MARIPOSAS

Nací el 19 de marzo de 1909, en Yaguajay. Cuando tenía quince años mis padres me trajeron a vivir a Camajuaní; era un joven campesino, como mis hermanos, y no sabía ningún oficio; tenía que trabajar en lo que fuera. Un amigo mío, por ese tiempo, se sacó tres pedazos de billetes de la lotería y me prestó un dinero. Compré una escalera, dos cubos, cuatro brochas y me inicié como pintor. Desde entonces compartí mi trabajo: iba a cortar caña a Camagüey; luego, en tiempo muerto, pintaba casas.

Cuando hice mi primera zafra traje un dinerito y se lo entregué a mi madre para que pagara algunas de las tantas deudas que teníamos. De los 100 pesos que le di, me dio 20 y me dijo: «Hijo, yo sé que tú estás loco por tener una guitarra; cómprala, ya nos arreglaremos con esto que nos queda.» Le di un beso, muy contento, y corrí al almacén de música de don Elías Buxeda y compré la guitarra.

Al día siguiente vino un viejito a verme para que le pintara la casa, resultó ser Ernesto Martínez, un guitarrista concertista, e hice amistad con él. Me prometió que me iba a enseñar a tocar la guitarra, que no me cobraría por ello. Durante varios meses asistí a las clases, y resultó que no podía tocar con todas sus cuerdas, me encontraba muy amarrado, incómodo. Entonces me sucedió que, haciendo unos ejercicios, me molesté mucho y le arranqué tres cuerdas a la guitarra, me quedé con tres solamente y me sentía a mis anchas. En eso llegó el

maestro, y muy asombrado, me dijo: «Hombre, ¿qué ha pasado? ¿Está usted, tocando con tres cuerdas? ¿Se ha vuelto loco?» Y le respondí: «Sí, y toco con dos también.» Y le arranqué otra. «Y con una sola.» Y le arranqué otra. «Y sin cuerdas.» Le arranqué la que quedaba y comencé a tamborilear en ella. Él se violentó mucho y me botó de allí. Desde entonces comencé a tocar la guitarra con tres cuerdas, luego con dos, con una...

Pocas diversiones había en este pueblo por aquellos años: algunos radios, algunos bailes y el cine-teatro Muñiz. Yo salía por las noches con mi guitarra de tres cuerdas a dar serenatas, y me caía mucha gente atrás. Por esa razón fue que me pusieron Cheo Pandilla. Andar conmigo le resultaba grato a la gente, le divertía mis canciones, mis décimas, y las cosas que se me ocurrían, porque siempre pasaba algo... Aquí había una muchacha que se llamaba Rosa, vivía en Pueblo Nuevo, y fui a darle una serenata como a las 2 de la madrugada, ¡cómo me gustaba esa cabrona! Cuando llegamos me acerqué a la ventana y muy respetuoso, le dije: «Rosa, amor mío, levántate, que aquí en mi corazón hay un sitio para ti.» La gente que estaba conmigo comenzó a aplaudirme y a felicitarme: «¡Te la comiste, Cheo, qué lindo te quedó eso!» Entonces ella me dice: «Acércate más, Cheo, que voy a borrar el sitio que tengo en tu corazón.» Se abrió la ventana y salió un tabor de esmalte de esos grandes, familiar, que parecía un cohete: si no me tiro en el suelo me arranca la cabeza. El padre, que era policía municipal, nos tiró cuatro tiros, y salí corriendo de allí con toda la bola de gente que llevaba atrás.

En otra oportunidad un cabrón me jugó una mala pasada. Me invitó a dar una serenata a su novia. Como a las 12 de la noche salimos para allá, era en el barrio de La Loma; ya casi llegando vimos a un grupo de personas. Nos saludaron y nos cayeron atrás. Muy calladitos llegamos hasta la ventana de la casa, y cuando iba a comenzar, el tipo me dice: «Cheo, ¡cántale *La harina!*» Y yo le dije: «Pero eso no se presta para cantárselo a una novia.» Y él me dijo: «Es que a ella le gusta tanto la décima..» Y yo pensé: «Bueno, eso es un problema de él.»

Qué ganas tengo de probar

alguna comida fina,

porque esa maldita harina

ya no la puedo pasar.

Cuando me siento a almorzar

la mesa se encandelilla:

por el centro, por la orilla,

como en casa somos diez,

toda la mesa se ve

completamente amarilla.

Muy cierto que la vecina,

me la encontré el otro día,

me va a decir «buenos días»,

y me dijo «buena harina».

Pero doña Catalina

me regaló una perrita,

pero estaba tan flaquita

que no podía caminar;

la estoy enseñando a hablar,

y dice «harina», clarita.

De pronto se abrió la puerta de la casa y salió un chorro de gente. ¡Yo nunca había visto vivir tanta gente en una casa! Cuando vine a darme cuenta estaba tirado en el piso, me dolía mucho un ojo, tenía la guitarra puesta de sombrero y había en aquel portal una piñacera del carajo. La policía vino y dormimos en la Jefatura. Y todo fue porque aquella familia comía tanta harina que le decían «los traga harina» ¡Tremenda broma me gastó aquel cabrón! Aunque, bueno, él también cogió sus buenos piñazos.

Por los años 40 comencé a trabajar en la fonda de Victorino; allí conocí a Abraham Fernández, cantinero, buena voz y mucho oído para la música. Él estaba muy influido por el tango y, en una oportunidad, me aconsejó incluir en mi repertorio de rumbas, boleros y guarachas, un grupo de tangos, pero que fuera creación nuestra. Compusimos seis tangos: él escribía la letra y yo le ponía música. El primer tango fue *En la fonda de Victorino*, el más famoso de todos: con

él ganamos primer premio en la Corte Suprema del Chino Chunfá.

*Ahora no me conocéis
la cantina la dejé
y en la fonda de Victorino
tendrán que buscarse un chino:
me voy pa' la RHC.
Si algún día me verán
volver a Camajuaní,
aunque estoy lejos de aquí
yo nunca lo olvidaré.
No se juega con el corazón,
yo he nacido para el tango,
y algún día seré por la radio
algo más que Gardel.*

Abraham y yo éramos un dúo perfecto, cantamos en teatros, serenatas, cumpleaños y en varias emisoras radiales. Cuando eso yo me había perfeccionado tanto en la guitarra que tocaba con una sola cuerda y me sobraba música en el instrumento.

Conocí a muchos cantantes extranjeros que actuaron en el teatro-cine

Muñiz y compartí con ellos, les canté algunas cosas mías: Alberto Gómez, el trío Irusta-Fugazot-Demare, Carlos Espaventa, Lorenzo Barcelata, Los Chavales de España, El Inidio Araucano, Carlos Argentino, el trío Los Chapanecos, Héctor Cabrera... Y del patio a Barbarito Diez, Celina y Reutilio, Carlos Puebla, Guillermo Portabales, el trío Servando Díaz, Tito Gómez, Ramón Veloz, Rita Montaner y Benny Moré.

Con el Benny me pasó algo que no olvidaré nunca: él vino a un baile a la Colonia Española. Esa noche estaba el pueblo muy concurrido. Yo entré con mi guitarra al Super Bar y la gente enseguida me pidió que le cantara *La harina*, que gustaba mucho. Y comencé a cantar. Al poco rato entró el Benny, la gente quiso pararse para saludarlo, pero él les indicó que continuaran sentados. Estuvo observándome; yo estaba tocando con una sola cuerda. De repente cambié la bola y entré con el *Maracaibo oriental*, una de sus piezas más famosas por aquel entonces:

¡Hieeeeeeroooo!

Pa' que tú lo bailes, mi son Maracaibo.

Pa' que tú lo goces, mi son Maracaibo.

Pongan atención, señores, esta linda inspiración

me sale del corazón, te lo doy con mil amores:

pa' que tú lo bailes, mi son Maracaibo;

pa' que tú lo goces, mi son Maracaibo...

De inmediato comenzó a bailar y a cantar conmigo:

En La Habana y en el campo, todos lo quieren bailar;

yo se los voy a tocar, y escúcheme usted mi canto:

pa' que tú lo bailes, mi son Maracaibo;

pa' que tú lo goces, mi son Maracaibo...

Cuando terminamos me dio un abrazo grande, y me dijo: «¡Oye, chico, yo soy un comemierda, el Bárbaro es usted, compadre! ¡Coja estos cinco pesos para que compre cuerdas y se tome una botella de ron!» La gente se enteró de mi encuentro con el Benny y, al salir a la calle, me gritaba: «¡Cheo, creo que anoche acabaste con el Benny! ¡Cheo, eres más Bárbaro que el Bárbaro!»

Por los años 40 estuvo aquí, en Camajuaní, Vicente Gelabert; se decía que él y Andrés Segovia fueron los mejores discípulos del guitarrista español Francisco Tárrega. Él paraba en el hotel Barcelona, y todas las noches iba a dar conciertos en casas particulares. Durante muchos días traté de localizarlo, pero no resultaba fácil. Un domingo pasé por el bar del hotel Cosmopolita y lo veo sentado en una mesa con un grupo de amigos. Las señas que me habían dado de él coincidían perfectamente: bajito, gordo, medio calvo... Llegué y lo saludé. Entonces uno del grupo le dijo: «Mire, maestro, ¿este es Cheo Pandilla, un hombre que ha hecho prodigios con la guitarra!» Y él me dijo: «¡Ah, sí, pues siéntese, hombre, y tome un

trago; pero tóquenos algo!» Puse mi guitarra en posición de tocar y él la miró detenidamente: «¡Pero esa guitarra sólo tiene una cuerda! Se le olvidó a usted encordarla, amigo mío.» Y yo le respondí: «No, Maestro, es que yo tengo tanto dominio del instrumento, que a veces con una sola cuerda me basta.» Le toqué una guaracha de moda; para ejecutarla, no solamente utilicé la única cuerda que llevaba, sino que viraba la guitarra también y la utilizaba como una tumbadora. Cuando terminé se echó a reír, llenó mi vaso de ron, y me dijo: «Si mi maestro Tárrega lo viera: es usted un depredador de la guitarra, el hereje musical más grande que he conocido.» Aquello me dio pena, me sentí muy abochornado. Él se dio cuenta de ello y me dijo: «¡Qué pasa, hombre! ¡Estamos entre colegas, ¿no? Además, lo que usted ha hecho yo nunca lo lograría aunque lo intentara. ¡Beba, hombre, beba, y toque otra cosa!»

Yo he querido mucho a mi pueblo, a su gente, y ellos me quieren, me saludan afectuosos, me llaman para que les cante, me invitan a serenatas, a cumpleaños... Recuerdo que en una oportunidad, y eso demuestra fielmente lo que digo, fue en el 1950, cayó aquí una casa Jabón Candado, se la sacó Eliseo Molinero, y la mandó a construir en la calle Independencia, a la entrada del pueblo. Aquello tenía una propaganda tremenda: montaron frente a la casa una plataforma y se organizó un concurso de canto, daban 40 pesos por el premio, que era único, y vinieron la televisión y la radio a cubrir la actividad; los locutores eran Bellita Borges y Arturo Liendo. Por la mañana se entregó la casa y por la tarde, a

las 4, era el concurso.

Yo estaba mal en esos días, me sentía enfermo, y no me inscribí, me quedé en la casa, acostado. Pero a eso de las 3 y media una gritería, una bulla, un alboroto y una bola de gente entrando por la sala hasta el cuarto donde yo estaba; aquello me sorprendió, me asustó. Sacaron ropas del escaparate y me vistieron, me afeitaron, me pusieron los zapatos, la guitarra debajo del brazo y me sacaron de la casa. Uno de ellos me sentó en sus hombros. Todo esto acompañado de una serie de gritos: «¡Arriba, Cheo, tienes que ganar el concurso! ¡Cheo, tienes que ganar el concurso! ¡Cheo, aprieta ahí, coño!» Sin mentirle, eran como mil y pico de personas, y me llevaron al hombro hasta el lugar de la actividad.

Cuando llegamos, el concurso había comenzado y ya no inscribían a más nadie. Los que me llevaron protestaron, la cosa se puso mala, y ellos tuvieron que ceder. Eran cuarenta concursantes y yo fui el último en cantar. Aquel día mi guitarra tenía dos cuerdas solamente. Bellita Borges, al verla, me dijo: «¡Pero a esa guitarra le faltan cuatro cuerdas!» Y yo le respondí: «Sí, todavía le sobran algunas.» Y se las arranqué. Cuando la gente me vio arrancarle las cuerdas que le quedaban a la guitarra comenzó a aplaudirme y a gritar: «¡Así, así, Cheo, para que sepan lo que es un artista camajuanense!» Y otro: «¡Cheo, eres un bestia!» Y otro: «¡Cheooooooooooooo!» A este último se le montó la quijada, se quedó con la boca abierta y hubo que llevarlo para la casa de socorros; luego lo remitieron para Santa Clara.

Llegó mi turno y comencé a cantar *La espinita*, que estaba de moda, pero la gente me lo impidió: comenzó a gritarme que cantara *La harina* y tuve que complacerla; porque, en definitiva, era mi público, mi gente. Desde que comencé a cantar sabía que iba a tener una tarde de gala, porque en ese momento me sentía muy bien; canté, toqué con el lomo de la guitarra, bailé... Estaba hecho un loco arriba de la plataforma aquella. Cuando terminé los aplausos llovían, eran interminables, luego comenzaron a cantarme un «bombochíe»:

Bombochíe-chíe-chíe,

bombochíe, chíe-chá:

Cheo, Cheo...

tú ganarás, tú ganarás.

¡Raaaa! ¡Raaaa! ¡Raaaaaa!

Como los más aplaudidos éramos una muchacha y yo, eliminaron a los demás; entonces, nos ponían a ella y a mí una mano sobre la cabeza, la gente aplaudía y el más aplaudido era el ganador. Naturalmente, yo gané, la gente me aplaudía, chiflaba, daba brincos, gritaba... Me entregaron un sobre con cuatro billetes de a 10. La muchacha que cantó lo hizo muy bien; yo la conocía: joven, honrada, trabajadora, tenía a su madre enferma, tres hermanos chiquitos, y su padre había muerto dos años antes. Ella comenzó a llorar, yo comprendí el

porqué, y le dije: «Mira, hija, coge 30 pesos, yo sé que te hacen falta.» Pero ella se negó a cogerlos. La gente se mantuvo en silencio durante un rato, luego, gritó: «¡Cógelos, hija, si te hacen falta cógelos!» Ella entonces se decidió a cogerlos, pero en eso, un hijo de puta protestó: «¡No se los des, Cheo, que tú estás más pobre que una rata de alcantarilla!» Le cogí una de sus manos, le coloqué el dinero, se la apreté. Cuando ella vino a reaccionar, ya yo estaba llegando a la esquina. La gente me cayó atrás y me montó en sus hombros nuevamente para llevarme hasta la casa. Muchos niños nos seguían contentos, niños muy pobres, sucios, ¡qué lastima me dio! Al pasar por la dulcería de Borroto detuve a la gente, me tiré y les compré a los niños los 10 pesos que me quedaban de dulces, los puse en fila y se los repartí: me entristeció mucho verlos engañar su hambre.

Tengo setenta y nueve años, reconozco que mi vida ha sido muy desordenada: pintor de brocha gorda, cortador de caña, cantinero, pinche de cocina, compositor, guitarrista, cantante, cirquero tragacandela, come vidrio, faquir, mandadero, guataqueador de patios... Pero he vivido más aún cuando recuerdo y cuento estas cosas que le he contado. Probablemente yo he sido de los artistas que más guitarras haya utilizado en su vida musical: cuarenta y dos: doce se han perdido entre corre-corres, tiros y escándalos, y treinta me las han roto en la cabeza.

Aún hoy conservo una guitarra, es la que más me ha durado, pero a veces no la necesito; canto y me acompaño con lo que tengo a mano: un cajón, una

mesa, unos platos, unas botellas..., porque más importante que la voz y el instrumento es la alegría, la alegría de querer a la gente y de saber que la gente nos quiere. Yo he querido mucho a Camajuaní, y siempre he tratado de darle un poco de la alegría que llevo por dentro. Esa es la razón por la que cuando llego a un lugar y la gente me ve, enseguida comienza a pedirme: «¡Cheo, cántame esto, lo otro...! ¡Cheo, dime la décima aquella...! ¡Cheo, hazme el cuento aquel de...!» Los complazco, y cambian su estado de ánimo, me siento bien cuando lo hago. Recuerdo que mi padre decía: «Una persona triste tiene peste, y una persona alegre huele a lirios y mariposas.» Y yo he tratado eso: que las personas de este pueblo huelan a lirios y mariposas.

José Rodríguez Rodríguez (*Cheo Pandilla*)

Mayo de 1988

EL TINGOTALANGO, ¿BAILE O INSTRUMENTO?

Yo nací el 12 de enero de 1890 en la finca Los Maestres. Éramos cuatro de familia. Estábamos muy bien económicamente.

Cuando tenía ocho o nueve años, mi padre me llevó a una fiesta a La Quinta: era en casa de los Cabrerías. Llegamos y la fiesta ya había comenzado. En el patio se bailaba caringa y el grupo musical era de Armando Acosta. Cierro los ojos y me parece verlo aún: Armando tocaba la bandurria;² Juan García, el tres,³ José Frágoso, las maracas; Pedro Robate, el güiro,⁴ y Raimundo Méndez, el tingotalango.⁵

En los patios de las casas de campo, por esos años, había siempre una mata de mango o de güira. Ellas eran las ideales para el tingotalango, por la flexibilidad de sus gajos. Yo lo vi construir muchas veces, era más o menos así: debajo de la mata se hacía un hueco y se clavaba en el centro una estaca atada a la punta de un cordel; se cogía un pedazo de yagua y en el lomo, que es la parte más resistente, se le abría un agujero, y se le pasaba el cordel a través de él. La yagua tapaba el hueco y la otra punta del cordel, muy tensado, se ataba a uno de los gajos de la mata. La cavidad en la tierra tenía que estar bien tapada: esa era la caja de resonancia. Había variaciones en su construcción, pero muy ligeras: un cordel más grueso, menos grueso; el hueco a veces era más profundo, menos profundo... Pero sí vi construir uno que me llamó mucho la atención, porque la

estaca no se clavaba en el centro del hueco, sino al lado, y se hacía en la tierra una canalita que los comunicaba. Tanto la canalita como el hueco quedaban bien tapados; el sonido que producía era menos grave.

El individuo que tocaba el tingotalango golpeaba el cordel con una de sus manos, mientras que con la otra bajaba o subía el gajo; así modificaba la tensión de la cuerda y obtenía los sonidos que quería: más graves, más agudos...

Yo aprendí cuando niño una décima que habla de cómo se hacía un tingotalango:

Con una estaca en el suelo,
una cabuya y un gajo
formaban rústico bajo
en los tiempos de mi abuelo.
En su típico modelo,
un palo, una yagua, un mango,
y a veces cambiando el rango
el gajo de güira era;
lo llamaban tumbandera
y también tingotalango.

El tingotalango era un instrumento silvestre, un bajo natural. Se prestaba

mucho para acompañar musicalmente bailes como *La Caringa*, *El papalote*, *El buey suelto*, *La vaca brava*, *El gavilán*, el *Zumba-Antonio*, y otros. Yo llegué a bailar todo eso, me era divertido, me gustaba. En mis recorridos fiesteros por zonas campesinas vi muchos tingotalangos, vi buenos tocadores, y malos también. Se decía que Alberto Pérez, Raimundo Méndez y Rodolfo Triana eran los mejores. Ahora, quiero aclarar que cuando había un baile de campo que perseguía fines comerciales (baile de salón, como se le decía) no se utilizaba el tingotalango; ello se debía a que era un instrumento construido al aire libre, en los patios de las casas; para fiestas familiares solamente: bautizos, cumpleaños, bodas... A nadie se le hubiera ocurrido hacerlo dentro de una casa. Para los bailes de salón se tocaba danzón: la única música que se bailaba en este país por ese tiempo. Estoy hablando de los años 1905, 1906, 1907, por ahí. El son, el danzonete, la guajira... Llegaron después.

Para unos el tingotalango es una pieza musical muy antigua, que tiene la misma estructura de *La Caringa*, *El papalote*, *El gavilán*... Un estribillo que repiten los músicos o un coro de bailadores, y que se alterna con las improvisaciones de un bailar solista, ya en cuartetos, ya en décimas... Para otros es una simple composición musical. Yo la experiencia que tengo es que a todas las fiestas que fui nunca oí cantar ni bailar el tingotalango, ni siquiera tararear el estribillo. Para mí no es más que el nombre de un instrumento.

El tingotalango como música fue creación del trinitario Julio Cueva, quien

en la década de los cuarenta alcanzó mucha popularidad con *El marañón*, *El golpe bibijagua* y *Tingo talango*. Él se motivó en el instrumento, en su construcción rústica, para componer la letra:

*Hay en Cuba un instrumento
que se usa mucho en el campo,
no es de cuerda ni de viento,
y se llama tingo talango.*

*Zumbantorio, tingo talango,
zumbantorio.*

*Zumbantorio, dale que dale,
zumbantorio.*

*Si quieres que te describa
cómo es el tingo talango,
búscate un gajo de güira
o si no uno de mango.*

*Zumbantorio, tingo talango,
zumbantorio.*

*Zumbantorio, dale que dale,
zumbantorio.*

Se abre un hueco en la tierra,

*encima una hoja de lata,
en el centro un agujero
donde un alambre se ata.
Zumbantorio, tingo talango,
zumbantorio.
Zumbantorio, dale que dale,
zumbantorio.
Con estos tres elementos
que les estoy nombrando
ya tiene el instrumento,
cubano, tingo talango.*

El estribillo de esta pieza musical es una combinación donde entran como componentes la palabra tingotalango y algunas palabras del estribillo del *Zumba-Antonio* que, por cierto, se bailaba poco porque se necesitaba para ello un bailaror-improvisador de mucha calidad, y no abundaba.

El *Zumba-Antonio* era un baile de argumento: un hombre de barba muy exagerada llegaba al baile y se acercaba a una de las jóvenes, la hija del dueño de la casa, y conversaban. El viejo llegaba hasta la pareja y le arrancaba la barba postiza al recién llegado, descubría que se trataba de Antonio, el novio de la hija, cuyas relaciones él rechazaba y pedía a los concurrentes que lo sacaran de allí. Y

a partir de ese momento comenzaba la música y el baile. El coro lanzaba el estribillo:

Antonio está aquí,

aquí no lo quiero.

Zúmbalo, zúmbalo,

aquí no lo quiero.

Dale, dale,

aquí no lo quiero.

Y el bailaror respondía con la improvisación, casi siempre en cuartetos. Todos querían golpear a Antonio, pero este trataba de evitarlo. Muchas veces era acosado, la novia se interponía y evitaba que lo golpearan. Hasta que Antonio convencía a los asistentes de sus buenas intenciones con la muchacha y trataba de deslumbrarlo con su baile. Un grupito de ellos hacía un aparte con el dueño de la casa y decidían si Antonio debía de quedarse o no. Si no era aceptado detenía la música y él debía de retirarse, de abandonar el local, y esto resultaba muy bochornoso para un bailaror. El *Zumba-Antonio* requería mucha destreza por parte de la pareja solista; era un baile donde todos los presentes podían participar.

De los bailes cantados nos han llegado algunos estribillos, muy deformados a veces. Es *Zumba-Antonio* y no Zumbantorio, ni Zumbatorio. Y el cuerpo, la letra, eso se lo llevó el viento. Son improvisaciones, aunque hay quien tiene buena

memoria y aún recuerda algunos fragmentos aprendidos en el momento mismo de su improvisación. En cuanto a la música, esta es muy diferente a la del Tingo talango de Cueva, entre una y otra no hay semejanza alguna.

El último tingotalango que yo vi fue en casa de Marcelo Hernández, en Blanquizar, en 1911.

La marímbula,⁶ un instrumento rechazado porque lo utilizaban los negros en sus fiestas, desplazó al tingotalango; fue penetrando la barrera racial y los campesinos blancos la acogieron, la hicieron suya. Era un bajo pequeño, de más posibilidades sonoras, transportable... Ya no había necesidad de cavar un hoyo, de buscar un pedazo de yagua, de cordel y una mata para armar un tingotalango.

José González Hernández

Febrero de 1977

EL MÚSICO DE LA PITA Y LA LATA

Nací en Frescura, Vueltas, el 14 de febrero de 1908. Luego mi padre compró un sitio aquí, en Fusté y nos mudamos para acá. Cuando eso yo tendría nueve o diez años, pero trabajaba duro en el campo, como un hombre.

Cuando iba a guataquear o hacer otra cosa, llevaba siempre una latica de leche condensada vacía y, en mis ratos de descanso, cinco o diez minutos, buscaba una fibritas de espartillo y me ponía a tocar con ellas y con la latica. Me metía una de las fibritas de espartillo en la boca y la montaba, sujetándola con el índice de la mano izquierda, sobre uno de los bordes. La latica me servía de caja de resonancia, como la de una guitarra, y con el dedo índice de la mano derecha tocaba el espartillo. Así sacaba tonadas y canciones. El espartillo no resistía mucho. Se partía y cogía otra fibrita. Y los compañeros míos de trabajo, los que siempre me estaban mirando cuando yo tocaba, se decían bajito: «¡Qué lástima de muchachito: está loco!» Yo no recuerdo el primer día en que yo toqué de esa forma, pero sé que todo me salió de la mente: nunca vi a nadie haciendo algo igual, ni lo he visto nunca.

Cuando fui mayor quise comprarme un tres. Se lo compré a un primo mío que vivía en El Rincón, en 25 pesos. Yo pensaba que si con una latica y una fibra de espartillo tocaba, el tres me sería fácil aprenderlo a tocar. Las noches enteras me las pasaba dentro de un rancho queriendo sacarle algo, pero no sacaba nada.

Mis manos eran muy torpes. Me aburrí y le regalé a mi primo el tres que antes le había comprado. Luego me metí a tumbero en el conjunto campesino Poponda, de Vega Alta. Dos años estuve tocando allí. Después pasé al conjunto La Fe. Pero no dejaba mi lata y mi pita de corajo, porque el espartillo y la latica de leche condensada, con el tiempo, los sustituí por una lata grande de aceite de comer, de las de cinco galones, y una pita de corajo.

Yo nunca me había puesto a pensar si lo que yo hacía era fácil o no; pero un día, estando yo en la tienda del Central Carmita hablando con Chichí, el dependiente, se apareció Guillermo, el dueño del conjunto Poponda. Guillermo no sabía que yo tocaba con la lata y la pita, porque en el tiempo que estuve tocando con él nunca le dije nada. Nos saludamos, y Chichí le dijo: «Mira, Guillermo, aquí tenemos a Cheo que con una pita y una lata toca lo que le pidan, ¡lo que tú quieras!» Guillermo se interesó y Chichí cogió una lata de aceite que tenía para agua; de un rollo grande de pita de nylon picó un pedazo, y me entregó las dos cosas. Entonces le dije a Guillermo que me pidiera lo que él quería que yo le tocara. Y comencé a tocar. Estuve tocando allí como una hora: él pidiéndome y yo tocando. Cuando terminé, él comenzó a tocar; pero no le salía nada, y los chorros de sudor le caían dentro de la lata. Le tiré una mano por los hombros y le dije: «Eso es así, Guillermo, a ti te dieron inteligencia para tocar el tres y la guitarra, y a mí para tocar una lata y una pita.»

La gente me pide que le explique cómo se produce la música con la pita y

la lata, porque viéndome tocar no sabe todavía cómo es la cosa. Yo muerdo entre los dientes la pita, la pongo tensa y la pego al borde de la lata, al borde que me queda afuera. Cuando quiero lograr un registro voy llevando la cabeza hacia abajo y halando la pita con la mano izquierda, también hacia abajo, rozando siempre la pita con el borde de la lata. Alargándola y acortándola, porque el sube y baja de la cuerda me hace un diapasón. La acústica la da el vacío de la lata. La lata hay que procurar que esté limpia, sin grasa, sin pintura, sin polvo, para que dé un sonido limpio.

Con la pita y la lata toco de todo, las cosas que más me gustan son *El presidiario, La casita, En las tinieblas, La cachimba de San Juan, El cadete constitucional, Suavecito, La mujer de Antonio, Mi tinajita, Allá en el año 95, Me gusta el campo, La Caringa, El buey suelto, La vaca brava...*, y una guaracha muy antigua que me enseñó un amigo de mi padre: *La guabina*, la toco mucho, la gente la pide y goza con ella, es muy linda:

*La mulata Celestina
le ha cogido miedo al mar,
porque una vez fue a nadar
y la mordió una guabina.
Entra, entra, guabina,
por la puerta de la cocina.*

*Dice doña Severina
que le gusta el mazapán,
pero más el catalán
cuando canta La guabina.
Entra, entra, guabina,
por la puerta de la cocina.
Ayer mandé a Catalina
a la plaza del mercado
que me trajera dorado
y me le dieron guabina.
Entra, entra, guabina,
por la puerta de la cocina.*

También toco de otra manera, pero es con la lata solamente. Meto la boca dentro de la lata y hago con la boca de piano, de guitarra, de violín, de trompeta, de flauta. Sostengo la lata con la palma de las manos, inclinándola un poco hacia abajo, y con los dedos hago el acompañamiento de tumbadoras y «bongoses». Yo de esta manera he tocado mucho en velorios y la gente se ha puesto a bailar, porque tocando así se produce una música más rítmica, es como si fuera un conjunto o una orquesta, y se oye mejor.

Mis hijos y yo tenemos un conjunto. Pedimos los instrumentos prestados

por ahí y salimos a tocar por la zona. Mis cinco hijos tocan de oído, tocan tres, guitarra, marímbula, maracas, laúd, claves, y cantan. Ya el conjuntico tiene su fama. La gente misma le ha puesto Los Portales. El administrador de la Forestal de aquí nos va a ayudar, nos va a buscar los instrumentos para organizar en forma el conjunto, para dar actividades en la zona, donde haya que darlas. Yo estoy muy embullado, porque en ese conjunto voy a tocar tumbadora, «bongoses», o la marímbula. De esos instrumentos cualquiera toco, en eso estoy; pero no dejo mi pita y mi lata, hace muchos años que la toco, y ya son parte de mi vida.

José Portal Nodal (*Cheo*)

Agosto de 1974

BAILAR LA GÜIRA

Yo nací en la finca San Lorenzo, barrio La Luz, el 5 de julio de 1917. Mi familia era muy numerosa, la componían mi padre, mi madre y doce hermanos: diez varones y dos hembras.

Recuerdo a fines de los años 20: fuimos a un bautizo en Vega Alta y vimos a unos niños bailando trompos en la calle; yo, al menos, sentí deseos de decirle a mi padre que me comprara uno, no sé si mis hermanos pensarían lo mismo, pero éramos una familia muy pobre, se trabajaba mucho, pero apenas se ganaba para comer. Y no le dije nada. Bueno, no disfruté ese día de la fiesta, porque había carreras de caballo, palo encebado, torneo, música... ¡Ni me acerqué al cura para que me diera la bendición! Sólo pensaba en hacer un trompo cuando llegara a la casa. Y llegamos al fin, pero muy tarde en la noche, y no dormí con eso del trompo. ¿Cómo iba a hacerlo? ¿Qué material iba a utilizar? Cuando aclaró yo estaba en la arboleda mirando, buscando, porque a ciencia cierta yo no sabía lo que iba a hacer. Pasé por una mata de güira que teníamos y vi unas güiritas secas que había tiradas en el suelo, y me dije: «¡Aquí está, carajo!» En eso llegaron mis hermanos Agustín, el más pequeño, y Augusto. Y yo les hablé de lo que iba a hacer; se entusiasmaron y comenzamos a seleccionar las güiras. Las más secas, las más sanas...

A veces pienso por qué la güira y no la madera, porque era más fácil

hacerlo de madera y haberle colocado una punta de metal duro; pero éramos unos niños cuando aquello y no se nos ocurrió otra cosa. Cogimos una güirita y por la parte superior le abrimos un hueco hasta abajo; buscamos un gajito de guayabo y le sacamos la punta (porque el guayabo es una madera muy dura), la hicimos entrar muy ajustada y la fijamos arriba con una laminita de aluminio. Porque esa era la punta del trompo, la que iba a recibir todos los golpes al chocar con el suelo. Fuimos al monte y buscamos un bejuco de amarraguano: es muy fino, del grueso de una pita, y muy flexible y resistente; porque pita no teníamos. Cuando lanzamos el trompo, no bailó. Y nos sentimos como si nos hubieran tirado muchos cubos de agua por la cabeza. Pero mi hermano Agustín, que era muy inteligente, se le ocurrió hacer un soporte de madera para luego de enrollado el trompo fuera colocado en él; con dos huecos: uno para que el trompo descansara en el soporte y otro en uno de sus laterales, para poder introducir y halar la pita cuando se fuera a bailar; esta operación se hizo, el trompo saltó del soporte y comenzó a bailar en el aire, cayó al suelo y siguió bailando, pero no tenía estabilidad. Dejaba de bailar enseguida. Mi hermano Augusto se molestó mucho y tiró el trompo contra el suelo con mucha rabia, con mucho genio, y se le abrió un hueco en un lateral. Pero, como yo era tan persistente, lo cogí y lo enrollé, lo monté en el soporte y lo lancé, y bailó, bailó normal, muy estabilizado, parece que la entrada de aire le daba estabilidad, y se oía un sonido lindísimo, pero muy grave. Bueno, para qué decirlo, ¡qué alegría tan grande! Nos abrazamos, saltamos... Y posteriormente hicimos

tres trompos, uno para cada uno, con diferentes agujeros, de dos, de cuatro y de siete; sonaban más agudo; se nos ocurrió bailarlos los tres a la vez y el sonido que brotaba de ellos hacía como una música muy bella. Cuando la gente se enteró vinieron a la casa a ver aquello, a oír. Se bailaban, y todos permanecían callados. Venía tanta gente que allí ni se podía trabajar. Entonces, papá dijo que los trompos se iban a bailar los domingos por la mañana. Y llegamos a bailar hasta diez trompos a la vez, para lograr más variedad de sonidos. Y llegó el momento en que nos interesaba más el trompo por la música que producía que por el baile.

Nos fuimos casando, viviendo en diferentes lugares, y la familia se fue separando; nos visitábamos y siempre nos preguntábamos por el trompo, porque todos teníamos en nuestras casas un trompo. Un trompo dura años, lo que hay que cambiarle solamente el bejuco; pero, bueno, cuando se le pone pita ya es otra cosa. Luego, nos fuimos poniendo viejos, nos fuimos muriendo y yo, hoy, solo quedo. Ya en estos últimos años yo no me acordaba del trompo. Pero me pasó un caso muy curioso. Y es que aquí cerca vive una señora que se llama Fela; un día paso por el patio de la casa y veo una mata de güira; inconscientemente, recogí dos del suelo y me fui para la casa, pero cuando voy llegando me acordé de los trompos. Sentí una alegría muy grande, pero una tristeza muy grande también, y pensé en mis padres, mis hermanos... Y comencé aquella misma tarde a hacer uno. A ese le hice once huecos, grandes, pequeños, porque me acordaba de las edades de mis hermanos y, cuando lo bailé, lo bailé solo, porque no quise hacerlo

delante de nadie: quedé sorprendido de la cantidad de sonidos que brotaban de sus orificios.

Luego hice dos para unos amigos, pero le abrí solamente cuatro huecos. A mí me visita mucho Hugo Jaurena: a él le obsequié uno, lo baila muy bien, es muy ágil y lo hace con mucha frecuencia. Cuando él viene siempre trae el trompo, y yo le digo: «¡Baila, Hugo, baila la güira!» Y surge la música, y me llegan otra vez la niñez, la juventud...

Esa es la razón por la que, luego de cumplir ochenta años, he vuelto a revivir y a bailar el trompo.

Crispín Sánchez Rodríguez

Marzo de 1997

AGAPITO TOCA EL PITO

Yo nací el 18 de agosto de 1908, en El Bosque, un barrio rural de Vueltas. A los diez años de edad aprendí a tocar el tres, luego la bandurria, el laúd. Compuse sones, guarachas, boleros; tuve grupos musicales, actué en teatros, emisoras radiales... Pero en un país tan musical como este, y donde había miles de músicos haciendo lo mismo, lo que yo hacía era muy común. Entonces, cuando comienzo a utilizar un pito⁷ como instrumento acompañante, las cosas fueron diferentes, porque ofrecía al público un espectáculo original, y lo hacía bien, y me sentía bien, porque con el laúd y el pito me sentía como si fuera una orquesta, yo solo me bastaba y no dependía de nadie, y de ahí me viene lo de Agapito Toca el Pito.

La primera vez que yo vi un pito acompañante fue en El Bosque; cuando eso yo vivía aún en ese lugar. Una noche me mandaron a buscar de casa de los Linares para que tocara el laúd en una fiestecita. Como a las 9 de la noche llegué y me asombré cuando vi a un mulato tocando un tres y un pito. Mientras él estuvo tocando yo lo miraba, analizaba el acompañamiento que hacía del tres y el pito. Después que terminó de tocar hablamos y me dijo su nombre; pero lo recuerdo más por el apodo, le decían Cunagua, y me estuvo explicando sobre el pito. El pito se acompañaba muy bien con cualquier instrumento de cuerda, parecía como una trompeta, de sonido raro. El pito era un instrumento más y había que aprender a dominarlo, había que seleccionar también las piezas que se iban a tocar con él.

Para sones, guarachas y congas se prestaba; para otra música, no. Cunagua me dijo que lo había comprado en la Casa Buxeda. Por la mañana fui a Camajuaní y compré el último que quedaba.

Cuando lo compré me di a la tarea de adaptarlo a la música del tres, que era el instrumento que yo tocaba por entonces. Me costó trabajo, pero lo adapté al fin: nada se logra si no es con mucho trabajo. Luego comencé a tocar en cumpleaños, bodas, bailes. Siempre andaba con el pito y el tres, y fui adquiriendo el apodo de Agapito Toca el Pito, hasta el día en que este se me perdió. Yo trabajaba cuando eso en Palo Prieto, en casa de una familia que le gustaba oírme. Yo iba a tocar allí, a tomar y a comer, y estuve tocando hasta la madrugada. Pero al regreso, antes de cruzar el río Sagua, se presentó una lluvia de meteoritos. Fue uno de los espectáculos más bellos que he visto en mi vida, algo que no se puede contar. El caballo se me espantó y parece que el pito se me salió del bolsillo de la guayabera, no sé si se cayó antes de cruzar el río, o pasando el río mismo; no sé; el caso es que me di cuenta cuando había caminado unos kilómetros. Regresé y comencé a buscarlo; lo busqué mucho, durante horas, y no lo encontré. Aquel día fue mucha la tristeza para mí, mucha: me parecía que había perdido un familiar muy querido.

En 1937 dejé la zona de El Bosque, me casé y vine a vivir a Falcón; enseguida comencé a madurar la idea de hacer un pito como aquel que se me había perdido en el río. Yo no lo había olvidado, siempre pensé tener la

oportunidad para hacer otro igual, y esa oportunidad había llegado. Pero por poco pierdo la vida, una epidemia de tifus azotó a Falcón y murieron seis personas. Yo me salvé de milagro, quedé muy mal, me vi grave, y con una situación económica desesperada. Y tuve, necesariamente, que posponer la construcción del pito.

Recuerdo que unos años después, ya con mi salud recuperada y estabilizado económicamente, me dije: «Este es el momento de hacer el pito, no espero más.» Cogí una lata de leche condensada vacía y la abrí a lo largo, tomé el pedazo que necesitaba. Hice un molde de madera dura, como un pito de madera, y le envolví la lata, luego a ambas cosas las metí en una prensa de tabaco, le di mucha prensa, hasta que la lata tomó el molde de la madera. Le saqué el molde y quedó la estructura metálica del pito; luego lo llevé a soldar con estaño, entonces, como lo que faltaba era la caja de resonancia del pito, donde va la lengüeta de papel, que es la que con el aire produce el sonido, recorté la boca de un pomito con tapa y todo. A la tapa le abrí un hueco y a la estructura metálica del pito le abrí otro; coloqué la tapa bocarriba, juntando hueco con hueco, y uní las dos piezas con soldadura; cogí un pedacito de papel de cigarro, un pedacito que cubriera el hueco, y se lo coloqué dentro de la tapa, cubriendo el hueco que hacían el pito y la tapa. Con la rosca de la cabeza del pomo fijé el papel que hacía la lengüeta, y así hice el pito. Pero me faltaba valor para tocarlo, porque pensaba que pudiera haber fallado en algo. Lo toqué y pitó, y salté por todo el cuarto loco de contento, ¡qué alegría! Agarré el laúd y me puse a tocar enseguida el pito y el laúd; la casa se me

llenó de gente, de muchachos. Y llegué a revitalizar nuevamente el apodo de Agapito Toca el Pito, un poco perdido ya.

Para mí aquel momento fue un nuevo momento en mi vida musical, de mucha creatividad, de mucha actividad. Volví de nuevo a tocar en la radio, en teatros, en circos... Siempre con mi pito y mi laúd. Y conocí a muchos grandes de la música popular cubana: a Sindo Garay, a Julio Cueva, a María Teresa Vera, a Joseíto Fernández, a Manuel Corona... Toqué muchas piezas musicales de ellos, las integré a mi repertorio, y también toqué para ellos. Pese a lo grandes que eran, al verme tocar el pito y el laúd quedaban asombrados; yo tocaba y ellos observaban con mucha curiosidad cómo lo hacía, se quedaban maravillados.

Por esa fecha ya había compuesto un grupo de sones, boleros y guarachas con el propósito de adaptarlos al pito y el tres, y me servían para el laúd también, pero tuve necesidad de crear más piezas musicales, siempre adaptables para tocar con mis instrumentos. Por esos años compuse los sones *En este pueblo se baila el son; Mira qué lindo suena mi laúd; Báilala como yo; Así es mi tumbao...* El primero resultó una composición muy popular, muy conocida, era muy movida, y la música muy linda, se tocaba y se bailaba mucho:

Yo anduve por Maisí,

yo fui al pueblo de Colón,

yo anduve por Bolondrón

y a Arcos de Canasí.

En este pueblo también se baila el son.

En este pueblo también se baila el son.

En este pueblo también se baila el son.

Yo anduve en Camajuaní,

en Remedios, en el Rincón,

y con mi rumbero son

hasta Caibarién me fui.

En este pueblo también se baila el son.

En este pueblo también se baila el son.

En este pueblo también se baila el son.

Yo estuve en Jiguaní,

por Manzanillo y Niquero,

y llegué como sonero

al pueblo de Mayarí.

Anduve toda Cuba en mis correrías y aún sigo deleitando a la gente de aquí con mi música. Hubo un momento en que fui muy conocido, pero esas

generaciones han muerto, y toda mi geografía musical se ha reducido a Falcón, este terruño donde vivo desde hace tantos años. Yo no hubiera concebido mi vida sin la música. Y me satisface siempre cuando alguien pasa y me dice: «¡Agapito Toca el Pito!», porque mis dos apellidos fueron devorados por el instrumento. Y si algo deseo es que el día que muera me entierren con el pito y el laúd.

Agapito Brito Portal

Marzo de 1974

EL MAGO DEL SERRUCHO

Nací aquí, en Camajuaní, el 27 de marzo de 1906. Mi familia era pobre. A los diez años de edad comencé a trabajar en el comercio, en La Casa Bode. Luego, como a mí lo que me gustaba era la carpintería, me fui a trabajar con mi padre. Él era carpintero, trabajaba en construcciones de casas. Antes, por lo regular, todas las casas que se hacían eran de madera.

Por los tiempos de mi juventud casi todos los jóvenes se dedicaban a cantar o a tocar algún instrumento. A mí me gustaba mucho el tres, más que la guitarra. No tenía dinero para comprar uno; entonces, me vi en la necesidad de fabricarlo. Para ello busqué las maderas apropiadas: caoba, para la caja sonora, el puente y el diapasón; cedro, para el brazo, y para la tapa delantera, pino, que es una madera que le da al instrumento mucha sonoridad.

Tocando el tres no fui gran cosa; era más conocido como constructor de tres que como tocador. No sé por qué ese instrumento y yo nunca llegamos a cuadrar bien. Muchas veces estuve a punto de dejarlo, pero no lo hice: las serenatas estaban a la orden del día y no se concebía que un joven no tocara un instrumento o cantara, que no saliera con sus amigos por las noches, de serenata.

La oportunidad de dejar el tres y optar por el serrucho se me presentó en noviembre de 1922. En ese año se apareció por aquí, en Camajuaní, una compañía española y dio varias funciones en el teatro-cine Muñiz. En ella venía un

excéntrico musical que tocaba el serrucho. No tocaba bien, pero aquello nos impresionó por lo novedoso. Para nosotros, los habitantes de este pueblo, aquello fue una cosa tremenda. Nunca habíamos visto a nadie tocando un serrucho, ni imaginado siquiera.

Cuando se terminó la función salí corriendo para la casa. Y entre los serruchos que tenía mi padre para su trabajo escogí uno, el más flexible, porque una de las cosas que observé fue que a más flexibilidad, más condiciones había para los agudos. Le di al serrucho algunos golpes con el martillo por el lomo, y tras las vibraciones, sonaba. Entonces, me dije: «¡Se puede, se puede, pero hay que meterle con la manga al codo!» Y comencé solo a aprender a tocar el serrucho. Horas y horas me pasaba tratando de sacarle música, desde que llegaba del trabajo hasta la madrugada. Poco después fui viendo el resultado de mi esfuerzo. Primero, llegué a sacarle una voz, luego a sacarle dos, tres: tres voces al mismo tiempo, era como si cantaran tres mujeres, de diferentes voces, pero muy acopladas.

El serrucho, para tocarlo, se coloca debajo de la pierna derecha y sobre la pierna izquierda, con los dientes vueltos hacia uno. Se pasa la ballesta o el arco por el lomo, oprimiendo la punta del serrucho con el dedo pulgar de la mano izquierda. Cuando se le quiere sacar una sola voz se le deja quieto, se toca en él, pero sin moverlo, para que no produzca vibraciones. Si se le quisieran sacar dos voces se le da una pequeña vibración con la pierna derecha en el cabo, y con el

pulgar y el índice de la mano izquierda se va llevando hacia abajo la hoja. De la misma forma se actúa también si se le quieren sacar tres voces, pero en este caso se aumenta más la vibración con el pulgar de la mano izquierda y la pierna derecha, hasta doblar así por completo la hoja del serrucho. En esta posición da el máximo en agudos, lo demás depende de la buena calidad de la hoja y de la habilidad del ejecutante.

Por esos años, mis amigos de farra, como se dice, o mis amigos de bohemia, eran Otilio Portal, quien después integró el trío Servando Díaz, José Gómez (*El Portugués*), Fabio Pérez, Orestes Díaz (*Cuchero*) y Santiaguito Falcón. También andaban siempre con nosotros Cándido Gutiérrez (*Mafuma*) y mi hermano Herminio. Otilito, Fabio, Orestes y Santiaguito tocaban la guitarra; José, el violín, y yo, el serrucho. Todos, además, sabíamos bailar; bailábamos pasodoble, vals, danzón, tango, son, rumba, «charlestón», fox-trot, guaracha... Para divertirnos y divertir a los demás, estábamos preparados.

Aquí en Camajuaní me estrené oficialmente como tocador de serrucho en el año 1928. José *El Portugués* y yo nos comprometimos a tocar en un beneficio, en el teatro-cine Muñiz, para un enfermo. José iba a acompañarme con el violín, y yo con el serrucho iba a hacer de solista.

La noche del beneficio yo estaba muy turbado, porque pararse así por primera vez frente a un público, con todo aquello lleno de luces y la gente mirando, es duro. Luego no, luego me fui habituando y ya ni siquiera me inmutaba. Después

que se me presentó al público con la pompa de *El Mago del Serrucho*, José comenzó a tocar el violín y yo entré con mi instrumento; las manos me temblaban, y las piernas. Yo era un puro temblor. Y eso ayudaba al serrucho: el serrucho adquirió esa noche una intensidad de vibración tremenda. Cuando terminé de ejecutar mis tres piezas, la gente me aplaudió y muchos fueron al escenario a felicitarme, entre ellos el profesor don Elías Buxeda, el padre de El Neno. El viejo me dio la mano y me dijo: «Lo felicito, muchacho; me ha sorprendido su instinto musical, porque, no conociendo nada de música, le ha ido sacando al serrucho notas tras notas sin alteraciones, sin violaciones, y con gran limpieza.» Estas palabras las recuerdo bien, me animaron, me dieron bríos.

Fue tanta la sensación que causó el serrucho en este pueblo que la gente no me dejaba vivir: todo el mundo quería que yo fuera a tocar a su casa, me invitaban para dar serenatas, bailes, beneficios, cumpleaños, bautizos, velorios; a todos gustaba el serrucho, querían verme tocar; a muchas personas se lo decían y no querían creerlo. Hoy también uno lo dice y no se lo creen, uno dice: «Yo tocaba antes el serrucho.» Y me contestan: «Oiga, ¿pero el serrucho se toca? Yo no sabía que eso se tocaba.»

En una ocasión mi padre me dio la oportunidad para deshacerme un poco de la gente. Me fui con él para Vega Alta; él tenía una contrata allí: iba a hacer unas casas. Yo quería también con esa huida dejar de beber un poco: estaba flaco como un gato, más flaco que hoy en día.

Mi hermano Herminio y yo empaquetamos las cosas; pero no sé por qué, si por costumbre, eché el serrucho entre mis cosas, y Herminio el tres entre las suyas. Mi padre refunfuñó un poco, pero al fin nos fuimos. Aquel día mismo comenzamos a trabajar, trabajamos mucho, casi hasta la noche. Y después de comida nos sentamos en el portal de la casa donde estábamos parando a tocar un poco para nosotros. En eso pasaban unos campesinos que iban para un velorio y se quedaron allí asombrados de ver tocar un serrucho. Otros que iban con rumbo a la tienda de víveres a jugar dominó también se quedaron. Y allí se fueron quedando todos los que pasaban por el camino. Aquello se fue llenando de gente y no cabían ni en el portal ni en el patio. Como a las 12 de la noche alguien trajo un puerco y veinte botellas de ron, y comenzó la fiesta; aquella fiesta duró hasta muy tarde en la mañana.

El que nosotros estábamos allí se fue corriendo por las zonas cercanas, y todas las noches salíamos a tocar por ahí; siempre había cientos de invitaciones, y regresábamos por la mañana, y a trabajar.

Todas las noches venían a buscarnos; hasta que un día dos grupos de campesinos se fajaron: unos querían llevarnos para su casa y los otros para la suya; entonces, para que aquello no ocurriera más, confeccionamos una lista. Lo único positivo de aquellos días en Vega Alta fue la experiencia que adquirí con el serrucho: para evitar que los dientes me siguieran hiriendo las piernas, se los limé, comencé a tocar por esa parte, y quedé asombrado, ¡era mejor tocar por la parte

de donde limé los dientes que por el lomo! Los agudos todos los daba con más claridad.

En 1933 vino a este pueblo la compañía de José Sanabria, y le fue muy mal económicamente. Transcurrían los últimos días del gobierno de Gerardo Machado. El caso fue que Sanabria envió a los artistas de la compañía para sus lugares de origen y él se quedó aquí con Aníbal de Mar, quien luego, en la radio, gozaría de mucha fama en sus interpretaciones de Míster Chan, el detective chino, y Filomeno. Eran dos hombres muy dinámicos, no se dejaban vencer fácilmente: Aníbal comenzó a trabajar de lector de una tabaquería, y Sanabria hacía dulces y los vendía por las calles.

Un día Sanabria se presentó en mi casa y me pidió ayuda: quería formar una compañía con artistas locales, aficionados, pero que no cobráramos por ello. Puse manos a la obra; en realidad, mis amigos y yo teníamos grandes necesidades económicas; pero siempre que actuábamos lo hacíamos gratis. La compañía estaba integrada así: Sanabria hacía de gallego; Anibal de Mar, de chino; Otilito, Santiaguito Falcón y Cuchero, como cantaban y tocaban guitarra, se agruparon en un trío; Mafuma y su mujer bailaban rumba, guaracha..., bailaban bueno; Asnar Corné, quien luego hizo dedicación seria al ilusionismo y se convirtió en El Caballero Asnar, era el mago; también se agruparon otros músicos y se hizo un conjuntico: Bienvenido Claro tocaba las maracas; Roberto Ledesma, la marímbula; mi hermano Herminio, el tres; Juan Espinosa, la guitarra, y Pepé

Bibijagua era el cantante; José *El Portugués*, Ramón Guardado y yo formábamos un trío de música clásica: ellos tocaban el violín y yo el serrucho.

La primera función la dimos en Taguayabón; allí la cosa nos fue bien. Después de la función se dio un gran baile. Yo recuerdo que ese día —¡las cosas de Sanabria!—, para buscar más dinero llevó una canasta con dulce de coco y los vendió en la puerta, antes de comenzar la función. Con la compañía actuamos en Vueltas, Vega de Palma, Vega Alta, La Quinta, La Luz, Carmita..., en todos los pueblos de campo de los alrededores; hasta que al fin actuamos en Camajuaní. Cuando Sanabria y Aníbal tenían unos pesos reunidos, mandaron a buscar al resto de la compañía que se agrupó aquí, y, luego de dar unas cuantas funciones en esta provincia, partieron hacia Camagüey.

Con el serrucho no toqué mucho fuera de este pueblo. No me gustaba andar saliendo por ahí: la cosa no me interesaba tanto como para eso. Para mí tocar con el serrucho fue una forma de divertirme y divertir a los demás. Nunca cobré nada por tocar; al contrario, toqué en muchos beneficios y bailes gratis, para que la gente resolviera su problema. Toqué serrucho en Santa Clara, Cienfuegos, Remedios, Caibarién, Sancti Spíritus, Placetas, Sagua...

Luego monté un taller de carpintería. Ya me había casado y fui dejando poco a poco el serrucho. Lo cogía a ratos. Un día fui con mi familia a una fiesta de campo y, al regreso, cuando veníamos en el camión, alguien se me sentó sobre la funda donde venían la ballesta y el serrucho: la ballesta se hizo añicos, y ese fue

mi fin como tocador de serrucho. Dejé de tocar, esperando siempre comprar una ballesta, y en luego y luego la compro, fueron pasando los años, hasta los días de hoy.

Muchos me preguntan por qué yo no toco el serrucho ahora, y les doy una respuesta cualquiera, pero la cuestión es que el serrucho fue una etapa de mi vida, la más bella de todas las etapas, la de la juventud, y no quiero repetirla...

José Concepción Clemente (*Pique*)

Junio de 1973

UN MÚSICO DE FANTASÍA

Nací aquí en Camajuaní, el 6 de noviembre de 1933. Cuando niño mi familia tenía una situación económica muy mala: mi papá trabajaba en una fábrica de embutidos y lo que ganaba apenas alcanzaba para comer. Quise ayudarlo y comencé a vender durofríos. Por la mañana me levantaba temprano, iba a una tienda de víveres cualquiera, sacaba un cajón de durofríos y salía a la calle. Buscaba los lugares más concurridos y me paraba, cogía una botella, un clavo y comenzaba a tocar, a bailar y a cantar mi pregón; yo tendría entonces ocho o nueve años.

Durofríos, durofríos,

son más sabrosos los míos.

Haga calor o haga frío,

son más sabrosos los míos.

Durofríos, durofríos,

son más sabrosos los míos.

Llegué a limpiar zapatos, a vender boletos y billetes de la lotería nacional. Los boletos y los billetes los enganchaba en un güín y desde que caía en la calle era cantando y pregonando mi mercancía: todo lo que vendía lo pregonaba, lo

cantaba, lo bailaba; eso hacía menos pesado mi trabajo.

El billeterito de la suerte

viene.

El billeterito de la suerte

pasa.

El billeterito de la suerte

se va.

El billeterito de la suerte

¡se va, se va, se va...!

No era gran cosa lo que cantaba y bailaba, pero lo hacía con gusto, con mucha espontaneidad.

Bien limpio, bien limpio,

pongo los zapatos como un espejo,

pongo nuevos los zapatos viejos.

Yo soy el mago del betún y la tinta,

¡bien limpio, bien limpio...!

Luego, un poco mayor, comencé a trabajar en la tienda de víveres de

Tomás Urquijo; dejé la calle, el pregón. Por la noche me juntaba con los «changüiseros» del barrio de Los Sapos: yo andaba siempre detrás de los «changüises», me gustaban, los sentía en la sangre. Entre los buenos músicos que tenía ese barrio estaban Lucumí, Masundo, Islay, Chacho Arenas, Fuyula, El Bolo, José *Carne Puerco*, Rolando *Cacharro*... Con ellos no solamente aprendí a bailar conga, a tocar rejas,⁸ tambor, sino también a beber aguardiente y ron Pinilla.

Como en los «changüises» tenía que esperar a que un músico se cansara para coger la reja o el tambor, sobre todo el tambor me gustaba mucho, me vi en la necesidad de hacerme uno: busqué un barrilito de puntillas vacío (cuñete) y le puse el cuero; para buscar más altura le clavé por dentro seis listones de madera y comencé a alambrar todo aquello de arriba abajo hasta que cogió forma de tambor; luego lo empapelé bien y le pinté unas mariquitas y unos sapitos. Hice el tambor. Ese fue uno de los días más felices de mi vida. Yo no tenía que depender de nadie: tenía mi propio instrumento.

En este pueblo dirigí tres comparsas populares: «El Mambo», «El Hielo» y «Los Apaches». Pero salí en casi todas las que sacaron por aquellos tiempos. Como para una comparsa se seleccionaban los mejores bailadores, pues yo siempre estaba metido en una de ellas. Participé en muchas de las comparsas de salón, es cierto, pero las que a mí me gustaban eran las callejeras: todos juntos, bailando por las calles, cantando, gozando de lo lindo, ¡Ahí sí yo me divertía!

Por lo años 50 fuimos a las parrandas de Fomento. Uno de los barrios

alquiló nuestra conga, la componíamos doce músicos; estaba integrada por tumbadoras, rejas, trompetas y saxofones. Nos daban 3 pesos diarios; el alojamiento y la comida eran gratis. Llegamos allí y sacamos un changüí tremendo, todo el pueblo iba detrás de nosotros. Nos indicaron que luego del recorrido fuéramos para la glorieta del parque a tocar en la competencia de baile. Aquello era a base de rumba, y el ganador tenía 20 pesos de premio. Comenzamos a tocar y subió un negro como de unos 6 pies, tiró un pasillo sabroso, se acoplaba bien con su tambor quinto. Yo nada más que hacía observar su estilo de baile. Mandó a parar la música y gritó: «¡En estas competencias nunca he sido vencido, el que quiera, que suba!» Di un brinco y caí arriba de la glorieta, era un chamaco todavía y tenía la sangre hirviendo: «¡Yo; arriba!», dije.

Él fue el primero en bailar; era una estrella en la rumba, y estuvo bailando una hora y media. Cuando terminó, me dije: «¡Te jodiste, Severo, a este no hay quien le gane; pero inventa, guapea!» Comencé a bailar, rápido, como yo lo hacía, y allí utilicé todo lo que había aprendido; aquello era duro y ya no sabía qué hacía, estaba bajo el efecto de la bebida, de la música. Después de dos horas bailando utilicé el pañuelo: una ejecución muy usada, pero yo la hacía de forma original. Dos horas y media estuve compitiendo, era jovencito y las piernas me respondían, no como ahora, que a veces me fallan. Terminé, y el jurado me felicitó, me dijo que había ganado. La gente me aplaudió mucho, me cargó en hombros y me llevó a un bar; si no invento, allí me revientan de tanta bebida que pidieron para que yo

tomara.

La Corte Suprema del Arte se constituyó en La Habana y, gracias a ella, surgieron muchos artistas de calidad que luego pasaron a la radio y la televisión. Y después se fue extendiendo al interior de la República, provincias, municipios: aquí, en Camajuaní, se formaron dos cortes supremas: la del Chino Chunfá y la de Cecilio Azor. La corte era una competencia muy divertida: la persona se inscribía y el día de la actividad se presentaba, cantaba o bailaba; cuando no lo hacía bien se le tocaba un timbre y quedaba descalificada; los que iban quedando eran evaluados a través de aplausos, hasta que se elegía el ganador. Este recibía, por su triunfo, pantalones, camisas, guayaberas, zapatos, digo, si era hombre; si era mujer, vestidos, blusas, medias, perfumes, collares... Porque los comercios del municipio, por tal de que se les anunciara en la corte, como pago, ofrecían estos artículos a los ganadores. Los artistas invitados no participaban de la competencia: ellos venían contratados para actuar. Recuerdo, así..., el trío Los Cubanitos, Santiaguito Falcón, Panchito Bernal, Raúl Triana, Severo Bernal, la compañía de teatro de Pedro Herrera, Abelardo Peñate... y Cheo Pandilla, el trovador más popular que ha tenido este pueblo, tocaba con una guitarra que tenía tres cuerdas: la gente le pedía *La harina* y gozaba mucho con él, porque la cantaba con mucha gracia.

En la Corte Suprema de Cecilio Azor yo hacía el papel de negrito: bailaba, hacía chistes; pero en una oportunidad vino una muchacha de Caibarién a

competir, y nos hicimos amigos. Ella era una excelente bailadora, bailaba de todo: rumba, guaguancó, mambo, conga... Y acordamos hacer una pareja de baile. El día de nuestra presentación, en el cine-teatro Rotella, abrimos con una rumba. Ella era alta, de muy buen cuerpo, buenos muslos, buenas piernas, de piel rosada, y la cara era la de una muñeca, ¡qué mujer más linda aquella! Inteligente para el baile, mucha chispa, creatividad...

Recuerdo que en aquella ocasión yo estaba marcando un pasillo rápido y, cuando se viró, di un salto y le caí sentado atrás, me le monté atrás, entonces, con el pañuelo, la fustigaba. Ella se sorprendió, aquello no estaba en el programa, como se dice, pero me siguió la corriente; comenzó a dar saltos como si tratara de tumbarme, y escenificamos allí, al compás de la música, un rodeo. De estas le hice muchas, pero me gustaba inventar, crear, yo nunca he bailado una pieza musical de la misma manera, siempre la interpreto diferente, le apporto algo nuevo.

Cecilio fue adquiriendo mucho prestigio en la Corte Suprema; llegó a relacionarse con cientos de artistas en todo el país; tanto fue así que, cuando las fiestas de carnavales y parrandas de la provincia, las comisiones venían a verlo para que les contratara orquestas y solistas. También tenía carros y equipos de amplificación.

Una mañana se apareció en el bar donde yo trabajaba, y me dijo: «Severo, quiero que me resuelvas un problema; mira, yo contraté para los carnavales de Ranchuelo a Orlando Vallejo y hace un rato me comunicó, el muy hijo de puta,

porque esta gente de La Habana nunca se está seguro con ella, que no podía venir.» Y le indagué: «Bueno, ¿y tú qué quieres que yo haga?», y me contestó: «Tú vas conmigo, tú eres Níco Vallejo, el hermano de Orlando.» Y le pregunté: «Chico, ¿y Vallejo tiene hermanos?» Y me dijo: «¡Qué rayos sé yo...!»

Me puse una camisa de flores, un pantalón blanco de hilo, un sombrerito que yo tenía con una pluma, y nos fuimos para allá. Llegamos a la 1 de la tarde, nos detuvimos en la entrada del pueblo; como el carro que llevamos tenía amplificación, Cecilio comenzó a poner la música de Vallejo, y me montó a mí en el capó. Entramos por la calle principal y él me anunciaba como Níco Vallejo. Cuando llegamos al parque teníamos cientos de personas atrás; todos querían darme la mano, y de las casas salían a saludarme con mucho afecto.

Nos recibió la comisión del carnaval, Cecilio habló con ella y luego subimos a la plataforma; él le explicó al pueblo que Vallejo estaba enfermo, pero que había enviado a su hermano Níco; todos aplaudieron y la orquesta comenzó a tocar *Un amigo mío*, que era el bolero del momento; Cecilio se me acercó de guillo y me dijo: «¡Haz algo, Severito, o nos van a freír aquí como a dos pescados!» Le hice una señal al director de la orquesta y se me tiró con una rumba: bailé, bailé durante mucho rato, eché p'alante todo lo que sabía, después me enredé con una tumbadora y por poco me sale huyendo de las manos; tenía un día musicalmente bueno. La gente me pidió que cantara, pero Cecilio intervino, le dijo que yo me sentía afónico, que necesitaba la tarde para descansar. Nos hicieron cientos de

invitaciones para beber, pero no aceptamos; cerca de las 6 de la tarde agarramos un escampado y salimos de allí como alma que lleva el diablo.

Por la década del 50 mi vida musical fue más activa: participaba de los «changüises» de mi barrio, en fiestas familiares, comparsas..., y tocaba la tumbadora para muchos grupos musicales, me contrataban, nunca participé fijo en uno de ellos hasta 1955 que formé parte de Los Momos, que dirigía Elías Buxeda Vidal, hijo de una sobrina de Leoncio Vidal Caro, el patriota. Elías era un loco; aquel conjunto vestía de frac, con sombrero de copa y todo. Los trajes los compró su tío Luis, para ver si con el conjunto él se tranquilizaba. Se vestía de etiqueta; cuando llegábamos a algún lugar la gente pensaba que era un grupo de música clásica; pero era un grupo de música tradicional: tumbadora, contrabajo, «bongoses», maracas, claves, guitarra, tres..., eran muchos instrumentos.

¡Elías tenía cada cosa...! Recuerdo que en una oportunidad nos dijo que Los Momos se iban a oír en Estados Unidos y América Latina. Como era ingeniero electricista montó una planta de radio en uno de los cuartos de su casa. A las 2 de la madrugada comenzamos a tocar para Radio Buxeda «...transmitiendo música popular cubana para el mundo, desde Camajuaní, provincia de Las Villas, Cuba», así iniciaba Elías su programación. Se transmitía aquel programa musical durante una hora, de 2 a 3 de la madrugada; luego recibimos cartas de New York, California, Florida, Louisiana, México, Venezuela, Panamá y Puerto Rico; en ellas se nos informaba que nuestro programa musical era oído en esos lugares y nos

exhortaban a continuar transmitiendo. Aquello nos puso muy contentos, y más aún cuando Elías nos dijo: «Somos un grupo musical internacional, seguramente el grupo musical más conocido de Cuba, eso se los digo para que lo sepan, para que tomen conciencia de ello.»

Elías y yo nos llevábamos muy bien; a veces salíamos por las noches y veíamos el ambiente que había de serenatas. Se daban muchas serenatas; claro, teníamos muchos trovadores, tríos y muy buenos músicos. Recuerdo que una tarde, luego de los ensayos, comenzamos a hablar de las serenatas, hicimos algunas críticas al respecto y Elías, que estaba oyendo con mucha atención, nos dijo: «A las 12 de la noche los espero en mi casa, ya ustedes verán lo que es una serenata.» A la hora indicada nos reunimos allí y nos extrañó ver tres carretones con sus caballos parqueados muy cerca de la acera. En uno de ellos había un piano con su banqueta, y, en los otros, bancos e instrumentos. Los instrumentos indicaban el lugar donde debía ir sentado cada músico. «¡Arriba, montando!», nos dijo Elías, y salimos para el barrio de La Loma, nos detuvimos en casa de Pelayo Torres y empezamos a tocar. Aquello era tremendo: un conjunto dando serenatas en carretones. La gente salía de las casas y a bailar se ha dicho, en un momento aquella calle se llenó de gente. Dimos como diez serenatas en diferentes lugares del pueblo. Esto, como es natural, impuso en Camajuaní un nuevo tipo de serenata: las serenatas carretoneras. Se daba el caso de cruzarnos, en una madrugada, con cuatro o cinco conjuntos y orquestas montados en sus carretones

¡Qué pueblo este, caramba!

A fines de los años 50 la cosa se puso mala: la dictadura de Batista, sus crímenes, Fidel en La Sierra... El país estaba en guerra y cesó todo tipo de actividad musical, al menos en este pueblo; triunfó la Revolución y volvieron las serenatas, las parrandas, los carnavales, la música; toqué en varios grupos musicales, pero sin abandonar los «changüises», ni las comparsas, ni las fiestas familiares... Por último formé parte del conjunto Ritmos Tradicionales, que dirigía Andrónico Cruz, en él estuve varios años; participamos en festivales de aficionados, tocamos para la radio, la televisión, y amenizamos cientos de actividades bailables.

¿Grupos musicales que he conocido, solistas..., y que de una forma u otra he departido con ellos?, pues... Benny Moré, Barbarito Diez, Lino Borges, Tito Gómez, Vallejo, Zoraida Marrero, los tríos Servando Díaz, Matamoros, las orquestas Rumbavana, Riverside, Sonora Matancera, Aragón... ¿Y personalidades de las letras?, pues Onelio Jorge Cardoso, Enrique Serpa (ellos estuvieron aquí para hacer unos reportajes sobre las parrandas), Alfonso Camín, Leoncio Yanes, Naborí, José Ángel Buesa y Samuel Feijóo. Feijóo me vio bailar en un changüí y enseguida hizo contacto conmigo; me pidió que le contara sobre mi vida musical, y que le diera un recital de baile, pregones y percusionismo. Fuimos a casa de un amigo y lo complací. Creo que hay fotos de esa actividad. Feijóo me elogió mucho, me dijo que yo era un músico de fantasía, y me invitó a participar en varios

festivales de música popular, pero nunca fui a ninguno.

Pese a que la música siempre ha sido algo que he querido mucho, también es cierto que económicamente me ayudó a subsistir. A veces voy a una fiestecita, me doy mis rones, me divierto; pero la vida me ha vencido un poco. Aquí en el bar del motel La Cañada, donde trabajo, siempre hay quien quiere que yo le cuente mis anécdotas, y yo le cuento, y él goza con ello, pero yo gozo más, vuelvo a vivir plenamente. Porque sí, recordar es vivir, siempre y cuando se tenga la suficiente sensibilidad para recordar.

Rolando Sotolongo Obregón (*Severo*)

Diciembre de 1986

EL HOMBRE DE LA HOJITA

Yo nací el 27 de marzo de 1938 en la finca La Minglera, municipio de Báez, en el Escambray. Nosotros éramos diez hermanos: cinco varones y cinco hembras.

La finca tenía unas dos caballerías; allí se sembraban tabaco y frutos menores. Era un lugar donde se trabajaba mucho, pero uno también se divertía. Había bailes, velorios de santos, canturías, serenatas y muchos poetas decimistas. La décima gustaba y ¡de qué manera! Recuerdo a los poetas Héctor Rodríguez, Celestino Negrín, Ángel Hipólito Castañeda, uno de mis hermanos, que murió hace poco, y a mi otro hermano Rafael. En esa zona había buenos guitarristas también, tresistas, laudistas. Ellos tocaban y cantaban muy bien; todos lo hacían de oído: ¡eran una maravilla!

Cuando yo tenía doce o trece años fue a trabajar a mi casa como jornalero Antonio Mayor, un hombre alto de unos cuarenta años de edad. Él tocaba una hojita y tocaba duro, con mucha melodía. Tocaba las composiciones musicales de la época, tocaba y yo lo miraba bien. Y un día lo velé que estuviera a mi lado y saqué una hojita y comencé a tocar. Aquello le dio tanta alegría que me dijo: «¡Al fin ya tengo un compañero para hacer un dúo!» Mayor era de Minas Bajas y me dijo en una oportunidad que había aprendido a tocar la hojita desde muchacho.

Mayor tocaba, que yo recuerde, *El cafetal*, *Mi jaca*, *El manisero*, *Mi tinajita*, *Tres lindas cubanas* y *Cerezo rosa*. Esta última era una pieza muy difícil de tocar y

la que más pedía la gente por aquellos tiempos, hasta que se fue imponiendo *Mi tinajita*. La gente no quería otra cosa que *Mi tinajita*. Cuando Mayor comenzaba a tocarla, la gente brincaba de contenta, se movía al compás de su música, la tarareaba, bailaba, ¡aquello era una locura! Bueno, es una pieza musical muy linda y a mí, personalmente, me gustaba mucho también.

*Quando me vaya para el valle
quién se acordará de mí.
Hombre, solamente mi tinaja,
por el agua que me bebí.*

*Tinajita linda,
no te pongas a llorar
que tu tinajito,
¡ay, que pronto volverá!*

*Tinajita linda,
no te pongas a llorar
que tu tinajito,
¡ay, que pronto volverá!*

¡Ay, yo tenía mi tinajita!,

¡ay, un porrón me la quitó!

Mira cómo llora mi tinaja,

ahora cómo me la compongo yo.

Tinajita linda,

no te pongas a llorar,

que tu tinajito,

¡ay, que pronto volverá!

Mayor tenía mucha gente detrás; a veces íbamos a los bailes, a los velorios, y la gente le pedía que tocara la hojita. Casi siempre, cuando estábamos trabajando y cogíamos diez o veinte minutos para descansar, él buscaba una hojita y tocaba; nosotros hacíamos silencio y lo oíamos, disfrutábamos con aquella música. Era una música rara y linda. No era común ver tocar a un hombre, producir música con una simple hojita. En los bailes los grupos musicales lo invitaban para servirles de acompañamiento, porque la hojita era un instrumento de viento. Y estos grupos, de música tradicional, eran todos de cuerda y de percusión. Los integraban guitarra, tres, marímbula, güiro, bongó... Fue tanta la popularidad que alcanzó Mayor con su hojita, que se le hicieron muchas décimas, pero de ellas solo recuerdo una:

El día 20 de mayo

*Natoso no estará en crise
y yo he de ver a «Tenerife»
corriendo a pie o a caballo.
Echando pelea de gallo
y diciéndole a «Titín»,
que le juegue al de Negrín
si es que pretende ganar
y a Mayor oírlo tocar
con hojas el cornetín.*

Que yo aprendiera a tocar la hojita fue motivo de mucha observación por mi parte, porque uno de los problemas está en la posición en que se coloca la hoja en los labios, de cierto dobléz que se le da, y que tiene que ser flexible. Por eso la hoja que más se utiliza es la de anamú, es más resistente y más manipulable, pues tiene que soportar sonidos agudos (medio, alto y otro bajo), y el sonido que se emite es igual al de una trompeta. La hoja de naranja que está tierna también sirve; si está muy dura, se parte. También otra muy buena de tocar es la de los cogollos de la yuca, que siempre está bastante suave. La hoja tiene que estar suavecita, porque cuando tú la soplas hace como una membrana. Hay que llevársela a los labios bien ajustada; luego se sujeta la parte superior e inferior con los dedos de la mano derecha, para aguantar la fuerza del aire. Porque, si no, la hoja se vuela. Así vas dominando el aire como si fuera una trompeta, porque la

trompeta, el que la toca, va soplando con el tono y va saliendo la melodía. La trompeta no tiene más que tres tonos, y con ellos uno toca lo que quiera.

Cuando yo comencé a tocar, a la gente le gustaba mucho lo que yo hacía, cómo no. Siempre estaba tocando, chivando por ahí por los velorios, por el camino, cuando iba con mis amigos. Cuando estaba solo casi siempre cogía mi hojita y tocaba para mí. También llegué a tocar muchas tonadas campesinas, y me salían bien; algunos poetas llegaron a cantar por ellas.

Yo he oído decir que hay personas que tocan instrumentos rústicos: machetes, cuchillos, serruchos, botijas, botellas, pero no las he visto. Nunca tuve intención de tocar un instrumento, pero en mi familia había quienes los tocaban: Rafael, mi hermano, tocaba guitarra; la Nena, mi hermana, tocaba laúd. En mi casa siempre hubo instrumentos, pero aprendí a tocar la hojita: era una cosa sencilla, y hojas había dondequiera. Si iba a algún lugar con esas intenciones, las recogía por el camino y las llevaba en el bolsillo. Toco tan alto que se puede bailar con los sonidos que emito. Bueno, andar por el campo era conseguir una o unas hojas fácilmente.

Yo copié muchas piezas musicales del repertorio de Mayor, y, como él, las ensayaba y las ensayaba hasta que estuvieran bien. Si no las dominaba completamente no las tocaba en público. Recuerdo que por el año 1955, por ahí, se puso de moda una guaracha que tocaba el trío Los Panchos, se llamaba *La espinita*. Ganó un espacio grande en la música de aquellos tiempos. Y la gente me

la pedía; a todos los lugares que iba la pedía. Y yo me dije: «Bueno, pues tengo que aprendérmela, no es tan difícil.» Y comencé a ensayarla. Estuve varios días en eso, y hasta que no la ejecuté bien no la toqué en público. Ya la gente no me pedía ni *Cerezo rosa* ni *Mi tinajita*, ni tonadas campesinas, sólo *La espinita*, *La espinita*, eso es lo que quería. Y yo la complacía, ella la disfrutaba y yo también. Aún hoy la toco mucho. Es una pieza bella para oírla y para bailarla; pese al tiempo transcurrido, muchos amigos míos me la piden.

*Suave que me estás matando,
que estás acabando con mi juventud;
yo quisiera haberte sido infiel
y pagarte con una traición.*

*Eres como una espinita
que se me ha clavado en el corazón,
suave que me estás sangrando,
que me estás matando de pasión.*

*Yo que sufro por mi gusto
este cruel martirio que me da tu amor,
no me importa lo que me hagas*

*si en tus besos vivo toda mi ilusión;
y que pase lo que pase
este pecho amante es no más de ti;
aunque yo quisiera
no podré olvidarte,
porque siempre vas dentro de mí.*

*Suave que me estás matando,
que estás acabando con mi juventud;
yo quisiera haberte sido infiel
y pagarte con una traición.*

*Eres como una espinita
que se me ha clavado en el corazón,
suave que me estás sangrando,
que me estás matando de pasión.*

Desde hace unos meses trabajo en esta hortaliza del Reparto Capiro, aquí, en Santa Clara. En esta ciudad hace años que vivo y siempre he realizado trabajos agrícolas. Fui guajiro y lo soy todavía, aunque vivo en una ciudad. Trabajo con un grupo de amigos y la misma historia se repite: salimos hasta aquí, hasta

estos árboles, a descansar un poco, a tomar agua, y me piden que toque la hojita; como conocen mi repertorio, les digo: «Pidan, pidan...» Y unos me piden *Cerezo rosa*, y otros *Mi tinajita*, y otros *La espinita*. Y les digo a veces: «Todas, todas las voy a tocar, pero no hay más por hoy, ¡ y a trabajar!» Y se ponen contentos como si fueran muchachos. En otros aspectos la historia también se repite, porque en estos lugares donde vivo no me conocen por el nombre y los apellidos, sino por El Hombre de la Hojita, como me decían también en las zonas campesinas donde viví.

Tengo sesenta y dos años y desde niño toco la hojita. Ya me es imposible dejar de tocarla. Me trae recuerdos muy agradables: mi familia toda viva, las primeras fiestas, la primera novia. Tocarla es como volver atrás, es sentirme alegre, muy alegre, y como si fuera joven otra vez.

Rangel Gómez Castañeda

Noviembre del 2000

EL AYER MUSICAL

EN LA CUERDA Y EL VERSO

Yo nací en el barrio de Arroyo Blanco el 21 de diciembre de 1918. Ese barrio pertenecía al municipio de Jatibonico, antes provincia de Camagüey y hoy provincia de Sancti Spíritus.

Mi primer contacto con la música lo tuve a través de mi madre. Ella cantaba muy bonito, nos enseñaba sus canciones y tocaba el acordeón. Casi siempre después de comida nos sentábamos en el comedor y nos poníamos a cantar con ella. Yo tendría cuando aquello seis años.

En mi zona había una escuela rural que era atendida por un maestro de Sancti Spíritus: él se llamaba Ángel Gabriel Zamora y cantaba bien, tenía voz de tenor. El contribuyó también a mi formación musical; nos enseñó a cantar a todos los alumnos de la escuela, en especial a mí; lo hacía durante el receso.

También, por aquellos años, Juan Alonso, un barbero amigo mío, compró una guitarra. Yo, cuando salía de la escuela por la mañana, almorzaba matándome y me iba para la barbería. Entonces él me enseñaba algunas posiciones, algunas notas, y mientras el barbero pelaba yo trataba de sacarle algo a la guitarra. Pasado algún tiempo yo sabía tocar igual que Juan.

Mi padre, viendo el interés que yo tenía por la música, me regaló una guitarra pequeña, pero con sus notas bien definidas. Un día mi hermana Humbelina, quien a veces cantaba conmigo, me propuso hacernos de una guitarra

grande y formar entre ella y yo un dúo. Le compramos la guitarra a Juan el barbero y comenzamos a ensayar, y es ahí donde surge el compositor, porque quisimos tener un repertorio musical propio. Por esos años, si la memoria no me falla, compuse mis primeras cosas en música, que fueron *Amor de colegial* y *Castillos en el aire*.

Con el dúo Los Hermanos Cruz, como le llamamos, mi hermana y yo actuamos en Florencia, Venegas, Perea, Iguará..., en todos esos pueblecitos de la zona norte. Y llegamos a actuar también en Radio Placetas, en un programa dominical. Este programa era patrocinado por varias casas comerciales de Venegas. Mi hermana después se hizo profesora de corte y costura, y esto dio al traste con el dúo.

Por aquellos años yo no sabía de música. Componía mis cosas mentalmente, de memoria. Me venía una melodía y con la guitarra la sacaba. Cuando no tenía la guitarra cerca, me impregnaba bien de la melodía, nada más que pensaba en ella para que no se me olvidara; la tarareaba, la silbaba. Entonces, cuando sacaba toda la melodía de la guitarra, ya bien aprendida, sabida de memoria, escribía la letra. En otras oportunidades la composición no funcionaba así; un hecho me sugería la letra, casi siempre en versos; después esperaba a que llegara la melodía para adaptársela. En esa época estuvo por Venegas Severo Rodríguez, guitarrista cienfueguero, compositor y buen ejecutante, con el cual hice amistad. Él me impartió clases de música, y todos los

años, cuando pasaba por mi pueblo, yo aprovechaba para ampliar mis conocimientos en ese arte.

En 1939, y viviendo nosotros en Venegas, los hermanos Consuegra, dos primos míos, un guitarrista de Caibarién, Rogelio Porto Gavilán, Juan Alonso y yo, fundamos el Conjunto Venegas. El grupo estaba instrumentado por tres guitarras, bongó, marímbula y maracas. Yo tocaba una de las guitarras y también cantaba, pero el cantante oficial del grupo era Tomás Consuegra. El repertorio musical que teníamos montado era a base de boleros y guarachas, y en él había cosas de mi cosecha. El conjunto lo mantuvimos hasta 1943.

En 1944 compuse *Tío Macrobio*, mi composición más conocida. A fines de ese año vino a Venegas Evelio Rodríguez; él y yo hacía mucho tiempo que nos conocíamos; Evelio era de Guayos, venía con mucha frecuencia a Venegas a tocar y a cantar en fiestas familiares. En esa oportunidad nos vimos y le di a conocer a *Tío Macrobio*..

*Tío Macrobio, cuando nací
era de noche y llovía
y mi madrina, Ña Rosalía,
y mi padrino, Ño Taita Luis,
se propusieron antes del día
buscarme un nombre carabalí.*

CORO: *Papaé, aú ayé,*
buscarme un nombre carabalí (bis).

Al otro día se apareció
una adivina a la casa,
y a mi mamá, que se llama Blasa,
y a mi papá, que es Ño Juan de Dios,
les dijo: «El chico, si es que rebasa,
será un ecobio que se acabó.»

CORO: *Papaé, aú ayé,*
será un ecobio que se acabó (bis).

Cuando empezaba por caminar,
con diente y medio de fuera,
me llevó Taita para que viera
cómo bailaban en el solar
y desde entonces gozo hasta afuera
porque la rumba es para gozar.

CORO: *Papaé, aú ayé,*
porque la rumba es para gozar (bis).

Yo no me explico qué tiene el son
con su cadencia cubana,
que hasta mi suegra, que es Ña Mariana,

*cuando lo baila con don Simón,
como se baila allá por La Habana
tiene pimienta, canela y ron.*

CORO: *Papaé, aú ayé,*

tiene pimienta, canela y ron (bis).

El número le gustó mucho y me pidió copia. Evelio me habló de sus deseos de irse para La Habana, de abrirse paso, de cantar por la radio, de triunfar. Y al año siguiente se fue, se hizo de un conjunto, grabó para la ODEON *Tío Macrobio*. De aquella grabación se vendieron muchos discos. Fue un *hit* musical en Radio Progreso, a fines de 1946.

En 1947, y muy aburrido de la vida pueblerina que llevaba, me fui para La Habana; ya hacía tiempo que venía madurando esa idea. Allí mi primer contacto artístico fue Luis Delgado, guitarrista y cantante, trovador. Con él y otro guitarrista más quise formar un trío, pero esto no llegó a nada. Conocí a los hermanos Timor, uno era arreglista y el otro director de orquesta. El arreglista y yo nos hicimos amigos, y un día le enseñé mis composiciones. Él encontró muchas de ellas buenas, y montó algunas para la orquesta que dirigía su hermano. En La Habana compuse algunas cosas: *¿A dónde?*, *Mala suerte* y *Cruel eternidad*, esta última la grabé con la cancionera Idalmys García; ella la interpretó y yo la acompañé con la guitarra.

¿Cantantes, músicos y compositores con los cuales estuve relacionado en La Habana? Muchos, pero ahora me vienen a la mente Rita Montaner, Bola de Nieve, Alfredo Brito, Guillermo Portabales, Ramón Huerta, Idalmys García, Félix B. Caignet, Miguelito Valdés, Ernesto Lecuona, Juan Bruno Tarraza, Blanquita Amaro, los integrantes de los tríos Servando Díaz, Matamoros...

Volví a Venegas en 1949, y es allí donde comienza lo que yo llamo mi segunda etapa musical: la más fructífera de mis etapas. Había madurado, y esto me daba más fuerza para la creación. También en La Habana amplíé mucho mis recursos técnicos, aprendí. Y poco después de llegar a Venegas compuse las cosas que yo considero mejores: *Nohecita, Otra ilusión, Después, Volvió, Me miraron tus ojos, Recuerdos del alma...*

Muy poco tiempo pasé en Venegas en esa ocasión. Me fui a trabajar a Sancti Spíritus, allí comencé a relacionarme con la trova espirituana, y con el Trío de La Madrugada, integrado por Borroto, Castillo y Barroso. También me relacioné con Pablo Rodríguez, trovador y cantante de la orquesta Hermanos Valdés. Pablo montó para la orquesta varios números míos. Otros artistas que gozaban de fama por entonces fueron mis amigos: Manolo Nápoles y Vicente Lastallo (integrantes del dúo Nápoles-Lastallo), Rafael Gómez (*Teofilito*), y Miguel Companioni.

Companioni elogiaba mucho la cadencia de mis composiciones y me decía siempre que evitara las estridencias y las mezclas de influencias foráneas; que siempre estuviera al tanto para rechazar todo lo que conspirara contra la música

tradicional cubana. Con ellos salí de serenatas, eran mis amigos, muy sensibles, delicados, verdaderos artistas.

Sancti Spíritus, ciudad de trovadores y serenatas, por algún tiempo se apoderó de mí y de mi guitarra. Allí tuve dos programas de radio: uno los jueves por la noche, por la emisora Radio Nacional, cuyo animador era el conocido locutor Pedro Andrés Nápoles, y el otro, en La Voz de Sancti Spíritus, de lunes a viernes, por la mañana, en forma grabada y donde me sirvieron de guitarristas acompañantes José Rafael Salas y José Tariche.

En 1953, mi mamá compró un hotelito en Venegas y me mandó a buscar a Sancti Spíritus para que yo lo atendiera. Entonces, ya en Venegas otra vez, integré un dúo con un compañero mío de trabajo: con Ideliso Carballo. Él tenía una voz prima muy bonita e interpretaba mis canciones. Yo tocaba la guitarra y le hacía de segundo. Él se aprendió todas mis canciones y cantábamos en serenatas, fiestas familiares, actos públicos... Este dúo duró hasta el año 1956. Por aquel entonces ya el negocio daba poco, la situación económica era pésima, estaba el batistato en su apogeo... Tuvimos que dejar el hotelito, entonces me dediqué a dar clases como maestro particular en una escuela que abrí.

Después del triunfo de la Revolución dejé la escuela y me dediqué a las tareas políticas y administrativas, y en esas funciones he estado en los municipios de Yaguajay, Venegas, Meneses, Zulueta, Caibarién y Camajuaní, donde me encuentro desde hace años. En esta tercera etapa musical, que se inicia con el

triumfo de la Revolución, he compuesto *¡Oh Cuba!, Lejano y dulce amor, Amor de mi vida, Prendida a mi recuerdo, Tarde o temprano, Sinceridad, Era natural...*

En 1975 reuní varios músicos, les hablé de formar un conjunto de música tradicional y todos ellos acogieron la idea con mucha alegría. Fue así como surgió Ritmos Tradicionales, que en sus primeros momentos estaba integrado por Manuel Hernández (*El Moro*), cantante; Carlos Riusech, guitarra prima; Rolando Sotolongo, tumbadora; Rogel Mederos, bongó; Antonio Monterrey, marímbula; Eduardo Izquierdo, maracas; Juan González, güiro, y yo, director y guitarrista acompañante. Por ese tiempo también existían otras agrupaciones musicales: los combos *Diversas Razones, Música Moderna, Los Santana, Los Hitachi...* Los conjuntos *Patria o Muerte, Hermanos Jiménez, Melodías de Ayer* (este último, un grupo musical femenino)... Los dúos *Mary y Lini, los Hermanos Sequeda...*, y *Estampas Campesinas*, conjunto y grupo de danzas dirigidos por Mateo Almagro y Flores Milián, respectivamente.

Ritmos Tradicionales tuvo muy buena acogida: participamos en cientos de actos culturales, en festivales de música popular (en ellos ganamos varios premios y menciones), y actuamos en la radio y la televisión. En 1980, el grupo se dispersó, y en 1981, con una selección más rigurosa del personal, fundamos el conjunto *Amigos del Son*, que hoy continúa vigente.

En la actualidad, aunque un poco viejo, no dejo escapar ningún momento de creación. Viene la música o la letra, la escribo; compongo, arreglo, pulo. Soy

compositor y estaré componiendo canciones mientras me queden fuerzas. Ahora estoy terminando un libro de décimas que comencé a escribir hace años. No solamente puedo expresarme a través de la música, cultivo además la poesía. Pero la décima es mi favorita, quizás por su cubanía y su musicalidad. También estoy trabajando en un método de guitarra, no con la intención de llegar a publicarlo, más bien con el interés de prestarlo y ayudar así a los que quieran aprender a tocar la guitarra. Como compositor no he llegado muy lejos. He hecho lo que he podido, sin ningún tipo de ambición personal. Si he compuesto es por tener a manos un medio de desahogo, y nada más.

Andrónico Cruz Luna

Septiembre de 1976

EL TARZÁN DE LOS TANGOS

Mis primeros encuentros con el tango se producen a través de la emisora radial CMHI de Santa Clara, en 1940; yo tenía entonces nueve años de edad, y oía el programa Lo que Cantó Gardel. Y también a través de un equipo de amplificación que tenía instalado Agapito Pons en los altos del hotel Sevilla: él ponía muchos tangos, y como mi padre era chofer de alquiler y siempre estaba parqueado en ese lugar, pues yo iba y me sentaba en el guardafango del carro y oía los tangos que ponían allí.

Como niño pobre al fin tuve que frecuentar muchos trabajos para poder aprender un oficio: boticas, tienda de ropa, de víveres, pistas de gasolina y, por último, al morir mi padre, chofer de alquiler. Entonces, como podía disponer de unos quilos, comencé a coleccionar tangos, ese era el sueño de mi vida. Y le compré a un amigo, a plazos, un tocadiscos viejo, y fui comprando discos de 78 revoluciones, recuerdo que valían 80 centavos: eran los que había entonces. El primer disco que compré y que conservo aún por una cuestión sentimental fue *Pregonera*, de Francisco Canaro, y tenía por la otra cara *Cotorrita de la suerte*, interpretado por el dúo de Alberto Arenas y Enrique Luceno. Luego fueron sumándose discos de los grandes del tango: Gardel, Alberto Gómez, Agustín Irusta, Agustín Magaldi, Charlo, Hugo del Carril, Azucena Maizani... Y los que surgieron después: Argentino Ledesma, Ángel Vargas, Rodolfo Lessica...

A principios de la década de 1950, el tango cobra vida en Camajuaní, y muchas personas, de simples oyentes pasaron a la labor de coleccionistas; y es entonces cuando surgen Jorge Espinosa, mi primo; Conrado Hernández, de Vega de Palma, quien posteriormente fundó, en ese lugar, el cine-teatro Gardel; Berto Cabaiguán, Enrique Martínez (*El Morocho*), Hugo Becerra, Antonio Fernández (*Menocal*), Ricardo Batista y muchos más. También surgieron las peñas del tango de Jorge Espinosa y la mía. Funcionaban casi siempre los domingos por la mañana; a nuestras casas iban admiradores del tango; se les ponía música de diferentes intérpretes, se discutía, se les prestaban libros, revistas, y se comentaban películas. Era un ambiente sano, se aprendía, se adquiría cultura. Y esto, como es natural, generó después un movimiento de intérpretes y compositores del tango en Camajuaní: Santiaguito Falcón compuso buenos tangos, y los cantaba, y le siguieron el chino Clemente Achong, Eulalia Hernández, Pedro Fernández (*Macaz*), Jesús Romero, el trío Los Cubanitos, entre otros. Y a la vez despuntaban en Santa Clara Pepe Mesa, Tito Torres, Panchito del Real (*El Pamperito*), Olguita Pulido y María Josefa Cárdenas, excelentes intérpretes del tango. A ellos los conocí personalmente, actuaron en el cine-teatro Muñiz, como también actuaron Manolo Fernández (*El Caballero del Tango*), Olga Choréns y Tony Álvarez, el dúo Los Camperos, el trío Renovación, el conjunto Río de la Plata, Berta Pernas y Héctor Riopelle. Y figuras de prestigio universal como el trío Irusta-Fugazot-Demare, Carlos Spaventa, quien trabajó con Gardel en

varias películas; Mercedes Simoni, Amanda Ledesma, Héctor Pastor Palacios, el trío Galán-Cáceres-Caggiano, Emilio Ramil (*El Gardel Cubano*), y Alberto Gómez; yo tenía diez años cuando Gómez vino a Camajuaní. Recuerdo que la entrada valía un peso, resultaba muy caro, no se podía entrar; entonces, cuando salió del Muñiz fue hasta el Cosmopolita y, en el portal, y subido en una silla, le cantó a la gente allí congregada. El trío que lo acompañó era de cubanos: El Landa-Yerena-Tabranes, y estaba dirigido por José Canet, maestro de guitarra y arreglista.

Pero no todo fue tango en mi vida: me gustaban mucho las parrandas, era Chivo,⁹ y salí en varias carrozas. La primera fue «El Halcón de los Mares», la que muchos llaman «La Barca Pirata», eso fue en 1952, luego vinieron «Escuela de Sirenas», «Sansón y Dalila», «Sissi Emperatriz», «Ben Hur», y trabajé en la película *Los días del agua*. En ella hice el papel de un oficial de la policía de Machado. Yo era una persona muy fuerte, desde niño levantaba pesas, y por mi fortaleza me buscaban para representar esos papeles. Ya a los catorce o quince años me decían Tarzán, por mi cuerpo y por el parecido que tenía con Johnny Weismuller, y el José Agustín Gutiérrez fue reemplazado por Tarzán.

En 1956 me fui para La Habana en busca de mejoras económicas. El suegro mío y yo compramos un comercio en Regla, en el Reparto Modelo, y le pusimos El Bodegón del Tango. Era bodega, cafetería y bar, tenía un traganíquel y le pusimos tangos, le cabían cien discos, y cerca de setenta y cinco eran tangos. Venía la gente a beber y a oír tangos de muchos lugares de La Habana: Cotorro,

Marianao, Cerro, Luyanó... Y allí hice contacto con muchos coleccionistas: Antonio García, José Sánchez, Osvaldo Nicolao y Pompeyo Escala, todos eran gardelianos. Pompeyo era el que más discos de Gardel tenía por entonces, porque su amigo José Carlos Millás, director del Observatorio Nacional, le daba dinero para que fuera a España y a Francia a comprar las grabaciones que Gardel había hecho por allá. Poco antes de morir Millás, le legó la colección a Pompeyo. Millás llegó a tener setecientos discos de Gardel: era el que más tenía por esa fecha. Hoy cualquier coleccionista puede tener esa cantidad de discos, y no le es tan costoso.

En muchas oportunidades visité el cabaret La Pampa, que quedaba entre Marina y Vapor, e hice amistad con Pedrito Álvarez, Germán Garcil, Eugenio Celaya, Cuco Vila, Pepe Mesa, Berta Pernas y Nilda Espinosa; eran intérpretes y compositores del tango, muy buenos todos, y pasé allí momentos muy agradables. Celaya era director musical y un excelente bandoneonista. Allí conocí personalmente a Emilio Ramil (*El Gardel Cubano*): hicimos muy buena amistad; él había estado en Camajuaní con la compañía de Enrique Arredondo en 1948, era hijo de sirio y cubana, había nacido en Camagüey, y no solamente me puso en contacto con otros coleccionistas, sino que le llegué a comprar veintitrés placas con lo mejor que cantó. Ramil era muy parecido a Gardel, pero más alto; estuvo en muchos países de América del Sur, hasta inclusive en Argentina, y triunfó allí. Tenía voz propia, buena voz, pero se dedicó a imitar a Gardel. La última vez que

supe de él vivía en Nueva York, sabía un inglés impecable. También llegué a comprar más de ciento cincuenta grabaciones en cintas, que no fueron llevadas al disco, de Manolo Fernández (*El Caballero del Tango*).

Una de las frustraciones que tengo es no haber conocido personalmente a Roberto de Moya, pero poseo una entrevista que le hizo Antonio García, hace muchos años; De Moya cuenta muchas anécdotas de Gardel, habla de cómo llegó a acompañarlo en las películas *Cuesta abajo* y *El tango en Broadway*, filmadas en 1934 por la Paramount, y donde actuó por casualidad, porque el problema fue que los guitarristas de Gardel: Barbieri, Riverol y Aguilar, como no estaban afiliados al Sindicato de Artes y Espectáculos de Nueva York, no los dejaron actuar; pero Roberto de Moya sí cumplía esos requisitos, y Gardel, que lo había oído por una de las emisoras de radio de la Broadcasting, le dijo a Alberto Castellanos, compositor y arreglista, que fuera por él, lo probó y quedó contratado. Y así fue como Roberto de Moya acompañó a Gardel en estas películas. Yo tengo grabadas, en cintas magnetofónicas, todas las películas de Gardel, y a veces, cuando pongo *Cuesta abajo* y *El tango en Broadway*, repaso las partes donde aparece De Moya: ¡era un virtuoso de la guitarra!

En 1961 regresé a Camajuaní. Ya mi colección había aumentado a siete mil grabaciones. No perdí contacto con los coleccionistas, iba mucho a La Habana y, hoy en día, entre discos matrices, de 45 revoluciones, de larga duración y cintas, tengo más de treinta mil grabaciones. Mi labor de coleccionista, que comenzó

hace más de cuarenta años, terminará solamente cuando yo muera. Porque es una labor muy apasionante. Por ejemplo: Carlos Gardel, hace unos años, por la década del 50, se calculaba que había grabado mil ciento treinta y ocho discos; sin embargo, a cada rato aparecen nuevas grabaciones, y esa cifra, hoy en día, se ha quedado muy atrás. Los discos de Gardel que más valor tienen son los de sello rojo, primera edición, primera matriz, y esos son los que buscan los coleccionistas profesionales, los que más valen. Por eso, cuando se oye decir que un coleccionista tiene tantos discos matrices, es un éxito, eso le da mucho prestigio. La mejor colección de Gardel que hay en Cuba, en estos momentos, es la de José Sánchez. Vive en La Habana: las matrices que tienen están casi nuevas, posee cerca de mil, muy limpias, muy bien cuidadas; da gusto oír esos discos. También Osvaldo Nicolao tiene una buena colección de discos matrices; ellos, a mi entender, son los mejores coleccionistas que hay en este país. Aunque yo tengo en discos matrices casi veinte mil grabaciones, pero de música en general.

A fines de 1961 compré un local en la calle Fundador, esquina a Santa Teresa, lo que era la carnicería de Felo Paz, y lo convertí en El Tango Bar; combiné víveres y bebidas. Me conseguí una victrola y la llené de discos de tangos, también llevé para allá una grabadora de cintas, puse fotos de los grandes intérpretes, y recuerdo que Mongo Familia, para ambientar más aquello, pintó en una de las paredes un Martín Fierro. El establecimiento fue cogiendo prestigio, fama, entre los admiradores del tango. Era el único local de ese tipo en

Camajuaní, y en la provincia. Y El Tango Bar no se vaciaba. A veces alguien buscaba algún disco en la victrola y, al no encontrarlo, yo se lo buscaba en las cintas, complacía los gustos más exigentes. Mi lema era complacer a todos los que fueran allí a pasar un buen rato. Por eso me esmeraba en proporcionárselo.

Tanta fue la fama que adquirió El Tango Bar, que de la emisora radial provincial CMHW vinieron a verme para que tuviera un programa de tangos; yo me puse de acuerdo con ellos. El programa sería de 12 y media a una, de lunes a sábado, y se llamaría Entre Tangos y Recuerdos. Llegó a tener mucha audiencia, fue el primer programa de tangos que surgió en la radio luego del triunfo de la Revolución; duró hasta 1968, como también duró hasta esa fecha El Tango Bar. Luego, Entre Tangos y Recuerdos volvió al aire en 1981, para desaparecer en 1995. Hoy, en Cuba, un país donde el tango tiene tantos admiradores, sólo hay un programa en Radio Rebelde: Don Pompeyo, que dirige Manuel Miyar.

De 1968 a 1991 trabajé en el central José María Pérez, pero nunca abandoné el tango: continuaba mi labor de coleccionista, y también de difusor, a través de la CMHW, con mi programa. Hoy estoy retirado, tengo sesenta y cuatro años, y confieso que muy pocas alegrías me quedan ya: mi familia, mis amigos, mis tangos y la nostalgia. Porque todo eso es el tango, y a veces pienso que soy el tango mismo. Y si alguien me preguntara, hoy en día, cómo vivo, yo sonreiría, y le contestaría un poco en broma y un poco en serio: vivo Entre Tangos y Recuerdos.

José Agustín Gutiérrez (*Tarzán*)

Agosto de 1995

RECUERDOS DE UN PASADO MUSICAL

Yo nací aquí, en Camajuaní, el 13 de julio de 1909. A los siete años de edad comencé a estudiar música. Mi primer profesor fue Amalio Jiménez. Mi papá, Modesto Aguilar, era muy amigo de él; Amalio era sastre, pero también tocaba en la orquesta Armonía y en la Banda de Música del Municipio. En una ocasión mi papá le habló de mí. Amalio se brindó para darme clases de lectura musical, sin interesar dinero por ello, y con Amalio comencé mis primeras clases musicales.

Por aquellos años había aquí una sola academia de música que era de Elías Buxeda Ojeda, *El Neno*, como le decían. Nuestra situación económica era muy mala, y papá en la barbería ganaba apenas para la comida; por mucha vocación que yo tuviera para la música, a papá le era imposible pagarme las clases en la academia.

Una de las alegrías grandes de mi vida fue el día en que mi papá me regaló un pianito de juguete: el pianito sonaba bien, tenía sus notas. Una vez había una visita en mi casa y yo comencé a tocar el pianito aquel desde el cuarto. Tocaba una canción de moda. Lo hice tan bien, creo, que la gente aquella se quedó fría.

En 1917 la situación económica de mi casa mejoró un poco y mi papá me matriculó en la academia de El Neno. A la misma fui con algunos conocimientos musicales, los que adquirí con Amalio. El Neno me dio clases de piano, y su padre, don Elías Buxeda Pons, me dio clases de lectura musical, teoría y armonía.

Además de la academia, ellos tenían allí también su casa de vivienda y un almacén de música.

Aparte de las parrandas, por aquellos años se sacaban en este pueblo muy buenas comparsas. Mi papá sacó muchas. Yo lo acompañaba siempre en todos estos trajines. Él sacó las comparsas: «Los Lanceros», «El Conde de Luxemburgo», «La Viuda Alegre» y otras, pero estas que menciono fueron las mejores. Para sacar una comparsa, primero se seleccionaba la gente, se preparaban los cuadros de bailes y luego, al mismo tiempo, se ensayaba, se confeccionaba el vestuario. Por ese tiempo cada comparsero costaba su ropa. El día acordado, la comparsa salía y recorría varias calles del pueblo alumbrada con luces de Bengala. No llevaba conga, ni se bailaba. Eso de la comparsa delante bailando y el grupo musical atrás fue después. La comparsa alumbrada iba hasta la sociedad. Nuestra sociedad era La Nueva Era. Cuando esta estaba llegando a la sociedad, la orquesta comenzaba a tocar la música acordada. Entonces, cuando entraba al salón de baile, ejecutaba sus cuadros. Las comparsas antes se sacaban motivadas por temas de operetas y zarzuelas, y se aprovechaba la música de estos géneros para acompañarlas musicalmente.

Sobre el pasado musical camajuanense, muchas cosas le oí contar a mi padre. Él decía que por los años 90 existían aquí dos grupos musicales de mucho prestigio en la provincia: uno era la orquesta La Lira, que dirigía Antonio Jiménez Moya, y el otro, La Charanga de Camajuaní, que dirigía Manuel Consuegra López.

La Charanga, según mi padre, tocaba jueves y domingos en la plataforma del Fuerte de Tumbora, que estaba situado en las esquinas de las calles Industria y Vergara, donde se encuentra la tienda de ropa Las Tres Marías, y que la gente paseaba por esas calles cerca de las 9 de la noche. Me habló de la Banda de Música del Cuerpo de Bomberos del Comercio: esta tocaba en desfiles y otros tipos de actividades militares. A veces la Banda se dividía en dos piquetes y amenizaba bailes y fiestas familiares. También, en ese tiempo, se llevaban muy buenas comparsas a las sociedades La Nueva Era, Colonia Española, Casino Chino, La Lira y el Liceo.

En 1927 terminé mis clases de piano y comencé a tocar en la Orquesta Francesa, de don Elías Buxeda. La orquesta era exclusiva del teatro-cine Muñiz. El trabajo de la misma era musicalizar películas. En ella don Elías tocaba el violín; Alberto Pérez, la flauta; Joaquín Arenas, la batería; Bernardo Depestre, el bajo; Carmita Orquín, el violín segundo; yo tocaba el piano. Las películas eran silentes. Cuando llegábamos al teatro-cine a las 8 de la noche, don Elías ponía en el atril de cada músico un repertorio variado de valeses, fox-trots, danzones, sones, danzas, tangos, fragmentos de zarzuelas, operetas, sinfonías, conciertos... Entonces, mientras se preparaban los proyectores y las cintas, se tocaban varias piezas para el público. La película se iba proyectando y nosotros íbamos musicalizando las escenas. Por ejemplo: a veces en la película se bailaba un vals, y nosotros, rápidamente, comenzábamos a tocar un vals. Cuando se estrenó *El*

sueño de un vals, que trataba sobre la vida de Strauss, con la película llegaron las partituras. La semana aquella en que yo comencé a trabajar en la Orquesta Francesa pusieron muy buenas películas: *El botero del Volga*, *Mare nostrum* y *Ana Karenina*. En la orquesta me pagaban 3 pesos diarios, y cuando se tocaba para alguna compañía de teatro, 5.

El estar trabajando en el teatro-cine Muñiz me dio la oportunidad de conocer personalmente a muchos grandes artistas de aquellos tiempos, cubanos y extranjeros. Recuerdo entre ellos al barítono Adolfo Ferroni, al tenor y la soprano Modesto Cid y María Severini, al niño concertista de seis años Julio Ramos, a la violinista Lady Thais, la soprano Zoila Gálvez, la *vedette* Blanquita Becerra; los tenores Juan Pulido, Hipólito Lázaro y Mariano Meléndez; al compositor mexicano Lorenzo Barcelata, al cantante de tangos Carlos Spaventa y al trío argentino Irusta-Fugazot-Demare. Pero antes habían estado aquí, yo no había nacido aún, La Bella Chelito, Brindis de Salas y el cuarteto Las Bretonianas.

También acompañé al piano algunas compañías de teatro y a otras las vi actuar. Entre las que acompañé al piano se encuentran Arquímedes Pous, Bolito-Arango-Moreno, Lupe Rivas, Pilar Arcos, Enrique Arredondo, José Sanabria, José Sanabria, Vejar-Arechavaleta, Cecilia Montalván, Hermanos Torres, María Guerrero, Fe Malumbe, Paco Martínez y Esperanza Iris. También acompañé a los magos Mandrake, Richardine, Fumanchú y Onofroff.

En 1929 se oía hablar mucho de un conjunto femenino que había en La

Habana llamado Anacaona. Aquello logró en la Isla una especie de fiebre por los grupos femeninos. Aquí, en Camajuaní, el primero fue el mío: el Casiguaya. Para formar el grupo busqué seis mujeres, porque pensé que era mejor formar un sexteto. Todas tocaban de oído. Las ubiqué así: una que le decían Titico tocaba el tres; Alfonsa Casallas, los bongóes; Juanita Montejo, la marímbula; Marta Aguilar, mi hermana, las maracas; Blasina Deschapelli era la cantante, y yo tocaba el piano: tocábamos sones, boleros, rumbas, guarachas, congas...

También había otros grupos musicales aquí: los septetos de mujeres Caracusey, de Conchita Hernández, y Caunabó, de Hilda González; las orquestas de Benitico de Armas, Los Leiva; los conjuntos Camajuaní, Santiaguito Falcón, Hermanas Marrero...

Por aquellos años eran muchas mis actividades: tocaba en la Orquesta Francesa, estaba al frente del sexteto Casiguaya y tenía una escuelita en mi casa, donde daba clases por la mañana a veinte niños. Impartía clases a unos chinos y turcos recién llegados al país, que querían aprender nuestro idioma.

En 1930, el día 22 de noviembre, fundé la academia de música Santa Cecilia. Desde hacía un año en este pueblo no había academia. La única era la de El Neno, y este se había ido para Placetas.

El 4 de enero de 1932 conocí al músico remediano Alejandro García Caturla. Era muy amigo del viejo Buxeda y de El Neno, y ese día vino a verlos, pero ninguno de los dos se encontraba en el pueblo. Alejandro y yo nos

encontramos en el teatro-cine Muñiz y hablamos un buen rato; era un hombre muy simpático, muy fino, y no solamente tenía conocimientos musicales, sino también históricos, folclóricos, filosóficos, políticos... Hablaba de todo y hablaba muy bien, con muy buena dicción, con autoridad. Ya por ese tiempo era famoso. Tenía sus *Tres danzas cubanas*, que yo tocaba, y había musicalizado unos poemas de Guillén. Tenía otras cosas más, pero yo no las conocía. Después sí, después fui conociendo todo lo que él componía, y una de las cosas que más he tocado de él, además de las *Tres danzas cubanas*, es la *Berceuse campesina*. Eso es lo que más me ha gustado de Alejandro. Cuando lo asesinaron, lo sentí mucho.

A principios de 1940 se desintegró el sexteto Casiguaya. Las muchachitas comenzaron a casarse unas, y otras se fueron para La Habana. Solamente me quedé con la academia y, a veces, servía de pianista en cualesquiera de los grupos musicales de aquí. Ellos me contrataban y yo iba a tocar.

A fines de 1940 fundé la Orquesta Rítmica. En ella se agrupaban el viejo don Elías, que era el violín primero; Fabio Pérez, violín segundo; Lázaro Rivas tocaba la trompeta, y también Elizardo Hernández. El trombón lo tocaba el Negro Echarte. Los saxofones Ernesto Pérez (*Masundo*), Rubén Pérez, Mariano Leiva y Juan Antonio Echemendía. Los cantantes fueron Pedro Jiménez (*Rosillo*), Anacleto Casallas y Manuel Hernández (*El Moro*). El contrabajo lo tocaba Bernardino Depestre y la batería Joaquín Arenas. Durante cinco o seis años tuvimos la Orquesta, con ella fuimos a tocar a muchos pueblos y ciudades de esta

provincia y de otras.

Por los años 50 Camajuaní tuvo un renacer musical; de los grupos mencionados con anterioridad no quedaba nada. Fue así cuando surgieron las orquestas Universal, Antillana, Jóvenes del Ritmo, Cuban Boys y los conjuntos Los Momos, Jóvenes Tropicanos, los tríos Los Cubanitos y Tres Toneles. Aparte de una nueva generación de trovadores, esta década también fue muy activa musicalmente para mí.

Fui dejando una serie de actividades y me quedé nada más que con la academia. Tenía dos hijos ya grandecitos, y ellos requerían cada día más atención.

La década del 50 se puso un poco dura para mí; se abrieron cuatro nuevas academias: la de Bertalina Rodríguez, la de Consuelo Peñate, la de Fronilde Rodríguez y la de Anita Triana. Pero yo trabajaba muy duro y escapaba. Entonces, en 1960, liberaron las academias de la incorporación a los conservatorios. Ya los estudiantes de música no tenían que pagar los 5 pesos anuales que pagaban por la matrícula. Continué trabajando y luego pasé la academia para mi casa, dejé el local de la calle Leoncio Vidal. En 1968 me pusieron a trabajar como profesora de música en la Secundaria Básica de aquí. Luego, en 1971, me retiré.

En los años que tuve mi academia pasaron por ella unos cuantos cientos de alumnos, y logré graduar cerca de cuatrocientos. Más de treinta años enseñando música: es toda mi vida. Ahora leo mucho. Leo libros de música, de historia de la

música, oigo música clásica, algo popular también, y pienso mucho en mis años jóvenes, de sueños, de luchas; en mis buenos y malos momentos. Recuerdo a los grandes artistas de mi tiempo, a los que acompañé al piano, a los que vi actuar. Yo siempre estoy recordando.

Sara Aguilar Torres

Noviembre de 1973

BAILES, CANTOS Y FIESTAS CAMPESINAS EN LOS PRIMEROS AÑOS DEL SIGLO XX

Me llamo Ricardo Batista y nací el 7 de febrero de 1892 en La Quinta, Vueltas. Esa zona era de isleños y gallegos. Mi padre era isleño y mi madre cubana. Trabajábamos en siembras de tabaco, cortes de caña, teníamos reses.

Se trabajaba pero había fiestas. Los isleños de la zona, cuando hacían sus fiestas tocaban castañuelas, flautas, sonajas y panderetas.

Yo era niño y los veía; daban muchos saltos en sus bailes, y cantaban sus «romances»; también los improvisaban. Uno de ellos cantaba «un romance» y el otro le contestaba. Entre los más destacados por aquella zona, cantando y bailando «romances», estaban Jacinto Rayito, Luis Gato, Eugenio Canario, Juan Vega y uno de apellido Bagañete. A Luis Gato una vez le oí cantar algo así:

*Marinero sube al palo
y dile a la madre mía
que si no se acuerda del hijo
que en la marina tenía.*

*Adiós, comadre María,
¿Dionisio dónde estará?
En casa de Justo Crespo*

revoloteando al compás.

Las fiestas más grandes que daban los isleños eran las de Noche Buena y Año Nuevo. Se comía y se bailaba; se hacían cuentos. Una familia isleña comenzaba la fiesta en su casa invitando a las demás familias de la zona. Entonces, cuando se terminaba la fiesta en esa casa, iban para la otra, y así, hasta dar fiestas en todas las casas. Esto comenzaba el 24 de diciembre y se terminaba el primero de enero.

Por aquellos tiempos venían músicos y cantantes de otros lugares de la República a nuestra zona. Venían a buscar dinero con su música y sus cantos. Yo recuerdo a Los Siete Hermanos Ciegos; ellos eran de Güines, porque antes de empezar a cantar decían:

*Siete hermanos ciegos somos
de la Jurisdicción de Güines,
y andamos por aquí
recogiendo tomequines.*

Ellos iban casa por casa, tocaban y cantaban y se les daba el almuerzo y la comida, también mucho vino. Luego, cuando se iban a ir, cantaban otra vez y sacaban el platico de madera. Yo recuerdo que en uno de esos momentos de

pasar el platico, como en la casa había mucha gente, vecinos, comenzaron a caer muchas monedas de oro. Entonces, el que recogía el dinero, le dijo al jefe del grupo: «Sigue tocando, Felillo, que están bajando los tomeguines con alitas.» En aquellos tiempos se le decía «tomeguines» al dinero, y «tomeguines con alitas» a las monedas de oro. Los instrumentos que utilizaban Los Siete Hermanos Ciegos eran flautas, panderetas, sonajas, y también bandurria, violín, acordeón.

También venía por la zona Nicolás *El Ciego*, este con más frecuencia. Ya era familiar su presencia allí. Venía a buscar dinero, como todos. Nicolás se acompañaba solamente de un violín. Yo nunca supe de dónde era, andaba de zona en zona a caballo, tocaba muy lindo y también improvisaba sus «romances».

Los cubanos, por aquellos tiempos, bailaban danzas, mazurcas, zapateo, caringa, Zumbantorio, y otros bailes como *El papalote*, *El buey suelto*, *La vaca brava*. La mazurca era un baile bonito: cada cual elegía su pareja y la llevaba hasta el centro del salón. Salón en una casa de campo era cualquier cosa, un comedor, una sala, un patio. Entonces se cogían nada más que de las manos y empezaban a bailar; aquel baile era de brinquitos; brinquitos para un lado y brinquitos para otro; y así iban dando vueltas y vueltas. Todo tocado con bandurria, acordeón, güiro, violín, y bailando en piso de tierra o de madera. Antes no había pisos de cemento ni de mosaico. La mazurca, al igual que el zapateo, la danza y *El papalote*, no se cantaban, se bailaban solamente. *La Caringa*, el *Zumbantorio*, *El buey suelto* y *La vaca brava* sí se cantaban y se bailaban. Era la

misma música siempre, el mismo estribillo cantando a coro. En el caso de *La Caringa* y el *Zumbantorio*, el estribillo iba acompañado de una improvisación en cuartetos, por eso es que se necesitan buenos improvisadores para cantar *La Caringa* y *Zumbantorio*. Venía el estribillo, luego la cuarteta, y otra vez el estribillo y la cuarteta. Yo una vez vi una controversia de caringa muy buena. Yo recuerdo unos pedazos de caringa, recuerdo el estribillo, dos versos de la primera cuarteta y la segunda cuarteta toda:

Toma y toma y toma, Caringa,

para los viejos palo y jeringa.

Si Caringa se muriera

todo el mundo la gimiera.

El que trajo la caringa

que se la vuelva a llevar,

porque los mozos de aquí

no la saben zapatear.

Una vez me copiaron una caringa, era grande, tenía cuarenta cuartetos. Aquella caringa fue improvisada por Manuel García, El Rey de los Campos de Cuba, cuando pasó por La Quinta, con rumbo a Yaguajay.

Papá fue el que me lo contó: me dijo que estando en una fiesta en casa de

Celestino Arias se apareció un hombre bajito, trigueño; venía vestido muy elegante, como un administrador de ingenio. El hombre aquel se apareció allí, los que venían con él se pararon en las puertas y no dejaban entrar ni salir a nadie. Los músicos dejaron de tocar y la gente se dio un punto en la boca. Entonces el hombre dijo: «Bueno, ¿ustedes no estaban bailando caringa? Sigán, sigán. A ver, ustedes los músicos, a tocar, a tocar, que Manuel García va a bailar con ustedes.» Manuel comenzó a bailar caringa. Papá me contó también que era bueno en eso, era un caringero del carajo, muy ágil para el baile y también buen improvisador: improvisó cosas referentes a su vida y a la Guardia Civil. De estas improvisaciones recuerdo algunas:

*Pobres en la patria mía
hay cientos tan afligidos,
vida que yo no quería:
ser bandido de bandidos.*

*Robar al rico que veja
y dar al pobre que llora
es misión alentadora
que llevo sin una queja.*

*La muerte puede venir,
La Guardia Civil cabalga,
no sé si en el porvenir
mi nombre valga o no valga.*

Hasta muy de madrugada Manuel y su gente estuvo allí, pero el único que bailó fue Manuel. Manuel por esos días realizó en la zona de La Quinta varios secuestros. Y repartió dinero entre los campesinos más pobres.

La danza se bailaba en parejas, entre dos; era un caminadito de un lado a otro y así se iba girando muy parecido a la mazurca. *El papalote* era un baile bonito. El hombre hacía como si volara un papalote y la mujer como si fuera el papalote mismo. El hombre le daba hilo y el papalote, la mujer, se iba como a bolina. El hombre recogía el hilo y la mujer venía hacia él. Todos estos movimientos se hacían al compás de una música de mucho ritmo. El *Zumbantorio* tenía otra característica. Se movía parte del cuerpo buscando con el pecho un poco de movimiento para adelante y para atrás. El zapateo y *La Caringa*, así como el *Zumbantorio*, *La vaca brava*, *El buey suelto* y *El Papalote* se bailaban sin que las parejas llegaran a tocarse un dedo.

De todos estos bailes, el que más me gustaba a mí era el zapateo. La bandurria y el güiro se prestaban mucho para tocar esa pieza. El zapateo se bailaba con la punta de los zapatos unas veces y otras con el tacón. Los

bailadores se ponían unos frente a otros y comenzaban a bailar. Había momentos en que la pieza requería un zapateo más fuerte, y cuando ese momento llegaba, los músicos dejaban de tocar y se oía entonces el taca-taca de los tacones. Luego la música volvía otra vez. Unas veces las parejas se movían hacia delante, otras hacia atrás, hacia los lados. Había un momento del baile en que las parejas casi se juntaban y, taconeando, volvían a separarse para continuar bailando. En el zapateo el hombre, a través de su baile, trata de cortejar a la mujer, y ella, bailando también, acepta o no estos requiebros. Todos los bailadores lo interpretaban así, y había que ver aquellas caras.

En La Quinta, por entonces, vivían pocos negros, solamente los Robates: Manuel Robates, sus hijos y su mujer, creo que Ignacia. También vivían los Sandoyas, que fueron gente esclava. Ellos daban sus bailes, pero no nos invitaban. Nosotros, cuando dábamos los nuestros, tampoco los invitábamos a ellos. Igual hacían los isleños y los gallegos con los negros. Yo siempre quise ver a los negros bailar y tocar sus instrumentos, pero solo no podía porque era un muchacho. La gente grande no se sometía a ir a una fiesta de negros por temor a que nunca más se le invitara a una fiesta de blancos. Yo oía los tambores de los negros, los oía hasta muy tarde, casi hasta la mañana. De los negros y sus fiestas sé muy poco.

Decimistas conocí solamente por aquellos años a Cruz García y a un bandurriero, improvisador también, pero yo diría cuartetista: improvisaba cuartetos

en tono de romance. Ese era Florencio Rodríguez: nunca abandonó su bandurria. Murió muy viejo en un guateque, a los ciento diez años: murió con la bandurria en la mano. Cruz García era un tremendo poeta, improvisaba y tocaba el tres como nadie, tenía muy buena voz. Una vez mi papá me llevó a una fiesta y él comenzó a improvisarle a una muchacha de la zona, a una tal Magdalena. Él le cantó durante casi toda la noche, pero la muchacha no le hacía caso a sus requiebros. Entonces él, molesto, dejó de tocar, se paró en la puerta y dijo una décima, de la cual recuerdo los cuatro últimos versos:

*De aquí me retiraré
y me voy con mucha pena;
me retiro, Magdalena:
muy lejos de aquí me iré.*

Cruz García esa misma noche se fue de la zona; estuvo mucho tiempo fuera de ella; luego vino, años después, pero volvió a irse.

Yo vi bailar a Máximo Gómez en febrero de 1899. Casi todos los campesinos de La Quinta vinimos a Camajuaní a verlo. Yo vine con mi papá; mi papá me trajo en las ancas de su caballo. La misión que traía Máximo Gómez estaba relacionada con el pago de los veteranos. Nosotros entramos a Camajuaní como a las 8 de la mañana y seguimos con rumbo al río para esperarlo allí. El pueblo estaba de fiesta y habían puesto pencas de guano en todos los

establecimientos y en las calles, y se vendía pan con lechón, refresco y vino. Como a las 9 de la mañana llegó Máximo Gómez, al frente de una caballería, al río. Nosotros lo aplaudimos y le dimos el grito de «¡Viva el General!» Entonces formamos parte de la caballería y entramos en el pueblo. Lo acompañamos hasta la casa de Francisco de la Torre: él se hospedó allí. Por la noche se le dio un baile en el Casino Español. Nosotros nos quedamos hasta por la noche en el pueblo y fuimos al Casino. Máximo Gómez estaba allí bailando con Isabel de la Torre. Él bailó con ella como cuatro danzones; era muy buen bailar, se movía como una pluma y se reía mucho. Y en un momento de receso se quitó una de sus estrellas y se la colocó a Isabel en el pecho. Luego comenzó a bailar con otras mujeres. Como a las 11 de la noche mi papá y yo y la gente que nos acompañaba volvimos a La Quinta.

También vi a Brindis de Salas, eso fue en el año 1901. Yo conocía a Brindis por referencias, porque Blas Paz, un vecino nuestro, en un viaje que dio a La Palma, Islas Canarias, coincidió con él en el mismo barco. Blas hizo amistad con Brindis, y Brindis muchas veces tocó el violín para él. Cuando Blas se enteró que Brindis estaba en Camajuaní reunió un grupo de gente de la zona, a quien él le había hablado del violinista, y por la mañana temprano, y a caballo, partimos para acá. Éramos veinte, entre ellos mi papá y yo. Luego, cuando ya mayor, precisé más la fecha. Brindis llegó a Camajuaní la noche del 20 de marzo de 1901; pero nosotros lo vimos al otro día, el día 21. Al llegar aquí a Camajuaní fuimos directo al

hotel Ambas Vías, lo que hoy es el hotel Cosmopolita. Él estaba en su habitación, ya desayunado, y ensayaba una pieza en el violín, sin camisa, muy flaco y muy pálido, de frente a la ventana de la calle. Él no supo cuándo nosotros llegamos a la puerta de la habitación que estaba abierta. Tocaba y tocaba como un loco, una pieza muy linda, sonaba el violín como un pájaro. Aquel negro parecía un príncipe. En un momento en que él se viró para la puerta nos vio, colocó el violín en su estuche y dijo: «Yo tengo por estos lugares un amigo campesino, lo conocí en uno de mis últimos viajes a Europa, ¿por casualidad es usted?» Estas últimas palabras las dijo apuntando para Blas. Blas se abrazó a él y le dijo: «Sí, Brindis, temí que no me reconocieras ya.» Brindis y Blas hablaron allí un buen rato. Luego salimos todos y dimos muchas vueltas por el pueblo. Tomamos anisado, que era lo que le gustaba a Brindis, y lo invitamos a almorzar, pero él estaba invitado por la sociedad La Nueva Era. Allí se le dio un gran almuerzo y él a su vez tocó el violín. Cuando salió de La Nueva Era se reunió con nosotros de nuevo. La gente estaba alborotada por la presencia de Brindis en el pueblo; era dificultoso caminar a veces por las calles. Brindis luego dio un concierto en el Casino Español para el pueblo y, esa misma noche, se despidió de nosotros con mucho sentimiento. Brindis era muy delicado, muy cariñoso; le prometió a Blas que volvería para pasarse unos días en su casa, pero Brindis se fue, no volvió más. Luego, unos años después, supimos que Brindis de Salas había muerto en Buenos Aires, tuberculoso y pobre.

Cuando tuve trece o catorce años yo iba solo a los bailes, pero iba a mirar nada más. Era muy penoso, todo me daba pena; veía a la gente bailar y a los músicos tocar y disfrutaba de esa forma. Un día en casa de Blas Paz dieron una comida; habían llegado unas muchachas de Placetas: Berta, Nieves y Miriam, hijas del viejo Pepe Saavedra. Después de la comida, Andrés Véliz comenzó a tocar el acordeón. Andrés era desmochador de palmas, compró un acordeón y lo aprendió a tocar solo: tocaba de todo. Entonces Berta me dio un tirón para sacarme a bailar, yo eché para atrás, pero ella no me soltaba y la gente me decía: «Arriba, Ricardo, no te amachorres ahora.» Berta me arrastró hasta el centro del comedor y yo, con mucha pena, comencé a bailar. Estuvimos toda la noche bailando; las tres bailaron conmigo. Luego, cuando se terminó la fiesta, me invitaron a otra que iban a dar en casa de Marcelo Herrera a la noche siguiente. Esa noche no dormí pensando en que había bailado, había aprendido un poco y tenía que aprender más. Cuando me levanté cogí una escoba y me metí en un rancho. Allí estuve bailando con la escoba todo el día.

En 1909, el 19 de marzo, fui a un baile a Guerrero, eso queda de La Quinta un poco para allá. Ese fue mi primer baile oficial. Tenía dinero y fui allí a tomar y a bailar. Por la tarde hubo torneo y juego de barajas: se jugaba burro, monte... Y había torneo. El torneo es una cosa que hace tiempo desapareció de nuestros campos, pero era muy interesante y bonito. Se reunían treinta o cuarenta corredores con buenos caballos y compraban las puyas. Las puyas valían 1 o 2

pesos, según. Entonces, por su orden salían los jinetes a ensartar las argollas. Casi siempre eran tres argollas, y si alguna de estas quedaba en el cordel tras la primera corrida, volvían los jinetes a situarse por su orden para engancharla. Al ganador se le obsequiaba con una banda de seda de varios colores. Él podía permanecer con ella puesta en el pecho, o si no la regalaba a su novia. Si el ganador no tenía novia, como le estaba también permitido bailar una pieza por la noche con la mujer que más le fuera de su agrado, la bailaba, y en pago le ofrecía la banda. La mujer, durante toda la noche, tenía que permanecer con la banda puesta. También en los bailes se peleaban gallos y había canturías entre poetas campesinos. Todo esto por el día; la noche era para el baile solamente.

Por aquellos tiempos había en los bailes mucho respeto, a veces algún amigo no te veía bailando y te prestaba la mujer o la novia para que bailaras con ella, para que cogieras un cedazo. Uno lo hacía, bailaba, y respetaba a aquella mujer como si fuera su propia hermana. Antes se iba a los bailes a bailar; todo bailador era oído para la música. Los que no bailaban, los que estaban mirando, hacían silencio para que los demás pudieran oír bien la música. Las parejas no hablaban, bailaban; hablaban después, cuando los músicos terminaban de tocar la pieza. Los besos, los apretones y las manos puestas por arriba, eso no se acostumbraba. Solo bailar, tomar, hacer cuentos. Quien viniera con malas palabras o pleitos, a patadas lo sacaban de allí. Los bailes de campo luego se fueron maleando, y por el año 30 todo era el reverso de las décadas del 10 y el 20.

Ya no se respetaba tanto, se decían, a veces, groserías, y por lo regular siempre se acababan a golpes. Conozco el caso de gente que iba a los bailes con el fin de acabarlos; el caso también de gente que mataron en los bailes. Entre los buenos bailadores que conocí por aquellos años estaban los hermanos Sánchez, los hermanos Hernández, Chucho Pérez, Polo Gómez y José Alonso, todos muy buenos bailadores de danzón. Yo recuerdo un pedazo de un danzón que gustaba mucho y que yo bailé cientos de veces. El estribillo decía:

*Si no recuerdas ya
cuando en el batey
si no andamos listos
nos faja el buey.*

Las bebidas que se tomaban en aquellos bailes eran el vermú Torino, el aguardiente Ojén, el ron y el anisado. También la sidra El Gaitero y la cerveza marca T. Todo se tomaba caliente: antes no había hielo...

Me convertí en un tremendo bailador. Mis amigos y yo perseguíamos los bailes y las fiestas, donde los hubiera. Éramos casi de la misma edad, todos buenos bailadores y con mucho dinero arriba: las bolsas llenas de monedas de oro y plata. Éramos Manuel Amador, Ignacio Armas, los hermanos Agapito y Felipe Pérez, mi hermano José y yo. Muy bien vestidos, buenos caballos y buenas

monturas. Las mujeres se arrebataban por bailar con nosotros. Así anduvimos bailando por las zonas de Fusté, Vega Alta, La Luz, La Sabana, El Guanche, San Lorenzo, Corona, La Panchita, El Pesquero, El Tejar... Trabajábamos por el día como animales; luego, después de un baño y comida, montábamos los caballos y salíamos para los bailes y las fiestas. Regresábamos por la mañana, pero no a dormir: a trabajar. El trabajo era cosa muy seria y no podía abandonarse.

Muchas veces nosotros compramos cantinas.¹⁰ A veces los bailes estaban flojos y la gente no sacaba su pareja porque no tenía dinero para llevarla a la cantina después. La primera cantina que compramos fue en un baile que dio Cristino Rodríguez, en Loma Ibarra. Aquello estaba mosqueado. Nosotros llegamos y enseguida comenzamos a bailar, nos sobraba siempre con quien bailar. Entonces miramos a nuestro alrededor y vimos aquellas caras muy tristes y con un poco de envidia hacia nosotros: unos sentados en el salón y otros por fuera, mirando por las ventanas. Llamé a mis amigos y a mi hermano y les dije: «Vamos a comprar la cantina para que esta gente se divierta; me da mucha lástima con ella.» Ellos aceptaron y le compramos la cantina a Cristino en 30 pesos. Entonces le grité a la gente: «Acerquense, bailen, coman y tomen, que esta cantina está paga por nosotros.» La gente se animó y la cosa fue mejor. Se divertieron ellos y nosotros también. Esto de comprar cantina lo repetimos como catorce veces.

El último baile al que asistí fue en 1921, en Fusté. Bailé mucho, como

nunca, porque la orquesta que tocó fue la de Antonio María Romeu: esa orquesta era mi preferida, lo mejor en danzón por aquellos tiempos. Ese mismo año me mudé para acá, para Camajuaní, y pensé que debía ocuparme más por hacerme de unos pesos, tener una vida propia, vivir de otra manera. Ya había botado mucho dinero en los bailes, mucho: trabajaba para los bailes y las fiestas; también la música que me gusta a mí, el danzón, había sido sustituida por el son. Ya era tiempo de retirarme, y así lo hice. Ahora busco siempre en el radio programas de danzones, y, mientras los oigo, me viene mi juventud, mis bailes y mis amigos. Tengo ochenta y dos años y mientras más me alejo de aquellos tiempos más cerca estoy de ellos. Mi vida joven y divertida la llevo en la cabeza; y mis recuerdos, los más agradables, no pasan nunca del 19 de marzo de 1921, día de mi último baile.

Ricardo Batista Ruiz

Mayo de 1973

TESTIMONIANTES

José Cano González (*Joselillo*)

José Rodríguez Rodríguez (*Cheo Pandilla*)

José González Hernández

José Portal Nodal (*Cheo*)

Crispín Sánchez Rodríguez

Agapito Brito Portal

José Concepción Clemente (*Pique*)

Rolando Sotolongo Obregón (*Severo*)

Rangel Gómez Castañeda

Andrónico Cruz Luna

Sara Aguilar Torres

Ricardo Batista Ruiz