

A n a l e p s i s

Retrospectiva de la cultura cubana 1972-2020

SUPLEMENTO
REVOLUCION
CULTURA
4
PRIMERA
PARTE

- . **Silvio: vivo, luego canto**
[Entrevista] / 1989
Eduardo Heras León
- . **Dulzaides, un maestro autodidacta / 1989**
Leonardo Acosta
- . **José Luis Cortés: entre el barrio y Beethoven**
[Entrevista] / 1999
Jaime Sarusky
- . **Adolfo Llauradó: la pasión por actuar**
[Entrevista] / 2002
Jorge Rufinelli
- . **Flora, de la autenticidad / 2001**
Amado del Pino

Silvio: vivo, luego canto

Eduardo Heras León

Esta entrevista es un viejo proyecto que nunca le confesé: nació hace veinte años cuando él era un joven delgaducho con una enorme guitarra que era la continuación de su cuerpo, y nos alegraba las noches en los lugares más disímiles: Coppelia, su casa, la casa de Felicia Cortinas y Wichy Noguerras, o la de Germán Piniella o la de Adita Santamaría, donde podían estar Roque Dalton, Ernesto Cardenal, Víctor Casás, Guillermo Rodríguez Rivera, Raúl Rivero y tantos otros nombres que de repente se olvidan o se recuerdan menos, y que formábamos aquella primera oleada que llamamos generación del 70, o tal vez un poco prematuramente, “los viejos tiempos”. Ahora, ya no es “el flaco”, y el pequeño círculo de amigos se ha convertido en un público universal que alegra sus noches, mitiga su soledad y olvida las miserias cotidianas con el milagro de su voz y sus canciones. Sigue siendo Silvio —pero ya le pertenece al mundo—.



Así que el deseo de entrevistarlo que surgió aquel lejano día de 1967 cuando cantó sus primeras canciones en el Palacio de Bellas Artes, que tuvimos la suerte de escuchar, aquel impacto, aquella sensación de que estábamos en presencia de un fenómeno nuevo dentro de la canción cubana, aquel murmullo in crescendo que solo reflejaba la sorpresa ante una música extrañamente nueva, ante unas letras que desbordaban la superficialidad habitual para incrustar su mensaje en lo más profundo de nuestra sensibilidad, se satisface ahora, que lo tengo ante mí, en la inusual tranquilidad de su casa, entre discos, cintas de grabar, bajo la inquietante mirada —mezcla de ternura y desamparo— que me lanza desde la tela donde Oswaldo Guayasamín lo dejó retratado para siempre.

—Silvio, a veinte años del comienzo de tu carrera artística, ¿cuál es el balance que haces? ¿No fueron nada, fueron algo, o fueron mucho?

—Chino, cada vez que escucho eso de carrera artística me veo vestido de Filípides, guitarra en mano, atravesando velozmente bosques y llanuras... y puede que algo así venga a resultar, haciendo un tropo absurdo, el trabajo artístico: una especie de maratón para salvar a los tuyos y para salvarte, una carrera contra el enemigo, contra la muerte y contra los males de la vida. Yo he sentido muy variadas cosas en estos veintidós años de trabajo profesional en la canción. La verdad es que no suelo hacer recuentos. A veces sí, he pensado en el saldo de algunos períodos, con sus escaramuzas coyunturales, y veo que estuve mal o regular o bien, pero hasta que no llegue realmente el final no veo que se pueda hacer un recuento cabal. Lo único que sí tengo claro es que todo ha costado, cuesta y costará trabajo, mucho trabajo...

—Aunque es casi un lugar común preguntarte esto, ¿te has realizado completamente como artista? ¿Has dicho en tu obra lo que debías haber dicho? ¿O piensas que debías haber dicho y hecho algo más?

—Nunca se dice lo bastante, o por lo menos siempre tengo esa impresión. La vida siempre pide más, uno mismo siempre se pide más... Tener éxito no tiene que significar sentirse realizado, a menos que hayas trabajado solo para eso y que una vez famoso, te digas: “Bueno, aquí estoy, ya tengo lo que quería”. Esas no son cosas tan simples... Pienso que incluso los que trabajan solamente para la fama deben sentir un apremio moral. Habría que ser demasiado mediocre, demasiado vacío y no dudo que haya gente así, pero no puede ser la mayoría. El ser humano es inconforme por naturaleza y los que como yo han hecho con la inconformidad casi un instrumento laboral, nos volvemos más locos todavía... Siempre estoy pensando en cómo decir lo que se debe decir, siempre ando buscando fisuras en el muro del silencio para meterle cuñas, empujar y hacer canciones que siempre espero sean las mejores.

—*¿Separas tu realización como artista de tu realización como ser humano?*

¿Sientes que te has realizado como ser humano?

—Mi vida y mi trabajo son casi la misma cosa. Mi vida influye en mi trabajo y viceversa. ¿Cómo puede ser de otra forma? Podría decir que vivo, luego canto. Y la vida se me pone difícil cuando no me salen las canciones, sea por falta de tiempo o por falta de Silvio (peor en el último caso). No niego que otros factores, como ser padre, tener amigos, no me dejan sentimientos de realización, pero sin el trabajo no soy nada, por lo menos hasta hoy.

—*¿Qué le has dado a tu tiempo y que te ha dado tu tiempo?*

—Mi tiempo me ha dado esta vida y yo, siempre que he tenido una a mano, le he ripostado con canciones.

—*Desde que te conozco hace más de veinte años, siempre sentí que el marco apropiado donde mejor te movías era, por decirlo así, el formato íntimo. Tu propia evolución como artista te ha obligado al formato amplio, a la sala teatro, al stadium, a los grandes espacios. ¿Cómo te sientes en esos escenarios, a veces enormes? Te lo pregunto porque te he visto minutos antes de comenzar un gran recital: tienes como una violenta tensión interna que me parece refrenas a fuerza de voluntad; pareces una cuerda de violín tensada al máximo. Luego, respiras profundamente y te lanzas al ruedo. Cuando te vi así, en Montevideo, me recordaste una tira de Mafalda, donde ella dice, después de un largo suspiro: “Bueno, vamos a enfrentarnos con la realidad”. ¿Esto explicaría alguna que otra situación que has tenido o que te achacan con algún público?*

—Me da gracia eso que dices del ruedo. ¿Sabes que en España lo máximo que le grita el público a su artista es “torero”? ¿No te parece eso sabiduría popular, poesía certera? Yo también he sentido eso de salir a la arena, a veces como al circo romano... es muy distinto salir a demostrar cosas, como en aquellos tiempos a, después de los años, salir sencillamente a mostrar lo que has resultado ser para los demás. Esto último siempre te provoca la tentación de derrumbarlo y no es por masoquismo ni por vocación suicida; es un instinto revolucionario, destructor de convenciones y de rituales, es la rebeldía de tu condición humana... En mí eso se agrava porque no soy un animal de escena; no nací para eso, aunque las tablas repetidas me lleguen a dar un poco de soltura. Pero esa soltura es aprendizaje, no naturaleza y quizás esto me haya deparado algún que otro momento amargo, desencuentros que han tenido el origen en mi naturaleza y también en la de ciertas gentes y ciertas épocas.

—*Sobre este mismo aspecto: ¿recuerdas con nostalgia aquella primera época, los viejos tiempos en que nuestra generación se sentaba contigo en Coppelia, o en tu*

casa, o en la de Wichy, y tú cantabas, y sufríamos y reíamos y éramos felices? Esto está relacionado con el hecho de que ahora cantas fundamentalmente con Afrocuba y no solo. ¿Esto es así por una necesidad de tu propia evolución como artista, o porque la comunicación se hace mayor con el público, o por alguna razón comercial?

—Claro que recuerdo todo aquello y lo fácilmente que desenfundaba para acribillarlos con las cuarenta canciones de los últimos tres días... Y ahora canto con Afrocuba y un ratito solo con mi guitarra, en algún rincón del concierto... Es que lo de trovar no puedo dejarlo, no puedo y no quiero, me es imprescindible. Afrocuba y yo nos mantenemos por varias razones: la primerísima es porque estamos convencidos de que estamos haciendo un trabajo con rigor. También nos hemos familiarizado, a nivel humano, y esto es importante para cualquier *ensemble*. Cuando se comparten esfuerzos y esperanzas se crean compromisos, incluso afectivos. Estos dos elementos son la sustancia de nuestra unión.

—*Algún que otro crítico, especialmente en el cono Sur, ha señalado que tu evolución ha ido de lo épico-revolucionario a lo íntimo. Y se lamenta de que hayas abandonado los grandes temas que reflejaban la lucha de América Latina. Especulan sobre las causas y alguno señala la crisis de los cuarenta años; otro, señala que son concesiones que haces (tanto tú como Pablo) al comercialismo; en fin, los acusan de edulcoramiento. ¿Qué te parece?*

—Mira, no es la primera vez que me ponen etiquetas y seguramente no será la última, porque algunos tienen esa manía y no pueden ver algo sin pegarle un rótulo. La burocracia hace eso mismo con sus atributos, inventariarlos, y les pega chapillas de metal con un numerito y los llama medios básicos. Hay muchas formas de burocracia, Chino, y podría decirse que es un problema de mentalidad, más que de oficio. Son gente que quiere enlatar todo, delimitar todo para que las cosas y los hombres no sean libres. Precisamente, haciendo uso de mi albedrío es que he cantado a luchas, a ideas, a amores y sueños; y he cantado así por ser humano, y no por directriz de las doctrinas, lo hago porque tengo piel, ojos, memoria, porque estoy vivo y siento y padezco, y porque veo sentir y padecer. Para mí las revoluciones no han sido turismo intelectual, ni una moda de los años tales, ¿sabes por qué? Porque sé lo que han costado, lo que cuestan y me estremezco al pensar lo que todavía le falta al hombre para su redención. Porque una cosa es vivir y comprender las realidades del Tercer Mundo y otra ponerse un cartelito de tipo duro, como sacrosanta conciencia crítica, y pasearse por ahí para que te admiren. Y el problema es que estos cartelitos generalmente los usa quien no le ha tirado ni un “gollejo” a un chino (perdona la alusión). Yo me he formado en realidades, no en ensueños y mucho menos en apariencias; por eso, para ver lentejuelas me voy a Tropicana, que es donde están las que valen la pena, porque los abalorios y el vedetismo de izquierda no los soporto.

—*Silvio, recuerdo que en tus comienzos mucha gente decía que cantabas canciones raras, que no llegaban al gran público. Me parece que una parte de la juventud de aquellos años te comprendíamos, te estimulábamos; otra parte, tal vez no tanto. Ahora, veinte años después, resulta que la aceptación es general, tanto de adultos, como de jóvenes. ¿Significa eso que la juventud de hoy es distinta de la de ayer, que está más preparada para entender tus canciones? Lo digo porque muchas de tus canciones actuales, incluso son mucho más complejas, tanto en contenido como formalmente.*

El Chino Heras
y Silvio, junto a
Mario Benedetti.



—Chino, nosotros estábamos convencidos de que aquello de que el pueblo no entendía era un argumento del pasado. Era paternalismo y también mucho recelo con lo que planteábamos. Por eso al principio no se nos dio mucha difusión. Pero nos mantuvimos firmes y discutíamos porque teníamos argumentos de todo tipo, tanto ideológicos como vivenciales. También hubo mucha buena gente que creía en los jóvenes, que tenía confianza en nuestra voluntad revolucionaria y en nuestro posible desarrollo. Y entonces, nada... trabajamos y trabajamos y poco a poco se fueron conquistando espacios hasta que se regularizó una difusión de aquella nueva forma de cantar. Gracias a esto se rompió aquel seudomito de ser raros. Por otra parte, en algunos sentidos sí éramos distintos, porque no cantábamos desde los códigos más habituales. Me refiero a ciertas canciones autocríticas de nuestra realidad revolucionaria, porque no había costumbre de esto, no había antecedentes. Pero no eran ese tipo de críticas que hacen los que se desentienden, los que no sufren las deficiencias como propias sino que más bien se alegran de tener algo que criticar, creyendo que así se les abren las puertas de la inmortalidad. Eran canciones desgarradas por el compromiso, aun cuando casi éramos adolescentes, cosa que también se nos salía, claro.

Entonces, lo que sucede hoy, este espacio nuestro y de otros, entendederas incluidas, parece ser el resultado de todo lo anterior. Me llama la atención que digas que mis canciones actuales son más complejas... Es curioso, hay mucha gente que prefiere las de antes. A veces me pregunto si, dentro de unos años habrá gente que prefiera las que hago hoy, a las que haré mañana.

—*¿Cuándo tomaste conciencia de que tus canciones eran diferentes?*

—En realidad, yo siempre las quise diferentes. Cuando empecé a componer me pasaba como a Eliseo Diego con aquel libro que quería leer y no existía y entonces decidió escribirlo él mismo. Eso me pasaba y me pasa todavía, es una especie de... ¿cómo definirlo?... de vocación de sorpresa, algo que uno busca y si no está, uno mismo lo inventa para que esté y poderlo disfrutar y para que lo disfrute el que guste de esas cosas.

—*¿Se propusieron ustedes —los fundadores de la Nueva Trova— ser cronistas musicales de su tiempo, de una manera consciente?*

—Mira, eso fue un proceso, un decantamiento de cada cual. Luego el encontrarnos nos dio fuerza y en la medida en que nos cohesionábamos, nos alimentábamos los unos de los otros, profesional y humanamente, con experiencias, con ideas. No solo cantábamos, sino que hablábamos, discutíamos, éramos polémicos entre nosotros mismos y cuando llegamos al Grupo de Experimentación ya había una ética común, una verdad común que considerábamos sagrada. Por esa razón entre nosotros jamás surgieron rivalidades y otras mezquindades, porque había una causa común, por la certeza de que lo que estábamos haciendo nos trascendía.

Recuerdo el lugar y hasta los instantes en que hice mi primera canción explícitamente política, que se llamó “¿Por qué?”. Era contra la discriminación racial. Creo que me la motivaron los disturbios que ocurrían entonces en las escuelas sureñas norteamericanas. Leer que algunos blancos organizaban piquetes para impedirles la entrada a los niños negros, me hacía hervir la sangre; y luego estaban aquellas escenas de los policías echándoles los perros, y aquellas otras de los negros quemados y ahorcados entre las sonrisas de la gente del Klan... Esa canción la hice en el local de la revista *Venceremos*, en el 65 o 66, en el campamento militar de Managua. Y aquello fue un impulso, Chino, un acto de conciencia, de solidaridad. Yo no me lo planteé como el inicio de un esquema político-cultural; jamás me planteé algo parecido... por eso me dan risa los encasilladores con sus cuñitos y sus formularios a cuatro copias. Es que uno hace esas cosas por razones humanas, cosa que no quita que reflejen una ideología y que cuando se practique sostenida y consecuentemente parezca una política. Años después, cuando por el estímulo de la UJC se fundó el Movimiento de la Nueva Trova, fue que estas actitudes, que habían sido espontáneas desde hacía años en todos nosotros, tomaron un cariz de programa y hasta se hicieron estatutos y todo...

—*Prácticamente, el Movimiento ya era una realidad...*

—Claro. A los cinco años de nuestro primer concierto en Casa de las Américas, ya existía un número bastante elevado de trovadores jóvenes en todo el país, trovadores revolucionarios que cantaban desde una óptica bastante común, y aquello era ya una fuerza política que la Juventud quiso organizar y encauzar. Y entonces nosotros le dimos apoyo a aquella idea y hasta nos convertimos a los ojos de muchos, en sus abanderados...

—*Pero hubo discusiones...*

—Muchas discusiones, tanto entre nosotros, como entre nosotros y la Juventud. Sin embargo, de aquí han partido ciertas interpretaciones, y con el tiempo algunos, con bastante mala intención, han calificado a la Nueva Trova de oficialista, por haber apoyado una idea revolucionaria de la Juventud Comunista. Esto es parte del “trabajo” de los burócratas del pensamiento y también de la contrarrevolución.

—*¿Y en cuanto a lo de cronistas?...*

—Bueno, la trova tradicional, entre sus múltiples facetas, también tiene la de cronista. Carlos Puebla fue quien más sostenidamente lo hizo, él tiene ese mérito. Puebla lo hacía desde la óptica en que transcurrió gran parte de su vida en la seudorrepública, con todos sus males, y por eso sus canciones son tan apologéticas: creo que no le correspondía otra cosa. Nosotros, sin embargo,

terminamos de crecer después del triunfo revolucionario y resultábamos algo así como sus primeros hijos. Tú sabes que los hijos se comportan muy desenfadadamente en casa: se trepan a los muebles, toman la comida con las manos y la arrojan a las paredes. Y más tarde, cuando razonan, se sienten con derecho a opinar, a intervenir en el desenvolvimiento de la casa. Y de hecho no solo opinan, sino que se meten en todo lo que pueden...

—*Sí, ustedes aportaron una visión nueva...*

—Fue una experiencia nueva dentro de la trova, porque todo el país estaba viviendo una experiencia nueva. Recuerda que la década del sesenta en Cuba fue el caldo de cultivo idóneo para que sucedieran cosas nuevas, con buena dosis de ruptura además, aun cuando estuvieran inspiradas en cierto sentido de continuidad. Llegó un momento en que la Nueva Trova estaba en las primeras líneas del combate ideológico, en plena lucha de ideas internas de la Revolución. Yo no llegué hasta ahí muy conscientemente, pero tampoco tardé en darme cuenta. Era increíble que por nuestras canciones se desencadenaran tantas cosas, llamáramos tanto la atención y, sin pretenderlo, fuéramos factores que influyéramos en decisiones políticas. Y es que vivíamos tiempos decisivos para el futuro de la cultura en Cuba. Eso ahora lo vemos con mayor claridad y nos damos cuenta de que fue y es un privilegio que, antes que nosotros, no pudo protagonizar otra generación de trovadores.

Aquí pactamos un alto al fuego mutuo para tomar café, cambiar el casete y ver el nuevo disco de Silvio, Oh, melancolía, que próximamente se pondrá a la venta. Claro, aproveché para apropiarme de uno.

—*Flaco, vamos para el segundo round, este de cuerpo a cuerpo. ¿Cuándo compones? ¿Todos los días haces algo?*

—Bueno, lo he dicho unas cuantas veces: no tengo ni lugar ni método. Y no porque no quiera, es que en los últimos años me he movido mucho. En parte por eso trato de salir menos, buscando espacio, tiempo y centro... Y sí, todos los días, por disciplina, intento algo que casi siempre acaba en el basurero.

—*¿Esperas la inspiración, ¿crees en ella?*

—Como otros ya han dicho, la inspiración me encuentra trabajando; pero creo en ella religiosamente. Trabajo para tentarla, para atraerla, le tiro un anzuelito de sudor, pero para cobrar presa ella tiene que morder. Soy como uno de esos clásicos pescadores del Malecón, siempre rodeados de avíos y casi nunca de peces.

—*¿Trabajas mentalmente la canción antes de llevarla al papel? ¿O te dejas llevar por la canción misma, sin saber muy bien adónde vas?*

—Depende. A veces la vengo imaginando y hasta medio que la construyo en la cabeza y entonces le pongo manos. Otras veces la rumio durante años, sin intentarla siquiera. Eso me pasó con Rabo de nube... hasta que un día, sin querer, me siento y la escribo de un tirón. En ocasiones me pongo a trabajar con muchas ganas, pero con el receptor mal ajustado y me sale otra cosa; entonces la miro y me pregunto quién habrá escrito aquello. Las canciones aparecen de muchas formas, como todo.

—*¿Corriges mucho el texto? ¿O este te sale limpio?*

—Eso depende, por supuesto, de cómo te salgan las cosas cuando las trasladas de tu cabeza al papel... y también a la guitarra. Porque sí, también a veces corrijo la música, y no solo la música, sino las estructuras. Y a veces corrijo hasta las ideas.

—*¿Qué es lo primero que surge: una frase musical o una frase verbal?*

—Chico, lo primero que surge puede ser cualquier cosa, incluso hasta ganas de cantar algo que no has cantado. Así empecé a hacer canciones, por tener ganas de escuchar cosas que no había oído. Soy un poco pintor con eso de cantar y lo digo por la tentación que sienten los pintores ante un lienzo en blanco. Es como si el aire estuviera vacío y uno siente la necesidad de llenarlo con sus sonidos, con sus palabras, con sus imágenes.

—*¿Has tenido períodos de esterilidad en que no sale nada? ¿Cómo escapas o tratas de escapar de ellos?*



—La primera vez que me pasó por poco me vuelvo loco. Fue hace muchos años y hasta pensé en suicidarme. Yo estaba acostumbrado a hacer dos, tres, y hasta más canciones diarias, y de pronto me pasé una semana en blanco. Me armé tremendo lío con aquello. Estos períodos de vacío empezaron a llegar primero muy espaciados y breves, y después fueron más frecuentes y largos. Ahora llegan los ciclos de creatividad y me inspiran de todo, menos ganas de morirme.

—*¿Cuándo compones mejor, quiero decir, cuál es el mejor estado emocional para componer?*

—Bueno, cualquier estado de ánimo puede producir canciones. Por eso las tengo deprimidas y eufóricas, densas y volátiles. Para mí, Chino, lo ideal es estar

solo, aunque tampoco es imprescindible. Pero lo cierto es que otras presencias me inhiben, porque suelo hacer cosas cuando estoy trabajando. Suelo pasearme, a veces con guitarra y todo, repitiendo un pasaje hasta la obsesión.

—*¿Qué haces para componer sobre temas revolucionarios y huir del panfleto? ¿O para componer sobre temas íntimos, el amor, por ejemplo, y no ser cursi o sentimentaloides?*

—Mira, lo que es hacer, no hago nada, es que no siento así. Y en los temas íntimos no soy sentimentaloides porque en la vida no lo soy. Un poco cursi, quizás sí. Hay cosas por ahí que me tocan, debe ser por un problema de formación. Lo que pasa es que las tengo claras y las asumo, porque en definitiva pertenezco a un tiempo y eso condiciona ciertas zonas del gusto estético. Me pasa como en lo personal, que se me fijaron ciertas modas de mi niñez y adolescencia: casi siempre ando con pitusas, por ejemplo, aunque esa es una prenda que parece no querer pasar de moda.

—*¿Lees mucho? ¿Qué lees, por ejemplo, ahora?*

—Madre mía, cada vez hay menos tiempo para leer, con lo que me gusta. Una vez Alfredo Guevara me contó con tristeza que según no sé qué estadística, si un hombre dedicaba toda su vida a leer solo llegaría a los cinco mil tomos. A uno le parece que ha leído mucho y en realidad no ha leído nada.

Yo acabo de leerme *Huevo de dragón*, primera obra narrativa de Robert L. Forward, decano científico de los laboratorios de una universidad californiana y uno de los pioneros en el campo de la astronomía gravitatoria. Un lindo libro que se desarrolla en una estrella de neutrones, pero a la vez complejo. Hay que leerlo haciendo cálculos constantes, tuve que ayudarme un poco.

—*¿Qué ha sido tu hija para ti? ¿Ella es una de tus fanáticas? ¿Le gustan tus canciones?*

—Bueno, también existen José Ernesto, Silvio Lian y Ornar. Pero mi hija Violeta, que es la mayor, es quien vive conmigo. Cuando llega de la beca, los fines de semana, pone música todo el tiempo, a veces también música mía. Cuando empezó a hacer esto me fastidiaba un poco porque yo escucho poca música. Quiero decir que no tengo tiempo y no me gusta la música como ambiente; si voy a escuchar tengo que sentarme y escuchar, no puedo estar haciendo otras cosas. Tampoco suelo escucharme a menudo: cuando me escucho estoy trabajando, estoy concentrado, desentrañando cosas. Pero bueno, ver crecer a los hijos es un poco eso, sus hábitos, sus gustos, su presencia inevitablemente empiezan a mezclarse en tu vida e incluso a desplazarte. Y es normal.

—*¿Practicas algún deporte? ¿Cuál te gusta más?*

—Estuve tentado a responderte que el *high ball*, pero es un chiste muy viejo y en mi caso, falso: me gustan los licores puros, a excepción del “mojito” y a veces, la sangría. A lo largo de mi vida he practicado unos cuantos deportes, pero sin mucha sistematicidad. Cuando niño jugué pelota; después jugué algo de tenis de mesa; luego, ajedrez en el ejército; y más tarde, siendo ya trovador, hice kárate hasta que me botaron, cuando alguien se enteró de que había un artista en el tatami (eran tiempos así). Creo que lo que más he practicado es la natación, cosa nada extraña siendo isleño, ¿no?

Aquí sonó la campana para finalizar el segundo round y Silvio cumplió una vieja promesa: me regaló la ampliación de la foto que nos habíamos hecho a fines del 87 junto con Raúl Sendic en Montevideo. Si esto sigue así, trataré de entrevistarlo todos los meses.

Iniciamos el último round.

—*Silvio, ¿tú podrías acercarte a una definición de nuestra (tu) generación?*

—Estás atacando bien a fondo. Mira, en lo primero que pienso es en la generación de nuestros hijos. La nuestra fue una generación primero deslumbrada y luego comprometida por los logros de nuestros padres, con mucho sentido de continuidad. Y pienso en nuestros hijos, porque de seguro nos ven todavía como la generación que hizo la Revolución, pero más jóvenes, más cercanos. Por esto mismo pienso que tenemos mucha responsabilidad. Creo que aún nos queda trabajo por hacer...

—*¿Cómo repercutieron en ti estos hechos? La explosión de La Coubre.*

— Cuando la explosión de La Coubre yo salía del cine Neptuno con mi hermana María y nos cayeron encima unas vidrieras. Fue tremendo. Mi primera reacción fue abrazarla, sin entender nada. Cuando alzamos la vista vimos el desplazamiento de la onda expansiva a través de toda la calle, porque las vidrieras estallaban en secuencia, una tras otra, hasta perdersenos de vista

—*Playa Girón*

—A ver... dos días antes del ataque mercenario, el día de los bombardeos, el 15 de abril, me hice miliciano en mi escuela, lo que no impidió que mi madre cargara con nosotros para San Antonio. Una de aquellas noches volvieron a bombardear la base y recuerdo a mi madre gritándome que me metiera debajo de la cama, tratando de que la escuchara por sobre el sonido de una 50 que estaba emplazada en el patio, metiéndole plomo sin parar al avión. Recuerdo que en medio de aquel caos mi abuelo, muy serenamente, se dirigió a la puerta, la abrió y salió a la acera para ver el espectáculo. También recuerdo que no me metí debajo de la cama, sino que corrí a su lado y que me agarró una mano y me dejó con él. Era mi abuelo Félix, el que me había contado que en su niñez, en Tampa, había conocido a Martí en una bodega.

—*La Crisis de Octubre.*

—Cuando la Crisis de Octubre, yo estaba en la revista *Mella*. Una noche, tarde, llegó gente y yo estaba de guardia en la puerta con un fusil Máuser, enorme para mí, aunque ya tenía quince años. Venían de una reunión del Partido, donde les habían informado que se esperaba un golpe atómico al amanecer; que los aviones, con sus cargas nucleares, ya sobrevolaban la isla. El ataque sería al este de La Habana, por lo que se nos recomendaba mirar en dirección opuesta cuando ocurriera la explosión. Todo esto se nos dijo bajito y después subieron y yo me quedé mirando la calle Desagüe y mirando la luna, que no estaba completa, pero metía una luz grandiosa en un cielo sin nubes.

—*La aparición de Los años duros, de Jesús Díaz.*

—El libro de Jesús fue un acontecimiento, fue un suceso. Y yo no conocía ni a Jesús ni a su libro, pero tenía amigos en la literatura, ustedes precisamente, y así me enteré. ¿Te acuerdas de que Jesús era como un héroe generacional?: veinticuatro años, un premio Casa y un libro con tantas malas palabras. Yo hablaba bien del libro sin habérmelo leído. Después nos conocimos e hicimos un viaje juntos a la Isla, a finales del 68. Cuando volvimos, se estaba celebrando la velada solemne por el Che, en la Plaza. Jesús me conquistó, además de por escribir bien, con ese aguaje entre callejero e intelectual... es como un cumbila bachiller.

—*Tu primera actuación pública en Bellas Artes en 1967.*

—Yo estaba asustado aquella noche; era la primera vez y era con Teresita, y yo

había escuchado sus canciones y me gustaban mucho. Y luego aquella oscuridad y los poetas parados en dos filas, recitando de uno en uno hasta que se metieron y salí yo. Yo estaba muy asustado, yo no sabía lo que hacía...

—*La zafra del 70.*

—La zafra del 70 trajo de todo para mí. Eran momentos definitorios, era difícil, no había nada y todo se hacía a pura voluntad. Mientras se desarrollaba la zafra, en la que se centraba el esfuerzo y los ojos de la nación, la vida en La Habana era muy compleja y contradictoria. ¿Te acuerdas de los *pelúos*? Se generalizaron en La Habana los *pelúos*, los pantalones muy estrechos, la onda *hippie*, los hombres con sandalias y, madre mía, sin medias. ¿Te acuerdas de que hombre-diablo usaba sandalias, pero con medias, porque sin medias no era ni diablo ni hombre? ¿Y los *pelúos*, Rampa arriba y Rampa abajo, *bisneándose* niñas a los extranjeros, frente al hotel Capri!? Claro, había otros *pelúos*, aquellos que en chancletas y todo se fueron a picar caña al central Habana Libre, al campamento de Verdún, que los mierdas llamaban Brigada Perderemos. Y resultó que ganaron y ganó la Revolución, porque de ahí salió gente maravillosa que está y va a seguir estando.



Luego vino el secuestro de los once pescadores y las protestas populares frente a la embajada y nosotros allí sonando nuestras canciones desde el techo de un camión del ICAIC... Y luego las palabras de Fidel, que escuchamos algunos desde muy cerca, en casa de Piniella, y cuando terminaron,irme andando hasta 23 y 24, escuchándole a todo el mundo, miles que regresaban a sus hogares, la misma frase: “pobre Fidel... pobre Fidel”.

Aquello tenía que terminar en una fiesta, había que liberar la sobrecarga, que era mucha. Creo que por eso los carnavales del 70 fueron tan catárticos. ¿Te acuerdas de que duraron como tres semanas, noche y día, sin parar? Cuando parecía que iban a terminar se anunciaba una prórroga y uno decía, ¿cuándo rayos se va a acabar esto? Si no me ulceré entonces, creo que no voy a padecer de eso en lo que me queda de vida. Aunque, bueno, acabé con gastritis. La zafra del 70... Vida intensa y canciones intensas... ¿Te acuerdas de “Oda a la Generación”?

—*La guerra de Angola.*

—Angola... De lo de Angola supe, como todo el mundo, por “radio bamba”, como decía el Che, porque llegó a ser un secreto a voces que estaban reclutando voluntarios. Además, había que ser ciego para no ver las colas en los Comités Militares... Bueno, yo no era ingenuo, yo sabía que por salir en la TV no me iba a resultar fácil, no podía acudir a quienes tuvieran sentimientos sobreprotectores, tenía que ir a quienes quizás tenían dudas, que eran los que me iban a dar la oportunidad de probarme en definitiva. Medité todo esto antes de dar el paso y cuando lo di fui al seguro. Cuando me estaba entrenando escribí “Testamento”, por si me tocaba no volver; porque para mí estaba claro que aquello no era un juego, que existía la posibilidad real de dar con el proyectil del que habla la canción.

Había otros artistas que se habían presentado como voluntarios, pero algunos no tuvieron suerte en aquella oportunidad, al principio del 76, cuando Sudáfrica aún ocupaba buena parte del sur de la nación. Luego siguieron yendo artistas, brigadas que se relevaban unas a otras e iban a lugares remotos y peligrosos, porque la realidad es que en Angola nunca ha habido paz, porque cuando se retiraron los sudafricanos, los contrarrevolucionarios continuaron su actividad prácticamente por todo el país.

Esa es una de las cosas que de veras me hace sentir orgulloso, no solo de ser cubano sino de pertenecer al gremio de las artes. Porque de los artistas siempre se ha dicho mucha bobería y sería bueno que alguien narrara el internacionalismo de los artistas, de todos: grupos, bailarines, pintores, magos, actores, poetas, todo el mundo.

—*La lucha y la victoria en Nicaragua.*

—Yo había conocido a Carlos Fonseca Amador, sin saber quién era ni en qué estaba, a principios de la década del setenta, en Santiago de Cuba, en casa de Quintín Pino Machado. Carlos andaba registrando bibliotecas, buscando temas de historia. Unos años después, Quintín me confesó quién era aquel hombre. Al poco tiempo, y gracias a los vínculos que se nos creaba a quienes éramos asiduos de Casa de las Américas, conocí en La Habana, en casa de Felicia Cortiñas y Wichy Nogueras, ¿te acuerdas?, a Ernesto Cardenal, al que le gustó “Jerusalén año cero”, porque hablaba de un Cristo revolucionario. Por aquel tiempo también conocí a Tomás Borge, una noche en que unos amigos me llevaron a una casa a celebrar su cumpleaños. Tomás tenía otro nombre y otra nacionalidad, y muchos años después, él mismo me contó quién había sido mi celebrado.

Te digo estas cosas para explicar que mis lazos más antiguos con Nicaragua son con los revolucionarios nicaragüenses. Hay vínculos más viejos, no solo poéticos, a través de Darío, sino también ideológicos. Resulta que mi padre, cuando yo era un enano, gustaba de leerme poesías. Entre ellas, siempre sig-

nificó “Los motivos del lobo”, de Darío, aquel poema que narra el encuentro de San Francisco con un lobo que asolaba la comarca, la sustancia del poema son las razones que expone el lobo para ser despiadado con los hombres: le habían enseñado la maldad... Bueno, todos esos recuerdos son también Nicaragua. Y también el de Ulloa, aquel piloto nicaragüense que cayó en Girón defendiendo nuestra patria...

Más tarde, después del triunfo revolucionario del 19 de julio, estuve tres veces. La primera para despedir a los alfabetizadores; recuerda que yo fui alfabetizador en mi país. En las tres ocasiones he vivido lo más cercanamente posible algunas cosas duras de su realidad y lo más impactante ha sido la de ese pueblo combatiente, la de esa juventud aguerrida. Y... bueno, prácticamente desde que la hice, la canción de Nicaragua concluye todos mis conciertos en todas partes.

—*El Salvador.*

—Para mí El Salvador es Roque Dalton. No puedo pensar en ese país sin que Roque esté de por medio. Es que a través de él, de su actitud, de su talento, es que uno empezó a pensar en El Salvador.

Aquí detengo la grabadora y ante su mirada interrogante, le digo a Silvio que estoy abismado por la esteparia extensión de la entrevista. Aún tengo en cartera decenas de preguntas que me parecen mucho más interesantes que las formuladas. Quería que me contara aquella anécdota terrible y hermosa del combatiente guatemalteco que, luego de ser balaceado y a punto de morir, ante la pregunta angustiada de su compañera, le dice que lo último que desea es un rabo de nube, y le envía a Silvio la única moneda que poseía en aquel momento, que le llegara años después y que él conserva como un valioso tesoro; o aquella otra que le contara una periodista búlgara, testigo fortuito de una matanza de los contras en Nicaragua, cuando sin saber cómo levantar el ánimo y la moral de las tropas bajo su mando que llegaron más tarde al lugar de la masacre, y quedaron profundamente conmovidas ante los cuerpos inertes de sus compañeros, un joven jefe de pelotón, sacó una vieja grabadora, puso un casete de Silvio, e inmediatamente aquella voz sonó como un himno de solidaridad y coraje, llamando a la vida a muertos y a vivos. ..

No queda otra alternativa que terminar. Así que mientras recogemos cintas, papeles y unos minutos antes de que me despida, lo sorprendo con la última pregunta:

—*Bueno, dime qué es para ti la fama, ¿te molesta ser famoso?*

Y después de pensarlo un poco, mientras me lleva hacia la puerta, responde:

—Chino, la fama no debe ser cómoda ni para los que se la propusieron como meta. Ser noticia no es cómodo. Pero confort aparte, yo he puesto en práctica cierta tesis y la he visto tener éxito junto con un rescate y una propuesta. La tesis ha sido la del rigor, que para nada tiene que divorciarse de lo masivo, todo lo contrario, porque el pueblo merece ese rigor. El rescate es el de la canción, que de las artes ha sido la más prostituida, no por ella misma, sino por el comercio. La propuesta, por supuesto, son las ideas, humanas, culturales, sociales. Y eso ha tenido un precio: la fama, ¿Qué se le va a hacer?

Se ha hecho costumbre, al entrevistar a escritores y artistas, formularle el conocido “Cuestionario de Proust”. Fiel a la tradición, y sin previo aviso, salí “en busca del Silvio perdido”:

—*¿Cuál es para ti el colmo de la infelicidad?*

—Secarme, ser incapaz de crear.

—*¿Dónde te gustaría vivir?*

—Cerca del río de mi pueblo.

—*¿Cuál es tu ideal de la felicidad terrena?*

—Utopías aparte, hacer el amor.

—*¿Qué faltas miras tú con más indulgencia?*

—Aunque he sido su víctima, el exceso de celo.

—*¿Qué héroe de novela prefieres?*

—Gilbert Gossein, un mutante no-aristotélico.

—*¿Cuál es tu personaje histórico favorito?*

—José Martí.

—*¿Tus heroínas favoritas en la vida real?*

—Haydée Santamaría, Celia Sánchez, mujeres como ellas.

—*¿Tus heroínas de ficción?*

—Helena de Troya,, Cándida Eréndira, la Maga, Aura...

—*¿Tu pintor favorito?*

—Ando entre Carlos Enríquez y Vincent Van Gogh.

—*¿Tu músico favorito?*

—Beethoven.

—*¿Qué cualidad prefieres en el hombre?*

—La voluntad unida a la honestidad.

—*¿Qué cualidad prefieres en la mujer?*

—Las mismas.

—*¿Tu virtud preferida?*

—El altruismo.

—*¿Tu ocupación preferida?*

—Trabajar.

—*¿Quién te habría gustado ser?*

—Cualquier humano que haya sido útil y además haya tenido oportunidad de gozar cuando menos un poco.

Revolución y Cultura, No. 2 de 1989, p. 4-11



Dulzaides: un maestro autodidacta

Leonardo Acosta

Durante la celebración en febrero de 1988 del Festival Jazz-Latino Plaza, estuvieron en La Habana los realizadores de un conocido espacio televisivo español dedicado al jazz, del cual habíamos visto varios programas por la televisión cubana. En el programa especial dedicado al jazz en Cuba, se incluyeron entrevistas a Chucho Valdés, Arturo Sandoval, Gonzalito Rubalcaba, Emiliano Salvador y... Felipe Dulzaides.

Quizás algunos se preguntarían si Felipe es tan importante para el jazz cubano, pero la respuesta estaba ya implícita en las palabras del entrevistador: casi todos los músicos cubanos le habían recomendado que no dejara de hablar con Dulzaides. Porque si bien Felipe puede resultar poco conocido para los muy jóvenes que no lo escucharon hace un lustro, cuando aún estaba en activo, desde los años sesenta hasta principios de los ochenta fue precisamente su grupo el preferido de los jóvenes de tres generaciones, y de muchos que no eran ya tan jóvenes. Y por el grupo de Felipe Dulzaides pasó buen número de los mejores músicos de hoy, destacados tanto en el jazz como en nuestra música popular.

El singular caso de Felipe Dulzaides es doblemente paradójico: en primer lugar, se trata de un autodidacta, que aprendió piano, acordeón y armonía simplemente oyendo música y luego tocándola, sin realizar estudio académico alguno, lo cual pone en entredicho una vez más la pretendida validez universal de las academias y los títulos que —de alguna manera— ellas monopolizan. En



segundo lugar, Felipe nunca se propuso formar un grupo de jazz: lo que organizó inicialmente fue una agrupación de voces e instrumentos con los requisitos de calidad a que él aspiraba, para interpretar toda la buena música popular y ligera, nacional e internacional. Así surgieron hacia 1956 Los Armónicos de Felipe Dulzaides.

Ya por entonces Felipe era relativamente conocido del público por su participación como pianista y acordeonista en el cuarteto Llópiz-Dulzaides, que actuaba con frecuencia en programas estelares de la televisión. A pesar de sus éxitos de taquilla, Felipe decidió separarse de este grupo y formar el suyo propio. Los motivos los imaginamos. Los Llópiz incursionaban en la música pop internacional con algunos elementos del primer rock, y sonaban a veces de una forma que los norteamericanos designarían como corny, y que nosotros asociamos maliciosamente con la “música de caballitos”. El grupo que formó entonces Felipe, Los Armónicos, era algo muy diferente: las voces eran armonizadas al estilo de los cuartetos vocales más modernos, como los Four Freshmen o los Hi-Los (quinteto), y el repertorio era una síntesis de lo mejor de todas partes. El instrumental comprendía piano, guitarra eléctrica, contrabajo y batería, y ocasionalmente utilizó clarinete o trompeta. Los propios instrumentistas —incluyendo a Felipe— conformaban el cuarteto vocal.

Como baluarte fundamental del grupo, Dulzaides contó con el guitarrista Pablo Cano, discípulo de Isidro Pérez (Isito), uno de los grandes del jazz en Cuba. En esta primera etapa reclutó a una cantante idónea para sus propósitos, Doris de la Torre. También figuraron en el grupo inicial Lucas de la Guardia y el trompetista argentino Luis Ortellado. De la Guardia, entonces vocalista y clarinetista, fue luego fundador de Los Bucaneros, otro cuarteto vocal de importancia en los sesenta.

Posteriormente, se dedicó a la composición musical para el Departamento de dibujos animados del ICAIC, donde cuenta entre sus mayores éxitos la partitura de *Elpidio Valdés*. Desde un principio, Los Armónicos trabajaron en televisión y en cabarets como el Salón Starlight del Hotel Nacional, donde alternaron en 1960 con el sexteto del gran baterista de jazz Philley Joe Jones, y el Hotel Comodoro, donde compartieron con el pianista, cantante y *entertainer* Matt Dennis, autor de números hoy clásicos como *Everything happens to me*, que hizo popular Frank Sinatra con la banda de Tommy Dorsey en los años cuarenta. Con distintos músicos y formatos, Dulzaides se presentó entre 1958 y 1960 en las sesiones del Club Cubano de Jazz, celebradas principalmente en el Havana 1900 (en P y Humboldt) y en Tropicana. En 1960, la primera asociación cubana de músicos y aficionados al jazz le tributó un merecido homenaje.

En 1958, Felipe trabajó en el bar del Casino de Tropicana, donde por primera vez escuchamos a la cantante Doris de la Torre tocando el vibráfono, hecho al parecer intrascendente, pero con el que Felipe trazaba nuevas pautas en la trayectoria y evolución del grupo, que dejaba de ser un cuarteto vocal-instrumental para seguir la línea del famoso quinteto instrumental del pianista británico George Shearing, cuya sonoridad y sello inconfundible descansaban en una línea melódica ejecutada al unísono por la combinación de piano-guitarra-vibráfono. Lo que nadie podía predecir era que el grupo de Dulzaides (que en algún momento dejó a un lado el nombre Los Armónicos) se convertiría en una de las mejores canteras de músicos de jazz del país.



Dulzaides con Los Armónicos,
1965.

Por el grupo de Felipe pasaron músicos como los guitarristas Jorge Chicoy — actualmente con Arturo Sandoval— y Ahmed Barroso (El Jimagua), hoy con el grupo Afro-Jazz de Bobby Carcassés, así como el bajista Carlos del Puerto, fundador de Irakere, el baterista Joe Iglesias (hoy director del grupo 3 + 1) y los saxofonistas Manuel Valera y Rolando Pérez Pérez. También trabajó con Felipe el gran percusionista José Luis Quintana (Changuito) actualmente baterista y verdadero motor rítmico de la orquesta Van Van de Juan Formell. Por si esto fuera poco, se iniciaron con Felipe Dulzaides dos músicos de la versatilidad del guitarrista Sergio Vitier, quien hoy dirige el grupo ORU, y Rembert Egües, actual director de la orquesta del Ballet Nacional de Cuba y que entonces ejecutaba el vibráfono y la flauta, además de ser pianista y arreglista. Tanto Vitier como Egües se han destacado particularmente como compositores.

Intentemos una lista aproximada de los músicos que trabajaron con Felipe Dulzaides. Guitarra: Pablo Cano, Kiki Villalta, Ahmed Barroso, Sergio Vitier, René Luis Toledo y Jorge Chicoy. Bajo: Julio César Fonseca, Armando Zequeira, José Franca, Roberto Casas, Luis Quiñones, Carlos del Puerto, Carlos Quintero. Vibráfono: Doris de la Torre, Eduardo Dulzaides, Paquito Echeverría (también pianista), Armandito Roméu y Rembert Egües. Batería: Nelson Padrón, Orestes Barbachán, Joe Iglesias, Tony Valdés, Cristóbal Quesada, Ignacio Berroa y en grabaciones, los veteranos Daniel Pérez y Guillermo Barreto. Percusión cubana: Manolo Armesto (Cala) y José Luis Quintana (Changuito). En instrumentos de viento tenemos a Lucas de la Guardia (clarinete), Luis Ortellado (trompeta), Rembert Egües (flauta), Manuel Valera, Rolando Pérez Pérez y Javier Salva (saxofones). Entre los cantantes solistas que actuaron con Felipe están Doris de la Torre, Alberto Pujol, Nina Pujol, Iselina Acosta, Raúl Acosta, Margarita Royero y Regino Tellechea.

Todo esto sin contar a los muchos músicos y cantantes que o bien grabaron o actuaron ocasionalmente con Felipe o acostumbraban visitar los centros nocturnos en que actuaba el grupo para “descargar” con él, lo que nos daría una lista interminable. Recordamos, a manera de ejemplo, al baterista Enrique Pla, de Irakere, quien en sus tiempos de estudiante en la ENA aprovecha-

ba su tiempo libre para sentarse a tocar con el grupo de Felipe, entonces en El Elegante del Hotel Riviera. Porque el grupo de Dulzaides pasó por los más importantes centros nocturnos de La Habana, aparte de sus giras nacionales e internacionales y su estadía de ocho años en Varadero, presentándose en el Oasis, el Red Coach y sobre todo en el Hotel Internacional.

En La Habana, el grupo fue atracción en diversos *shows* de Tropicana y otros grandes espectáculos de cabaret: en los hoteles Capri, Habana Libre, Nacional y sobre todo en la que fue su principal sede habanera: el Riviera (salones Internacional, Copa y Elegante). Felipe Dulzaides y su grupo realizaron también largas temporadas en clubes nocturnos más pequeños como La Red o el Kasbah, que se convertían inmediatamente en centros de reunión de músicos y aficionados al jazz y de los jóvenes bailadores de rock. Porque Felipe fue uno de los primeros músicos cubanos que incursionó en el rock y el jazz-rock, adaptando piezas de Los Beatles y otros intérpretes de calidad en momentos en que estos apenas comenzaban a ser escuchados en Cuba. Esto convirtió al grupo de Felipe en el preferido de los jóvenes bailarines de los años sesenta y setenta, y recordamos las largas colas que formaban para disfrutar de esta música en La Red o el Kasbah.

El repertorio de Felipe Dulzaides constituyó uno de los más completos y variados que haya tenido una agrupación musical en nuestro país. Como parte de este figuraban las piezas que caracterizan a los *intermission pianists* y la llamada *cocktail music*, así como a los grupos de violines y acordeón que suelen amenizar restaurantes y bares en el mundo entero. Esta música a menudo suele designarse peyorativamente como “gastronómica” o simplemente “comercial”. Hablando de esto con Felipe, me dijo sin reservas que, en efecto, él tocaba cierta música que se considera comercial, en el sentido de que se trata de una música agradable para cualquier público y de un repertorio basado en números mundialmente conocidos e identificables, y constantemente solicitados por el público. Sin embargo —agrega Felipe—, él siempre seleccionaba los mejores números, buscando además la manera de interpretarlos con un máximo de calidad y buen gusto, lo que en parte se conseguía con arreglos concebidos para este fin. Este repertorio, como sabemos, comprende desde *La vie en rose* hasta el tema de Casablanca (*As times goes by*), y desde Borodin y Debussy hasta *Granada* de Agustín Lara o *Cuando vuelva a tu lado* de María Grever. Dentro de esta música más o menos “internacional” hay infinidad de números cubanos como *Siboney* de Lecuona, *El manisero* de Moisés Simons o la propia *Guantanamera*.

Felipe incluía en su repertorio todas las modalidades de la música cubana, del son al mambo y del *feeling* a la Nueva Trova, así como los clásicos del jazz afrocubano o latino, como *Mambo Inn* de Mano Bauzá o *Tin Tin Deo* de Chano Pozo. También interpretaba versiones novedosas y excelentes lo mismo de la *Danza del fuego* de Manuel de Falla que de los temas de *Los paraguas de Cherburgo* o *Las señoritas de Rochefort* de Michel Legrand. No faltaban los *standards* norteamericanos de autores como Gershwin, Cole Porter, Irving Berlin o Richard Rodgers, ni las composiciones de los clásicos del jazz como Duke Ellington, Billy Strayhorn, Charlie Parker, Miles Davis, George Shearing o Dave Brubeck. Y tampoco faltaban los brasileños, tales como los creadores de la bossa nova Tom Jobim, Baden Powell, Vinicius de Moraes, ni los principales creadores de rock como Lennon y Paul.

Dulzaides durante una sesión de grabación.



¿Cómo explicar el fenómeno Felipe Dulzaides, autodidacta que se convirtió en forjador de músicos estelares, a quien elogian y respetan muchos que poseen altos galardones académicos? Al igual que Benny Moré, Felipe dice que no lee música, pero ha hecho excelentes orquestaciones, y algunas incluían secciones de cuerdas y vientos, y que están recogidas en discos. Al parecer su principal colaborador al llevar esta música al papel fue Rembert Egües. Del mismo modo, otros “secretos” de Felipe pueden ser explicados satisfactoriamente, y él mismo me ha revelado algunos. Una noche (creo que en el año 1963) fui a oír al grupo de Felipe, entonces en el más acogedor local del no siempre acogedor Hotel Riviera: el Internacional. Me senté yo solo en una mesa y observé que el grupo había sufrido cambios: faltaban el casi omnipresente Armandito en el vibráfono y el guitarrista Ahmed (quienes años más tarde volvieron al grupo). En su lugar había dos desconocidos que me asombraron por su juventud y su madurez como músicos. Al terminar la tanda Felipe se sentó a conversar conmigo.

El nuevo guitarrista era su sobrino Sergio Vitier, quien debutaba en la música popular, pues tempranamente había realizado estudios de guitarra clásica. El nuevo vibrafonista y flautista era Rembert, hijo de Richard Egües. No pude menos que preguntarle a Felipe cómo se las arreglaba para sustituir tan pronto a un músico por otro de igual calidad, cosa que ya había hecho en años anteriores cuando varios de sus músicos abandonaron el grupo.¹ Felipe me explicó: “Es que yo trato de oír a todos los grupos y orquestas que hay por ahí, y sé dónde están los músicos que me puedan convenir. Entonces cuando se va alguien del grupo, lo cual es lógico y sucede con frecuencia, ya tengo pensado en dos o tres posibles sustitutos”. Ahora bien, todavía queda algo por explicar, y es por qué los músicos siempre estuvieron tan dispuestos a pasar al grupo de Dulzaides. Para responder a esta incógnita daremos un breve rodeo.

Como pianista, uno de los secretos de Felipe es su innato oído musical y su entrenamiento armónico, unido a una memoria fenomenal y su capacidad para tocar en cualquier tono los números más complejos armónicamente. Lo cual a su vez requiere un don complementario del que rara vez se habla: una facilidad innata para la modulación, requisito doblemente necesario para la improvisación jazzística. Su larga práctica pianística se basa en su propio método

de aprendizaje, que no reside en los ejercicios usuales para adquirir técnica y velocidad, sino más bien en aprender los giros melódicos y armónicos de cada pieza y luego poder armonizar cualquier número a partir de la línea melódica. A Felipe le basta con escuchar una vez una melodía para repetirla, ya armonizada, y retenerla en la memoria. Tuve la oportunidad de comprobarlo personalmente un día que nos reunimos a “descargar” en su casa, a instancias de nuestro amigo soviético Yuri Moiseev. Le hablé a Felipe de un bossa nova que le había escuchado recientemente al saxofonista Paul Desmond, y me pidió que lo tocara. Lo aprendió “a primer oído”.

Más conocido es que Felipe se sabe de memoria unos mil números. Durante los viajes que hizo a los Estados Unidos, a veces llegaba a un bar donde tenían piano, y al poco tiempo de sentarse a tocar comenzaban a llegarle peticiones del público, que siempre eran complacidas. Invariablemente se le acercaba el dueño del local y le ofrecía trabajo, extrañándose cuando Felipe le decía que solo estaba de paso y se había sentado a tocar por el mero placer de hacerlo. ¿Cómo no iban a querer trabajar con Felipe Dulzaides los músicos jóvenes? Las oportunidades que se le ofrecían a estos músicos, sobre todo si aspiraban a tocar jazz, eran únicas, y no solo influía el hecho de que Felipe actuara en las mejores plazas del país, gracias a su bien ganado prestigio. Con él se podía aprender el más completo repertorio, se podía improvisar y se obtenía una práctica y una experiencia que constituyen uno de los mejores aprendizajes para un músico. Además, pocos directores sostenían tan intensos y constantes ensayos; la disciplina y la exigencia fueron elementos fundamentales en el trabajo del grupo, y esto hizo que en varias ocasiones Felipe tuviera que prescindir de algunos músicos de calidad indiscutible.²

Al igual que con el Club Cubano de Jazz, del que fuera partícipe entusiasta, Felipe se convirtió en uno de los puntales del Festival Jazz-Latino Plaza desde sus inicios, y luego de retirarse a principios de esta década, se ha mantenido como asesor del evento. Al disolver su grupo luego de veinticinco años en activo, este pasa a la historia del jazz cubano como el más estable y exitoso de todos los tiempos. Afortunadamente, Felipe ha dejado cerca de una veintena de LD, una buena muestra de la evolución del grupo y de su repertorio, que incluye números del propio Felipe como *Es muy fácil* y *Tropicana Special*. Pero el retiro de Felipe es sólo relativo: aún hace apariciones esporádicas junto a otros músicos como el gran pianista Frank Emilio, y sus consejos siguen a disposición de los más jóvenes. Y sin proponérselo, Felipe Dulzaides, el pianista autodidacta que ha sido maestro de por lo menos dos generaciones de músicos cubanos, ha tenido el raro privilegio de convertirse en vida en una verdadera leyenda.

Revolución y Cultura, No. 3 de 1989, p. 14-19.

Notas

¹ De la primera versión del grupo de Felipe algunos integrantes abandonaron el país, como Doris y Pablo Cano. Posteriormente se fueron otros de los que ya Felipe había tenido que prescindir por cuestiones de indisciplina, como Julio César, René Luis, Zequeira y Berroa.

² Ver nota 1.

José Luis Cortés: entre el barrio y Beethoven

Jaime Sarusky

Ya sabemos que José Luis Cortés es un excelente músico; pero también es uno de los artistas cubanos más polémicos, más discutidos y más discutidores. Sabe dónde está, sabe lo que quiere, sabe adónde va. Tiene la rara virtud entre nosotros de conocer los recovecos y trapisondas de la calle, del barrio, del mundillo marginal y, a la vez, ser un excelente conocedor de Bach, Mozart o Beethoven a los que interpreta de maravillas cuando él lo entiende pertinente.

No solo está bien informado de lo que ocurre en su medio sino en el país y en el mundo. Sabe argumentar como un intelectual —término que seguramente no le debe ser muy grato porque no juega con su imagen, esa que a lo largo de años ha sabido ir imponiendo—. Ciertamente, no es sociólogo ni historiador pero conoce muy bien —como compositor, director e intérprete de una conocida agrupación musical que comparte con masas de bailarines, gente de pueblo— los fenómenos, visibles, menos visibles y contradictorios, de los sistemas sociales. En esta



entrevista nos revela los cambios que se están produciendo en la proyección de su creación musical, que de cuajar, modificará en gran medida la relación música-bailadores en el futuro. No obstante, fiel a sí mismo, defiende una y otra vez la salsa y la timba, modalidades, en su opinión, pobremente difundidas. Pero son variantes y candentes sus respuestas en este diálogo, a veces tenso, siempre interesante, del cual emergen aristas sensibles de este momento de la Isla.

—*¿Cuándo y cómo descubre que la música era lo suyo?*

—Yo nací entre canciones, entre tocatas, fiestas. Nos criaron en un ambiente musical. Mi padre era percusionista de una orquesta de circo, mi mamá era muy buena cantante. Mi tío Manolo Cortés era uno de los mejores músicos de Santa Clara. Fue primer saxofonista de la banda municipal.

Después de la comida, en la acera, Julio Muñoz tocaba la guitarra. Yo tenía una flauta de caña brava y hacíamos bulla. Desde entonces la flauta ya me gustaba, pero más el violín. Nunca lo pude aprender, ni siquiera en la escuela, porque no tenía condiciones. Cuando ingresé en la Escuela de Arte y me aprobaron en flauta tenía casi doce años.

—*Al parecer el éxito no le fue fácil en los primeros tiempos. Después fue rápido.*

—Yo creo que el éxito no ha llegado todavía. El éxito nunca llega. En Cuba esa palabra es muy difícil. Hemos transitado con suerte, pero esa palabra, éxito, conlleva muchas cosas. En Cuba todavía nos cuesta mucho trabajo tratar de hacer algo que uno como músico quiere alcanzar.

—*¿Qué puede decir entonces un grupo musical de principiantes para el cual usted es un modelo o qué decir también de esos que ya son mayores y nunca han conocido el éxito?*

—Vamos a decir la popularidad, no sé, que lo conozcan. Eso es bien bonito. Me gustó mucho más la primera parte de mi vida. Yo soy un músico, si se quiere, ya maduro. Empecé en el año setenta con los Van Van. Un grupo exitoso desde que salió. Luego, pasé a Irakere, otro grupo exitoso en la música popular cubana. Después formé mi primera orquesta. El comienzo fue muy malo, ya que el Ministerio de Cultura no autorizaba que se desintegraran grupos que eran patrimonio de la música de Cuba. No nos permitían aparecer en la televisión, y a los programas de radio llevábamos la cinta y nos decían que no, que esa música no la iban a poner. Y bueno, se abrió la luz, se abrió el camino y empezó NG La Banda a viajar el mundo. Gracias a que estuvimos seis meses en Colombia pudimos comprar los instrumentos, hicimos dos discos, uno allá y otro en Cuba, y empezó a conocerse el grupo.

—*¿Entonces usted tampoco ha sido profeta en su tierra? ¿Tuvo que ser descubierto desde afuera, como si se tratara de una especie de destino de los músicos cubanos?*

—Yo no te diría tanto. Lo que sí te puedo decir es que lo que está pasando con la música popular cubana, inclusive un poco en estos momentos, es así. NG La Banda triunfó en Japón, en México, en Colombia, en muchísimos lugares. Ahí tengo un dossier grandísimo de críticas, todas perfectas. Y donde más ha sido criticada la música de NG La Banda ha sido en su país, Cuba, donde una crítica, sin derecho a réplica, inclusive ha desvirtuado el verdadero concepto de lo que es la música popular y la música que hace NG La Banda.

—*¿Diría usted, realmente, que ha sido NG La Banda o la personalidad de José Luis Cortés la criticada?*

—Musicalmente sería indigno criticar a NG La Banda. Eso es como todo, tiene que ver mucho con el racismo oculto, con la economía diferente, con el virus de la envidia que se alberga en estos momentos en muchísima gente.

—*¿También la competencia? Es decir, que un grupo cualquiera pretenda ocupar el espacio de NG La Banda.*

—Nosotros no tenemos competencia, NG La Banda nunca la tuvo. El “quítate tú para ponerme yo” existe y va a existir siempre y en todas partes. Pero el

nuestro no es un grupo para competir. Hacemos tantas cosas diferentes que no tenemos competencia.

Pero sí hubo un momento en que la música popularailable empezó a ganar mucho dinero porque despenalizaron la divisa y NG La Banda había estado en los primeros lugares de la popularidad y económicamente estaba muy bien y mucha gente no lo estaba. Muchos músicos se dedicaron entonces a utilizar programas de televisión para decir cosas subliminales en contra de la música de NG La Banda.

Se habla de barrios, de letras chabacanas, se habla de la figura de José Luis Cortés como una gente especuladora, excéntrica, egocentrista, y eso se va limpiando poco a poco, por supuesto. Hoy yo soy el tipo más bueno del mundo, pero con casi todos los grupos que se han hecho yo he tenido que ver de una forma u otra. Todas las cosas que dijeron al principio: esta gente salen de la nada, triunfan en la calle y triunfan en el teatro, hacen jazz, hacen rock, hacen música clásica, van a los mejores lugares de Europa, de los Estados Unidos, y después este negro se aparece con una camiseta por la calle, y me querrian ver con un portafolio y vestido de traje, que no es mi imagen. Yo soy un negro de barrio. Yo nací en El Condado y tengo todavía muy arraigado esto.

—*De su imagen también debemos hablar.*

—La imagen y la sinceridad. Porque aquí hay un defecto general que no lo veo en otra prensa: la de que cuando te enfrentas y dices la verdad tienes muchos problemas, que no me gusta una cosa y digo: esto no me gusta por esto y por esto y por esto. Al final, por ser así, la gente respeta mi criterio; de poder hablar, que me escojan Vanguardia Nacional por cuatro años consecutivos; que me estén proponiendo para ser candidato a diputado.

Por supuesto, no puedo meterme en labores que ocupan tanto tiempo porque para ello hay muchísimos cuadros que tienen más tiempo y más interés.

—*Volvamos a la imagen, ya que del mismo modo que usa camiseta también sabe ponerse un traje.*

—Tengo unos cuantos.

—*Pero no es solamente tenerlos sino saberlos usar.*

—Le estoy respondiendo en metáfora lo que está preguntando.

—*Ahora bien, como músico, como artista que tiene que proyectarse públicamente, esa imagen usted se la proyecta a un cierto y determinado público con el cual usted quiere dialogar.*

—Eso es como todo. Yo pienso que a mí me gustaría tocar con la Sinfónica de jean y camiseta y gorra al revés, y me gustaría tocar en el barrio de traje, de cuello y corbata porque es lo que tú más respetas. No es respetar una cosa sino la imagen que quieras proyectar y el valor que le quieras dar a las cosas. Todo el mundo sabe que los barrios marginales son los más sufridos, los que la gente tilda de malos, todo lo malo. Yo he tenido oportunidad de vivir en la élite, dentro de la élite, la alta élite, y dentro del bajo mundo. Sentimiento, amor, amistad, son parámetros de la vida que para mí son muy importantes. No los he encontrado en la élite, sin embargo, los he encontrado en el bajo mundo. De ahí el respeto y ese respeto se lo quiero mostrar con mis actitudes.

No me interesa que se diga que en Cuba o en el mundo hay que estar en tal lugar y hay que vestirse así y hay que hacer esto y hay que rebuscar palabras para poder hablar... Yo soy como soy, hablo igual lo mismo en la radio que en el barrio y en la televisión.

Este idioma, que ya acepta la Real Academia Española, que mucha gente se ríe cuando me escuchan decir: “Ataca, Chicho” y “Estoy en talla” y todas esas cosas, ya le han dado la vuelta al mundo y es mi característica, mi forma de proyectarme, y eso lo voy a seguir haciendo.

—*Cuando sube a un escenario convierte su actuación y la de su grupo en un espectáculo. ¿Para usted es tan importante como la música? ¿Lo concibe previamente y busca una comunicación con el público más allá del mero contacto musical?*

—Claro, es una de las características de NG La Banda: el contacto con la gente, meter a la gente dentro del espectáculo. Creo que todo lo que se presente en un escenario es espectáculo. Eso depende, cada cual hace el espectáculo como pueda.

Pienso que sobre todo en la música popularailable están muy ligadas la música y hacer de esto un espectáculo. Imagínate una orquestaailable que no comunique, que no transmita a la gente, y que la gente baile, no tiene razón de ser.

Ahí está la orquesta de jazz, que todo el mundo se sentaba de frac y la gente bailaba con la orquesta aunque tocaran un twist. Está la Charanga Habanera, que arranca dando brincos hasta que termina y eso también motiva a la gente. Depende de cada cual. Cuando sube a escena la Sinfónica, ver el espectáculo que es el director, cómo se despeina y tira la batuta p’acá la batuta p’allá, eso es un espectáculo.

—*Usted ha dicho que a su música se le tilda de irreverente, de marginal.*

—Primero, los grandes hombres del mundo —no es que yo me crea que soy o voy a ser un hombre grande del mundo—, todos fueron irreverentes. No hay uno que no lo haya sido, y ¿marginal? Marginal es un término muy amplio. Todo es marginal. Usted puede estar en la élite y ser un marginal.

—*Todo depende del centro.*

—Ahí está. Precisamente por eso lo digo. Los que dicen eso tienen que vivir de algo. Los críticos viven exactamente del trabajo de los demás. Se dedican a decir todas estas cosas. ¿Por qué no van a buscar y se fijan en uno que no sea marginal y que no sea irreverente? Eso lo veo pocas veces en la crítica. Los críticos buscan el punto que la gente va a leer, la noticia, lo irreverente, lo marginal, lo distinto, lo diferente, lo atrevido, lo valiente.

—*¿No será que además de irreverente es usted un poco provocador?*

—Seguro. Cuanto tú estás marginado, cuando estás dentro de tabúes, cuando no tienes derecho a réplica, tienes que provocar. El único derecho a réplica es provocarlo. Con *El Caimán Barbudo* tuve la suerte de que fue valiente el periodista y publicaron la entrevista donde yo condeno a esa publicación de acusarnos a los músicos, a los de la música popular cubana, de que somos ricos y de que somos negativos a la sociedad que estamos viviendo. *El Caimán Barbudo* dijo que El Médico de la Salsa, José Luis Cortés y David Calzado eran los nuevos ricos cubanos. Ellos no respondieron, o hicieron cartas pero no les hicieron caso. Yo sí tuve el valor de responderle que era todo lo contrario, que ellos saben quiénes son los nuevos ricos cubanos.

—*¿Piensa que hay una saturación de la música salsa y de los grupos salseros?*

—Pienso, primero, que hay una saturación en el estilo musical. Eso es cierto. Pero también pienso que hay una traición de la radiodifusión nacional a este movimiento de músicaailable. Soslayada, calladita.

—*No piensa que también hay momentos en que las cosas se agotan.*

—No creo. Es mandado. Vamos a empezar: demasiada salsa en la radio. Busqué todos los programas. Radio Ciudad de la Habana tiene diecinueve horas de transmisión diarias: dos de Salsa; Radio Taíno tiene un programa estelar que es “De cinco a siete”. Los demás ponen música de todo tipo de género.

¿Todos esos artículos que salieron en *El Caimán Barbudo* subliminalmente atacando a los salseros? Se ve una mata y a David Calzado con un hacha y al Médico [de la Salsa] con otra cortando una mata que dice “Salsa”. Y dice: “la están matando”. Cosas por el estilo. Ataque al texto de las canciones, pretendiendo que las canciones de música para bailar sean iguales que los poemas de Silvio.

—*¿Usted piensa realmente que algunas de esas canciones tienen un valor no solo literario sino social?*



—“Quimbombó que resbala pa’ la yuca seca”.

—*Eso es viejísimo...*

—Cada cosa tiene su camino y cada cosa tiene su código. La música popular tiene un código y su literatura es exactamente esta, es el rato de ocio, de tran-

quilidad, que tiene usted, que se va a bailar con su novia y no está pensando en texto. Pensamos que al erradicar el analfabetismo, y al darles oportunidad a los jóvenes para que estudiaran desde la Universidad todas las ramas, todo tiene que ser como elitista. Y en ese momento salió Silvio y salió Pablo. Conquistaron con la Nueva Trova la élite de la educación.

Yo he tocado en la Universidad y la gente baila con “Masca la cachimba” y con “Échale limón”. Bailan y se despelotan en sudor.

Yo me he sentado con los músicos viejos y me dijeron que a Chapotín no lo dejaban ir a la radio, que a Arsenio Rodríguez le costó muchísimo trabajo, y que Benny Moré fue tildado de chabacano, de borracho, de mariguanero; y hoy en día hablar de él es como hablar de Dios. Por la radio eres popular, la gente te conoce, en todas las casas. Uno no tiene una monedita para caerle bien a todo el mundo. Hay quien no sabe bailar, hay quien es racista. ¡Miren que hace rato que están buscando un blanco para pegarlo en Cuba! No lo encuentran. Roberto Faz se coló y porque es de Regla y guapísimo. Y tuvo que morder en el folclor.

Me lo dicen por la calle: “Mira el negro este”. “¿Por qué la cogió conmigo?” Y cosas así. Porque te van haciendo una imagen en el pueblo para denigrarte y tienes que enfrentarte a eso, luchar en forma desigual.

La música cubana es un mal. ¿Sabe lo último que están haciendo? Vanagloriar la música de antaño. Pero no porque se lo merecen ellos, que se lo merecen más que todo el mundo porque son los gestores, los primogénitos de esta música. Y yo los aplaudiría y les daría mil Grammy a todos. Pero a ellos los están cogiendo para jo... esto, esto nuevo que viene ahora. Y no nos están jo... a nosotros. Esto sí es música y había temas como “Quimbombó que resbala pa’ la yuca seca” o “Cuidadito, compay gallo”, con todo el repentismo que tenía la música cubana de antaño. Y de ahí sacamos nosotros “Estoy en talla” y “Masca la cachimba”. Ese es el legado que nos dejaron nuestros soneros.

—*Ahora, según Adalberto Álvarez “la músicaailable de hoy es monotemática. Todo el mundo suena igual o parecido”. Dice, además, que estamos perdiendo la variedad de estilo, excepto las agrupaciones que han mantenido un sello, todo lo demás es lo mismo.*

—Yo creo que es un problema de contacto. Yo discrepé en vivo con Adalberto en cuanto al problema de la timba. Porque en realidad él es uno de los grandes soneros de Cuba. Desde que estudió conmigo en Cubanacán siempre llevó en el alma hacer la música de son y la hizo con mucha dignidad. Pero últimamente hizo temas como, por ejemplo, “Yo voy a pedir pa’ ti lo mismo que tú pa’ mí”, que caía dentro de la timba. Y hay como dos o tres. Son temas timberos, porque si no hace eso se muere de hambre.

Antes bailaban danzones y el danzón era monotemático. Y el son fue monotemático igual. Y fueron monotemáticos el mozambique, el songo. Y es monotemática la timba. Y pasará, igual que todas las cosas pasan en el mundo. Ahora, ¿dónde está el problema? Es que te vayas con el tiempo que tienes que irte, no es que te maten o que te boten.

“La Bruja” fue el inicio de toda esta... que nadie tuvo el valor de abrirle los ojos a la muchacha; que no diera el c... por veinte dólares. Entonces yo lo hice en canción. Hasta ahora Silvio hizo “Las flores de Quinta Avenida”, que, por supuesto, lo entendió la Universidad pero la gente del barrio, no. Cuando tú dices “eres una bruja sin sentimiento si haces esto”, la gente lo entiende perfecta-

mente bien. Defiendo un poco esto, que no es chabacano, que es cubano. Son dos cosas muy diferentes.

Yo estuve un año sin que me dejaran tocar en la televisión. Tuve que arañar la tierra; teníamos que tocar con bafles porque no teníamos nada, no nos dieron nada y no nos hacían caso. Le hacían caso a la Nueva Trova, los grupos de la Nueva Trova tenían de todo. Sin embargo, yo tuve que irme para Colombia, tocarles a Pablo Escobar, a los mafiosos, meterme todas esas fiestas. Capaz de que me hubieran matado de un bombazo. Al único músico que han llevado a un juicio para discutir por el mismo problema de las canciones es a mí.

—*Me gustaría saber qué piensa de una opinión, también de Adalberto Álvarez. Dice: “Estamos matando la lengua, deformando el gusto de la gente, estamos creando un lenguaje chabacano, falta de ética. Desgraciadamente, la radio repite esos temas sin contenido de ningún tipo que matan la poesía, la belleza, la picaresca, el humor, que de otra manera siempre ha caracterizado a la música cubana”.*

—Yo no sé por qué Adalberto dijo eso. Porque Adalberto sabe que él ha sido censurado. Le han censurado tres canciones que no dicen absolutamente nada como esa “Juanita quiere que le monten la guagua por atrás”, por ejemplo. Todo eso también está matando. Así que yo no sé por qué dijo eso.

Un día llego a Santa Clara, mi pueblo natal, y había una lista de canciones que estaban censuradas. Estaban “Las dos mujeres”, de Issac Delgado, la que mencioné de Adalberto, estaba “Fuego, candela”, también de Adalberto, una de los Van Van, estaban suspendidas canciones de corte religioso afro por una protesta del Obispo de La Habana que dijo que estaba protestando porque ponían canciones religiosas de corte afro y no ponían villancicos en la radio nacional. Que se faje el cura con la radio nacional, pero que no se meta con los negros. Le hicieron caso al cura y desplazaron toda la música de corte afro de la radio. Imagínate este pueblo que viva sin Changó, sin Yemayá, sin Obbatalá.

Monotemática. Está bien. Chabacana. No estoy muy de acuerdo. Hay canciones que se pueden pasar de rosca pero hay que desmayar al que se pase de rosca. Al que se exceda, no hay que permitirselo, si lo quieres traducir.

El idioma castellano, en este caso el idioma cubano, es tan rico que permite millones de frases que son agradables. Cuando estoy fuera, en Alemania o en Uruguay, por ejemplo: “tol mundo sab’que yo soy cubano” (Repite tres veces la frase pronunciada más o menos de ese modo). No. Es: “Todo el mundo sabe que soy cubano” Nosotros no hablamos así, de esta manera, sino de la otra, la mayoría de las veces. Ahora, ¿quién es el que no parece cubano? Este que rebusca, que se preocupa por pronunciar perfectamente el perfecto castellano. Imagínate tú, un negro cubano como yo, perfeccionista de la fraseología. No me joda. Nomedapaeso-no-no. Entonces, eso es lo que pasa.

Ya te digo, Cuba es un país que alcanzó un nivel educacional muy grande, de los más altos de América Latina, y parece que la educación no tiene nada que ver con la idiosincrasia. Son dos cosas que van paralelas, pero no son iguales. Eso es lo que me fastidia y parece que un poco también influyó el trabajo estelar que hicieron trovadores como Pablo y Silvio, que son fieles exponentes de la canción de Corona, de Sindo Garay, de aquella gente que hicieron canciones tan bonitas como “Perla Marina”, como “Longina”; ellos son sus seguidores. Pero nosotros somos seguidores de Ignacio Piñero y de Matamoros. Son dos cosas muy diferentes.

Ellos han confundido las cosas. Sí, perfecto, Rubén Blades. Yo hubiera hecho cincuenta “Chicas Plásticas” de esas y trescientos “Pedro Navaja”. Ahí he hecho muchas cosas de esas. Mira la canción del preso. ¿Usted la ha escuchado? ¡Qué va a escuchar! Censurado. Hice la canción del almacenero. Censurado. Hice la canción de la doble moral. ¿Usted la escuchó? Censurado. Ahora pregunte por qué.

Qué perfumado vas Antonio
para la reunión
Parece que vas a un baile
o a La Maison

Pasa que está latente y por eso botan todos los días a cada administradores y a gente que está funcionando mal, que están derrochando los recursos del país. No quieren ponerla [esa música]. Sentía necesidad de hacer esa crónica. La última que hice de ese tipo fue “Crónica social”.

Ah, entonces llegan cuatro tipos, vienen asfixiados del camello porque llegó tarde, vienen ya obstinaos, les ensuciaron la ropa, después les piden el carné para entrar, tremendo lío, no tienen peso’, la cerveza esa que da un dolor de cabeza de madre, después se tropezó con otro, se fajaron, se metieron una puñalá...; y entonces le echas la culpa a la música. Esa gente meten una puñalá ahí, en el barrio, dondequiera.

¿Por qué tú no vas a la Tropical? Entra. Mira el sectarismo que se ha formado con eso. Para que veas el racismo ahí. Yo le puse “el Coliseo romano”. Están los blancos tomando cerveza de latica y abajo los negros fajaos. Ve al café Mi Habana para que tú veas como cambia la piel. Yo, como estoy en la calle, mi hermano, no vayas a pensar que con esto que te estoy diciendo tengo un sentimiento racista contrario, sino que te explico desde mi punto de vista el porqué de muchísimas cosas que pasan.

No tengo la verdad absoluta en esto, repito, pero me acerco bastante. Nadie me ha sabido explicar por qué a La Tropical no van blancos. Y cuando van son extranjeros y jineteras que van arriba, a protocolo, a tomar cerveza de latica.

—*Es sabido que varios grupos musicales, entre ellos de jóvenes, han recibido un apoyo de tu parte.*

—Mateo, versículo seis: “Haz bien y no mires a quien”. La verdad que lo hago con mucho *swing*. Lo hago sin pensar en que mañana tengo que decir: No, porque yo ayudé a Fulano. Eso yo nunca lo voy a decir. Yo estoy aquí. Ahora tengo muy poco tiempo para hacer las cosas. Antes tenía más, entonces podía dedicarme a crear grupos, a ayudar a Fulano. Ahora tengo que ayudarme yo porque si no, no puedo ayudar a los demás.

Hay argumentaciones, que tenemos que darles oportunidades a los jóvenes, a los que vienen surgiendo. Pero para eso tienen que ser cosas especiales. No puedes poner a competir lo que no ha llegado todavía con lo que está, porque se forma la confusión esta. He oído programas de radio con grabaciones mal hechas, desafinadas, los textos totalmente locos, no tiene nada que ver una cosa con la otra, las instrumentaciones malísimas. Esto es un poco lo que no le ha dado brillo a este movimiento. Les falta la superación musical cubana, la música de las escuelas, la que enseñaron rusos, checos, alemanes. Son potencias musicales en el mundo y vinieron a Cuba a enseñarles a los cubanos a aprender la música al nivel de como se enseña en las grandes universidades de la música mundial. Y nosotros la tenemos. Esto nosotros lo traspolamos a

la música popular. Muchos, como los Van Van, como Adalberto, como Irakere, o como otros tantos, la están haciendo lindamente. Pero hay otros que están acabando con la quinta y con los mangos. Y a estos los están poniendo a veces a la par de los grupos establecidos y un poco que pierde brillo esta música. Y la culpa de eso la tiene la radiodifusión nacional.

—*Por último, ¿cuáles son los proyectos de José Luis Cortés y de NG La Banda?*

—Los proyectos de NG La Banda son muchos. Yo estoy ahora en un rescate de todos los géneros de la música popularailable cubana. A ver si yo puedo, con la ayuda de algunos que quieran seguirme, cambiar un poco la monotemática de la música en estos momentos.

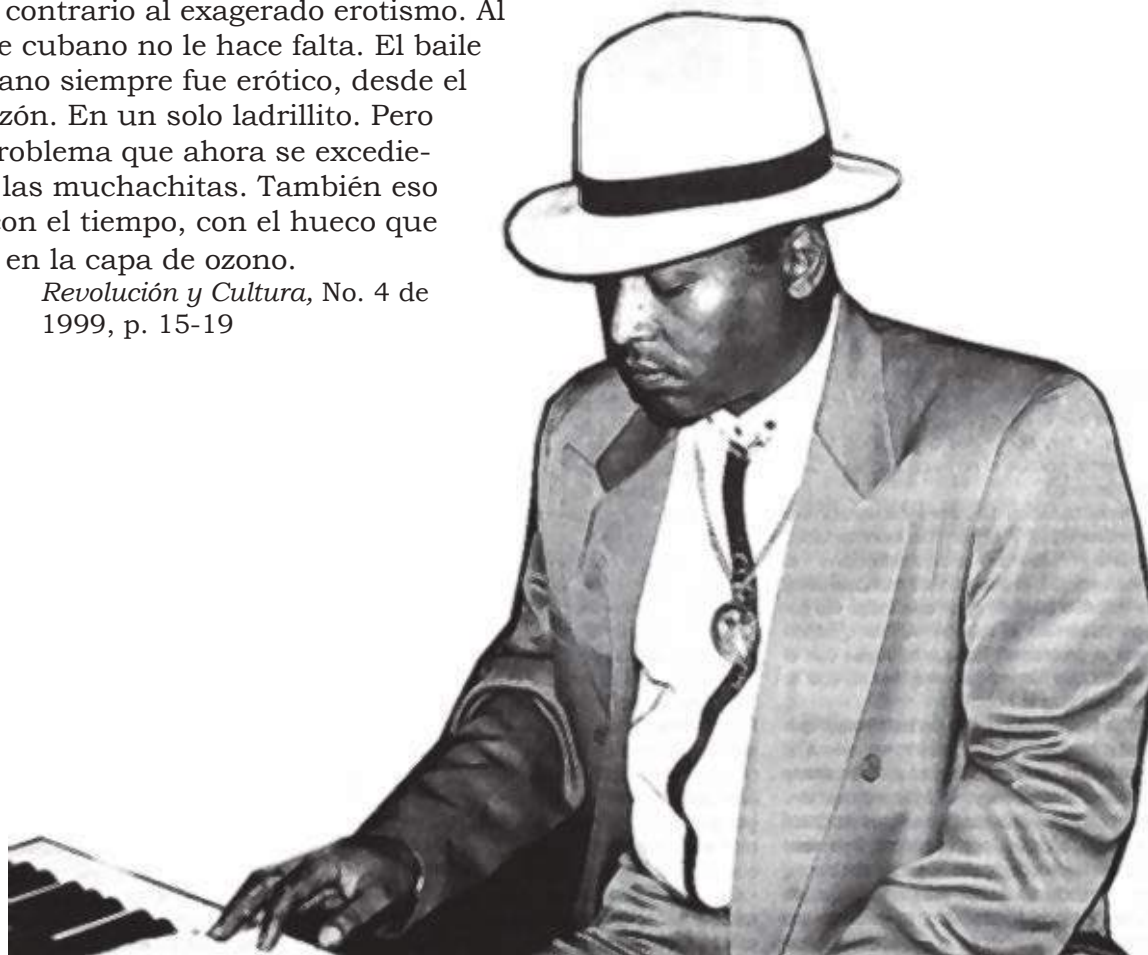
Yo creo que he podido subsistir en este medio porque, aunque soy el que empieza todo el reguero este, lo hice organizadamente. Y lo hice con un sentido. Cuando criticqué, criticqué, cuando dignifiqué, dignifiqué; y cuando quise jo..., jo....

Así que ahora son otros tiempos. Estoy más viejo, más consciente de las cosas. Y quiero hacer una música que ya empecé a hacer, un poco rescatarlo todo. Hacer de todo y obligar a la gente, cuando vaya a un lugar a bailar; si no quiere hacerlo, sabe que puede escuchar. Y si no puede bailar rápido, esperará su pieza más lenta.

Yo sé que ahí voy a perder mucho público joven. Pero creo que estoy en el momento de empezar, por lo menos, de intentar que cuando los jóvenes quieran bailar, que no vayan a otras cosas.

Soy contrario al exagerado erotismo. Al baile cubano no le hace falta. El baile cubano siempre fue erótico, desde el danzón. En un solo ladrillito. Pero el problema que ahora se excedieron las muchachitas. También eso va con el tiempo, con el hueco que hay en la capa de ozono.

Revolución y Cultura, No. 4 de 1999, p. 15-19



Adolfo Llauradó: la pasión por actuar

Jorge Ruffinelli

Para Jacqueline Meppiel

¿Quién no lo recuerda en el tercer episodio de Lucía (Humberto Solás, 1968), celando a la iletrada guajira, su mujer; mientras el alfabetizador se empeña en enseñarle a la muchacha las primeras letras; o en la memorable Retrato de Teresa (Pastor Vega, 1979), como Ramón, el marido tan infiel y machista como vulnerable? Más que los capangas crueles y cazadores de esclavos que alguna vez encarnó en la pantalla, Adolfo Llauradó forjó la imagen de un hombre apasionado, celoso y dominador, con rasgos humanos y no de cliché, imagen que para algunos resultaba un vestigio del período pre-revolucionario, y para otros era un



elemento permanente de la idiosincrasia del Caribe. Entre 1959, cuando se inició en el cine con un pequeño papel en la última película protagonizada (y escrita) por Errol Flynn (Cuban Rebel Girls, 1959), hasta El elefante y la bicicleta (Juan Carlos Tabío, 1995) y diversos cortometrajes realizados por estudiantes en la Escuela de Cine que fundó en Cuba Gabriel García Márquez, Adolfo Llauradó actuó en más de veinticinco películas: fue “El Mexicano” en Manuela (Humberto Solás, 1966), “El Italiano” de Maluala (Sergio Giral, 1979), Mataperros en Rancheador (Sergio Giral, 1977), un sacerdote en Amor en campo minado (Pastor Vega),

Picón en Capablanca (Manuel Herrera, 1987). “El Caribeño” en Un señor muy viejo con unas alas enormes (Fernando Birri, 1988), el aviador René en Cartas del parque (Tomás Gutiérrez Alea, 1988), Prudencio en El elefante y la bicicleta (Juan Carlos Tabío, 1995), así como otros personajes destacados en La primera carga al machete (1969) y Los días del agua (1971), de Manuel Octavio Gómez; El hombre de Maisinicú (1973), de Manuel Pérez; El otro Francisco (1974), de Sergio Giral. Adolfo Llauradó falleció recientemente, pero vivirá por mucho tiempo en la pantalla. Este es uno de sus últimos diálogos, una de sus confesiones. Dirigió tres documentales: Carilda, desaparece el polvo (1994), Divas, por amor (1995) y Esmeralda (2001).

—¿Cuándo y por qué comenzaste a trabajar en cine?

—Comencé a hacer películas antes del triunfo de la Revolución. Trabajé en algunas que se estaban haciendo aquí en Cuba, y yo hacía personajes pequeños, extras incluso. Antes de que se creara el Instituto Cubano de Artes e Industria Cinematográficas —el ICAIC—, participé en una película con Errol Flynn [*Cuban Rebel Girls*, 1959]. Ese fue mi comienzo en el cine. Ya yo hacía televisión, radio y teatro. Y al comienzo del ICAIC hice un corto con Humberto Solás y Héctor Veitía, que se llama *Variaciones*. Después hice *Cuba 58*, una película de tres cuentos. Actuaba en el último, titulado “Año Nuevo”, que dirigía Jorge Fraga. Entonces también hice el mediodetraje *Manuela*, con Humberto Solás, y de ahí en adelante vinieron las demás películas.

—¿Consideras que *Manuela* fue una película fundadora en el cine cubano?

—A lo mejor es algo muy subjetivo de mi parte, pero siento que *Manuela* fue el primer filme que surgió realmente con una gran fuerza. Lo digo en el sentido del público. El público la acogió de una manera increíble. Después vinieron otras, como es natural. Aunque era una película corta, de cuarenta y cinco minutos, resultó muy impactante para la gente.

—En esos comienzos hiciste pareja al menos dos veces con Adela Legrá, quien primero fue *Manuela* y más tarde fue la tercera *Lucía*. Había verdadera comunicación entre ustedes dos.

—Sí, creo que sí. Y hay cosas graciosas. Yo a ella le tengo mucho cariño. Creo que es una mujer de un temperamento muy fuerte, y una actriz que en un momento determinado hizo algo muy importante en cine. Venía del campo, era una muchacha completamente campesina, y entonces en *Manuela* estaba muy bien porque el personaje era el de una campesina total. Adela llegó a La Habana y viajó mucho con la película, y a la hora de comenzar *Lucía* fue muy gracioso porque había cambiado esa personalidad de guajira, de mujer bruta, que tenía. Se había convertido en una mujer delicada, más de ciudad. Al principio pasamos un poco de trabajo, pero al poco tiempo se adaptó al papel, volvió a ser ella misma... Es una lástima que ahora esté haciendo muy poco .

—Tus papeles siempre fueron temperamentales. En *Lucía*, eras un marido delirantemente celoso...

—Yo he hecho personajes muy desagradables, que el público realmente rechaza. Pero para mí eso ha sido una experiencia muy grande, porque creo que hacer “el malvado de la película” para un actor significa no solamente ser el malvado sino la oportunidad de buscarle algunas cosas buenas, humanizarlo. Eso es lo que hace que no se convierta en un cliché, en una cosa enteriza. Buscar las bondades del personaje y humanizarlo: eso es importante. En *El hombre de Maisinicú* yo hacía un personaje terrible, y sin embargo el público



acabó por tenerle afecto. Por otro lado, a mí me han encasillado, aunque hasta cierto punto, en una etapa determinada, me gustó hacer ese tipo de personajes. Por ejemplo, el personaje machista. En la calle a mí me dicen “el macho de la película”, y es por todos esos personajes que he hecho. Después hubo un tiempo en que hice los personajes de *Rancheador* y *El otro Francisco*: un cazador de negros, un mayoral, personajes realmente malvados. En el año ochenta y cuatro yo venía de un festival, y me estaban esperando en el aeropuerto con la noticia de que me invitaban a hacer una película. Yo dije: “Estoy dispuesto a hacer una película si no es un personaje malo. Si es bueno, lo hago”. “No —me contestaron— es el personaje bueno de la película, el más humano, con problemas personales muy tremendos con la esposa, pero muy humano”. Fue *Polvo rojo*. Y me gustó mucho ese personaje.

—*Cuando venía hacia tu casa, el taxista reconoció el domicilio. “Aquí vive un gran actor”, me dijo. Creo que hay un afecto popular hacia tu persona, tal vez por tu dedicación y capacidad artística, sin importar que hayas hecho esos personajes “malvados”. ¿Cómo vives el reconocimiento?*

—Eso es muy lindo, realmente. Me da orgullo y me satisface verlo no solo aquí, sino por los lugares que yo voy ahora... Estaba haciendo un trabajo en la ciudad de Matanzas y es increíble cómo la gente me quería, me entraba a sus casas, me pedían que les firmara autógrafos, cosas que aquí ya no se hacen más. Y eso realmente me da alegría, me hace sentir que mi trabajo no ha sido en vano.

—*Cuando filmaste Lucía, en 1968, la misma Revolución era joven y todavía no se hablaba del “hombre nuevo”, que superase el machismo. De manera que tu temperamento celoso y violento, en Lucía, se correspondía al carácter histórico cubano. ¿Cuánto había de ti en ese personaje?*

—La película se hizo en un momento bastante convulso. Eran los primeros años de la Revolución, y había una euforia revolucionaria, con voluntarios que salían a trabajar al campo. Eso se ve en *Lucía*. O sea, que la película se hizo en un momento en que se desarrollaba justamente esa situación en el país. Entonces yo tuve que entregarme a eso, nada más. Entregarme. Y entender al personaje. Quizás en aquella época lo entendí más porque yo era extremadamente celoso. Con el tiempo, con los años, me he ido suavizando, pero yo he sido un hombre muy celoso, realmente. No solo del amor de la mujer de uno, sino celoso de mis amigos, de las cosas más simples. Fue un momento en que yo pude descargar en mi trabajo todo lo que llevaba por dentro. Yo era muy joven, tenía veinticuatro años, y a esa edad uno está comenzando a vivir.

—¿Cómo llegaste al papel?

—Algo pasó. Yo iba a trabajar en el segundo cuento. Y entonces, no sé por qué circunstancias, no lo hice. Yo estaba haciendo teatro en ese momento y recuerdo que Humberto [Solás] llegó a la función que estaba terminando y me dijo: “Hice un personaje para ti y quiero que tú lo hagas”. Y yo le contesté: “Bueno, dame el guion para leerlo”. Y él me dice: “Este lunes comenzamos”. Eso fue un sábado. Y así fue. Creo que él confió en mí. Vio que yo podía hacerlo, pues ya habíamos trabajado en *Manuela*. Inmediatamente salí corriendo a leérmelo y el lunes estaba filmando. Son esas cosas mágicas que suceden en el cine. Uno no sabe por qué está haciendo un personaje y de pronto el personaje ya lo envolvió a uno.

—Como te sucedió en *Retrato de Teresa*...

—Sí, me sucedió también con *Retrato de Teresa*. Aunque fue distinto. Porque en ese trabajo nosotros tuvimos la oportunidad de reunimos, el director, la actriz, el escritor y yo. Aunque ya había una escaleta armada, nosotros empezamos a hacerles la biografía a esos personajes. Nos reuníamos y veíamos lo que habíamos adelantado. Recuerdo que escribí no sé cuántas páginas, y Daisy [Granados] también escribió mucho. Entonces lo entregamos al escritor, Ambrosio Fornet, y él conformó todo lo que vio apropiado. Pienso que hay en esa película algo muy nuestro. Y a pesar de haber trabajado tanto no se perdió una cosa importante en cine: la espontaneidad. *Retrato de Teresa* es una película muy espontánea. Te puedo decir que otras veces he encontrado textos que me cuesta mucho trabajo decir. Pero ese no era aquí el caso, al contrario.

—Has trabajado con algunos excelentes directores. ¿Qué me puedes decir de las diferencias?

—Pienso que cuando uno tiene ya una técnica, una cierta experiencia, es más fácil enfrentarse con un director... Puede haber temas de relación, de amistad, con unos más que con otros. Por ejemplo, yo puedo decir que a Titón lo respeto en extremo, pero no lograba tener con él la confianza de amistad y de cariño que tengo con Pastor Vega. Desde el principio, desde que se hizo *Retrato de Teresa*, hemos trabajado en varias películas juntos. Los propios hijos de él han actuado como mis hijos, tanto en *Teresa* como en *Polvo rojo*. Todo eso nos lleva a una familiaridad, a unos lazos más estrechos que a la hora de trabajar nos hacen más suave la comunicación. Como dije antes, a Titón lo admiré siempre mucho. Era un director muy firme, sabía lo que quería hacer, y lo que quería del actor. Ensayaba mucho y sabía exigir. Respecto a Humberto, es una persona con quien me encantaría trabajar en todas sus películas, porque es un director excelente, a quien quiero y admiro mucho. Con otros voy a una rela-

ción más bien de trabajo. Un director me pide algo y yo trato de hacer lo mejor posible en mi medida de actor. Me exigen y yo les doy más, pero es lindo que se cree una relación cuando se trabaja con un director en varias películas. Uno conoce lo que el director quiere y sabe qué darle. Eso es lo más importante. Me sucedió con Pastor Vega, como te dije. Otro director con quien yo trabajé en dos o tres películas fue Manuel Octavio Gómez, y con él había una relación muy estrecha. Y no solo con los directores. También con el equipo de trabajo, con los técnicos. Había un director de fotografía, ya fallecido, Jorge Herrera —el fotógrafo de *La primera carga a machete*, *Los días del agua*, y *Lucía*—, con quien me unía una comunicación muy especial. Él me decía: “Muévete hacia donde tú quieras, improvisa, yo te voy a seguir con la cámara”. Eso me daba una libertad tremenda para expresarme sin tener que estar sujeto a “Párate aquí en este lugar, no te muevas de aquí, llega hasta aquel mosaico nada más. Etcétera”. Uno tiene que adaptarse pero eso lo limita a uno. Y lo otro es una libertad que se siente para abrirse, caminar, y gesticular... Porque yo gesticulo mucho... Siempre digo que no tengo brazos, yo tengo remos.

—*Algunos de tus personajes son realistas, otros excéntricos o más fantasiosos. En Cartas del parque haces de un excéntrico. Igual en Un señor muy viejo con unas alas enormes. Y en El socio de Dios. ¿En cuál de esas modalidades te sientes más logrado?*

—Me siento más logrado en un personaje realista, un personaje donde yo pueda expresar tranquilamente los sentimientos del personaje. La situación por la que está pasando psicológicamente. En el caso no tanto de *Cartas del parque*, sino por ejemplo en el de *Un señor muy viejo...*, hay una forma de exteriorizar



las situaciones. Ese personaje en sí es un estereotipo, un tipo que grita, que llama a la gente para atraerla al Luna Park, al circo, etcétera. No hay una escena, o una secuencia en la que el tipo tenga un momento donde se vea qué es lo que le sucede, cuál es su humanidad, qué es lo que le pasa. Yo disfruto más lo otro, el personaje al que pueda mostrar lo que le sucede, sus cosas íntimas, su relación con quienes lo rodean. Eso es para mí más importante. Digo, es lo que más disfruto y deseo.

—¿Has hecho comedias en teatro? ¿Te interesa el género?

—Sí, en teatro sí, creo que en cine no. Aunque hay detalles de comedia en algunas películas. Pienso que en *Lucía* hay muchos detalles de comedia. Por ejemplo, cuando está en la mesa, y el alfabetizador joven está allí, y él duerme sentado, con el tabaco en la boca, y se despierta, ahí hay como vestigios de una comedia, pero la película no es una comedia.

—¿Un personaje que te resulte más memorable?

—Bueno, yo no diría que hay solo un papel. Yo guardo recuerdos muy lindos de *Manuela*, de *Lucía*, de *Rancheador*, de *Teresa*, de *Polvo rojo*. Son recuerdos que voy pasando ahora en la memoria y veo, y me voy dando cuenta de cada época, de cada situación, y siento que hay olores en esas películas, en mí, que todavía persisten. En todas me he sentido bien, pero esas son las que prefiero. A lo mejor ha habido alguna otra, porque en todas me he sentido muy bien.

—¿Con quién te has llevado mejor, actuando?

—Yo diría que en cine —porque en el teatro también me ha sucedido— la actriz con quien mejor me he sentido es Daisy Granados. Somos como hermanos, y sus hijos son como si fueran mis hijos, y el esposo es como si fuera también mi hermano. A la hora de trabajar, eso crea una relación completamente distinta. Cuando trabajo con actrices y actores por primera vez siempre trato de lograr el mejor ambiente. Me sentiría incómodo si tuviera una mala relación con otro actor, y no creo que se proyectara en un buen trabajo. Esto es fundamental tanto en cine como en televisión y teatro. En cambio, en radio podría no llevarme bien con otro intérprete porque uno está delante del micrófono y leyendo, no lo tengo que mirar.

Hace poco también en la radio tuve una experiencia peculiar. Había hecho durante mucho tiempo una obra de teatro y una emisora quiso llevarla a la radio. Como la relación entre los actores había sido tan buena, no fue la cosa fría que hay en la radio —digo “frío” en el sentido de trabajar ante un micrófono—. Entonces nosotros hicimos ese programa de radio casi como si fuera la misma obra de teatro. Nos movíamos, reíamos, jugábamos. Eso le dio una enorme vitalidad al programa. En conclusión, hasta en la radio también hay que tener una buena relación con los demás actores.

—¿Te llevas tu personaje a casa ?

—Me lo tengo que llevar a casa, y después que me lo llevo, si le cojo cariño, cada cierto tiempo estoy pensando en él. No lo dejo, me lo tengo que llevar a casa, y tiene que dormir conmigo, y estar conmigo, y disfrutar conmigo las cosas. No, yo no creo en eso de dejar el personaje en el set.

—Eso debe de traer problemas...

—Sí, pero da la casualidad que yo me he casado dos veces, y las dos veces, pues, me han comprendido muy bien. Eso ha sido una dicha para mí. Me conocen, me comprenden y me cuidan. Hace un tiempo hice una obra de teatro, *El parque* (de Andrei Guelman), que fue muy desgarradora para mí. Para mí



tanto como para el personaje femenino, que hacía Alina Rodríguez —la actriz que hizo María Antonia en cine—. Hicimos la obra durante un año, aproximadamente, y se logró una relación magnífica de trabajo. Ese personaje me marcó en la vida. Me marcó y me sigue marcando. Yo todavía pienso en él, lo busco, al punto de que lo quiero volver a hacer, después de seis años. A ese.... no lo pude dejar en el set, ni en el escenario, ni en el patio. Aparece de vez en cuando, me da vueltas.

—¿Ser actor te ha ayudado en lo personal? ¿O es un medio de vida?

—Voy a empezar por el final. Para mí actuar no ha sido un medio de vida. No voy a decir cifras, pero lo que yo he ganado con las películas es terrible. Sería ridículo decirlo, por eso no lo voy a hacer. Sin embargo, cada película ha cambiado en mí muchas cosas —mi forma de ser, mi modo de pensar, de entender mejor a la gente, a todo el mundo que me rodea—. Ha modificado mucho mi carácter. Quizás cuando yo era el celoso de *Lucía*, pues era celoso de verdad, el mismo hecho de hacer la película me hizo ir cambiando poco a poco y ser más transigente con el mundo y con la gente. Antes era totalmente intransigente. Por eso creo que a mí la carrera me ha ayudado a cambiar, a modificar mi carácter, a vivir. Lo que me sucede es que no sé hacer otra cosa, y eso es lo malo. Si voy a poner un clavo me doy un golpe en el dedo, no sé hacer nada, lo hago mal. Y no es porque no quiera, pero no me fijo bien en eso, lo único en que me fijo es en actuar, y es lo único que he hecho en mi vida.

—¿De niño ya querías ser actor?

—Yo empecé a los ocho años a actuar. En Santiago de Cuba, mi ciudad natal, me pasaba metido en la estación de radio. La gente me fue cogiendo cariño, y a los ocho años me llamaron para hacer un personaje. Yo tenía fiebre. Me llevaron cargado, envuelto en una frazada, y así hice el programa. Ese fue mi debut en radio. De ahí me fui, en el mismo Santiago, a formar parte de un grupo musical de muchachos. Empecé a cantar en ese grupo, pero parece que no lo hacía muy bien. Cada semana, al mejor grupo le regalaban un viaje a La Habana, para cantar en la televisión, y a la semana siguiente se veía el programa en Santiago. El último grupo al que le tocó ir fue el nuestro. Y así me vi en Santiago. El hecho de haber hecho el programa una semana y verme a la siguiente en mi ciudad, me sorprendió. Empecé a descubrir algo mágico. Luego vine a La Habana. Me hicieron una prueba, e ingresé en lo que era la antigua CMQ, que ahora es el ICRT (Instituto Cubano de Radio y Televisión). La CMQ era una emisora privada, la mejor del país. Hasta que en el año sesenta se creó el Grupo de Teatro Nacional de Cuba y me llamaron a participar en él. Y ahí comenzó la historia.

—¿Te gustan más las tablas o la cámara de cine?

—Yo diría que me gustan las dos cosas. No tengo una preferencia. El cine para mí es algo mágico, y el teatro también. La presencia del público me produce cosas muy emotivas. Y yo diría que cuando estoy filmando no pienso que hay una cámara. Pienso en la situación que tengo, pero no en que hay una cámara. A veces, por ejemplo, me descuido y no hago lo que me dicen —“llega hasta aquí, camina hasta acá, tienes que hacer esto”...—, porque me despreocupo de que haya una cámara. Yo disfruto mucho el cine. Lo he disfrutado bastante, ojalá que lo siga disfrutando. Igual que el teatro. Lo que pasa es que me interesa hacer teatro solo cuando una obra es buena. Si no, me aburro mucho. Si yo hago una obra que no me acaba de gustar, al otro día de haber estrenado ya no tengo deseos de ir al teatro a hacerla. Y una obra que disfruto me la paso un año, un año y pico haciéndola, sin ningún problema.

—¿Es cierto que vives entre Cuba y Francia?

—No. Por lo general voy a Francia porque tengo familiares allá, mi esposa [Jacqueline Meppiel] es francesa y vamos de vez en cuando de vacaciones. Pero es cierto, casi siempre la gente piensa que estoy de viaje. Me dicen: “Yo te quería llamar para hacer esto o lo otro pero pensaba que estabas en Francia”. La verdad es que la mayor parte del tiempo la paso aquí. Hace un tiempo fui invitado a Francia, para algo que resultó como un homenaje a mi trabajo por la alcaldía de la ciudad de La Roche-sur-Yon. Se pusieron ocho películas de las cuales siete eran mías.

—Filmaste dos documentales...

—Yo estoy trabajando mucho en la escuela de cine de San Antonio de los Baños. Allí el entusiasmo de los muchachos es muy grande. Como voy allí a menudo, y trabajo algunas cosas, parece que eso mismo me fue inyectando un entusiasmo que resultó en filmar. Me dio ánimos para cumplir un deseo de largo tiempo. Era la primera vez que me arriesgaba a hacer un documental como realizador. Se titula *Carilda, desaparece el polvo* y es sobre Carilda Oliver Labra, una poetisa cubana excelente y una mujer extraordinaria. Tuve muchas entrevistas con ella. Leí y releí su obra. Y eso me impulsó más todavía. Después de tener todo más o menos armado, fui a ver adónde lo presentaba. Como

era mi primer documental, no podía ser muy ambicioso, y lo hice en video. Después vino *Divas, por amor*, un segundo proyecto con grandes actrices del cine, el teatro y la radio de Cuba.

—*Frecuentar la Escuela te mantiene cerca del cine.*

—Trabajé con los muchachos en el primer largometraje que hizo la escuela; y protagonicé un cuento de ellos, en *Amores* (1994). Trabajar con ellos es una experiencia extraordinaria. Muy lindo, muy lindo.

—*La Escuela es un lugar de privilegio, por la calidad de los instructores y la oportunidad de aprender a hacer cine. Y los estudiantes tienen el privilegio de tenerte como actor y asesor.*

—Con *Amores* se hizo por primera vez un largometraje. Antes eran películas de doce, quince minutos. En *Amores* no asesoré nada sino que actué. Y ayudé a los muchachos a hacer su *casting*. Porque como muy pocos son cubanos, en su mayoría son extranjeros, no conocen a los actores que pueden usar para los distintos personajes. No sé, creo que todo lo que se haga por el cine —no digo por el cine solo, también por la televisión y el teatro—, es en este momento muy importante. Y yo estoy dispuesto a hacer todo lo que esté a mi alcance.

Revolución y Cultura, No. 1 de 2002, p. 49-53.

NOTAS:

¹ Adela Legrá volvió recientemente al cine, bajo la dirección de Solás, en *Miel para Ochún* (2001). Aunque su personaje se llama “Carmen”, es en realidad Lucía treinta y dos años más tarde.

² Luego de *Retrato de Teresa*, Pastor Vega dirigió a Llauradó en *Habanera* (1984), *Amor en campo minado* (1987) y *Vidas paralelas* (1993).

Flora de la autenticidad y el rigor

Amado del Pino

Todavía ágil, juvenil, hermosa ha llegado Flora Lauten a un magisterio indiscutible dentro del teatro cubano contemporáneo. Su nombre está vinculado a momentos decisivos en el crecimiento de nuestra escena de los sesenta hacia acá. En Teatro Estudio ocurrió su formación inicial. En la emblemática compañía formó parte del elenco de La noche de los asesinos, la obra de José Triana que en manos de Vicente Revuelta se convirtió en el espectáculo más comentado del teatro cubano en los últimos cuarenta años. Poco después, Flora se enrolaría en la nutricia aventura de Los Doce y más tarde en la fundación de Teatro Escambray. En la comunidad campesina de La Yaya se estrena como directora y dramaturga, mientras atiende a sus hijos pequeños y comparte, como una más, el mundo de la gente de campo.

Mis primeros recuerdos datan del difícil año 1980. Es en un aula del Instituto Superior de Arte, no muy amplia y a medio construir, pero que recibe el shakesperiano, sonoro, ambicioso nombre de Elsinor. Flora ha regresado a La Habana y trabaja con el grupo Cubana de Acero. Artista abierta siempre a nuevas experiencias prueba métodos que tienen que ver con la Creación Colectiva. Los alumnos la siguen y la admiran. Ella es franca, coloquial, exigente. Se va creando el ambiente singular, la identificación estética y ética que —en uno de los procesos más orgánicos y coherentes de nuestro teatro— permitirá la fundación de Buendía en el ochenta y cinco. La investigación, el riguroso entrenamiento, el perenne sentido de escuela ha convertido a este grupo en una institución teatral bien conocida en muchas de las más



exquisitas plazas escénicas del mundo. Bacantes, reciente espectáculo de Teatro Buendía, acaparó los mayores premios en el Festival Nacional de Teatro Camagüey 2002. En nuestro ámbito no todos sus montajes generan unanimidad, algunos críticos defienden con mayor vehemencia sus métodos de trabajo, pero

cuando se traspasa el umbral de la antigua iglesia de Loma y 39, hay varias certezas que acompañan sin falta. Si me obligaran a citar dos, antes de dar paso a este intercambio con Flora, me quedaría con la autenticidad y el rigor.

—En otras ocasiones te has referido al ingenio de tu madre y a la influencia familiar en tu vocación de actriz. ¿Qué otras circunstancias influyeron en tu educación sentimental?

—En aquella crónica contaba que mi madre se disfrazó de mendiga cuando yo estaba por nacer para sorprender a mi padre en una situación embarazosa. Pero ese no fue un hecho aislado. Ella siempre ha sido una persona muy fantástica, poética, transgresora. Recuerdo mi casa llena de primos, de vecinos, de amigos en un ambiente muy propicio a lo espectacular. Vivíamos en una casa grande en 23 y H en la que siempre ocurrían cosas sorprendentes y aparecían personajes diversos.

—¿Influyó también Flora madre para que te enrolaras en la aventura que te llevó a ser la Miss Cuba de 1960?

—Ese fue un proceso conducido por ella a tal extremo que aún es la que atesora las fotos de todos aquellos desfiles y competencias. La parte competitiva por la Miss Universo en Estados Unidos me reportó algunas experiencias valiosas. Era un momento muy tenso y tuve que ponerme fuerte para que la bandera cubana permaneciera en el certamen. Todo aquel proceso lo conté en una entrevista que no me disgusta releer porque, para mis dieciocho años, revelo ideas interesantes desde el punto de vista social y personal. La posible belleza física no me la tomé muy en serio nunca. Es un elemento más que puede ser de utilidad para el actor si tiene la suficiente inteligencia para relacionarte con su físico.

—¿Cómo se da el tránsito de aquella muchacha Miss Cuba a la teatrística?

—Todo fue casi sin darme cuenta. Es esa rapidez, ese misterio que tienen las cosas y que se ve muy claro en el amor. Un día me descubrí haciendo un resonador, buscando una incorporación de un tigre, de una paloma y me di cuenta que esos animales, como muchos otros seres, pueden vivir dentro de ti.

—En recientes confesiones para la revista Tablas hablabas de lo errático de tus inicios en el teatro. ¿Podrías profundizar en ese período inmaduro? ¿Cómo se produce el salto hacia la actriz que ya se impone en Contigo pan y cebolla o La noche de los asesinos?

—Yo era muy joven y mi primer trabajo fue en una obra que se llamaba *Corazón ardiente*. Era demasiado desde mí misma y, como persona bastante tímida, resultaba poco interesante en escena. Es después, cuando empiezo a caracterizar, a alejarme de mi propio cuerpo y buscar otros registros en la voz, que se abren los ángeles y los demonios que uno puede llevar dentro y mi trabajo comienza a ser interesante a partir de la vulnerabilidad, del trabajo con la contradicción.

La noche de los asesinos fue uno de los momentos más importantes de mi vida como actriz. El equipo más joven, Ingrid González, Adolfo Llauradó y yo, debía medirse con el otro elenco que ya eran monstruos en cuanto al nivel artístico: Miriam Acevedo, Ada Noceti y Vicente Revuelta. Fue una relación intensa y muy creativa. No había una competencia mal intencionada ni rivalidades tontas. Por ejemplo, Miriam me decía: “Me gustó lo que hiciste con el plumero para autoflagelarte. Lo voy a incorporar”. Los más experimentados partían de la sutileza y nosotros de la pasión. Tuvimos toda la libertad del mundo en el

proceso. Tuve la gran suerte de haber estado con Vicente en ese momento tan creativo y al hecho de haber tenido a ese gran maestro desde la Academia le debo gran parte de lo que hoy puedo hacer como creadora. En general, mi generación tuvo el privilegio de tener modelos muy fuertes de gente que, siendo todavía jóvenes (está el caso también de Berta Martínez o Roberto Blanco), señalaban un patrón a seguir muy fuerte.

Contigo pan y cebolla fue otra puesta que me marcó por la calidad del texto de Héctor Quintero, su cubanía, y la belleza del montaje de Sergio Corrieri. Ahí era Lalita Prieto, la hija de Lala Fundora, que como tantos recordarán, lo interpretó magistralmente Berta. Con ella aprendí mucho a nivel técnico y humano. Además, nos divertíamos en los ensayos y las funciones. Había un texto en que yo le decía: “Me pusiste a bailar como si yo fuera una mona” y a nosotras nos daba mucha gracia, tanto que cuando nos tocaba ese parlamento tenía que mirar para

otro lado para no reírme. Esa fue una puesta relajada, hermosa y las últimas funciones las hice ya embarazada de mi hija. Esos años de Teatro Estudio fueron años de gloria. Uno sentía que estaban surgiendo muchas cosas, se formaban un nuevo público, se abrían caminos.

—¿Y cómo ves desde hoy la experiencia de Los Doce?

—Nos encerramos un grupo pequeño en un laboratorio de trabajo de mucha entrega. Yo había salido de la maternidad de mi hijo con ciento ochenta libras



y llegué a pesar noventa. Empezamos guiándonos por Peter Brook y terminamos con Grotowski a través de sus libros, pero lo más importante era el énfasis en la investigación. A partir de ahí supe que el teatro que yo quería hacer tenía que investigar profundamente en el actor y sus circunstancias.

—*¿Desde entonces surgen tus inquietudes para la dirección?*

—No, todavía. Lo que sí en Teatro Estudio alguien me puso “la directora piloto” porque me ponía a repasar, a entrenar a compañeros míos actores, pero sin ánimo de pensar en una puesta en escena. La necesidad de dirigir me surge después, en el Escambray.

—*Los años del Escambray dejaron también un rastro en tu carrera. Allí, con los campesinos de La Yaya, debutas como directora y dramaturga. ¿Te consideras una autora dramática o una directora que es capaz de escribir textos?*

—Cuando llego sola a La Yaya, después de dos años en Teatro Escambray, con mis hijos, la realidad me obliga a dirigir y a crear porque no me iba a pasar la vida haciendo monólogos ni mirándome en el espejo. Me sentí obligada a escribir y a representar la historia de aquella comunidad.

Hay un tipo de dramaturgo más clásico, que escribe desde la soledad de su casa y también el director que parte de improvisaciones u otras búsquedas colectivas, hasta de textos aparecidos en los periódicos, de fragmentos de obras de otros autores, y compone la dramaturgia de su espectáculo.

La Yaya fue una gran escuela para mí. Aprendí a dirigir, a escribir para el teatro, a cocinar, a ser una persona más práctica. Tuve que investigar, hurgar en las raíces sociales de mi entorno para poder concebir un montaje. Además, tuve la tremenda experiencia de dirigir un grupo humano tan lejos de una formación profesional. A veces nos íbamos a la vaquería y allí se aprendían los textos, ordeñando a una vaca. Lloraba de pensar que tenía que irme del Escambray. Aunque soy muy habanera, a esa tierra la amé desde el primer momento. Pero después de seis o siete años comencé a sentir la necesidad de la confrontación, de volver a los retos de la ciudad.

Al regreso participo de la experiencia del grupo Cubana de Acero, un intento por llevarle a la gente el teatro a su lugar de trabajo. Era otra forma de acercarse a un espectador virgen, de establecer un vínculo con alguien que nunca ha necesitado del teatro. Con este grupo estuve en Nicaragua en un momento muy peculiar de la Revolución Sandinista. Ya con el Escambray había trabajado en Angola, otra experiencia inolvidable. En ambos países escribí obras muy inmediatas, reflejando las circunstancias, las emociones que rodeaban a ese público. Pero debo reconocer que a nivel sentimental nunca tuve tanta empatía con el obrero como con el campesino. En La Yaya fui feliz con muy poco. Recuerdo que a veces me acompañaba solo un disco de Joan Manuel Serrat y escuchaba una y otra vez “colgado de un barranco/ duerme mi pueblo blanco...”.

—*Sin embargo, en Cubana de Acero se da tu relación con el director colombiano Santiago García y tu inolvidable caracterización en Huelga...*

—Santiago ha sido uno de mis maestros. Me dio además la posibilidad de hacer de nuevo una obra de Albio Paz. Ya en el Escambray yo había participado en el estreno de *La vitrina*. Elaborar la Fidencia me provocó un gran placer y constituyó todo un reto. Cuando la vio Enrique Buenaventura me preguntó si yo había indagado en el trabajo de los actores del Oriente. Todavía sabíamos poco en Cuba de esas experiencias teatrales, así que le dije que no. “Pues mire que su personaje tiene el encanto de los actores del Oriente”, me contestó.



—*¿En qué sentido el diálogo con Santiago García y tu acercamiento a su concepto de creación colectiva enriquecieron tu visión creadora?*

—Primero, Santiago es un ser humano fabuloso. Toda su cultura, su falta de ego, su paciencia lo convierten en un maestro delicado, preciosista. Me enamoré perdidamente de su método de trabajo y con esa pasión apliqué el recurso de las analogías y las homologías, una forma distinta de conducción del proceso de ensayo y una búsqueda más colectiva e indirecta del montaje que ya no aplico, pues me percaté de que debía encontrar mi propio camino, pero que también me dejó una enseñanza.

—*Teatro Buendía nace en las aulas del Instituto Superior de Arte y ha seguido teniendo mucho de escuela. ¿Hasta dónde ese perenne formar tiene que ver con una vocación y hasta qué punto es el resultado de las circunstancias?*

—Cuando yo llego al ISA, a finales de los setenta, quería probar mi diálogo con la gente joven. Ya me había relacionado con campesinos, con obreros y quería saber qué pasaba con estos muchachos. Encontré que era un intercambio tan interesante que me ha permitido no envejecer demasiado y ahora no sentirme espiritualmente de sesenta años, la edad que tengo. Ese dialogar con sensibi-

lidades y experiencias que no tienen nada que ver con las de tu generación ha tenido sus peligros, pero lo más importante es que me ha obligado a mantenerme viva. Eso no quiere decir que la juventud en sí misma tiene toda la verdad en la mano ni que es renovadora siempre y por definición.

Dentro de nuestro método de trabajo el actor tiene una posibilidad de creación grande. El maestro es el mago que se mueve detrás del actor y le enseña los caminos que puede llegar a transitar. Procuero que se hagan sus propias preguntas y que sean capaces de respondérselas ellos mismos. Además, trato de que en mis espectáculos —y en ese aspecto pudo haber influido el diálogo con los jóvenes— se conjuguen imágenes, movimiento, una especie de multitud de lecturas que aunque el director al final las organiza y jerarquiza, tienen que ver con el sentido colectivo y hasta artesanal del teatro que trabajamos. Cuando nos dieron la iglesia, nuestra sede de Loma y 39, nosotros mismos la reparamos, la habitamos.

—*En una época en que nuestro teatro valora poco la figura del asesor tu trabajo con la ensayista y dramaturga Raquel Carrió ha resultado un ejemplo de enriquecimiento y coherencia. ¿Cómo se da la incorporación de Raquel a la escritura de textos tan importantes como La vida es rosa, La otra tempestad y Bacantes?*

—La primera vez que vi a Raquel pensé que era una alumna que quería participar de mi clase. Se lo pregunté y me dijo que no, que ella había visto *La emboscada* —mi puesta que sirvió de graduación al primer grupo de actores del ISA— y quería participar en el taller. Yo acepté y ella incorporó a sus estudiantes de dramaturgia.

Se trata de una persona muy culta, que permanece conmigo, ve todo el proceso, los momentos en que no llegas, conoce del camino que conlleva a un resultado. Discutimos mucho porque las dos somos mujeres fuertes, con criterio, pero de esas disputas siempre sale la luz. El método que empleamos consiste en leerme yo primero la obra. Extraigo los momentos más interesantes, las imágenes más sugerentes y se las entrego a ella.

En *Bacantes* todo es de ella, con su arista de poeta consiguió escribir excelentes monólogos para la protagonista. Yo solo sugería algunas pautas dramaturgicas. Habíamos estado en Grecia recientemente y toda esa experiencia, junto a la que vivía el grupo y el país, la volcamos en la obra.

—*Recuerdo una conversación por el año 1981 donde comentabas con unos estudiantes la importancia de que nuestro teatro tuviera más sonidos, más sensualidad. El repertorio de Buendía confirma esos afanes. ¿Dónde se pueden encontrar las raíces de la creciente importancia de la música y la plástica en tus espectáculos?*

—Tengo que repetir que la maravilla se aloja en mi casa de 23 entre H y G y en la suerte de una madre tan desenfadada. Mi casa era tan bella, con helechos, losas de mármoles, objetos raros. Mi madre nos enseñó a encontrar la belleza y disfrutarla. Ella era maestra de piano, mi papá y mi abuela también lo tocaban. En ese entorno aprendí a abordar un tema duro no con una belleza de mentirita, sino buscar la belleza de la fealdad. No concibo la dramaturgia sin música. Hay una cadencia muy especial que está en nosotros, los caribeños, por qué evitarla.

Revolución y Cultura, No. 4 de 2003, p. 45-47