

Gonzalo Martré

CON LA COLABORACIÓN DE SILVESTRE MÉNDEZ

RUMBEROS DE AYER
MÚSICOS CUBANOS EN MÉXICO
(1930-1950)

COLECCIÓN CIENCIA Y SOCIEDAD

INSTITUTO VERACRUZANO DE CULTURA

GOBIERNO DEL ESTADO DE VERACRUZ

Patricio Chirinos Calero,
Gobernador Constitucional

Roberto Bravo Garzón,
Secretario de Educación y Cultura

INSTITUTO VERACRUZANO DE CULTURA

Rafael Arias Hernández,
Director General

Ángel José Fernández,
Coordinador General de Publicaciones

Manuel Sol,
encargado de la Colección

Portada: Página 4, con una fotografía de Gonzalo Martré y Silvestre Méndez

Viñeta: Carlos Szymansky

Primera edición, 1997

DERECHOS RESERVADOS

INSTITUTO VERACRUZANO DE CULTURA

Canal esquina Zaragoza

Código Postal 91700

Veracruz, Veracruz, México

Impreso y hecho en México

ISBN 968 7824-09-3

LA MIGRACIÓN MUSICAL CUBANA

EN LAS décadas de los años treinta a cincuenta un gran número de músicos cubanos salieron de la Isla Bella en busca de horizontes más amplios para su talento. Entre ellos había compositores, arreglistas y ejecutantes. Dos vertientes tuvo esa migración: México y Estados Unidos. Por una sencilla razón hemos de ocuparnos en esta suerte de crónica, de quienes escogieron México: muchos todavía viven aquí y pueden contarnos de viva voz por qué salieron de su patria, por qué no regresaron a ella, o por qué también se fueron de México aquellos que nos visitaban esporádicamente.

Estos testimonios nos darán una idea del ambiente musical que privaba en la época considerada y su repercusión en el cine, el teatro de variedades y el cabaret de lo que se ha estimado -con mucha razón- la *belle époque* de la capital mexicana.

Hubiese querido finalizar el presente libro con una entrevista «globalizadora» a Dámaso Pérez Prado, quien, sin duda, inundó con su presencia y su música exactamente el medio siglo; pero la idea de escribir esta crónica me vino en 1995 y, aun cuando yo entrevisté a Dámaso en 1980, lo hice con otra finalidad: la de recabar datos muy específicos sobre su vida y obra para incluirlos en una novela que empezaba a escribir: *¿Tormenta roja sobre México?*, y que concluí un par de años después.

Muerto Dámaso, el testimonio vivo más importante sobre aquella época y aquellas corrientes migratorias artísticas es, sin duda alguna, el de Silvestre Méndez, afortunadamente vivito y rumbeando*, además de buen amigo mío. Es por eso que la entrevista de Silvestre Méndez vertebrará esta crónica, por eso es tan larga y creo que, al cierre de este libro, aún no finaliza. De ahí salen, como ramas de un roble materno, las entrevistas, las impresiones con otros artistas cubanos vivos y de éstas a su vez se desprenden, como hojas, las anécdotas e historias de aquellos que están ausentes o fallecidos; de esta manera, el conjunto abarca a todos, vivos

* Al escribir esta introducción, en enero de 1996, el Rumbero Mayor se hallaba vivo, aunque enfermo.

y muertos, caribeños y mexicanos, y el gran fresco adquiere el colorido necesario.

Para el esbozo de los principales danzoneros ya fallecidos, sirvió como material primigenio un bello libro de Simón Jara titulado *De cuba con amor*, sin el cual sería imposible conocer cómo, cuándo y dónde llegaron los ritmos afroantillanos para no irse jamás. Asimismo, de los soneros ya muertos obtuve datos del libro *Recuerdos del son*, de Merry McMasters. Por los rumberos de aquí, ellos mismos, de ellos conmigo son las entrevistas que figuran en el presente marco de la nostalgia. Los vivos recuerdan a los muertos, y los muertos por los vivos siguen rumbeando.

Para finalizar esta introducción, hemos de declarar que realmente ésta es una obra colectiva, creación de todos los que en ella intervinieron, pues quien más, quien menos, precisó, aclaró, detalló y hasta rumbeó cuando le tocó su parte.

Hemos dividido, Silvestre Méndez y yo, a esos artistas migrantes en tres grupos:

- 1) Los que se quedaron en México;
- 2) los que estuvieron en México mucho tiempo y luego se fueron; y
- 3) los que estuvieron en México por corto tiempo.

PRIMER GRUPO (POR ORDEN ALFABÉTICO)

<i>Acerina</i> (Consejo Valiente Robert)	Lilón
<i>Babuco</i> (Tiburcio Hernández)	Méndez, Silvestre
Beke, Félix	Mercerón, Mariano
Berrio, Manuel	Núñez, Arturo
Bruno Tarraza, Juan	Núñez, Arsenio
Cabrera, Juan Luis	O'Farril, Enrique
<i>Chimenea</i> (Pascual Capote)	Palacios, Hortensia
Castro, Ramón (<i>Manos de seda</i>)	Patterson, Lázaro
Cataneo, Francisco	Pérez Prado, Dámaso
Cortés, Lázaro (<i>Tony</i>)	Ponce Reyes, Tomás
Duarte, Pablo	Renté, Emilio
Estrada, Aurelio (<i>Yeyo el cantante</i>)	Roberto y Mitzuko
Fellove, Gabino (<i>El Gran Fellove</i>)	Rodríguez, Tino
Fellove, Francisco	Rodríguez, Lazara
Gárciga, Juan José	Sosa, Alejandro

González, Joaquín
Julio, Alfonso
(*El Gallego de Matanzas*)

Tamayo, Aurelio (*Yeyo*)
Tapann, Enrique (*Tabaquito*)
Vernier, Domingo (*Mango*)

SEGUNDO GRUPO

Cané, Humberto
Cuesta, Silvia
Díaz Mena, Antonio
(*Chocolate*)

Dorca, Ramón
Forcade, Carlos
Mendive, *Kiko*
Ruiz, Eulalio

TERCER GRUPO

Barreto, Justí
Chicho
(Clemente Piquero)

Durán, Modesto
Moré, *Beny*
Santamaría, Mongo

I. SU MAJESTAD EL DANZÓN

1. Los pioneros: Los Bufos, Babuco, Acerina, Tomás Ponce,..

"¡*Los BUFOS Habaneros!* ¡Espectáculo nuevo!" Primera función de abono, para la noche del miércoles 2 de junio de 1869. Orden de la función: después de una danza habanera tocada por la orquesta, se pondrá en escena la ensaladilla original del joven bufo don Francisco Fernández, del modo siguiente:

"Primera parte: *Dos negros catedráticos*, en la que cantará su autor, don Francisco V. Ramírez y don Jacinto Valdés, la bonita guaracha intitulada «Que te vaya bien, chiquita». Segunda parte: *El Bautizo*, en la que cantará la preciosa canción de Byron, traducción del poeta cubano don Rafael M. Mendive, intitulada «La Isabel». Tercera parte: *El negro Checheo veinte años después*, en la que se cantará por su autor, don Francisco V. Ramírez y don Jacinto Valdés, la guaracha que lleva por título «Yo comí flores». En el intermedio del primero y segundo acto, cantarán los jóvenes Ramírez y Valdés la canción cubana «El esclavo». Así rezaba la publicidad de ese grupo cubano que llegó a México hace aproximadamente 128 años. Desde entonces han sonado muchos tambores afrocubanos.

Por lo tanto, tómesese en cuenta que *Los Bufos Habaneros* se presentaron en México en 1882 con:

Los negritos catedráticos, Juan Liborio, Caneca, La duquesa de Haití y otras zarzuelas costumbristas cubanas. Luego, en 1884, en el Teatro Principal de la Ciudad de México, dieron la primera función el sábado 28 de junio, bajo el siguiente programa: *Danzón (sic)* por la *Orquesta Habanera*; guaracha "Dame tu amor", cantada por la Ramírez y por Calle, Prado, Ramírez y Valdés; el juguete en un acto *Artistas para palos*, original de Miguel Salas: la guaracha "La callejera" y la pieza "Un baile por fuera"... donde fueron muy aplaudidos los danzones, danzas y guarachas.

Es en esta oportunidad que se tiene la primera noticia pública de un danzón en México.

Después de veinte años se presentaron nuevamente *Los Bufos Habaneros*; su primera función fue el miércoles 15 de junio (de 1898) con *El lechón*, cuadro de

costumbres guajiras, canecas, danzones y guarachas de lo más escogidas de su clase.

(Cuba, gestadora del género maestro del danzón, mandó al mundo las grabaciones de dieciséis danzones en 1907 y veintidós en 1910, con la *Orquesta de Enrique Peña*; Felipe B. Valdés realizó sesenta y seis en el año de 1907 y cuarenta y uno en 1909; Pablo Valenzuela, entre 1907 y 1909, grabó dieciocho y también Felipe B. Valdés grabó en 1909, cuarenta y una piezas musicales en cilindro acústico de Edison.

2. El danzón cubano solicitó carta de nacionalidad mexicana

YA ENTRADO el siglo xx apareció el danzón de factura mexicana con clarísima influencia cubana. Hacia 1919 tenemos noticia de que se grabaron en disco "Perjura" y "El encanto de un vals", con la *Orquesta Típica de Lerdo de Tejada*; "Variedades", "Música, luz y alegría" y "El ébano", con la *Orquesta de Salvador Sánchez*; "El beso", con la *Banda Víctor* (1919); "Cañadonga" y "Las hilachas" con la *Orquesta de Tiburcio Hernández, Babuco*, y una pieza llamada "Danzones mexicanos", con el *Trío Arriaga*.

Además, todos los medios al alcance fueron utilizados para externar las nuevas ideas. Por tal motivo, gradualmente constituyeron nuevos espacios para bailar y se desarrolló un proceso creciente de grabaciones discográficas con temas nacionales; entre ellas cabe subrayar un hecho sobresaliente: en 1913 la *Orquesta de Ernesto Mangas V.*, originario de Yucatán, grabó en Nueva York ocho danzones: "Depurativo San Roque", "La revista de Yucatán", "Aceite de catedral", "Cualquier cosa", "La bolsa", "Mari Pepa", "La campana" y "Nuevo surtidor".

El danzón llegó casi simultáneamente a Veracruz, Villahermosa, Yucatán, México y otros lugares del interior de la República, tanto por la presencia de *Los Bufos Habaneros* -que lo presentaban en sus revistas teatrales durante sus giras- como por la actividad de las diversas compañías de teatro mexicanas, como las de Austri—Palacios, Arcaraz-Palou, Pastor, Arcaraz-Carriles y Esperanza Iris-Gutiérrez, por enunciar sólo algunas.

De esta forma la semilla quedaba en las localidades donde se presentaban, desarrollándose posteriormente la aceptación o el rechazo hacia dicho género de acuerdo con la propia idiosincrasia regional. Donde hubo selva y manigua, el danzón bajó del escenario a los bailes de Carnaval; de ahí que el fonógrafo y el disco

hayan sido los elementos divulgadores de primera importancia y que, para entonces, ya se pudiera encontrar una cantidad significativa de danzones grabados.

Es evidente que las orquestas cubanas mantenían la primacía, ya que entre 1911 y 1920 Enrique Peña grabó cuarenta y cinco piezas para la Columbia, y Lucine Pratas dieciséis; Antonio María Romeu, con diferentes nombres de orquesta grabó veintisiete números para la Víctor y 147 para la Columbia; Felipe Valdés grabó veintisiete; Domingo Corvacho diez; y entre la *Orquesta de Carmen*, la *Típica Cubana*, la de *Infantería*, la *Francesa*, la *Calle* y una desconocida grabaron ocho temas; en total tenemos 319 danzones grabados en dicha década.

El resultado de esta avalancha de danzones cubanos fue la presencia y difusión del género por todas partes. Los artistas mexicanos de esa época imprimieron discos con temas nacionales, como sones, canciones y danzas, pero también una buena cantidad de tangos, zarzuelas, óperas y, sólo excepcionalmente, algunos danzones. De ahí que sea una rareza verdaderamente única la grabación que hizo María Grever en 1918, cantando el danzón "Yo soy feliz", para la marca EMMY (otra versión señala que fue en 1919). Este panorama fonográfico fue el aliciente para que, en los años posteriores, México adoptara el danzón como un género insustituible para sus bailes. Los grupos orquestales de aquí no grababan danzones, pero sí los ejecutaban en los salones que poco a poco proliferaron por todos los rumbos de la Ciudad y sus localidades aledañas, como Tacubaya, Mixcoac, San Ángel, La Viga, Portales, Iztacalco, Iztapalapa y Xochimilco.

3. Babuco, el primer grande que se quedó por acá

TIBURCIO Hernández, *Babuco*, sastre de oficio, llegó a México como parte integrante de la banda de un circo, donde él tocaba los timbales. Hasta ese momento, quien se los cargaba era *Acerina*. Para la inauguración del Salón México, *Babuco* fue traído de Veracruz -pues ya tenía su danzonera-, a él se atribuye el origen del grito "¡ey, familia...!" Este grito fue posteriormente tomado por el *Chato*, maestro de ceremonias del Marro, quien lo dedicaba a sus amigos o a las personalidades que se encontraban presentes "¡ey, familia: danzón dedicado al *Kid Azteca* y amigos que lo acompañan!"

Acerina, siendo muy joven fungía en este grupo como «secre» -llevando ins-

trunientos y papeleta- y, con certeza, haciendo pininos con los timbales. Puede decirse que la «primera danzonera» mexicana fue precisamente la de *Babuco*, que Intervino en los años veinte en la inauguración del Salón México y también llegó a tocar en el Salón Colonia, El Pirata y El Azteca.

4. *Tomás Ponce Reyes*

TOMÁS Ponce Reyes nació en Sagua la Grande, Santa Clara, Cuba. Llegó a México en plena juventud y se inscribió en el Conservatorio Nacional de Música para mejorar su técnica y abarcar otros instrumentos además del contrabajo que ya dominaba. Por un tiempo organizó su danzonera, en la década de los treinta, pero mejor se dedicó a maestro, compositor y arreglista. Su labor en el danzón mexicano fue de gran importancia, gracias a sus conocimientos y a la cepa danzonera de la que había abrevado en Cuba. Puede decirse que la interpretación de los danzones que tocaba *Acerina* y en la actualidad su orquesta, aún hoy en día, se ciñe al corte que señalara Tomás Ponce Reyes. Entre los danzones que compuso deben tomarse en cuenta "Salón México", "Yo soy el árbol", "El cisne", "Arco Iris", "Oh, don Claudio", "Las calandrias", "Empuja", "Posadas mexicanas", "Qué pasó Mariano", "Mérida Carnaval" y aquél dedicado a María Conesa.

5. *Acerina, piedra negra y fina...*

Si EL danzón pudo consolidarse en México, se debió a que todo lo que pasó por Cuba llegó a Veracruz. *Acerina* también salió de Cuba para arraigarse en México. Nació el 26 de abril de 1899, en Guantánamo y se crió en el barrio de Los Hoyos, el más pobre de Santiago de Cuba. Hay que estar algún día en esta ciudad y puerto para saber lo que significan la rumba y la alegría del son, para entender lo que significó a *Acerina*, el haber tocado, siendo un chiquillo, dos latas vacías al ritmo de la música santiaguera y, siendo adulto, ser el gran timbalero y director de la orquesta más popular de México. Todo ello sin saber una sola nota musical.

Dejó su tierra natal a los catorce años para buscar su futuro como timbalero. Su padre también tocaba los timbales y, además, el clarinete. En un grupo improvisado de nombre *Bola*, llegó primero a Mérida, Yucatán, donde se quedó por

algún tiempo y de ahí a Veracruz.

"Acerina es una piedra negra", exclamaba cuando quería recordar el origen de su apodo y mostraba un anillo con una piedra acerina engarzada. "Entonces, mi madre me puso *Acerina*, y esto me sirvió para todo". Antes de salir de Cuba tocaba los timbales, y nunca tocó nada más que no fueran los timbales. "En mi corazón se van los timbales conmigo" -apuntó. A Tito Puente se le ocurrió llamar tímbal a la tarola, y malamente difundió ese nombre. Aclaremos: *Acerina* tocaba los timbales, instrumentos de percusión muy grandes en toda orquesta sinfónica que se respete.

Consejo Valiente Robert (apellido materno de origen francés) contó haberse venido de Veracruz en 1925 al Salón México, donde trabajó treinta años. "Yo entré a trabajar al Salón México como *soldado*, como elemento -platicó-. De allí fue que yo empecé a pensar que debía tener mi propia orquesta porque yo soy creador de lo que toco".

Un buen día se le acercó a Dimas un joven negro charolado, larguirucho y bien vestido, le pidió una oportunidad para tocar los timbales en su orquesta. Dimas le contestó que el *Chino* Flores era su titular en ese campo, pero *Acerina* le dijo que con él saldría ganando, porque además de saber tocar los timbales, también daba exhibiciones de rumba. Consejo quedó como suplente y, cuando el *Chino* Flores armó su propia danzonera, tomó la titularidad. Para 1931 se anunciaban como *Danzonera de Prieto y Acerina*.

Acerina vestía siempre como un *dandy*; tenía una gran personalidad, le gustaba jugar al dominó y en frecuentes ocasiones se echó sus partidas con don Simón Jara en los interludios de los bailes del Salón Colonia. Refiriéndose al danzón, a la menor provocación repetía una frase que puede ser la síntesis de cómo ha evolucionado este género: "Nació en Cuba pero se baila en México". Jamás leyó una partitura; utilizó los arreglos que hizo Tomás Ponce Reyes -principalmente-; cuando deseaba hacer una orquestación le ayudaban Juan Luis Cabrera o Tomás Ponce. Desde que su padre le dijo que emigrara, porque no le alcanzaba para mantenerlos a él y a todos sus hermanos, su propósito fue llegar a México y hacerse famoso; aquí formó su familia y amigos, y en Cuba sólo conocía a sus parientes. "Los que cuento en el mundo están aquí en México, que es mi segunda patria, mi patria de corazón" -habría dicho-, y lo logró. Merced a su calidad, ha sido su danzonera la que más discos ha grabado y la de mayor popularidad.

Cuando murió Concha, director del grupo *Juan de Dios Concha y sus Estrellas*, *Acerina* se le acercó a Juan Espina, el dueño del popular *Marro* y le dijo: "yo puedo

tener una orquesta". Esto fue por 1937 y de la orquesta que formó, señaló: "Es lo mismo, soy yo".

Acerina y su *Danzonera* tocaba cuatro días a la semana: jueves, sábado, domingo y lunes. Había quienes decían que el Salón México era exclusivo del músico cubano. Su primer sueldo como director de orquesta fue de 2.50 pesos. En el Salón México se cobraba un peso la entrada a los hombres, mientras que a las mujeres diez centavos.

Por más de cincuenta años *Acerina* tocó danzones, y nada más danzones. Sobre la vigencia de este ritmo dijo Consejo Valiente Robert: "El danzón es una música o un baile rítmico, cadencioso que se hizo en 1879 en Matanzas, Cuba, para el populacho. Pero resulta que el danzón es clásico por el clasicismo de los que han tocado hace cien años. Tiene cosa poética, romántica y alegre. Tiene todo lo que el ser humano necesita, principalmente cuando es de países tropicales".

En 1960, cuando cerró para siempre el Salón México, el dueño, Juan Espinal, tuvo un gesto de gran amistad y reconocimiento hacia *Acerina*: le entregó el repertorio de todos los danzones que se habían interpretado durante los treinta años de servicio que había permanecido en el salón.

Entre los integrantes de esta danzonera han estado Juan Luis Cabrera Mateo, al piano; Matilde Rangel, trompetista de primera categoría que resultaba "el alma de la orquesta" -durante más de treinta años de existencia de la organización nunca faltó a una representación-, y los hermanos Diego y Panchito Pérez -el primero heredó la conducción de la *Danzonera* al fallecimiento de *Acerina*.

Algunas de sus más célebres composiciones son: "El arete de Mariles", "Rigolecito", "Club Fénix", "Club Anáhuac" y "Mujer perjura".

Acerina murió el 4 de junio de 1987, pero sus danzones le sobreviven y sobrevivirán por lo menos cien años más.

6. Hortensia Palacios

UNA ACOTACIÓN especial merece Hortensia Palacios, cariñosamente *Tencha* o *La Dama del Teclado*, quien ha hecho historia interpretando el danzón desde su nativa Habana, Cuba, y después de su migración a México. A los trece años inició su carrera musical y en 1940 se integró a la *Orquesta Femenil Anacaona*, dirigida por Concepción Castro, con la que viajó por diferentes países de América y Europa.

En 1946 llegó a México con esta orquesta y se quedó; fue entonces cuando *Acerina* la escuchó y la invitó para participar en su danzonera. *Doña Tencha* nació el 4 de octubre de 1913, y llegó a grabar ciento veinte discos sencillos y seis de larga duración. Se formó a la perfección dentro de los clásicos de la música «cult», razón por la cual le pedían continuamente el danzón "Tres lindas cubanas", en donde se lucía como solista.

7. *Mariano Mercerón*

POR 1957 en todas partes se oían "Margarita" y "Florecita", exitazos musicales que Mariano Mercerón había grabado para la RCA y con los que saltó a la fama. Oriundo de Santiago de Cuba, tuvo allá su orquesta llamada *Los Muchachos Pimienta*, tipo jazz band, que sonó mucho en la provincia oriental. Visitó Mérida en 1947 y de ahí se trasladó al Distrito Federal. Al año siguiente tenía que hacer nuevas grabaciones en México y conformó un grupo con un selecto número de músicos mexicanos, con quienes posteriormente tuvo gran proyección internacional. Al fallecer, en 1975, uno de los integrantes, Severiano Espinosa, rehizo el grupo, pero con una distinta plantilla orquestal a la que tituló *Los Mercerones*, la cual desapareció en 1978. José Aguilera retomó la dotación original con el repertorio inicial, tratando de darle el sello, estilo y sonoridad que tenía en la época en que se dio a conocer; así la *Orquesta de Mariano Mercerón* ha continuado trabajando y manteniendo viva la presencia de su primer director.

De Mercerón, son algunos danzones como "Cuando canta el cornetín", "La Margarita", "Mi amigo Pancho", "Arriba mi cuate" y "Me gustas", entre otros y arreglos con el sello tan suyo a "La violetera", "Nena", "La florecita", "Mi hombre" y "Fumando espero", entre otros.

II. EL SON MEXICANO NACIÓ EN VERACRUZ

1. *El Son Cuba de Marianao*

El SON mexicano nació en Veracruz... pero de padres cubanos. En marzo de 1928, un grupo de son cubano pisó por vez primera el Puerto de Veracruz. Los ocho integrantes del *Son Cuba de Marianao*, habían sido contratados en La Habana por el empresario mexicano José R. Campillo, para cumplir una temporada en el Teatro Esperanza Iris, de la Ciudad de México.

Gracias al danzón y sus embajadores cubanos, los jarochos tenían nociones de la música cubana y ya tocaban algo de afroantillano; sin embargo, no sabían cómo se integraba un son. Desconocían los instrumentos necesarios para reproducir las guarachas, guajiras y sones. Los grupos jarochos tenían otro sonido que no era del tipo que poseía el *Son Cuba de Marianao*.

Esos ritmos cubanos vinieron a revolucionar los gustos musicales de los mexicanos. Varios integrantes de esa agrupación, después de que se desbarató el grupo, en 1930, se quedaron en México. Entre ellos, el trompetista y bajista Arsenio Núñez Molina, y el guitarrista y tresero Eulalio Ruiz de Mantilla, quienes trabajaron con grupos mexicanos.

2. *Arsenio Núñez Molina*

ARSENIO Núñez nació en el barrio de Jesús María de La Habana. Fue el único de su familia a quien le dio por la música. Su padre tenía una peluquería en las calles de San Francisco y San José, de la capital, y su madre trabajaba en lo que podía. Empezó a interesarse por la música después de salir de la primaria, que estudió en el Colegio Galcón. "Un tío mío me vio facultades para la música y me invitó a estudiar en la academia de La Habana". En esa escuela el adolescente aprendió a leer y escribir música. En un principio tocó la flauta. Luego el clarinete y el saxofón, instrumentos que consideraba como compañeros inseparables. Llegó a México tocando la trompeta. Posteriormente, una afección de la laringe le hizo cambiar al contrabajo.

Del barco bajaron, entre los pasajeros, los ocho integrantes del *Son Cuba de Marianao* y el bailarín. Eran Arsenio Núñez Molina, director y trompeta; Félix *Catalicio* Canto, y Eulalio Ruiz de Mantilla, guitarras; Augusto Forest Flores, marímbula; Herberto Aguilar Núñez, *El Neno*, tres; Miguel Meza, bongóes; Salvador Durañones, timbales; Lico Madera, maracas y cantante; y el bailarín José González Pímente. *Lalo* apuntó que la presencia del bailarín fue uno de los puntos claves en el contrato, ya que en La Verbena trabajaba como variedad.

A los cinco días, o sea el 13 de marzo de 1928, el *Son Cuba de Marianao* debutó en el Teatro Esperanza Iris, como parte del espectáculo de José R. Campillo, que incluía nombres como *Chapín* y Nava, *El Chato* Rugama y *Pompín*; en ese tiempo empezaba Delia Magaña, el cómico *Chaflán* era muy joven, a la vez que estaba también el *Trío Garnica-Ascencio*. Llegaron por un mes y se quedaron tres.

Al término de los tres meses, y con la misma compañía, el *Son Cuba de Marianao* salió de gira por toda la República, finalizando en el Puerto de Veracruz. Allí Campillo les dio una alternativa: sus pasajes para regresarse a Cuba o dinero. Hubo consenso, les habían dado un trato magnífico, se quedaron.

El dueño del Café de La Merced en el Puerto de Veracruz los contrató por un mes para tocar en la noche. Allí fue cuando los muchachos de aquella época que tenían afición al son, se arrimaron con ellos y aprendieron bien. Efectivamente, ese son cubano, «el primerito» que vino a México, causó furor. (A un mes de la llegada del *Son Cuba de Marianao*, llegó el *Son Oriental* a Mérida, Yucatán, donde allí mismo se desbarató.) La juventud portuaria acogió con entusiasmo los nuevos ritmos. El *de Marianao* llegó a constituir una escuela para los primeros soneros mexicanos, como Pedro Domínguez, *Moscovita*; José Macías, *El Tapatío*, y Luis Iturriaga, por mencionar a sólo unos cuantos, que en ese tiempo tenían once, doce y catorce años respectivamente. *El Tapatío* también recordó haberlos visto en el Teatro Variedades.

Pronto surgió un grupo, al que le decían *Los Alvaradeños*, que se formó con un tres tocado no muy bien. A pesar de estar "muy ocupado", *Lalo* enseñó a muchos cómo se afinaba el tres, y alguno que otro tono. Al mes regresaron a la Ciudad de México para trabajar en el Teatro María Guerrero, luego en el Lírico. Posteriormente, organizaron una gira por su cuenta porque querían estar más tiempo en Veracruz que en aquel tiempo era muy parecido a lo que se conoce hoy como La Habana vieja y a como lo es todavía Santiago de Cuba; después ir a Tampico e irse hasta Yucatán. De Veracruz, el son se fue para Orizaba, donde tocaron en el Teatro

Joaquín de la Llave; a Xalapa, Ciudad Victoria, Laredo, Tecate, Guadalajara, y todo el sureste, donde estuvieron participando en los carnavales. Así se dieron a conocer, prácticamente en toda la República. A veces regresaban al mismo lugar porque los pedían y luego volvían a salir.

Arsenio Núñez Molina fue un hombre de larga vida musical, pero curiosamente sólo perteneció a dos grupos. Aparte del *Son Cuba de Marianao* fue miembro fundador y trabajó en México treinta años con la *Orquesta Antillana* de Arturo Núñez, nada suyo a pesar de la coincidencia de apellido. *El Caballero Antillano* vino a México en 1940, como parte de la compañía del mago *Fumanchú*.

3. *Eulalia Ruiz de Mantilla*

LALO Ruiz de Mantilla nació el 12 de febrero de 1907 en Daiquirí, nombre que al correr del tiempo adquiriría fama universal por la bebida de ron que ahí se originó, pero a los nueve años su familia se trasladó a Santiago de Cuba, la cuna del son, donde se crió. En su familia tampoco hubo músicos profesionales; sin embargo, había un gusto por la música. Recuerda que "de cuatro años me subían a la mesa y me ponían los bongós en las piernas; mi abuela tocaba las claves, mi abuelo, las maracas, un tío, el tres".

Su papá tocaba la guitarra pero como trabajaba de noche no los frecuentaba mucho. Una vecina le enseñó solfeo a *Lalo*, quien también empezó a tocar guitarra.

A los catorce años el chico fue invitado a hacer una gira por toda la Isla con los hermanos Miró, amigos íntimos de su familia, que tenían una «estudiantina», como le decían al grupo de son en Santiago de Cuba. Fue su iniciación en la música profesional. Después de la gira con la *Estudiantina de los Hermanos Miró*, *Lalo* se quedó a vivir en La Habana con su madre y su hermano, que lo fueron a alcanzar. Allí trabajó con varios grupos, hasta que organizó el *Son Cuba de Marianao* y entraron a trabajar a La Verbena.

Cuando ese son tocó en el Café de La Merced de Veracruz, ahí *Lalo* Ruiz conoció a Manuel Peregrino, hermano de *Toña La Negra*. Ese encuentro fue el que realmente marcó el inicio de lo que podríamos llamar el «son mexicano». Un día, en 1931, se encontraron en la Ciudad de México. Manuel le dijo: "vamos con mi cuñado Cházaro para que te oiga... a ver si te quedas con nosotros". El *Son Marabú* tenía un programa en la estación de radio XEW, la que estaba en el Cine Olimpia de

16 de Septiembre, e iba a entrar al Teatro Politeama. Guillermo Cházaro, quien manejaba el *Son Marabú*, oyó al tresero y propuso llevarlo con Agustín Lara. El compositor y pianista empezó a tocar indicando a *Lalo* "sigueme". Le gustó su trabajo y se quedó.

El grupo hizo varias giras como *Son Marabú*. Pero, cuando Agustín se puso a trabajar en el Estudio Azul de la w, Cházaro decidió organizar un grupo para acompañar a *Toña La Negra*. Así fue como se hizo la primera edición del *Son Clave de Oro*, a principios de 1933. Casi los mismos elementos que integraron el *Son Marabú* formaron parte del *Son Clave de Oro*. Ruiz de Mantilla mantuvo su lugar de residencia en la Ciudad de México hasta 1937, cuando en una gira por el norte con *Toña La Negra* se quedó en Nuevo Laredo. Estuvo en este poblado fronterizo hasta 1942. De regreso a la capital, organizó el *Son Veracruz* junto con los cubanos Clemente Piquero, *Chicho*, y Modesto Durán, y los veracruzanos Manuel Peregrino y Raúl de la Rosa, entre otros. Su colaboración duró ocho meses. Luego Guillermo Cházaro ofreció dejarle el *Son Clave de Oro*; el tresero declinó el ofrecimiento argumentando tener un compromiso con el *Son Veracruz*. En 1943 realizó su última gira con la intérprete de Agustín Lara. Luego, trabajó en el cabaret Río Rosa con la *Orquesta Antillana* de Arturo Núñez hasta finales de ese año, en que regresó a Nuevo Laredo. Allí organizó orquestas hasta 1950, en que se fue para Estados Unidos.

4. Mango y Arturo Núñez

EN LA música afroantillana hay escasez de música para ciertos instrumentos. Tomamos como ejemplo la flauta. Existen en México flautistas y tal vez muchos, pero no siempre quieren dedicarse a los ritmos cubanos del danzón o el cha cha cha. Así fue como el flautista cubano Domingo Vernier Robich, mejor conocido como *Mango*, "puntadas de una tía" -dijo-, llegó a México. Emilio Azcárraga Vidaurreta lo trajo, junto con otros músicos cubanos, para la inauguración, en 1939, del Teatro Alameda y la estación radiofónica XEQ.

Domingo Vernier nació el 5 de marzo de 1916, en el pueblo de Artemisa, i unos sesenta kilómetros de La Habana, en la provincia de Pinar del RÍO. No había músicos en su familia. "En mi pueblo había una banda municipal; desde niño me gustó mucho la música. A diario iba donde estudiaban los muchachos de mi

pueblo hasta que un día decidí meterme a estudiar música en esta banda".

Una familia habanera que vivió temporalmente en Artemisa, animó al adolescente ya de dieciséis o diecisiete años, a trasladarse a la capital para seguir estudiando y para relacionarse con los músicos de allá.

En la opinión de *Mango*, lo que después se llamaría música afroantillana, todavía no cobraba fuerza. Domingo Vernier llegó a México con una orquesta «típica» cubana, donde se tocaba danzón, guaracha y bolero. Bueno, nada más vino una parte de la orquesta, el resto, incluido violines y trompeta, fue contratado aquí.

Al terminar su contrato con Emilio Azcárraga, Vernier Robich empezó a trabajar con el *Son Clave de Oro*, allá por 1940. Permaneció en el grupo comandado por *El Tapatío* casi un año. Luego se fue a trabajar con el yucateco *Alvarito* Ruiz del Loyo, el pianista de Pedro Vargas, mejor conocido simplemente como *Alvarito*.

"Tenía un conjunto llamado *La Conga de Alvarito*", relató el flautista. "Tocábamos diario en la XEQ. De allí, *Alvarito* obtuvo un contrato y nos fuimos a trabajar al Corinto, un cabaret muy bonito sobre Paseo de la Reforma, pegado al Waikikí. Pero estuve allí poco tiempo porque *Alvarito* se tuvo que ir a Cuba con Pedro Vargas".

Fue en ese tiempo que llegó a México el también cubano Arturo Núñez. Y formó su orquesta para tocar en El Patio. *Mango* fue miembro fundador de esa orquesta. Sus compañeros fueron *Kiko* Mendive, cantante; Arsenio Núñez Molina, bajo; *Nacho* Soriano, trompeta; el mismo Arturo Núñez tocaba el piano; Alejandro Torres alternaba con el saxofón y el clarinete; Aurelio Tamayo, tarolas; y el *Che* Toledano, "un viejito cubano que tocaba la tumbadora y yo la flauta".

La *Orquesta Antillana* de Arturo Núñez duró dos o tres años en El Patio. Los elementos ganaban ocho pesos diarios. "Arturo pidió un aumento al dueño, Vicente Miranda, quien se lo negó", comenta Domingo Vernier. "Quien concedió el aumento fue el dueño del Río Rosa, así que nos fuimos para allá a ganar diez u once pesos, la noche. Allí estuvimos mucho tiempo hasta que Arturo se hizo socio de un señor Castellanos, y juntos abrieron un cabaret en Tacubaya".

Es una opinión generalizada que el pianista cubano Arturo Núñez era una bellísima persona. Por eso le pusieron *El Caballero Antillano*. Arturo estudió hasta segundo año de Medicina.

Mango estuvo doce años con la *Orquesta Antillana* hasta que llegó a México Mariano Mercerón, y se fue con él. Vernier Robich tocó lo mismo el saxofón que la flauta. Cuando estaba en una orquesta como la de Núñez o Mercerón, donde había

que tocar el sax, "no me ocupaba de la flauta". Pero después vino el cha cha cha, y otra vez la flauta. El ritmo y la moda imponen el instrumento, decía.

El flautista trabajó con Mercerón por el 53. Pero también estuvo con *Los Cariñosos*, de Yeyo Estrada; Con *Memo Salamanca* fue codirector de otra orquesta. Después formó su propio conjunto, la *Orquesta Cubana de Mango*, con la ayuda de Joaquín Salcido, con quien estuvo trabajando tres años. Luego, se fue a trabajar con *Pepe Arévalo y sus Mulatos* hasta que le salió un contrato para irse a Los Ángeles. Lo contrataron porque hacían falta flautistas de este género de música afroantillana.

En Los Ángeles, California, duró dos años trabajando en el Bar La Cita, el Latín Quarter, en el Palladium y en el Village Bar Room. De regreso a México volvió a formar su orquesta para irse a trabajar al Estado de México, en el cabaret Carnaval, donde las cosas «arrancaban» pasada la media noche. Después de otra temporada con *Pepe Arévalo*, Domingo Vernier entró al *Combo San Juan*, de *Moi Domínguez*.

Mango se describió como "músico de letra". Señaló que siempre le gustó trabajar con personas poseedoras de estudios musicales. Fuera de Arturo Núñez, Mariano Mercerón y también Yeyo Estrada, dice que su relación profesional nunca ha sido con cubanos. "El cubano para trabajar necesita ser músico de verdad y leer el papel", agregaba. Es de todos conocido que hace treinta o cuarenta años la gente nada más veía un cubano y negrito, y automáticamente lo tomaba por músico. Pero no todos los cubanos que vinieron a México eran músicos y buenos.

También comentaba que nunca anduvo en cosas de la rumba: "Aunque soy cubano, ése no ha sido mi ambiente", explica. Sin embargo, *Mango* fue compositor. En tiempos de la Segunda Guerra Mundial, Mario Álvarez, que era gerente de una disquera, autor de ese precioso danzón "Ofelia", un día le dijo: "Mire, *Mango*, hacen falta danzones. Usted es cubano, ¿por qué no hace danzones?" "Bueno, voy a tratar de componer algunos", contestó. Hizo unos ocho o diez, entre los cuales "La palma" y "Sorrento" pegaron mucho y hoy son parte indispensable del repertorio de una buena danzonera. Ambos fueron un exitazo de Arturo Núñez. También compuso "Agua fría". Durante cuarenta y cinco años tocó en México. Y aquí murió.

5. Beny

LA MAYORÍA del cotarro musical guapachoso coincide con la opinión de Pérez Prado y Chucho Rodríguez en el sentido de que, la de Moré, ha sido "la mejor voz de todo el mundo". Han existido buenos cantantes, un Miguelito Valdés, por ejemplo, pero *Beny* superó a todos. Por eso le dicen el *Bárbaro del Ritmo*.

Moré era muy exigente con su trabajo: "Cuando ensayábamos un número, lo tenía que hacer a la perfección. Si no, pateaba y hacía berrinche. Era muy profesional. Se iba a mi casa, se sentaba y preguntaba, ¿qué vamos a poner? A veces hasta hacíamos canciones. Sugería, «esto, por aquí». Me parece que hizo lo mismo con Pérez Prado", recordaba Chucho Rodríguez.

El 19 de febrero de 1963, Bartolomé Maximiliano Moré falleció en La Habana, Cuba. A pesar del paso del tiempo la figura del cantante *Beny* Moré se sigue mitificando. No ha mucho, el nativo de Santa Isabel de Las Lajas sirvió de modelo para el personaje Beto Galán del libro *Bolero* del cubano Lisandro Otero. Se dice que la novela es una síntesis de todo lo que significó Moré como retrato de la idiosincrasia cubana y latinoamericana.

Hace unos pocos años el periodista Amín E. Naser intentó el primer apunte biográfico del *Bárbaro del Ritmo* en su libro *Beny Moré. Un perfil* (1985). En La Habana se filmó la película *Oh, vida*, que reseña la personalidad y obra del cantante más popular de todos los tiempos en Cuba.

El tomo de Naser deja mucho que desear en cuanto a la estancia de siete años de *Beny* en nuestro país. En México fue donde el «sonero mayor» se dio a conocer. ¿Quién lo puede negar? Si los documentos escritos sobre estas vivencias escasean, los testimonios orales abundan. Lo afirman dos personalidades que lo conocieron y lo trataron.

Chucho Rodríguez (pianista, compositor y director de orquesta):

Conocí a *Beny*, aunque superficialmente, en La Habana, en 1945. Había ido a trabajar acompañando al cantante Salvador García. En aquel entonces, cantante mexicano que pegaba se iba a La Habana como primer paso de su internacionalización.

Me hice muy amigo del *Trío Matamoros*, con quien Moré realizó una prueba de voz para venir a México, ya que Miguel [Matamoros] estaba enfermo de la garganta. Posteriormente, aquí en la XEW todos recordamos esos días haba-

neros y así comenzó la amistad.

Chucho Rodríguez se acordaba de que, cuando trabajaba en el cabaret Montparnasse de don Pancho Aguirre, en 5 de Febrero y República de El Salvador, ya con su propio conjunto afroantillano, la empresa contrató a Moré para cantar con ellos. También trabajaban con el pianista los cantantes *Tony* Camargo, *Alfredo* Valdés, *Kiko* Mendive y *Vicentico* Valdés. Alternaban los turnos de cuarenta y cinco minutos y al amanecer, todos iban al café a desayunar y charlar. Esa plantilla de grandes cantantes nadie la tuvo jamás.

Del Montparnasse, *Beny* se fue a trabajar con la *Orquesta Antillana* de Arturo Núñez. Pero cuando surgieron «problemas», el lajero buscó a *Chucho*. "Se quedé tres años conmigo. Tenía mucha idea para los arreglos aunque era lírico. Ideaba la base de un arreglo y yo lo copiaba musicalmente. También a Pérez Prado le dio ideas".

Para el director, el *Bárbaro del Ritmo* era muy profesional y un adicto a su trabajo. Le gustaba que la banda sonara bien. Aunque se tomaba sus copitas, no era agresivo, apuntó Rodríguez. Lo que quería era ritmo, ritmo y más ritmo. Amaba su arte. También recordaba que Moré era muy formal y que los empresarios se peleaban por contratarlo.

Chucho Rodríguez y *Beny* trabajaron en la RCA Víctor con Mariano Rivera Conde. Pero parece que al famoso director artístico nunca le gustaron las composiciones del pianista. Y cuando le llegaron a «parecer», curiosamente nunca pasaba nada.

Eso mismo sucedió con "Esta noche corazón" y "Sin razón ni justicia". La primera vez que las vio, Rivera Conde las «tiró» al suelo. No obstante, su autor sabía que tenían éxito en el medio sonero. Entonces, arregló un juego a lo cubano. Invitó al director artístico de la Víctor al salón de baile Los Ángeles donde tocaba la *Orquesta* de Núñez, con el *Dueto Fantasma*, formado por Moré y *Lalo* Montané.

En el primer turno interpretaron "Esta noche corazón" y en el segundo "Sin razón ni justicia". Don Mariano, interesado, preguntó si eran números cubanos-, "No, le contestó Rodríguez, son míos y son los que tiraste al suelo". "-Se graban mañana" -fue lo único que alcanzó a decir Rivera Conde.

Por otro lado, cabe señalar que *Beny* hizo muchas cosas antes que nadie. Por ejemplo, en la cuestión de los duetos que después se pusieron de moda -José Feliciano con José José y Pedro Vargas con Julio Iglesias-, pues Moré lo empezó a

hacer a partir de la década de los cuarenta. Al único que no opacó fue al *Samurai de la Canción*, con quien grabó "Obsesión", de Pedro Flores.

La mancuerna que el lajero formara con *Lalo Montané*, y que se conoció comercialmente como el *Dueto Fantasma*, contribuyó a que el veracruzano no sobresaliera por sí mismo, siendo como lo era, un gran cantante.

De los muchos mitos que existen entre los soñeras llamados inventores de un estilo, también hay algo que decir sobre *Beny Moré* y el chua. Existe un disco del *Bárbaro del Ritmo* antes de que saliera de Cuba para México en donde lo acompaña el conjunto de Miguel Matamoros en el número "Esa prieta", que posteriormente grabaron *Johnny Pacheco* y *Casanova* en Nueva York. En esa versión, *Beny* hace uso de las sílabas que podría ser un antecedente del *be bop* en español que desarrollara *Lobo y Melón* en la década de los sesenta. Pero ni *Moré* ni *Matamoros* prosiguieron adelante con esa modalidad, la cual fue rescatada por *Batamba* y *Chocolate* para la rumba, a quienes les dio increíble popularidad en el antro *Los Eloínes*, en ese lugar y a ellos, se los oyó y copió *Melón*, cuyo arreglista *La Gallina* le dio al estilo chua chua otra sonoridad. *Batamba* y *Chocolate* no la tocaban en son o cha cha cha, sino en la rumba. Y eran los amos.

III. LA RUMBA DESEMBARCÓ EN VERACRUZ

A. ¿Qué es la rumba?

SOBRE la rumba pende un mar de confusiones que amenaza con ahogar lo que verdaderamente es. Alguna vez, por ahí de los años setenta, el periodista Froylán López Narváez inventó un lema que coadyuvó a la redifusión de la música afroantillana. *Froy* proclamó: "La rumba es cultura", se autonombró rumbero y consideró rumba desde "Lágrimas negras" hasta "El negrito Sandía" de *Cri Cri*.

Pero ya mucho antes, a las bailarinas llegadas de Cuba en la época de oro del cine nacional y luego a las bailarinas mexicanas que interpretaron papeles similares, se les endilgó el nombre de «rumberas»; hallaremos la razón de tal mote perfectamente explicada por Silvestre Méndez un poco más adelante.

Rumba es un nombre genérico que comprende tres ritmos: la columbia, el yambú y el guaguancó. Lo que no sea esto, aunque suene parecido, como la conga, no es rumba, como tampoco lo es los toques de santería.

Por lo que respecta a la «rumba flamenca», ésta ni es rumba, ni es flamenca.

La rumba columbia

EL NACIMIENTO de la columbia como ritmo del ámbito afrocubano tuvo lugar en la zona rural de la provincia de Matanzas, Cuba. Según testimonio de viejos informantes, en las cercanías de Sabanilla, junto al *Chucho* de Mena, existió un pequeño caserío llamado Columbia donde acostumbraban reunirse grupos de cantadores, tocadores y bailadores para levantar un tipo de rumba propio de ese sitio, que muy pronto se expandió hacia el poblado de Unión de Reyes.

En la línea de ferrocarril que unía Matanzas con Unión de Reyes, entre bordes existían poblaciones como Alacranes, Bolondrón, Sabanilla, Macuriges, Jovellanos... la rumba sirvió de elemento de enlace entre estos grupos, fundamentalmente luego de la abolición de la esclavitud en 1886. Esto propició el movimiento de los negros libres, en gran número, hacia los poblados marginales y hacia los subur-

bios de las ciudades.

En este marco histórico-geográfico nació la rumba cubana. De ahí la presencia de factores culturales de raíz bantú en sus orígenes: las makaguas congas, cantos disparatados, de alarde, satíricos, influyen en su expresión. Odilio Orfé ha señalado el "acento quejumbroso característico de los cantos congos de yka, makuta y mani" que se observa en la rumba cubana.

Cuando se habla de figuras legendarias de la rumba cubana, hay que trasladarse a la provincia matancera. Allí tuvo su cuna esta modalidad, y allí han nacido sus más notables intérpretes. Nombres como los de Benito González, *Roncona*, * famoso como cantor; de Jovellanos, *Alambre*; de Limonar, excelente bailarín; Tomás Aldama, Marcos Zulueta, los Drake de Unión de Reyes; Alejandro Aguirre, *Machaco*, notable bailarín, de Cárdenas. Pero el influjo rumbero se extendió hacia Sagua la Grande, donde descollaron varios, sobre todo el celeberrimo *Papá Montero*;** la rumba se extendió por todo el país y por supuesto, entró a los barrios folclóricos habaneros, señaladamente a Jesús María, donde nacieron y radicaron varios intérpretes. Aún se recuerda la voz de Bonifacio Jenke, *Carburo*, cubano de pura cepa.

La figura más notable en la historia de la rumba cubana fue sin duda José Rosario Oviedo, el inmortal *Malanga* de Unión de Reyes.

Faustino Drake le compuso una pieza que es el himno de Unión de Reyes:

A MALANGA

Oigo una voz que me llama:
Arenilleo,
siento una voz que me dice:
Malanga murió.
Unión de Reyes llora
a su timbero mayor,

* Silvestre Méndez compuso a su memoria la extraordinaria rumba "Recuerdo a *Roncona*", disco *Bembé Araguá*, Silvestre Méndez y su *Tribu Afrocubana*, en el cual figura también su rumba "Columbia", RCA México.

** Eliseo Grenet compuso en su honor "*Papá Montero*", disco *Son Habanero* de Miguel Quintana, discos Toboga, N. Y.

que se fue regando flores
desde Matanzas a Morón..."

Malanga llevó siempre una vida bohemia, nómada; jamás tuvo residencia fija. Cuando murió, a los 38 años, en 1923, en la zona de Morón, a donde había ido a trabajar en el corte de caña, dejó una estela de misterio y de leyenda.

La rumba cubiana ha evolucionado. Su música se hace cada vez más acelerada, la percusión se vuelve más compleja, y los cantos reflejan los asuntos del día, la vida cotidiana. Y hasta se baila un poco distinto. Pero sigue siendo rumba.

Encontramos, por ejemplo, en la discoteca de Silvestre, el disco *Cantaremos y Bailaremos del Conjunto de Clave y Guaguancó*, marca EGREM, en el cual hay dos cubianas: "Oquere mi china", de Agustín Pina y "Amo esta Isla", en la versión de Pablo Milanés.

El yambú

EL YAMBÚ es una forma de rumba que se originó en el siglo XIX. Surgió desde los primeros tiempos de la llegada de los negros libres a las ciudades. Es, por tanto, una expresión del folclor urbano. Se caracteriza por un *tempo* mucho más lento, de mayor regodeo rítmico y percusivo, que lo diferencia de las rumbas primigenias, así como de las posteriores maneras alcanzadas por el género. Su esquema rítmico, al igual que las otras variantes rumberas, responde al compás de dos por cuatro. Sus antecedentes podrían encontrarse en la chacona y la zarabanda, o la calenda y el chuchumbé, nacidas en el crisol afroantillano.

El yambú en lo general es anónimo, o sea que su creación queda difuminada en el marco de lo colectivo; sus letras son comúnmente humorísticas, picarescas, satíricas. Los temas, casi siempre, son alusiones jocosas a aspectos de la vida cotidiana. Es, en síntesis, una rumba lenta.

Unos versos publicados en la prensa habanera, en 1882, aluden al cultivo del cadencioso ritmo por la mujer:

La rumba es un baile donde

* Una excelente grabación de esta cubiana se debe a Carlos Embale y *Coro Folclórico Cubano*, disco *Cuba 100 Años de Ritmo & Ron*, EGREM, Cuba.

todo el cuerpo se menea;
ninguna mujer se esconde
cuando bailarlo desea.

Las mujeres bailan rumba
y critican al can can,
porque con la rumbatumba
de la rumba tumbarán.

Son diversos los yambúes que han llegado hasta nosotros. Uno de ellos es "Castillo mangué", que se origina en un pregón callejero:

Yo quiero saber, mi mamá,
cuando me muera yo
arriba de quien, maye santa
me llorarán.

Yo no quiero que me lloren,
yo quiero que a mí me canten,
mamá, un lindo yambú,
como aquel que ayer decía,
pregonando
por las calles de La Habana:

Oh, mangué.

-Castillo mangué.

Mangué,

-Yo va coroná.

Mangué.

Castillo mangué.

Mangué."

Otro yambú que está presente en el repertorio de los rumberos de nuestros días es "María Belén", con su guía vocal que pregona:

*Este coro es utilizado en el guaguancó "La bola" de Alberto Ruiz, grabado por *Lobo y Melón* en el disco *Amalia Balista y otros éxitos*, de CAMDEN-RCA.

Quien no goza,
quien no baila
al compá' e' María Belén.

Y el coro que responde reiteradamente:

Aé, María Belén,
aé, María Belén.

Igualmente se siguen entonando, acompañados de la sonoridad única de la clave y el cajón, diferentes piezas tradicionales de esta modalidad, como "A lo maribá", "La meneadera", "Avemaria morena".

El yambú tuvo sus centros generadores en los barrios populares de Matanzas, así como en las barriadas folclóricas de La Habana, especialmente en Jesús María y Belén.

El yambú, como estilo antiguo, no mantiene una vigencia constante y sonante dentro del complejo de la rumba, aunque se siguen creando yambúes por compositores de hoy, y se siguen incluyendo en el repertorio de las agrupaciones rumberas. Hay que tener presente que es, con toda su prestancia y abolengo, el precursor del guaguancó. Y en toda rumba que se respete, en algún momento, un cantor levantará su fraseo típico, su llamado clásico:

¡Aé, eá, aé.eá!
¡Qué bueno, qué bueno, aé!

En el mismo disco de Silvestre hallamos dos yambúes: "Ve y dile a tu mamita", de Xiomara Larrinaga, y "Mamá abuela", del dominio público.

El guaguancó

EL GUAGUANCÓ nació a fines del siglo XIX, en los barrios suburbanos de La Habana y Matanzas. Tiene como antecedente el yambú, y asimila también elementos de la columbia, aunque procesándolos a manera de conformar una expresión propia.

En el aspecto rítmico, el guaguancó es más vivo, más dinámico que su antece-

sor, el yambú. Y el canto es más fluido. En el punto poético y melódico, el guaguancó es la modalidad rumbera de mayor lucimiento.

Acerca del juego percusivo, de una polirritmia muy rica, el investigador maticancero Israel Moliner hace un análisis:

El tambor más grave es el sostenedor del tiempo, a la par que con sus ritmos reiterados crea la base sonora del grupo organológico. Pero en este caso, la rigidez rítmica aparente se compensa con la búsqueda que hace el ejecutante de diversas sonoridades en su ejecución, en lo cual radica su virtuosismo o habilidad. El tambor intermedio queda más libre y puede en ocasiones establecer un diálogo con el quinto en sus figuraciones, que son de todas maneras más regulares que las de éste. Cuando existe una verdadera interrelación y el tocador del segundo tambor y el quinto se conocen bien musicalmente, el juego aleatorio suele alcanzar los más imprevisibles resultados. El tercer plano y, claro está, el más virtuoso estará en manos del tocador del quinto, quien debe ser capaz de improvisar constantemente para no repetirse, en ejecuciones bien tímbricas, figurativas, cadenciales y agógicas.

Son numerosos los autores notables, una relación tentativa incluye a Ignacio Piñeiro: "Sobre una tumba una rumba", "Papá Oggún", "Dichosa Habana"; a Gonzalo Ascencio: "Changó ta' vení", "Mal de yerba"; a Evaristo Aparicio; a Alberto Zayas; a Calixto Callava: "Guaguancó sabroso", "El callejón de los rumberos", "Chano en Belén"; a Chano Pozo: "Nagüe", "Pin, pon, pan", "Blen, blen, blen"; y a Silvestre Méndez: "El telefonito", "Juventud del presente"...

Los ejecutantes suman legión, pero en una lista mínima estarían *Chano Pozo*, *Silvestre Méndez*, *Carlos Valdez*, *Patato*, y entre los cantadores famosos en primer lugar *Benito González*, *Roncona*, y luego *Esteban Lantrí*, *Saldiguera*, *Hortensio Alfonso*, *Virullilla*, *Merceditas Valdés*, *Celeste Mendoza*, en fin...

El guaguancó es parte importante del nombre genérico ya adoptado conscientemente como salsa. Muchas, muchísimas veces, cuando estamos oyendo un número de salsa en realidad lo que bailamos es un guaguancó, aunque decir bailamos es mucho decir, bailar eso con propiedad, sólo los rumberos de ayer. Los bailarines modernos de salsa no tienen ni la más remota idea de sus pasos tradicionales.

En resumen, de los tres ritmos rumberos el que más se oye en México es

indudablemente el guaguancó, aunque como ya apuntamos, el bailaror o el escucha no sabe de qué se trata.

B. De entrevistas y recuerdos

YA NO son muchos los rumberos de ayer que se quedaron en México y que aún viven. Intenté entrevistar a los más representativos con el fin de abarcar un panorama diverso y amplio. Seleccioné a Silvestre Méndez, el rumbero mayor, el *Tata*, como gustan algunos de llamarle, a *Chocolate* y a *Tabaquito*, como los más antiguos. El primero accedió gustoso y no tan sólo eso, sino que proporcionó casi todo el material gráfico del libro. De *Choco* tenía una vieja entrevista, le pedí ampliarla, incluso Ramón Llarena que fue a Los Angeles lo intentó, pero pasó más de un año sin que enviara más datos. Respecto al tercero, dos veces estuve en Acapulco e intenté entrevistarle pero escurrió el bulto. No comprendió que de cualquier manera iba a ser citado por los demás rumberos y que más valía dar su versión de su paso por la rumba.

Seleccioné a *Pancho* Cataneo porque ese sabe de todo: rumba, son, danzón, y su testimonio en este libro era indispensable.

Pensé que Gárciga y Patterson serían buenos representantes de la generación intermedia de rumberos que llegó a México. El primero cooperó de buena gana y el segundo escurrió el bulto a la mexicana manera (yo te digo que sí, pero no cuándo).

De la última generación de rumberos de ayer, ésta empujada por la marea castrista, nadie mejor que *Lázaro de Cuba*, el «rumbero torero».

Cinco son las entrevistas que conforman la parte medular del libro. A través de ellas desfilan rumberos, rumberas, rumberitos y rumbones. De sus recuerdos surge, invitadora pero de imposible regreso, una época inolvidable para México.



IV. ENTREVISTAS

1. Entrevistas con Silvestre Méndez

Dos SON las entrevistas de Silvestre que conforman esta parte del libro; la primera fue radiofónica, en un programa en vivo, preguntas y respuestas entreveradas con la música del entrevistado. Por tal motivo -el poco tiempo disponible-, esta entrevista no da una idea completa de la vida, obra y milagros del rumbero mayor Silvestre Méndez; sin embargo, el entrevistado insistió en que se tomara como base y se complementara con las preguntas y respuestas derivadas de ella. Complacido, le hice en su casa de la colonia Ciudad de los Deportes, una entrevista basada en la primera, en varias sesiones que resultaron muy emotivas y edité las dos entrevistas para evitar las soluciones de continuidad y las reiteraciones.

El lector podrá apreciar cuál es una y cuál la otra por la forma de hacer las preguntas: en la primera, el entrevistador se dirige en tercera persona a Silvestre, en la segunda, hago las preguntas en primera persona. ¡Bonito y sabroso!

Imagínese el lector la voz ronca, casi gutural del tremendo rumbero Silvestre Méndez:

-Silvestre, que algún día salió de su natal Cuba para venir a México. ¿Cómo es que se decidió a salir para México?

-Bueno Dionisio, mi hermanito, primero que nada te saludo con mucho cariño, con mucho afecto y te agradezco la distinción de comunicarme con tu público y con el mío porque también es mi público; ésta es mi segunda patria y estoy encantadísimo de estar contigo; le mando un saludo contentoso y guapachoso a toda la gente que escucha este programa y entonces, pues, aquí soy tuyo para lo que me preguntes y a ver lo que vamos a hacer.

-Sí, ¿cómo es que decide Silvestre Méndez llegar aquí a México?

-Pues chico mira, yo llegué aquí a México el primero de mayo de 1946 y allá en Cuba escuchaba mucho la radio de México, tenía mucha simpatía por este país, entonces yo trabajaba allá en Cuba en la RHC Cadena Azul, con Chano Pozo,



-¿En qué consistía tu trabajo ahí en la radio?

-Tocábamos de once a doce con la *Orquesta Habana Casino*, pues acompañábamos a artistas locales y del extranjero, y yo hacía mis números y *Chano* también hacía sus números; el cantante oficial de la orquesta era Alfredo Valdés, hermano de *Vicentico* Valdés, de una familia de cantantes.

Trabajábamos *Chano* Pozo, Agustín Manana en la *Hora Cigarros Trinidad*; el señor Amado Trinidad tomó la decisión de contratar a Jorge Negrete, entonces *Chano* y yo pensamos, ¿por qué no lo vamos a recibir al aeropuerto con una conga, con una comparsa?, entonces dijo el señor Amado: "Muchachos, están ustedes locos", pero lo convencimos y *Chano* y yo fuimos a recibirlo al aeropuerto, Negrete bajó vestido de militar, creí que era militar.

Así que lo fuimos a recibir al aeropuerto, esperábamos que trajera sombrero de charro. Fuimos hasta la RHC transmitiendo por control remoto, subió a un convertible saludando a todo el pueblo y llegamos a la estación, y ahí todos los días lo veíamos y él nos decía: "Ustedes vayan a México, así como me están tratando a mí, así los vamos a tratar a ustedes". Bueno, total que ése fue el motivo por el cual yo elegí venir para México; él nos dijo eso y se me quedó grabado. Un tiempo después llegó Ernesto Lecuona del extranjero -y yo ya pertenecía a la Sociedad de Compositores- en una asamblea nosotros lo nombramos Presidente, en esos días llegó del extranjero un dinero que repartió entre todos los compositores, a mí me tocó mil y pico de dólares, tal vez mil quinientos dólares, y a la hora que el maestro me los dio, yo le dije: "Y ahora qué voy a hacer con esto" y el maestro dijo: "Há-



ganle como yo, vayan por el mundo a difundir la música de nosotros y te recomiendo México." Con lo que nos había dicho Jorge Negrete, pues decidí venir a México.

-¿Cuántas composiciones habías registrado hasta ese momento?

-Bueno, en aquel tiempo cuando apenas comenzaba yo, eran mis primeros tiempos y tendría registradas tal vez unas diez o quince.

-¿Te acuerdas de algunas de las ya registradas?, ¿cuáles eran?

-"Tambó", "El telefonito", "Ronco", "Maldito solar", "La Illabó", que es un son afro que lo cantaba un cantante muy famoso que le decían *Fantasmita* de la *Orquesta de Julio Cuevas* allá en Cuba.

-¿Y ustedes, cuando estaban ahí rumbeando, estaban en el guaguancó, pensaban que un día iban a salir del barrio que cada quien del grupo iba a salir?

-Bueno, primero no pensé; cuando entré en RCH Cadena Azul y empezábamos a acompañar artistas, llegó Negrete, llegó el *Kíkaro*, como te conté, pero primero nosotros. Éramos felices rumbeando en La Habana, nací en el barrio de Jesús María en la Calle de Angeles 63 y el barrio de Jesús María es uno de los barrios más rumberos de La Habana. Tú puedes investigar con cualquiera, para rumba Jesús María y para Bembé y para cosa ya del afrocubano de la santería, bueno, en Guanabacoa.

-Terminaron por convencer a Silvestre Méndez de que era bueno salir de Cuba y venir a México. ¿Y siempre se le conoció a Silvestre Méndez como rumbero?

-Mira, yo nací el 31 de diciembre de 1921, y soy rumbero desde chiquito, porque mira, éramos cuatro hermanos, dos mujeres y dos hombres, recuerdo cuando yo tenía seis o siete años que mi papá iba de visita a todas las casas y decía que yo me llamo Silvestre porque nací el 31 de diciembre, mi madre me quería poner Adán y mi padre dijo: "no, no, no, déjenle el nombre del día que nació porque esa es la gracia de las personas", entonces cada vez que íbamos de visita a una casa me decían: "a ver niño, ven para que vean que tú eres un tremendo rumbero" y me ponía a bailar guaguancó.

-¿Por qué te decía tu papá que eras un tremendo rumbero, qué hacías?



-A mí me gustaba mucho la rumba, cuando había fiesta en cualquier casa de la vecindad, formaba la rumba y a mí desde chiquitico me gustaba mucho.

-¿Y alcanzabas los tambores?

-Sí, bueno, cuando aquello, no lo tocaba profesionalmente, por supuesto, íbamos a una casa de visita, se formaba la rumba y entonces mi papá me decía: "niño, ven aquí, baila aquí, para que la gente vea que tú eres un tremendo rumbero".

-¡Ah!, bailabas.

-Bailaba y cantaba y eso, desde niño, déjame explicarte que un rumbero que para mí fue mucha inspiración cuando yo era niño fue un señor que se llamaba Santos Ramírez; Santos Ramírez es el compositor del famoso canto de comparsa "El Alacrán". Entonces él cantaba muy bonito, tenía una voz muy bonita para cantar el guaguancó, y yo de niño lo oía a él y me gustaba mucho.

-¿En qué momento empezaste a tocar ya en algún grupo?

-Bueno, entonces también cuando estaba chiquitico y me gustaba tanto tocar eso con latitas, con latas de leche Nestlé, de esas latas, y de ahí hacía bongó, por en medio les abría un huequito, las amarraba con un cordelito y tocaba como bongó.

-¿Y luego en qué etapa empezaste ya a integrarte a algún grupo?

-Bueno, ya cuando tenía yo, digamos unos once o doce años, vivía en la Calle de Águila entre Diaria y Tallapiedra y a una cuadrita estaba una calle que se llama Puerta Cerrada y a otra cuadrita estaba el parque de Jesús María y ahí se juntaba la gente más grande, los rumberos de La Habana, los que trabajaban en el muelle, carpinteros, un señor que se llamaba Roberto Izquierdo tocaba el quinto muy bien, pero esa era gente más crecida, entonces el grupito de nosotros era de Águila y Puerta Cerrada para atrás; en Águila y Diaria nos juntábamos la niñez de ese tiempo ya de diez, once años, yo iba a una escuela que estaba frente al parque de Jesús María, primero fui a una escuela que se llamaba la Escuela 21, estaba en la Calle de Indio y no me acuerdo exactamente de la otra, allí yo cursé un par de años; después me pasé a la Escuela 51 en el parque de Jesús María, en esa escuela estudió también el *Yeyo*, los dos salimos de allí del sexto grado y a esa edad que te digo nos poníamos a jugar. El deporte era una cosa muy bonita en Cuba, a los *fiñes* nos gustaba mucho jugar la pelota, a las carreras, total que éramos muchachos juguetones en ese tiempo pero la rumba estaba conmigo siempre, con los muchachos, y allí fue donde a mí se me ocurrió sacar mi primera rumba que se llamó "Tambó", ésa la hice cuando tenía como doce o trece años, y esa rumbita se empezó a hacer famosa en todo el barrio.

-¿Cómo se llamaba el barrio?

-El barrio de Jesús María, cariñosamente le dicen *Amalia*.

-Hay una pieza que se llama "Juventud amaliana", ¿será por eso?

-Aja, por eso, eso de 'Juventud amaliana' fue de una fiesta que hicimos una vez, unos añitos después; en Cuba se estiló organizar bailes en un salón que se llamaba La Cotorra y otro que se llamaba La Tropical de la Cervecería La Tropical. El primer baile lo dieron los de una agrupación del barrio de Belén que se llamaba *Los Veinte Solitos* e hicieron ese baile en La Cotorra, pagaron todos los gastos, invitación, a toda la gente de La Habana sin cobrar, y después que *Los Veinte Solitos* hi-

cieron eso, a nosotros se nos ocurrió también un baile organizado por el barrio de Jesús María, por eso se llama la pieza "Juventud amaliana"; organizamos entre la juventud ese baile y fue el segundo barrio que organizó una fiesta en La Cotorra, invitando a toda la gente de La Habana sin cobrar, de gratis, y "Juventud amaliana" la compuso un muchacho que se llamaba Eulogio.

-¿Hasta qué año estudiaste?, terminaste la primaria, sexto grado, y ¿luego fuiste a la secundaria?

-Me inscribí en una escuela allá que se llamaba Artes y Oficios que es como decir aquí el Politécnico, en esa escuela estudió también José Antonio Méndez, el compositor de boleros, y ahí estuve un poco de tiempo, no duré mucho porque cuando yo fui para Artes y Oficios y estuve ahí como cuatro o cinco meses, yo ya me había hecho famoso en el barrio de Jesús María como rumbero.

-¿Cómo fue eso?

-Había un rumbero adulto muy famoso en mi barrio, bueno, había varios, pero uno de ellos era muy famoso, se llamaba Miguelito y le decían Miguelito *Cara*



Ancha y él también bailaba guaguancó; yo era *un fiñe* y él era de los rumberos ya de edad, y al sonar mucho mi rumba "Tambó", allí él preguntó: "¿Oye, esa rumba quién la sacó?" -un *fiñe* que anda allá en Águila y Diaria, entonces, otro señor que también era rumbero famoso de Jesús María se llamaba Carlos Noa (él tuvo dificultad y murió en una riña, allí en la misma barrita que te digo, porque era gente de piñazo y navaja), los rumberos se reunían allí a tomar y se la pasaban cantando la rumba y *Cara Ancha* dijo: "Traigan para acá pa' ver", me mandó buscar y fui para allá, yo todavía no tomaba cuando eso, y canté esa rumbita y le gustó mucho y entonces empezó a relajear a Miguelito *Cara Ancha* diciendo "uy, el muchacho muy bien, el muchacho nuevo, mira, Silvestre sacó esta rumba", entonces ese rumbero muy famoso, celoso me sacó una rumba; cuando aquello, nosotros sacábamos rumbas de los detalles que sucedieran, de si fulanita se peleó con sutanita o cualquier cosa que pasara, para todo nosotros sacábamos un canto, la rumba de Miguelito va así:

En mi barrio hay un grupito
de rumberitos nuevos,
en mi barrio hay un grupito
de rumberitos nuevos,
yo siempre le digo así
con el que sabe no se juega
y si se juega con cuidado
yo siempre le digo
a los rumberitos nuevos,
yo siempre le digo
a los rumberitos nuevos,
óyelo bien aé
óyelo bien aé
sabes que yo soy la llave
oyelo bien aé

-Amenaza y advertencia...

-Y que saca esa rumbita, al rato yo también la oí y que le contesto, estaba yo recién desempacadito, digamos del ambiente de componer rumbas y esas cosas y le saqué la famosa esa que después la grabó el *Conjunto Casino*, la grabó el *Trío*



Servando Díaz y que se llama "Sonerito de ahora", pero cuando yo la saqué primero la saqué como "Rumberito de ahora" y entonces le contesté así:

Tú me dijiste
que soy rumberito,
rumberito de ahora,
yo canto hace tiempo
pero nunca quise
cantarte mi rumba
hasta cierto momento,
después me dijiste
que tú eras la llave.
¿La llave de dónde?
tú canta
un poquito
no seas tan ansioso,
Miguel no te metas
con la Estrella amaliana.

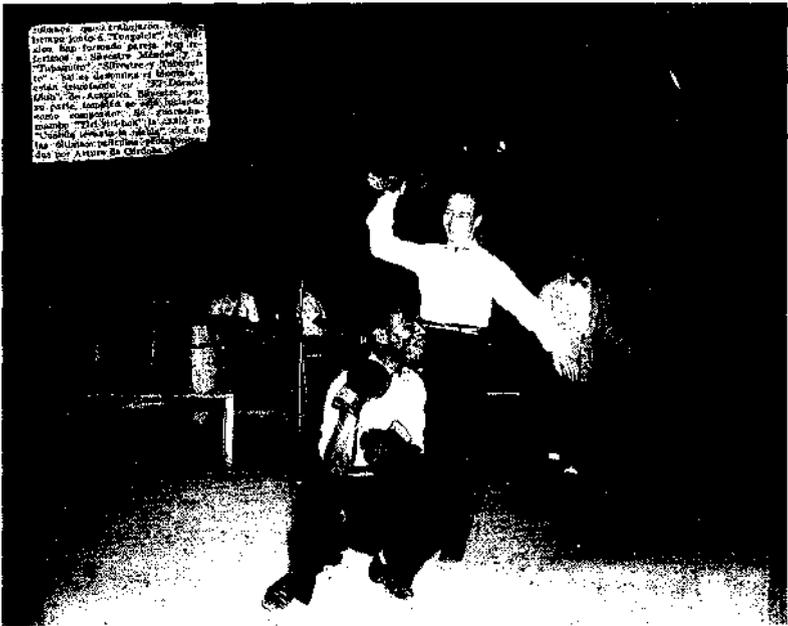
-¿"Estrella amaliana", la del baile?

-Esa, yo hice un grupito de rumberos entre los muchachos más chicos y le puse "Estrella amaliana", entonces, cuando nosotros íbamos de fiesta nos manda-

bamos hacer unos pañuelos así en triángulo de satín con una estrella bordada y abajo decía "Estrella amaliana", entonces cuando íbamos en grupo a cualquier barrio a rumbear de un barrio a otro, o en el mismo barrio en casa de fulanita, quien fuera, por ejemplo, en casa de la mamá de Modesto Durán (Modesto tocaba los tambores, después tocó con Pérez Prado), en casa de la mamá de él había rumba, yo creo que cada semana había una rumba, entonces ellos vivían en la Calle de Florida entre Vive y Puerta Cerrada.

-¿Y "*Sonerito*" te llevó a la fama?

-Así fue. Después de haberlo sacado como rumba, un buen día oí en la estación de radio XEB, a un cantante que se llamaba *Cheo* Marqueti, fue muy famoso en Cuba, un cantante de son y de guaracha, y había un conjunto que se llamaba *Los Dandys del 40*; el director se llamaba Joseito Bergerí, en ese conjunto tocaba la trompeta Manolito Berrio, y fue que se hizo famosa ya la rumba en toda La Habana, yo no tenía conocimiento todavía de lo que era derecho de autor, y de esas cosas, uno sacaba los cantos, pero todavía no sabía de eso, entonces la oigo en el radio, pero si yo mi número lo saqué para rumbear, y no para cantarlo por radio ni nada de eso; y que lo voy a buscar, allá me esperé a que saliera *Cheo* de la transmisión para decirle que yo creía que al cantarlo me había robado mi número, lo espero afuera, salió con Manolito: "Oiga, ese número que está cantando allí yo fui quién lo compuse, mira, por qué tú lo estás cantando"; "oye, pues eso no tiene nada de malo, al contrario, es bueno muchacho", dijo Manolo, y allí fue donde yo empecé a tratarlo porque Manolo era de allá de Pueblo Nuevo, por allá de Cayo Hueso, digo vivía, porque él era también del interior pero vivía allí en Pueblo Nuevo, también era más grande que yo, y Manolo: "muchacho eso no tiene nada de malo que te lo canten, al contrario, eso te conviene, mira tú lo que tienes qué hacer es registrar tu canción en la Sociedad de Compositores y cobrar tus derechos, te pagan, eres un compositor y registra tus números", y ya me hice amigo de *Cheo* Marqueti y entonces como que el conjunto ese era un conjunto de son, así fue como a la canción que primero se llamó "Rumberito de ahora" le puse "Sonerito de ahora", para que la cantara la gente, y ya fue donde agarré yo la onda, la línea de hacerme compositor y eso, ya fui, no me acuerdo quién me hizo los guiones de este número primero, y ya después lo registré porque accidentalmente también fue en el año cuarenta o cuarenta y uno, yo ya salía disfrazado en la comparsa *La Jardinera* del barrio de Jesús María y en un baile en los *Jardines* de La Cotorra pre-



cisamente, conocí una noche disfrazado de jardinero a Petrona Pozo, que fue mi novia.

-Entonces esa fue tu primera novia, la hermana de Chano Pozo que también era rumbero, ¿qué tocaba Chano?

-Tambores, nosotros tocábamos los instrumentos folclóricos de Cuba, no éramos músicos de estudio, de academia, éramos producto neto rumbero, tocábamos los tambores, los güiros, las maracas, la pura percusión.

-¿Y cuándo tu fama salió de La Habana?

-Cuando un señor que se llamaba Gilberto Valdés, un musicólogo de Cuba, gran musicólogo que organizaba conciertos de música afrocubana, estaba organizando un concierto para el anfiteatro en La Habana y se llamó *Tambó en negro mayor*, y este señor se dedicó a buscar de todos los barrios un rumbero, él llegaba por ejemplo a una barra, entonces se ponía a escuchar a ver quiénes eran los rumberos famosos para invitarlos al concierto ese que organizó, a mí por Jesús María

me tocó ir porque él llegó a una barrita (cantina) que había en la Calle de Águila y Vive, este señor llegó a Jesús María y empezó a oír y entonces le preguntó al que lo atendía: "Oiga, y aquí quiénes son la gente que canta rumba, los famosos", y le dio el nombre mío, entonces me fueron a buscar a dos cuadras a la Calle de Diaria y Águila, me localizaron y me dijeron: "Silvestre, hay un señor que anda buscando un rumbero famoso que va a hacer un concierto y preguntó que quién era un rumberito famoso del barrio, y le dijimos que tú, pero corre, corre, aprovecha" y ya fui para allá y era el señor Gilberto Valdés, que me invitó a tocar en el concierto *Tambó en negro mayor*, donde estaban casi todos los buenos rumberos de cada barrio; en cada barrio había uno o dos, ahí estaba *Chano Pozo*, *Roncona*, *Manuela Cara de Caballo*, una santera rumbera muy famosa, entonces me citó para el día que íbamos a ensayar en la Calle de Zulueta y Corrales.

-¿Tú ya tenías tus tambores?

-No, los primeros tambores que yo tuve me los hizo un señor que le decían *El Manco*, que salía de farolero en la comparsa de *La Jardinera*, él fue la persona que me hizo mis primeros tres tambores, pero cuando este hombre fue, todavía no los tenía.

-¿Cómo se llaman esos tambores, tienen sus nombres?

-Sí, Llamador, Tumbador y Repicador.

-El Llamador qué sonidos produce, ¿muy graves?

-El tumbador es el ritmo de base; el llamador, acompaña al ritmo de base, ése lleva el ritmo de base del guaguancó; el llamador es adorno complemento del tumbador, llamador está afincando al tumbador y está llamando al repicador, y el repicador marca los pasos del bailador,

-¿Ensayaron?

-Ensayamos, cómo no, estuvimos muchos días ensayando, los ensayos eran de dos a seis de la tarde y te imaginas que cosa tan guapachosa y tan contentosa, mi hermano, cuando nos juntábamos en los ensayos y eso, nos encontrábamos gentes que éramos de distintos barrios y era una cosa fantástica, entonces la cosa del tambor.

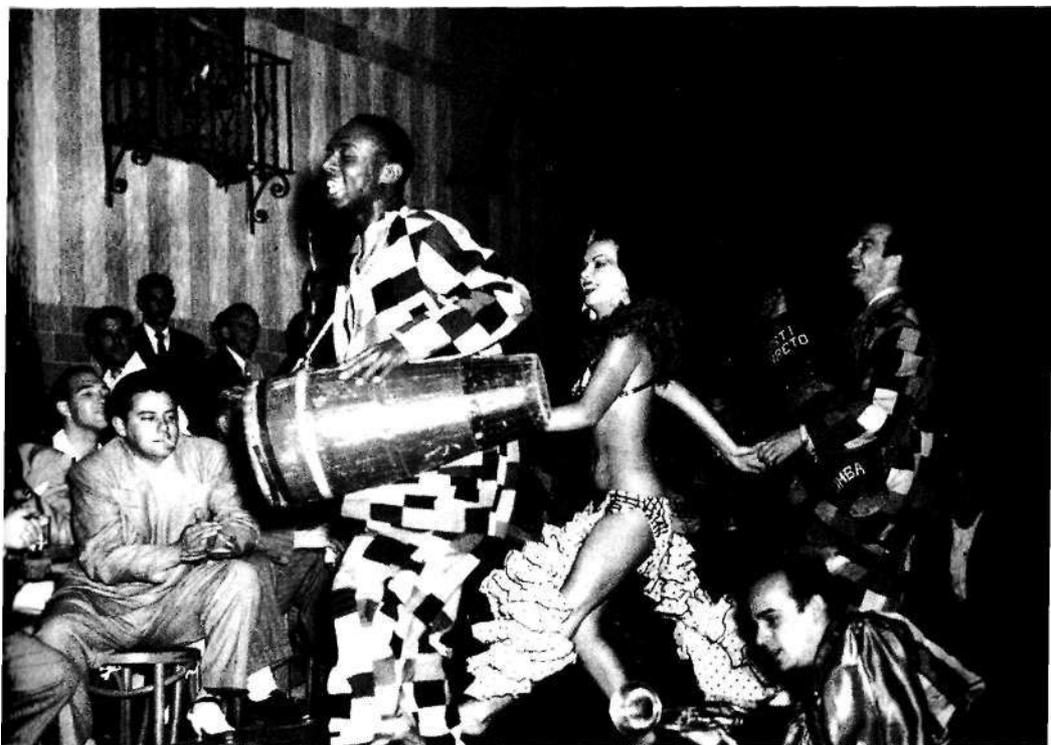
-¿Por qué tú tocas tres tambores y casi todo mundo loca dos?

-Pues yo toco tres tambores, hay que ser sinceros en decir las cosas, te voy a decir por qué toco tres; porque deseaba innovar la música rumbera. Como cada tambor tiene un sonido diferente, esto hace posible al percusionista que sus manos conversen con los tambores, que se establezca una plática entre los tres sonidos.

-Algo que no cualquiera puede lograr. Diríamos, sonidos que tan sólo Silvestre Méndez es capaz de arrancar en esa forma de plática, de alegre comadreo.

-Así parece ser, hermano Gonzalo. Todo esto va sucediendo en etapas diferentes, ¿eh?, porque yo como te digo al ser novio de Petrona, entonces ella vivía en la Calle de San Rafael y Escobar en Pueblo Nuevo, y vivía con su abuelita, y yo iba todas las tardes y me sentaba con ella, con mi noviecita a hacer romance, y venía Chano de visita a ver a su hermana y a su abuela, y así fue como conocí a Chano Pozo, el gran precursor, y así me nació la idea de tocar tres tambores simultáneamente.

-Tú dices que Chano Pozo fue precursor, ¿precursor de qué?



-Precursor de la difusión de las rumbas y de los cantos que nosotros componíamos para divertirnos y para gozar. Él se puso a introducirlo al ambiente profesional de las orquestas y que ya lo cantaran los cantantes con orquestas con arreglos de música.

Entonces sucedió que nos hicimos amigos, y después del concierto organizado por don Gilberto Valdés, me acuerdo que por entonces llegó a Cuba un coreógrafo ruso que se llamaba David Lechini y montó un espectáculo en el Tropicana que se llamó *Conga pantera*, también para el montaje de ese espectáculo, como una copia de lo que había hecho ese Gilberto de reunir rumberos de distintos barrios, para esta revista también los buscaron y todo mundo iba allí al Tropicana para la revista esa, y también nos reuníamos mucho todos los rumberos; por cierto, en aquella ocasión el número original que se agarró para la revista fue un número de *Chano* que se llama "Parampampín" y fue el número central de la revista, y en una parte donde aparecíamos tocando rumba subidos en una mata también se tocó mi "Tambó", bueno *Chano* fue precursor de eso y de introducir los tambores en la música de jazz; después, un poco ya después, en el 46, en el intervalo de esta época que yo te estoy hablando, para cuando yo vine se dieron muchas cosas, sucedió un baile que yo organicé una vez con un amigo que estudiaba en la Escuela 51 y le decíamos *El Zurdo*, él era hijo de la encargada de la casa de vecindad, buen amiguito, yo siempre tuve mucha suerte para tener amiguitos, entonces yo me acuerdo que murieron sus padres y heredó una panadería que tenían ellos allí que se llamaba La Santa Lucía en la Calle de Águila y Diaria y como éramos amiguitos desde niños, cuando heredó eso ya me había inscrito a la Sociedad de Compositores, y *Chano* ya se había metido en ella un poquito antes que yo; él era rumbero primitivo como yo.

-¿Por qué no nos platica, Silvestre Méndez, cómo fue que grabó "El as de la rumba"?

-Bueno, pues, esa fue la primera vez que grabé en México, fue con discos MUSSART con Memo Acosta, y ahí está en el coro el *Gallego de Matanzas* y está el *Melón* y el *Chocolate*, Antonio Díaz, entonces yo lo grabé en ritmo de guaguancó auténtico como lo compuse, la rumba auténtica de Cuba; después tuve la ocasión de ver a *Machito* la primera vez que fui a Nueva York y se lo di a él y lo grabó.

-¿Cuál versión le gusta más, la de Silvestre Méndez o la de Machito?



My Boston

By Alau Frazer

29 BOSTON

AROUND BOSTON

By GEORGE CLARKE

KIM NOVAK IS AN EVER-LOVIN'

Plays Three Bonga Drums at Same Time

JACKIE FISHER is bringing in a Cuban singer and conga drum player—he plays three at one time—to The Cave, starting tonight. His name: SYLVESTER MENDEZ . . . Steuben's Vienna Room will hold-over **CE BETH** for a second two weeks, a rare honor there . . . **JOEY ADAMS**, newly elected president of **AGVA**, winning over **PENNY SINGLETON**, will be here Oct. 28-30 with his wife, Cindy, for benefit shows and to plug his latest book, "Takes One to Know One" and album "Candy and I."

In the meantime Jack would like it to be known that his Cuban star, Sylvester Mendez, who plays three bonga drums at the same time, will be at the Cave until the 28th, at which time he has to go out of the country to get his visa renewed. If and when he returns over the border he will, says Jack, be back at the Cave. Also at Steuben's Joe Schneider tells proudly of the last letter he and his brother, Max, have received from Jerry Lewis, who has never forgotten Steuben's Vienna Room. Second set in Steuben's Vienna Room.



-Bueno, pues las dos me gustan pero me encanta la que hizo *Machito* con arreglo orquestal de René Hernández, es una cosa insuperable.

-Y de todos los rumberos con los que Silvestre Méndez ha convivido, ¿quién le ha impresionado más?

-¿En qué aspecto?

-Como músico, como intérprete.

-Como cantador de guaguancó, Santos Ramírez, El Niño, y Chano Pozo como cantador de columbia, con un léxico muy original suyo.

-Silvestre Méndez, toda una leyenda dentro de la música, ¿qué nos puede platicar acerca de la grabación de Silvestre y su Tribu?

Bueno, mi hermanito, me pones de veras que es una emoción grandísima la que tengo con este elepé porque también estamos muchos y ya no viven algunas ' las gentes que estábamos en esa grabación; ahí está Manolo Berrio que es mi

El Satélite de TIN-TAN

HOY LUNES, EN EL "SHOW":

TIN-TAN y MARCELO

DEBUT DE:

SILVESTRE

(Disparando Ritmos en Propulsión a Chorro)

Y LA BRILLANTE VARIEDAD DE COSTUMBRE

Reservaciones al
24 - 65 - 51

VIERNES PROXIMO, CORONACION DE

ELSA AGUIRRE

Reina del Cine Nacional

POR:

"EL CINE GRAFICO"

Sensacionales Sorpresas

compadre, en el bajo está Andresito, en el tres está Pablo Peregrino, en el bongó esta el *Chocolate* y en el coro el *Gallego de Matanzas y Melón*, esa fue la primera grabación mía y no saben ustedes la emoción tan bonita que estoy sintiendo porque me están haciendo recordarla.

-¿Entonces ese es Melón, Luis Ángel Silva?

-Sí, es el *Melón*, cuando eso él trabajaba en el cabaret Astoria, y un bajista que se llamaba Andresito, el cual tenía alguna dificultad para pronunciar las palabras, los trabalenguas, y le decíamos el *Muchatlampa* porque para todo decía *tlampa*, entonces cuando yo iba a hacer mi primera grabación, a quien yo invité en el bajo fue a Andresito, y tenía al *Gallego* para hacer coros, pero necesitaba otra voz y entonces Andresito fue quien me recomendó al *Melón*, dijo: "En el Astoria trabaja un muchacho que canta muy bien"; allí fue donde yo lo invité a mi primera grabación.

-Tú dices, "entonces después tuve la ocasión de ver a Machito la primera vez que fui a Nueva York y yo se lo di a Machito y lo grabó". ¿Quién era él?

-Músico cubano, *Machito* era un señor muy famoso en toda la América Latina y el mundo entero y se llamaba Frank Grillo.

-Y estamos aquí revisando material fotográfico, si ustedes lo vieran, cada una de las fotografías es toda una historia, está con los personajes de la música como del espectáculo mundial; en este momento Silvestre Méndez tiene en sus manos una fotografía...

-Bueno, aquí estamos en una gira que hicimos en Cuba, a Santiago de Cuba, donde nos llevó Amado Trinidad, que era el dueño de la RHC Cadena Azul; aquí estamos Chano Pozo, Rolando, tremendo quinto de pocoloti, Alfredo León, que es el hijo del director del Sexteto Nacional y yo.

En esta otra aquí estoy con René Hernández, que es el arreglista de la orquesta de *Machito* y todos los números de bolero y de todo lo que cantaba Vicentico Valdés. Todo lo más famoso de la *Orquesta de Machito* eran arreglos de este señor que está aquí: René Hernández.

-Y cuando Silvestre Méndez llega a México ya nos dijo cómo fue que vino para acá, en qué año llegó, ¿pero cómo le hizo para conectarse con el medio musical

de México?

-Bueno, chico, yo llegué acá a México en 1946, traía mis tres tambores, entonces en el aeropuerto estaban los choferes, en grupo, y se te arrimaban, te decían "¿para dónde va?" y yo bajé con mis tres tambores y se me arrimó un tipo: "¿Y eso que tú traes son barriles para pulque o qué?" -"No, mi hermano, estos son tambores para tocar rumba, columbia y guaguancó", entonces me dijo: "Ah, tú eres músico" y yo le contesté: "Sí, yo soy músico y estos son tambores"; entonces me preguntó: "¿Para dónde te llevo?" y le dije: "Bueno, pues llévame a un hotel que tú quieras", entonces arrancó y me llevó a un hotel que se llama Hotel Toledo, en la calle de López e Independencia, y allí me dejó y me dijo: "Mira, ¿tú sabes por qué te traje aquí?, porque a dos cuadras de aquí está la XEW y ahí se reúnen todos los músicos por el día, entonces yo creo que es lo que te conviene. Así me bajé, subí los tres tambores y qué iba a esperarme, no me esperé para el día siguiente ni nada, porque me dijo: "Para un lado así, te queda el parque de la Alameda, y para el otro para abajo, te queda la estación esa que te estoy diciendo donde se reúnen los músicos todo el día". Traía un sombrero de jipi, de esos de jipi que el aire hace temblar así bonito y sabroso, y ese día nomás guardé los tambores y salí. ¡Qué iba





a esperarme para mañana!, y en vez de agarrar para la derecha, agarré para la izquierda, atravesé Artículo 123 y cuando iba llegando a Ayuntamiento, señores, se lo juro por mi madre santa, por la Virgen del Cobre y por la memoria de mi madre sagrada, que les estoy hablando la verdad: llegando a Ayuntamiento, ¿saben ustedes a quién me encontré?, bueno yo venía caminando por enmedio de la calle vestido de blanco y un tipo venía caminando enfrente y se quedó parado viendo a ese hombre que venía vestido de blanco y seguí caminando y cuando fuimos acercándonos, el hombre me grita: ¡Silvestre, Silvestre! y le digo: ¡Kiko! Era Kiko Mendive que se iba para un salón de baile que se llamaba Smyrna, el Salón Smyrna, y entonces me preguntó: ¿Cuándo llegaste? Acabo de llegar, acabo de llegar ahorita en este momento. "Uy, estás recién desempacadito mi hermano, vamos, te invito" y me llevó entonces para el Salón Smyrna y entonces ya ahí entré con él y eso quiere decir que enseguida el primer día que yo llegué a México ya yo estaba en un salón de baile, entonces se subió Kiko y cuando se subió ahí y me saludó ante el público y dijo: "Bueno, acaba de llegar de Cuba Silvestre Méndez, que es el autor de una pieza que yo soy el creador aquí, que es «El telefonito» y ahí está"; te digo, ese fue el comienzo de cuando llegué a México.

-¿Tú y Kiko se conocían bien en La Habana?

-Kiko Mendive en Cuba se dedicaba a repartir cantina, comidas de cantina que se llevaban a las casas, y cuando terminaba su trabajo, como buen aficionado a la música, estaba en un conjunto que se llamó *Los Jóvenes de la Crema*, y Kiko cantaba con ese conjunto, mas todavía no era conocido en Cuba, ni era un conjunto profesional que fuera famoso como la *Sonora Nacional* de Piñón, como era el *Bolero de Tata del 35*, como el *Conjunto Cubano 42*, que allí tocaba Andresito, estos conjuntos que te estoy mencionando eran conjuntos que existían cuando yo todavía no me dedicaba profesionalmente a la cosa.

-¿Tu amistad con Kiko fue una buena amistad aquí en México?

-Sí, porque allá nomás nos conocíamos, pero ya aquí en México, cuando nos encontramos hicimos buena amistad. Él vivía en la Calle de Michoacán con una güera mexicana que se llamaba Socorro, y como que ya estaba colocado aquí, me invitó a trabajar con él, muchas veces iba con mis tres tambores y él cantando, en una ocasión fuimos a Guadalajara a trabajar, me invitó a trabajar e íbamos *Chocolate*, Pascual Capote, *Chiminea*, y regresamos. Después de esa temporada, me quedé un tiempo trabajando acompañándolo con mis tambores y mis composiciones.

-¿Kiko Mendive cantó todo lo que tú compusiste por esa época aquí en México y lo grabó?

-Sí, grabó "El negro bonito", grabó "Mike el vacilador".

-Y, ¿cuál tú juzgas que sea de lo tuyo lo mejor que cantó Kiko Mendive?

-Todos me gustaban pero el que más me llegó para mi manera de sentir y de apreciar, fue "El negro bonito".

-Y, ¿no sería "México lindo"?

-"México lindo" le quedó muy bien, pero también las otras.

-¿Por qué se fue Kiko Mendive de México?

-Hubo un tiempo en que Kiko cantaba con Ismael Díaz, tu servidor en las tumbadoras y Carlitos Forcade el bongocero, trabajamos con él muchas veces y en muchos salones de baile. Por cierto que cuando aquéllo, todavía no pertenecíamos al Sindicato de aquí, y como que hay cierto recelo de la gente por el trabajo. Carlos

Forcade y tu servidor no íbamos en la nómina todavía de la *Orquesta de Ismael Díaz* que iba a tocar en el baile, entonces nos sentábamos en una mesa y a la hora de la presentación de *Kiko* hacía como que nos presentaba de visitantes y nos pedía echáramos la paloma; estaban los delegados del Sindicato e iban a tomar nota de las personas que estaban trabajando para reportar, entonces la presentación de nosotros parecía una cosa accidental. Contestando tu pregunta, *Kiko* se fue a Caracas por un lío de faldas y nunca más regresó.

-¿Qué impresión te dio el Salón Smyrna, qué impresión recibiste al entrar y estar viendo bailar a los mexicanos en el Smyrna?

-La impresión que recibí fue tremenda y muy bonita, que decía oye pero cómo gusta la música de nosotros aquí, la música de Cuba, y qué entusiasmo, qué simpatía para los cubanos, para nuestra música y la impresión, mucho, mucho muy agradable, totalmente agradable, bonita, como si estuviera descubriendo un nuevo horizonte, otro mundo, bonito.

-Y después conociste todos los salones de baile de esta ciudad, ¿cuál te impre-





sionó más aparte del Smyrna?

-El Oaxaqueño, que estaba en la Calle de República de El Salvador, entre Isabel la Católica y Bolívar.

-¿Ahí tocaste?

-No, iba a bailar, ahí tocaba la *Orquesta de Arturo Núñez*, después se fue al Swing Club y de éste al Antillano, que era un salón donde él era el empresario, tocaba la *Orquesta de Chucho Rodríguez*, iba también la *Orquesta de Gamboa Cevallos*.

-Una vez que ya llegó aquí a México y encontró a Kiko, ¿con quién se liga Silvestre Méndez para poder ganar el sostén del dinero?

-Pues una de las primeras ligas mías fue precisamente *Kiko Mendive*, él me llevó a los estudios de cine, estaba filmando una película *María Anieta* Pons que se llamaba *La vida íntima de Marco Antonio y Cleopatra*, con *Lula Sandrini*, entonces fuimos de visita a los estudios y enseguida me presentó ahí con *María*

Antonieta y con Juan Orol, y los que reinaban aquí en la cuestión de los tambores eran *Chicho*, Modesto y Ramoncito, ellos estaban trabajando en la película, entonces llegué y dijeron: "ey, Silvestre, ¿cuándo llegaste?", "Llegué antier", entonces formamos un rumbón ahí de momento, ahí en el descanso que hay entre escena y escena, y me puse a cantar y a bailar, y entonces todos los presentes nos hicieron una rueda y se arrimó ahí el director de la película, era el señor Gabaldón, y dijo: "¿Qué está pasando ahí?" -"No, un amigo que acaba de llegar", y se arrimó también y me vio bailando ahí, muy bien, pasó eso, luego viene el delegado y que te invita a ver si quieres bailar un pedacito en la película con María Antonieta Pons, y yo hubiera pagado, yo pagaba por salir en la película esa, y me invitaron, y fue la primera vez que yo salí bailando en una película con María Antonieta. Ya después me tocó la dicha de hacer bastantes cosas con muchas, con casi todas las rumberas he bailado, les he dado música, María Antonieta, Ninón, Rosa Carmina, Lilia Prado, con *Tin Tan*, con toda esa gente he tenido la dicha de compartir las desearguitas que salen de mi coco.

Hay una película que se llama *Delirio tropical*, esa era de Amalia Aguilar y en esta película fue donde se estrenó el "Yiri yiri bom", el actor era un muchacho que





se llama Carlos Valadés, entonces yo llegué de visita a los estudios, a visitar a Amalia porque era amiguito de ella y de su papá que cosía ropa para los artistas, y en el momento en que llegué estaban ensayando una escena, ya tenían grabada toda la música para la película, pero para la escena ésta no tenían música y dijeron: "¿Silvestre, no tendrás un numerito ahí que sirva para esta escena?, se trata de que Carlos está ensayando con este trío y hace falta una introducción para el numerito y a ver qué se te ocurre de melodía para introducción", ese trío se llamaba *Trío Nadarse*; eran cubanitos, "Sí, cómo no, espérame" y fui para afuera y ahí compuse "Yiii yiri bom", entré y ya les canté el versito ese que son palabras que tienen sonido, así de trópico, de África, pero que no lo trae ningún lenguaje, no lo trae ningún diccionario, se me ocurrió a mí y ya el numerito quedó completo con lo que se suponía que era la introducción; ya más tarde se lo di a *Beny* y lo grabó, y ya tú sabes fue tremendo palo también con *Beny* esa guaracha-mambo.

-¿Qué le parece a *Silvestre* esta rumba que acabamos de oír?

-Este numerito que se llama "Margarito", ¿dónde cree que lo hice este numerito?, aquí en México, yo me subía a una azotea cuando vivía en la Calle de Pánuco

Puente y me hizo el arreglazo y lo grabó con su orquesta con la voz de *Santico* Colón que eso me gusta mucho y entonces ustedes me están dando vida con esta emoción que yo estoy viviendo para poderme comunicar al público y descargar con ustedes todo lo que ha sucedido en la primera etapa de mi vida.

-*El disco Changó, ¿se vendió muy bien allá?*

-Sí, se vendió muy bien en Estados Unidos y aquí también en México, no sé si llegaría a Cuba.

-*¿Recibiste derechos de autor por tus números que están en Changó?*

-Sí, cobramos por la grabación, pero no había contrato de derecho de intérprete, lo que había era por los derechos de autor de las piezas y eso si lo cobré por medio de la editora.

-*¿Y le ha gustado, como le han arreglado todas sus canciones?*

-Sí, sí me ha gustado mucho, esta gente son gente buena, gente de primera, por ejemplo, mire el numerito éste, el numerito éste que va a venir, fue uno de los primeros números que a mí se me grabó en México cuando llegué, éste lo hice para *Beny*, cantaba con Arturo Núñez en los salones y la primera vez que alguien lo llamó a grabar, fue Mariano Rivera Conde, y yo estaba también recién llegado, andábamos todos juntos, y dijo: "Voy a grabar con conjunto, tú verás en este conjunto está *Manolo* en la trompeta, *Florecita*, *Calaverita*, Ramón Dorca en el piano, yo estoy en la tumbadora, Garlitos Forcade en el bongó y en el coro está Israel y creo que Humberto Cané.

-*¿Aquí conociste a Beny Moré?*

-No, lo conocía desde Cuba. *Beny* había llegado con Miguel Matamoros, el director del *Trío Matamoros*, cuando vino a México, en vez de venir con el trío, nada más agregó más músicos y organizó un pequeño conjunto donde venía un tal Canuto que tocaba el bajo, Ramón Dorca el pianista y *Calaverita* un trompetista, total que cuando terminó Matamoros su contrato en El Patio y como aquí había mucho frío, él no aguantó y dijo: "Bueno, yo me voy para Cuba, yo no aguanto este frío y el que se quiera quedar que se quede, conmigo no hay ataduras ni problemas" y él se regresó, entonces se quedaron en México Ramón Dorca y *Beny Moré* y al quedarse *Beny Moré* lo agarró Arturo Núñez para cantar con su *Orquesta* en los

ACCIONES
"MALDONADO"

HOY - BROADWAY

VERMOUTH
Y NOCHE

ANUNCIA LAS ULTIMAS PRESENTACIONES DE LA ATRACCION MUNDIAL N° 1

SYLVESTRE MENDEZ — EMBAJADORES CRIOLLOS — ALEX VALLE — Orquesta HAVANA CUBANS —
PELICULA — PROGRAMA COMPLETAMENTE NUEVO (Censura: MAYORES) — VENGA TEMPRAN
— NO HAGA COLA — SE AGOTAN LAS ENTRADAS — 6.- y 4.-; 1.50.

MARAVILLA NEGRA SYLVESTRE MENDEZ — LOS EMBAJADORES CRIOLLOS — ALEX VALLE — LA ORQUESTA
TULO BENNY BUSTILLO Y SUS HAVANA CUBANS — CANTA VIRGILIO MARTI — GRAN PELICULA — LOCALIDADES
S 19 a. m. — NO HAY RESERVACIONES — NO ENTRAN MENORES — Pistas S. 6.00; Lateral S. 4.00; Balcón S. 1.50.

EL COMERCIO.—LIMA, MARTES 6 DE NOVIEMBRE DE 1951



SILVESTRE MENDEZ
es un talento cubano

Desde diciembre pasado contamos en nuestro ambiente artístico y musical de Nueva York, con la presencia y colaboración de un talentoso artista cubano que ha paseado por casi toda América, el folklore de su patria a través de sus presentaciones, sus grabaciones, y sus intervenciones en infinidad de cintas mexicanas al lado de las más destacadas estrellas del cine mexicano, él es Sylvestre Méndez.

Sylvestre, quien además de ser un magnífico bailarín y cantante, e indiscutiblemente el as espada de los tambores, es un gran compositor y actor.

En su última grabación aquí, lanza un nuevo ritmo cubano que le llama GRIZA. Bienvenido y buena suerte.

Cardinal Room

HOTEL BELVEDERE
NOCHES TROPICALES
HOY - GRAN SHOW - HOY
A PETICION POPULAR
3ra. Semana del Rey del
Afro-Cubano

Sylvestre Méndez

Y OTRAS VARIEDADES
BAILE LOS VIERNES,
SABADO Y DOMINGO

con Javier Dulsade y su Conjunto

AIRE ACONDICIONADO

MARCEL ZALDIVAR, Manager

Facilidades para Banquetes

Reservaciones: Tel. CI 6-9100

316 West 49 St., N.Y.C.

Cualquier información que
descent sobre asuntos escola-
res, pueden obtenerla escri-
biendo a LA PRENSA, 245
Canal St., New York, o lla-
mando al teléfono CA 6-1200.

Cardinal Room

HOTEL BELVEDERE
NOCHES TROPICALES
Viernes - Sábado - Domingo
GRAN SHOW
MARIA MONTANO
LOUIS MEYER
CREADOR DEL RITMO
"TUKIMBE"
4ta. Semana del Rey del
Afro-Cubano

Sylvestre Méndez

BAILE LOS VIERNES,
SABADO Y DOMINGO

con Javier Dulsade y su Conjunto

AIRE ACONDICIONADO

MARCEL ZALDIVAR, Manager

Facilidades para Banquetes

Reservaciones: Tel. CI 6-9100

316 West 49 St., N.Y.C.



bailes del Oaxaqueño, y entonces la primera vez que fue a grabar fue que lo invitó Mariano Rivera Conde, aquí en México con un conjunto tropical que lo dirigió Humberto Cañé, bajista, y yo le di el número que se llamaba "Merengue pa' ti" a *Beny*. Fue la primera grabación que a mí se me hizo en México de composiciones mías con *Beny Moré*.

-¿Tú conociste a Arturo Núñez en Cuba?

-No, a Arturo Núñez lo conocí aquí.

-*Arturo Núñez prácticamente se hizo aquí en México o ¿ya venía con cierta fama de Cuba?*

-Bueno aquí fue donde hizo su fama, porque yo a Arturo Núñez no lo conocía, cuando yo vine no lo conocía en Cuba ni de nombre, pero aquí ya ves, le decían *El Caballero Antillano*, era muy correcto, disciplinado, bastante educado, muy gentil para tratar a la gente, era una persona estupenda en el ambiente musical y en el ambiente social, en su manera de ser, en su forma.

-¿Alguna vez tú tocaste en la Orquesta de Arturo Núñez?

-Bueno, no, pero subí cantidad de veces a echar paloma en el Oaxaqueño, y luego en el Swing Club muchas veces me subí a tocar y a cantar y a hacer coros. Entonces, para que trabajáramos ya así profesionalmente como compañeros, la primera vez que se hizo un baile aquí en homenaje a la Virgen de la Caridad del Cobre que lo organizó *Tino Rodríguez*, en el Salón Maxim's que ahora se llama La Maraca, en la puerta tenían de portero a un boxeador cubano que se llamaba *Cubansi* o *Luis*, amenizado por la *Orquesta de Arturo Núñez* y *Silvestre Méndez* y su *Tribu*.

-¿Y alternaste con él?

-Alterné con él, con su orquesta nunca trabajé, como te digo, toqué muchas veces y canté, me subía a echar paloma donde él trabajaba, pero era la primera vez que trabajamos alternando.

-*Está haciendo cine, porque sigue en activo Silvestre Méndez y está haciendo algo para cine nuevamente.*

-Claro que estoy activo, sí señor completamente activo, entonces, vamos a

RESTAURANTE

El Cilindro

(Su Preferido de Siempre)

HOY DOS VARIEDADES
¡SENSACIONAL!

Llegó

Gustó

Triunfó

Silvestre

Méndez

CONOCIDO POR LA CRITICA MUSICAL
COMO INDISCUTIBLE "AS" DE LOS
TAMBORES.

PROCEDENTE DE CUBA:

SILVIA CUESTA

(La Voz de Oro de la Canción Romántica).

ESTELA REYNOLDS

(Estadista Cancionera de Fama Internacional).

AL FIN!!!

Elvira Mantecón

(Belleza y Juventud)

DOS CAPORALES DEL NORTE

(El Mariachi de las Estrellas).

BAILE HASTA LAS 5:00 (A. M.) CON LA

la ORQUESTA "PREMIERE"

LA CITA DE HOY ES EN

"EL CILINDRO"

RESTAURANTE

El Cilindro

(Su Preferido de Siempre).

HOY, INVITADOS DE HONOR:

LOS PARTICIPANTES DEL GRAN CAMPEONATO DE GOLF'

"DOS VARIEDADES"

EXITO ARROLLADOR DEL ¡FABULOSO!

Silvestre Méndez

UNICO QUE TOCA TRES CONGAS A LA VEZ,
CONSIDERADO POR LA CRITICA MUNDIAL COMO EL
"AS" DE LOS RITMOS AFRO-CUBANOS.

SILVIA CUESTA

(La Voz de Oro de la Canción Romántica).

CANTANDO LOS HITS DEL MOMENTO.

ESTELA REYNOLD'S

(Prestigiada Cantante Chihuahuense).

Elvira Mantecón

(La Vedet de Moda).

Los Caporales del Norte

(El Mariachi de las Estrellas).

BAILE HASTA LAS 4:00 (A. M.) CON LA

ORQUESTA "PREMIER"

EN NUESTROS CONGELADORES LAS MEJORES
CARNES.

SERVIMOS EN PLATOS CALIENTES QUE HACEN
MAS SABROSAS SUS COMIDAS.

NO COBBAMOS DISTINTIVO.

hacer una película que se va a titular *Dólar mambo*, el director es el señor Paul Leduc y vamos a trabajar, ahí hay dos escenas, en una escena voy a salir bailando un guaguancó con una cubanita, en la otra voy a salir bailando un guaguancó con mi hija Gilda, y van a salir los *Gay Crooners*, también con mi hija y con dos muchachas cubanas bailando mambo de Pérez Prado, que va a ser el "Mambo número ocho", el "Mambo en Brasil", y no me acuerdo cuál más, porque son tres mambos los que van a bailar, ya estamos ensayando eso y la semana que viene vamos a empezara filmar ya.

-Oye, Silvestre, ¿qué tal salió la película Dólar mambo de Paul Leduc?

-La película salió pero mucho muy bien, ya te digo, la artista principal era una morenita, una negrita de apellido Prieto y el tema de la película está basado un poco en la invasión norteamericana en Panamá, la cosa musical salió perfecta, bien chévere y trabajaron ahí los *Gay Crooners*, yo tuve tres escenas muy sabrosas, muy naturales, muy violentas, una escena en que se supone que estamos trabajando en un muelle, tú sabes, todos sudados con pantalones sucios, y estamos trabajando en el muelle, y en medio del trabajo nos ponemos a rumbear y entonces el sonido de los tambores lo hacemos con la boca entre Lázaro Patterson y yo; él hace con la boca el tumbador y yo con la boca hago el quinto, el repicador, entonces eso lo estamos haciendo en el trabajo. Acompañando el trabajo estamos rumbeando y hay un barco viejo porque estamos a la orilla del muelle. Yo no sé dónde allá arriba está la estrella de la película que es esa negrita que se apellida Prieto y nos oye, nos oye que estamos trabajando y rumbeando con la boca y entonces se viene bajando por la escalenta del barco viejo y se incorpora y se pone a bailar e hicimos allí una escena pero muy original que estoy enamorado de esa escena, entonces la película musicalmente es un tiro. Aquí en el Cine Latino estuvo un buen tiempcito y ya no la he visto más porque casi todas las películas que hace Paul Leduc, donde triunfan es en Europa. Y aquí la vi hace tiempo y no la han pasado más porque ya no la he visto en cartelera, no sé cuál sea la causa, si pudiera ser que el tema de la película es un poco fuerte, no sé si sea indiscreto que yo te diga una escena que hay donde él saca al que creo era el presidente de Panamá, un señor gordo que se apellida Endara y lo saca en una escena consumiendo droga, sale él con sus colaboradores del gobierno y se ve un plato de cocaína y entonces se ve a él consumiendo droga, aparte de eso, pues tiene muchos desnudos; no sé si la pasarán aquí después con el tiempo.

-Y es una muestra más de que este ritmo, como en un telefonema nos dicen, es la música más bonita, más bella que hay en el mundo, puede haber tal vez otras que usted prefiera pero el sabor, el swing, el saoco, no sé cómo le llamen los cubanos.

-El saoco, el sabor, el íbiono o saoco.

-Es que hay palabras que al escuchar a Silvestre Méndez invariablemente recuerdan también uno a gente como Miguelito Valdés que no entiende uno lo que dicen.

-Íbiono quiere decir comprensión del ritmo de la clave y del sabor y saoco quiere decir sabor.

-¿Y lo que utilizaba Miguelito en este tipo de frase como el "ugo changó" tiene su significado?

-Pues sí, esas son palabras de la religión lucumí, de la santería, de la religión yoruba. Changó es un santo, un dios, una de las siete potencias africanas.

-¿Le gusta que le digan maestro, Silvestre Méndez?

-Bueno, me gustaría más que me digan Silvestre, me siento más ligerito, me dicen maestro y ya no sé qué hacer después.

-¿Cómo fue que te casaste con una mexicana, te gustó? ¿O te casaste varias veces?

-No, nada más me he casado una vez, incluso sigue porque vivimos juntos durante doce años, después hubo separación y sin embargo los documentos siguen iguales, nunca nos hemos divorciado, nos vemos muy bien, muy bien me llevo con ella y mi hija Gilda, la mayor siempre vive junto a ella. Actualmente viven precisamente en un edificio donde un departamento ella tiene y mi hija que también está casada pues tiene su departamento también.

-¿Ella era del ambiente artístico, tu esposa, cómo se llama tu esposa?

-Se llama Micaela González Méndez.

-¿Era del ambiente artístico?

-Pues no, fíjate que ella no, ella era de cosa ajena al ambiente artístico, pero entonces una buena noche yo trabajaba en un lugar que se llamaba El Cien Flores

en Paseo de la Reforma, entonces yo trabajaba ahí y había un grupo de personas que estaba viéndome actuar y me invitaron a la mesa y fui y ahí venía ella y hubo mucha simpatía entre ella y yo, y después de la reunión, me paré y bailé un poquito con ella y nos intercambiamos teléfonos y seguimos en contacto y se dio el romance y nos casamos, tuvimos a nuestra hija Gilda; Micaela es mexicana de padre japonés y mamá mexicana.

-¿Cree usted que, digamos, son épocas distintas las de los cuarenta a la de ahora?

-Bueno pues yo veo muy bonito el progreso en la forma de hacer los arreglos, pues tú sabes, la época va cambiando, y todo.

-Sabemos que había una limitación, sabemos que ustedes tenían un máximo de tres minutos para grabar una pieza, ésa era la limitación, ¿qué hubieran hecho ustedes con el tiempo que actualmente les dan para salsa, digamos que les dan, doce, diecisiete minutos en unas descargas; por ejemplo, escuchamos "México lindo" y oímos un solo de bongó con escasos segundos de Ramón Castro.

-Ahí ese número se fue a más de tres minutos, ese número duró un poco más. De haber tenido ese tiempo, hubiéramos agregado un solo para cada instrumento basado en el tema ejecutado. La calidad hubiera sido superior.

-Pero, digamos, nosotros escuchábamos la técnica de cómo podían ustedes pegarle a los tambores.

-Sí. La técnica de cómo colocamos las manos en los tambores para sacar distintos sonidos de acuerdo con la música que se esté tocando. Cada rumbero tiene su técnica. Cada rumbero saca distintos sonidos a los tambores. Eso no se podía instrumentar muy bien por la brevedad del tiempo disponible.

-Realmente creo que es lamentable que no se les haya dado este tiempo para poder disfrutar más la canción; pues bien, ¿qué nos puede decir usted de este número "Juventud del presente"?

-"Juventud del presente" es un número, un numerito que yo hice de guaguancó, entonces yo lo grabé en ritmo de guaguancó con tremenda tribu, eso hice una vez que me invitó el señor Mario Ruiz Armengol a grabar en la RCA Víctor, y tuve la suerte de reunir a muchos cubanos que habían aquí; el cuarteto *Los Cafro* que eran



Tino Rodríguez, Tony, Margarita de la O y Melva, también El Gallego de Matanzas, Aurelio Tamayo, Yeyo, Roberto Puentes, Chocolate, Tabaquito mi compadre (porque en este mismo álbum hay un número de comparsa donde toca la trompeta *Manolo*, y Domingo Vernier, *Mango*, toca la flauta, pero en otro número que se llama "El bombo arrollador"); en este número guaguancó después de que lo grabé, se lo di a Celia Cruz, y Celia lo grabó con la *Sonora Matancera* y yo se lo agradezco mucho, a todos los intérpretes que me han grabado mi música yo se los agradezco de mucho corazón.

-Los Cafro grabaron contigo "*Bembé araguá*", dices que eran *Tino Rodríguez, Tony, Margarita de la O y Melva*, ¿dónde están ellos?

-Pues *Tino* ya falleció, *Margarita de la O* se fue a vivir a Miami, está con su mamá y su papá, vivían allá y ella estuvo aquí mucho tiempo, hasta después se decidió a mudarse con sus padres, y *Melva* también se fue a Estados Unidos, creo que vive en Nueva York. *Tony* te puede platicar más de ellos, él continúa en México, en un

tiempo intentó ser torero, salió revolcado pero no empitonado.

-*Algunos lo confunden con Tabaquito.*

-*Tabaquito* es mi compadre, es el padrino de mi hija, y fuimos compañeros de trabajo, hicimos la pareja,- quien la formó fue *Tin Tan*; en una gira que yo hice por allá por Nueva York con la *Tongo* y de regreso llegué a venir de solista haciendo un número solo; *Tin Tan* que estaba organizando una revista que se llamaba *Tintantonterías* donde entraban las Julián, entraban *Los Norton* y casi todo mundo trabajaba como pareja, el único que iba a entrar solista era yo y me dijo *Tin Tan*: "Oye, pues tú eres el único solo, yo soy *Tin Tan*, soy la cabeza y trabajo con Marcelo, no vamos a dejar a *Tabaquito* fuera, así que lo que tú haces hazlo con él". -"Pues cómo no, si *Tabaquito* es mi compadre", y así se formó la pareja.

-¿*Tabaquito, dónde está?*

En Acapulco, él se llama Enrique Tappam. Te voy a decir por qué nos hicimos amigos; cuando yo llegué a México con mis tres tambores, se usaba tocar los tumbadores sentado, una silla con una tumbadora, con una conga y ya, o dos si acaso, pero yo llegué a México con la novedad de los tres tambores y tocar parado y bailando alrededor de los tambores y subiéndome encima de ellos, entonces cuando yo llegué, *Tabaquito*, no recuerdo exactamente en qué circunstancias nos conocimos, pero fue allí por la XEW, y él se me pegó mucho, le caí bien y se me pegó en una forma grande, hicimos una buena amistad, entonces precisamente antes de que yo trabajara, él tenía una escena en una película con *Toña La Negra* y que me pide los tambores prestados, cuando aquello se usaba mucho la cuestión de los *playback*; que una persona grababa y luego a la hora de filmar tomaban a otra persona y entonces los ponían a doblar el *playback*, bueno pero él tenía, no me acuerdo qué película con *Toña La Negra*, y me pidió los tambores, pero yo todavía no debutaba con mis tambores: "Cómo te los voy a prestar"; "bueno, uno aunque sea", entonces le presté una conga y con eso la amistad se hizo buena, agarró buen agradecimiento, la cuestión del compadrazgo vino porque cuando yo empecé a trabajar con *Tongolele* que debutamos en un cabaret que se llamaba el Club Verde, el que acompañaba a *Tongolele* conmigo se llamaba Garlitos Forcade, que era bongocero, entonces él se descuidó en arreglar los asuntos migratorios y tuvo que irse, pues lo agarró la oficina de migración cuando aquí había un inspector de Gobernación que le decían *Panamá*, que era muy cruel, muy duro con todos los cuba-

nos, a las muchachas cubanas las engañaba, les prometía arreglarles su problema pero les mentía, y ya después que tenía relaciones con ellas ni les arreglaba nada. Total que él agarró a Carlitos Forcade con los papeles vencidos y lo reportó, lo llevaron a Gobernación, fui a verlo varios días y lo deportaron para Cuba y necesitaba otro bongocero porque éramos dos para acompañar a *Tongolele*; invité a *Tabaquito* que era mi amigo, que se me había pegado; lo invité a él y entonces formamos la pareja que la acompañaba en el Club Verde, Silvestre y *Tabaquito*, y todas las noches nos salíamos del trabajo íbamos allá a acompañar a *Tongolele*, la íbamos a dejar a donde ella vivía que era un hotel que estaba por la Calle de Mina, y yo vivía cuando aquello en la Calle de Fray Servando Teresa de Mier 322, departamento 1, y mi hija Gilda estaba chiquitita, tenía dos años.

-¿Cómo te iba económicamente trabajando en tu show y acompañando a Tongolele?

-Ganaba bien, bueno, empezamos ganando poco, cuando empezaba en el Club Verde, ganaba muy poco, porque cuando nosotros entramos a ese club, el sueldo de la *Tongolele* con sus bongoceros era de 250 pesos o algo así, pero eran cincuenta para un bongocero y cincuenta para otro, y lo demás para ella, entonces, ya te digo, como siempre la íbamos a dejar al hotel. Un buen día yo no tuve tiempo y no fui, y la fue a acompañar *Tabaquito* solo, y al día siguiente, cuando veníamos a nuestro trabajo me dio la sorpresa: "Oye, fíjate que hubo un romance entre la *Tongo* y yo", y se enredó con ella, fue uno de los primeros que anduvo con ella.

-¿Muchos años, no?, o no muchos.

-No muchos, quizá un año y pico, dos años.

-Dejaste de trabajar con Tongolele.

-Sí, ahora ella ni se acuerda. Verás, Jacobo Zabłudowsky tuvo un programa donde entrevistaba artistas y ahí se portaban distinto, decían una bola de mentiras; por ejemplo, *Margo*, que en paz descanse, dijo que ella fue la que le mandó ponerse los trajes largos a Dámaso Pérez Prado y que ella le mandó a que tirara patadas cuando dirigía, ¡qué coño es eso! chico. La otra, *Tongo*, la entrevistan y nunca manifiesta que yo la enseñé a bailar la rumba cubana y le compuse una guaracha titulada "Niña de los ojos verdes", también se olvida de que su primera rutina coreográfica se la puso *Pablito* Duarte. Tampoco dice que cuando yo ter-

miné de trabajar con ella dejé en mi lugar a Joaquín, mi compadre, que ya después se casó con ella.

Te voy a decir el motivo por el cual yo comencé a ser solista, yo primero tocaba mis tambores y componía mis canciones y me las grababa todo mundo, eso fue desde Cuba. Desde antes de salir de Cuba hice muchas composiciones, me las grabó Miguelito Valdés, Rita Montaner, y me grabó Orlando Guerra, *Cascarita*, la *Orquesta Casino de la Playa*, todo eso era como compositor, y cuando llegué a México, lo primero que hice fue acompañar a *Kiko Mendive*; Carlos Forcade y yo acompañamos a *Tongolele* y en la gira que yo hice con ella a todo Centro y Sudamérica, *Tongolele* tenía montado en su espectáculo tres numeritos, uno era un arreglo que le hizo Juan Bruno Taraza de una pieza que se llama "Tabú", y entonces la primera coreografía para ella la hizo Pablito, que era del *Trío de Los Relámpagos*, bailarín, mi amigo del barrio de Jesús María, y él fue el que le puso la primera rutina; ella montó entonces en su espectáculo el "Tabú" con la coreografía de *Pablito Duarte* y *Lilón* su mujer, que ellos por cierto después, el fin de ellos fue trágico porque él la mató y se suicidó; entonces esa fue la primera coreografía que se le montó a *Tongolele* para presentarse, ella bailaba el "Tabú" y después bailaba "El Tahitiano", que es un baile original que ella traía y la repetición, un pedazo de rumba que se la enseñó este negro que está aquí que es *Silvestre Méndez*, le enseñó a bailar la rumba, entonces cuando a ella la entrevistan y eso, no sé, ella dice otras historias, no veo que casi nunca me mencione a mí, salvo un homenaje que me hicieron en el Canal 11 y ahí lo tengo filmado y me dijeron "invita a tus amigos"... invitaron a mi novia, la invitaron a ella y me preguntaron "¿con quién tú has trabajado?", la mencioné, la invitaron, y estuvieron ahí; entonces en aquella gira como su presentación era de tres números, "Tabú", "El Tahitiano" y un pedazo de rumba y punto, entonces era corta la actuación para una estrella como ella en ese tiempo, porque su fama era mucha sobre todo en América, y la gente protestaba y seguía pidiendo más. Entonces se le ocurrió al *Chato Guerra* el dueño del Teatro Follies que era el empresario que nos llevaba: "Mira *Silvestre*, vamos a hacer una cosa porque la gente tiene razón, pagan por venir a verla y dura muy poco el espectáculo, es necesario extenderlo, alargarlo, vamos a hacer una cosa, cuando anuncie a *Tongolele* con su bongocero *Silvestre Méndez*, entonces tú sales y haces un número solo así como hace *Kiko*, como canta *Kiko*, tú eres cubano, tú lo sabes hacer". Así fue como yo me inicié como solista internacional, anunciaban: *Tongolele* con su bongocero *Silvestre Méndez* el compositor de «*Tambó*», y cuando



llegábamos a cada país, empezamos con Guatemala y de ahí para allá todo lo que sigue, Costa Rica, Panamá, Ecuador y todo eso, que fue la gira larga de nosotros: entonces me dice el *Chato* Guerra: "Tú sale, ah", porque cuando llegábamos nosotros a los lugares y llegaban los empresarios en Panamá, el señor anunciaba dos figuras "*Tongolele* con su bongocero Silvestre Méndez" el compositor de tal, de la pieza que había yo hecho en ese tiempo, entonces ya salí, me acuerdo que empecé haciendo el "Bababarati", "El telefonito", "El baile del Pingüino", entonces eran tres números, y después ya venía la presentación de *Tongolele*, la sacaba a ella: "ahora la estrella del espectáculo, *Tongolele* con la que vengo, y salía ella, hacía sus tres números también y el espectáculo duraba más; fue en Panamá donde empezamos con esto y de ahí para allá, la gente ya quedaba más satisfecha porque era más larga la actuación. Entonces al regreso de esa gira, me entusiasmé también como solista y le dije a ella: "Pues fíjate que ya me voy a lanzar". "Tero si tú ganas bien conmigo, y quién va a tocar conmigo", ahí salió la cosa de Joaquín, que es compadre mío, yo le bauticé un hijo, entonces ensayamos la rutina que

había que hacer con ella y salió porque habíamos dejado pendientes aquella vez Brasil y la Argentina, porque nos regresamos de Perú debido a que cumplían años sus niños, y ella quería pasar aquí la Navidad con sus hijos; nos regresamos a México y pasó la Navidad, fue cuando dejamos de trabajar juntos; entró Joaquín, mi compadre,* y pasado ese tiempo se fueron de gira otra vez a hacer todo lo que estaba pendiente, duraron un buen tiempo por allí y cuando regresaron yo los fui a ver, regresaron al Teatro Iris, fui a visitarlos a mi compadre y a mi hermanita

* Joaquín González murió el 26 de diciembre de 1996. Una nota de redacción apareció en el periódico *La Jornada* al día siguiente, y en ella se transcribió un poema que Elías Nandino le dedicó en 1978. De su lectura, se deduce que Nandino no distinguía entre un sonero y un rumbero, toda vez que Joaquín fue rumbero de pura cepa. El poema recrea la simbiosis entre el rumbero y su tambor, gócenlo los lectores:

MI TAMBOR

Mi tambor, mi tambor:
si te pego es porque quiero
que mis manos y tu cuero
se estremezcan de dolor,
y ciarle la vida al son
con el dolor de los dos.
Yo te adoro, mi tambor,
y no sabes cuánto siento
que a golpes y sufrimiento
hagamos que nazca el son,
un son que tenga calor,
movimiento y comezón.
Al oprimirte, tambor,
con mis muslos excitados,
con la palma de mis manos
te pego sin compasión,
y siento engrendarte el son
con los golpes que te doy.
Mí tambor, mi tambor,
mi conga, mi tumba, mi cuero,
lo que en la vida más quiero
con sadismo y con amor:
dame un golpe, te doy dos,
y haremos brotar el son

porque yo la quiero mucho como hermanita y tengo muy bonitos, muy gratos recuerdos de ella, entonces cuando la fui a visitar me dijo: "Oye compadre, vengo enredado con la *Tongo*". -"No me digas compadre". Entonces yo no sé cuál es el motivo, porque el mismo Joaquín cuando trabajaba usó mucho mi pieza de "Tambó", no sé cual era el motivo, que ya cuando he leído algunas entrevistas de ella, nunca me menciona, ni a *Tabaquito*, que fue su primer marido. Sucedieron muchas cosas que a *Tabaco* hubo que mandarlo para allá para La Habana, porque se peleaban mucho y hacía corajes y se enfermó y tuvo hepatitis y lo mandamos para Cuba.

-*Después de dejar a Tongolele, ¿usted en qué lugares trabajaba?*

-Yo trabajé en lugares como el íntimo, en el Astoria, el Waikikí, el Pigalle, Follies, el Macao, en muchos lugares cuando aquí la vida nocturna de México era guapachosa.

-*¿En qué cabaret debutaste como solista?*

-El cabaret donde primero trabajé como solista fue el Waikikí de Mócelo, yo llegué y le dije: "Oye, Mócelo, ya soy solista, así como *Kiko*, y quiero hacer mi número", entonces por casualidad había un bailarín que se llamaba Trotski, de una pareja que se llamaba *Trotski y Chongo*; ellos habían tenido determinada dificultad y se separaban y Trotski fue a lo mismo al Waikikí, porque quería trabajar ya solo: "Ahora vengo de solista", y dijo Mocado: "Vamos a hacer una cosa, Trotski también dice que va a trabajar solo y tú solo y aquel era pareja, ¿por qué no montan un número tú y Trotski y trabajan juntos?"; entonces así fue mi primera presentación como solista con los números que yo había montado en la gira con *Tongolele*, debutamos y estuvimos juntos un corto tiempo.

Mucho después trabajé en Nueva York en el Chateau Madrid, que era de Ángel López y era mánager conjuntamente con *Cuco Conde de Kid Gavilán*. Yo llegué a Nueva York, entonces lo fui a ver y me contrató y trabajé dos semanas ahí, era un

con vaivén y contorsión.

Llora y canta mi tambor,

esa música morena,

de la raza pura y buena

requemada por el sol

y que entienda el mundo el *son*

del dolor hecho canción.

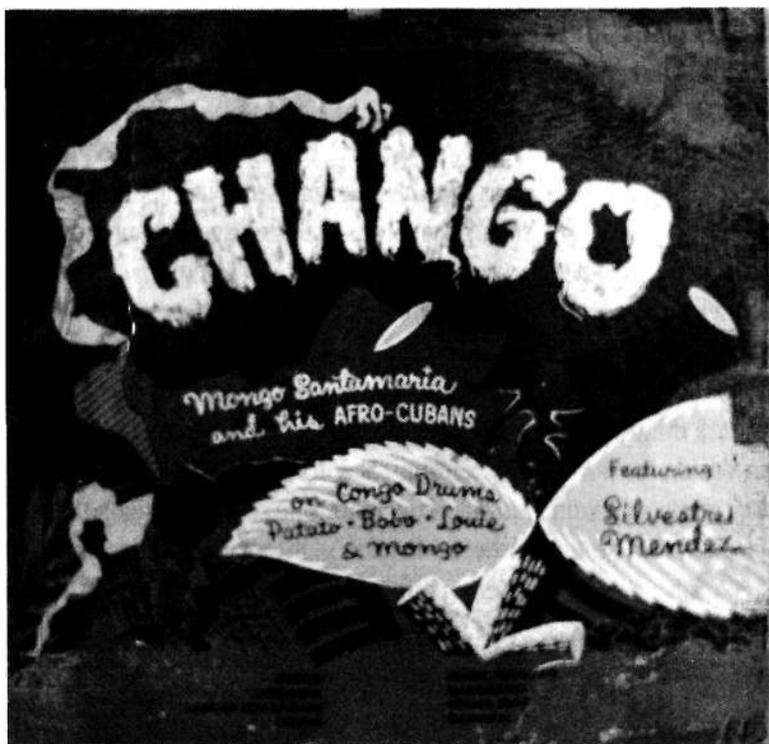
lugar de primerísima y ahí trabajaban los artistas más famosos. Trabajó Miguelito Valdés. Por cierto que el día que fui a debutar ahí, me dijo: "Ojalá que tú tengas suerte aquí en Nueva York, ahí en esa pista que tú vas a debutar y vas a bailar, ahí actuó Dean Martin y Jerry Lewis, a ver si te agarra la suerte de ellos". También actué en el Palladium Club, ahí trabajé muchas veces acompañado por la *Orquesta de Tito Puente*, el cual tenía unos gestos muy bonitos conmigo porque cuando me presentaba, yo salía a escena, y cuando ya estaba en escena me decía: "Ahí te dejo la orquesta", para que yo marcara mis propios números, o sea que cada artista marcaba sus números. En el Palladium Club tocaba la orquesta de *Tito Puente* y la *Orquesta de Machito*, por ahí, no se dónde me vieron, total, que me invitaron a pasar una temporada en un lugar que se llamaba El Monticelo que está como a dos horas de Nueva York, y luego me invitaron a actuar con la *Orquesta de Los Lecuona Cuban Boys*; para mí esas son cosas muy importantes porque Lecuona fue una persona tremenda, y esa orquesta se dividió en dos, una mitad se fue a Europa y se quedó de director Armando Orefis, y la otra mitad se quedó en Nueva York que fue donde me invitaron a trabajar, se llamaba creo que Bruguera y con ellos fue a trabajar una temporada a un lugar que se llamaba Laurel Country; Rita Montaner era la rival artística de *Toña La Negra*, en toda América Latina.

-¿Alguna anécdota que tengas de los clubs nocturnos?

-Recuerdo cuando hacía pareja con *Tabaquito*, fue a ver nuestro show así, en primera fila, don Agustín Lara con María Félix en el cabaret Pigalle. Posteriormente en un cabaret que se llamó Afro que era de Agustín Barrios Gómez; ahí recuerdo que también a mi show fue María Félix vestida de blanco, con algo verde en la cabeza y me aplaudió y para mí fue una gran satisfacción eso; a Agustín Lara lo conocí en persona y compartí con él por mediación de un señor que se llamaba el *Negro Pedroza* y él se dedicaba a hacer un periodiquito chiquito y aquí en las corridas de toros venía y lo regalaba. No sé cual haya sido su afición que tenía el *Negro Pedroza* por la cosa de los toros y lo regalaba; visité en algunas ocasiones en el Teatro Lírico, en el camerino particular, a Agustín Lara.

Pero de todas las anécdotas, la más tremenda me sucedió en el Afro de Agustín Barrios Gómez, el periodista que estaba asociado con un señor que se llamaba Fabián Aldama, el cual no sabía nada del mundo del espectáculo; el responsable artísticamente de todo lo que sucedía en el cabaret era Agustín Barrios Gómez, pero desgraciadamente una noche sucedió esto que te voy a contar y no

estaba Barrios Gómez, que si hubiera estado posiblemente no hubiera sucedido nada de lo que pasó; iba a hacer el show, entonces me acuerdo que trabajaba allí *Yeyo*, el que tenía la orquesta y acompañaba la variedad, y a la hora de hacer el orden de salir al escenario a hacer el show, habían varios artistas más, pero ya los dos últimos cerrábamos, Olga Guillot o yo. Entonces recuerdo que el mismo día yo dije a *Yeyo*: "Bueno pues Olga, la Gran Olga", pero *Yeyo* contestó: "A mí me parecería como que el show de Silvestre Méndez es rumba y es tan vivo y tan alegre, que creo que debería cerrar el show". Entonces se le preguntó a Fabián Aldama y el ordenó: "Que cierre Olga". Perfecto que cierre Olga; comenzó el show y yo actué, mi número era muy alegre, yo hice mi show esa noche, creo que era sábado, y estaba el cabaret a reventar y había mucha gente y entonces aplauso y aplauso y no me acuerdo cuántos números repetí, muchos, y al terminar mi actuación -ya salía Olga a escena-, voy caminando por el pasillo rumbo a los camerinos y me alcanza el señor Fabián Aldama diciendo: "Oye, Silvestre, ese número está muy largo, tienes que dejar un poco más de espacio para que cierre Olga"; entonces dije: "Cómo no, Fabián, lo que pasa es que mientras mi público me esté aplaudiendo



yo tengo que seguir actuando, yo me debo al público", y él respondió: "Ah bueno, entonces para el próximo show si no me lo cortas después de tres o cuatro números te apago la luz". A eso le respondí: "Bueno, si usted me apaga la luz yo sigo cantando y la gente dirá que el cabaret no tiene para pagar la luz, que le cortaron la luz, esa no es culpa mía". El señor se enojó y me tiró una cachetada, entonces al darme el golpe me cortó el labio y yo, cómo iba a aguantar eso, y le respondí y nos fajamos a los trompones allí en el pasillo que va rumbo al camerino, y llegaron todos los meseros y me cayeron entre todos y a golpes me llevaron a la puerta del camerino y me aventaron para adentro, y yo me miré en el espejo y me vi todo desbaratado con mi ropa de actuar y con la sangre, te digo que me habían cortado el labio, y yo traía una pistolita escuadra en la maletita que llevaba, y cogí la pistolita y en ese momento sin pensar nada, acalorado así, salí corriendo para el pasillo y todavía estaba Fabián con un señor que no me acuerdo cómo se llama, y entonces yo salí: "Oiga, vamos a arreglar esto", y entonces el tipo dijo: "No tiene que arreglar nada contigo" y me aventó, y me volvió a aventar, le contesto a él, y otra vez se me fueron encima todos, caí en el suelo y aventé un balazo. Yo aventé un balazo y le dio a Fabián, que era el responsable, desafortunadamente, entonces imagínate, ahí fue peor ya que entre todos me cayeron a patadas allí, y allí sí me golpearon de verdad, muchas patadas por la cabeza y en los ojos, al oír esos balazos entró la policía al cabaret y "a ver qué pasa aquí" y al entrar la policía pobrecito negrito, yo estaba en el suelo tirado y uno dijo, el negrito fue el que tiró el balazo y le dio; a Fabián ya se lo habían llevado y esa fue la última vez que lo vi, por lo cual yo fui a Nueva York porque después de ese problema que pasó allí a mí me llevaron a la Delegación, a aquél se lo llevaron a curarlo, y al día siguiente yo no sabía qué había pasado cuando yo volví en sí, así que estaba detenido en la Delegación y me vi todo desgarrado y los ojos inflamados, la boca abierta, qué pasó. Y pues eso fue motivo de un juicio, estuve detenido, en Lecumberri, allí estuve, y no supe para dónde fue a curarse, porque parece que fue con un médico particular, pero venían los periodistas para buscar información de cómo había sucedido, y él nunca dio la cara y en el juzgado un señor que se llama Hugo Olvera (rejoneador Paco Cañedo), se enteró de mi llegada y ahí me socorrió y ayudó bastante; como a las 72 horas a uno lo tienen que pasar adentro, Hugo dijo que me llevaran con él, y estuve unos días; en realidad me tocó estar detenido como unos nueve días nada más, ¿sabes por qué? porque yo tenía toda la razón, la ANDA, los periódicos, todos hablaban la verdad de que a mí me habían tratado de humillar y que

me cayeron entre todos y que yo me tuve que defender, entonces el señor juez que tenía la causa quiso hacer un careo y yo ahí estaba, pero el señor Fabián no se presentaba ni se sabía dónde estaba, no se sabe cómo se curó y como nunca se presentó ni nada, pues el señor juez dijo tiene la razón si aquél no se presenta, y en esa ocasión de esa desgracia que me sucedió, el juez me absolvió. Primero me aplicaron caución y entonces después que salí libre bajo caución a los nueve días seguía la cosa de que hacía citas el juez para el proceso, iba y Fabián no se presentaba, y nunca se presentó y a mí me absolvieron gracias a Dios, y salí yo absuelto, libre, sin nada de antecedentes y ya que salí de eso entonces eran muy poquitos días y al salir, mi hermano *Tin Tan*, que tenía un cabaret que se llamaba El Satélite en la Calle de Insurgentes, al lado del Teatro Insurgentes, al ver que yo había salido absuelto, y que me defendí (porque después del primer balazo la pistola se encasquilló, si no sabe Dios qué desgracia hubiera sucedido), entonces *Tin Tan* inmediatamente dijo: "Tú tienes toda la razón chico, ¿quieres debutar aquí en mi cabaret?"; sí cómo no, tengo que trabajar, entonces debuté en su cabaret. Pero *Tin Tan*, sin mucha experiencia y aprovechando la publicidad del caso anunció: "Debut de Silvestre Méndez en El Satélite, disparando ritmo a propulsión de chorro" y debuté, y una buena noche que voy a salir a mi show, había una mesa en primera fila, habían como cuatro, cinco personas en ella y salgo a bailar, me empiezan a tirar pedacitos de hielo a la pista, y uno de ellos gritó: "Ese por qué está actuando, ese asesino", y entonces en esa mesa estaba sentado un señor que se llamaba Othón Vélez y varios más. Ocurrió cuando aquí había un programa que se llamaba *Varietades de Medianoche*, con el Loco Valdés, *Tin Tan* había actuado con él varias veces, y cuando fue a actuar después de que yo debuté en su cabaret, encontró que estaba suspendido del programa, tenía un recado: que llamara para que le dijeran el por qué estaba suspendido, y lo habían suspendido porque me había contratado a mí, cuando la cosa estaba así tan recién. Y como ya te digo, el ambiente ya era muy negativo y muy tenso y Marcelo le aconsejó a *Tin Tan* que me pagaran mis dos semanas que llevaba yo de contrato y que ya no actuara; me pagaron, yo tenía nomás dos o tres días de haber empezado, pero ellos me pagaron mis dos semanas, y me quedé un poco triste y qué voy a hacer, entonces a buscar ayuda. Dentro de mis pensamientos se me ocurrió ver a Ramón Pereda, el esposo de María Antonieta Pons con el cual yo había ido a la gira al Teatro Boricua, y también habíamos trabajado en el Teatro Insurgentes en su inauguración, que allí yo fui de pareja con *Tabaquito* y María Antonieta iba también de cabecera,

y yo tenía todos esos antecedentes con don Ramón y fui a buscar consejo a ver qué hacía, y don Ramón me aconsejó: "Mira, chico, tú tienes toda la razón, hemos estado al corriente de eso porque vemos lo que dice la prensa y hemos investigado todo y tuviste la razón pero, esto es una cosa que está muy caliente y muy reciente, *Tin Tan* hizo muy bien en pagarte tus dos semanas para que no sigas actuando; además, cómo cometen ese error de estar anunciando disparando ritmo a propulsión de chorro, no se quita de la mente de la gente lo que sucedió, yo lo que te aconsejo es que te desaparezcas un rato del Distrito Federal y te vayas ahí por otra parte. Vete a viajar, vete a Nueva York, dices que tienes amigos por allá". Y ese fue el motivo por el cual fui a Nueva York la tercera vez, llegué a Nueva York y por allá tuve bastante suerte. Por cierto que al Teatro Boricua un par de veces llegó *Tin Tan* y lo fui a visitar y le preguntaba: "¿Bueno, cómo anda la cosa allá?", y decía: "No, quédate por aquí un rato, deja que la cosa se enfrie más" y estuve dos años en Nueva York. En esos dos años, tuve la suerte de conocer a Sammy Davis, que me lo presentó una bailarina que se llamaba Carmen Chinita y me llevó a visitarlo a su debut después del accidente que tuvo. Me hice amiguito de Sammy Davis porque el que le cosía la ropa a Sammy Davis era un sastre cubano negrito del Barrio Colón que le decían *Charlie*, y compartimos el ambiente, la vida, porque casi todos los días iba a la sastrería de *Charlie* en la tarde y por allí me vio la gente de *Los Lecuona Cuban Boys* y me invitaron a ir a trabajar una temporada al Laurel Country Club.

-¿Cuál crees tú que era la rumbera que bailaba mejor?

-Caramba, qué preguntita, pero te voy a contestar con sinceridad mi opinión. En primer lugar yo con casi todas trabajé, acompañando con mis tambores en muchas ocasiones y en otras bailando y cantando con mis composiciones, con mi música. Te diré lo siguiente chico, porque la rumba es un ritmo de negros, de los negros, los que mejor bailan la rumba son las negras y los negros, y ya en el aspecto comercial de teatro, para mi concepto, y yo entiendo bien rumba, soy rumbero de nacimiento, de todas ellas la que más comprendía y bailaba la rumba con el sabor de la rumba auténtica, era Amalia Aguilar, en realidad en primer lugar, y de bailar la rumba como las negras, como la bailamos nosotros; e inmediatamente después María Antonieta Pons. Pero a mí en lo personal me da mucho gusto ver bailar a María Antonieta Pons por aquel conjunto de cosas que había en el ser de esa mujer, ese cuerpo, esa cintura que ella tenía, y ese temperamento cuando salía a bailar,



hacía temblar el escenario y entonces cuantas veces, para decirte la verdad, era la mujer más hermosa de todas las rumberas, tremendo temperamento, María AMONIETA PONS. Y de las demás rumberas, pues todas tenían lo suyo, aunque no llegaban a captar exactamente el sabor de cómo se baila la rumba, como la bailan las negras y los negros, pero todas tenían lo suyo. Y Ninón Sevilla, por su cuerpo esbelto, era muy chula, muy simpática también y bailaba la rumba. Por cierto que yo le compuse a ella una rumba que se llamaba "Su majestad la rumba", y también tuve la dicha de bailar por ejemplo con Meche Barba, ella era una bailarina mexicana. Las cubanas eran María Antonieta Pons, Amalia Aguilar, Ninón Sevilla y Rosa Carmina; con Rosa Carmina también tuve la dicha de salir en varias películas con Kiko Mendive y *El Chocolate*, con composiciones mías y también tenía su sensibilidad para bailar aunque bailaba un poquito más sencilla la cosa, no era una rumbera de mucho temperamento, pero era muy sensual su figura, su cuerpo, también tenía lo suyo. Desde luego, bailé con Meche Barba, una rumbera que siendo mexicana era muy rápida para captar los pasos; cuando nosotros teníamos que montar una

coreografía, primero se grababa la música y luego con el *play back* de la música, montábamos la coreografía. Con *Meche Barba* tuve la ocasión de bailar como en dos o tres ocasiones. Qué talento de mujer para captar la rutina que se ponía, encantadísimo quedé con *Meche Barba*. Con ella trabajé en dos películas, en una se puso un número mío que se llama "Negro bonito", lo cantó Leopoldo Francés, un veracruzano, y ella y yo lo bailamos. Con *Lilia Prado* salí en una película que se llamó *El desalmado*, con *David Silva*, el actor, y bailé un pedacito también con ella, ella mexicana, con un cuerpo escultural precioso, bonito. Fíjate que a ella, a *Lilia Prado* fue a la mujer que escogieron para hacer la película aquella que se llamaba *Han matado a Tongolele*, que se suponía que mataban a *Tongolele* y resulta que era otra bailarina a la que habían matado y era *Lilia Prado* por lo parecido de su cuerpo, su estatura, yo a todas las rumberas las aprecio mucho y con todas tuve la dicha de ganar dinero y de bailar.

Hay una de ellas que hubiera querido fuese mi mujer para verle lo que dijo *Ñico Saquito* que en Cuba se llamaba la fruta bomba, ella es... hummm... ¡me lo reservo!

-*Si no bailaban rumba auténtica, ¿por qué las llamaron rumberas?*

-Mira, ellas comenzaban un número de guaracha, de son, de mambo y hasta de danzón, pero al final del número se hacía un corte, entrábamos con nuestros tambores y hacíamos una descarga de rumba abierta (guaguancó o columbia) y cada una lo bailaba según su temperamento y conocimiento de pasos. Por eso nosotros mismos les pusimos rumberas, y eso se generalizó.

-*Y de los cantantes de México, ¿cuáles eran los que le daban más alegría, los que impresionaban más a Silvestre?*

-Bueno pues mira, había un cabaret que se llamaba el Bagdad y un trompetista que se llamaba Parra y *El Negrito Téllez* cantaba con él, me gustaba mucho su conjunto, me gustaba mucho el *Son Clave de Oro* con *Chepilla*, tú sabes de conjuntos mexicanos.

-*Pero Silvestre Méndez se dedicó sobre todo a lo que es show, espectáculos así...*

-Pues sí, fíjate que sí, trabajé siempre en cabaret, como show, como variedad, la primera etapa la trabajaba siempre como variedad, ya después hice mi grupo y trabajé mucho en bares con grupo, después hice ya conjunto con tres trompetas, ahí

tienes grabaciones con tres trompetas, así que, ha sido muy florida la cosa.

-¿Recuerdas todas las películas en que interveniste?

-Fueron muchas, pues una de las primeras fue *Han matado a Tongolele*, ahí le puse dos piezas más; *La Vida íntima de Marco Antonio* y *Cleopatra, Delirio Tropical*, que fue donde se estrenó el "Yiriyiribom", *Mátenme porque me muero*, de *Tin Tan...* *El Dengue del Amor*, donde el número principal de la película se llama "Tikitikiti" que yo hice ese número cuando Pérez Prado regresó con el "Dengue" y ahí vamos todos, arreglos, compositor y varios hicieron números y yo hice ese que a él le gustó para que fuera el tema musical de la película, entonces dijo: "Este es el número, el de Silvestre es el tema de la película".

-¿Te llevabas bien con Dámaso?

Sí, pero él era un poquito celoso para trabajar, no le gustaba que vinieran muchos a robarle cámara frente a su orquesta y él acompañando nada más; en eso sí poquito vanidoso, pero eso no es nada malo porque usó la orquesta y hay otros tipos que vienen a lucirse nada más, usaba lo que le convenía a él como los bailarines, como *Calambres* y *Resortes* que bailaban su música, esos son estrellas de cine, y entonces eso sí le gustaba mucho estar poniendo y lo que le gustaba mucho eran las mujeres, muchas mujeres en sus películas.

-Escuchamos en la grabación de "México lindo" una forma impresionante de tocar el bongó de Ramón Castro.

Le decíamos Ramoncito *Manos de Seda*, el hombre más ligero que ha habido para tocar bongó. Es una grabación con la orquesta de Dámaso Pérez Prado, la canta *Kiko Mendive* y el solo de bongó se debe, cierto, a Ramoncito a quien también decíamos «el eléctrico del bongó».

-¿Qué otros percussionistas recuerdas?

A *Chicho*, se llamaba Clemente Piquero, ese grabó mucho con *Beny Moré*. Cuando *Beny* se fue para Cuba e hizo su orquesta, ya *Chicho* estaba allá, que también es otro de los que se descuidó y tuvieron que deportarlo.

-¿Modesto está aquí o ya murió?

Murió en un accidente, él vivió aquí mucho tiempo y ahí fue cuando Pérez

Prado hizo la banda y viajó, y en uno de esos viajes que regresó se quedó en Estados Unidos; Modesto se quedó por allá y le fue muy bien por cierto, allá trabajó con Elsa Kid, se metió al sindicato, le fue muy bien, compró un departamento en un edificio como de cuatro o cinco departamentos, se compró su carrito y desafortunadamente venía por un *freeway*, animado quién sabe si venía de la fiesta y pácatelas, se mató.

-Mi querido Silvestre, la última pregunta. ¿Por qué la rumba no tuvo seguidores entre los compositores mexicanos, como los tuvieron el danzón y el son?

Mira chico, eso es muy fácil de contestar. No hubo, no hay, ni habrá compositores mexicanos de rumba, columbia y yambú, porque es una música cubana a base de tambores, palitos y voces (un cantador y coros), y está en ella presente el espíritu del alma africana.

La rumba no se compone en ningún país caribeño, excepto en Cuba.

Desde que la trajimos de Cuba, de eso hace ya casi 65 años, la rumba prendió en el gusto de los mexicanos, oyéndola, bailándola, cantándola, ejecutándola, pero no componiéndola. Aunque el guaguancó sí ha sido compuesto por algunos -no muchos- músicos mexicanos, quienes han producido guaguancó "a la mexicana".

Es lo mismo que pasa con la música ranchera mexicana. En Cuba gusta mucho, se canta mucho, se oye muchísimo, pero no hay un solo compositor cubano de música ranchera mexicana.

Dionisio Sánchez, Radio Red, Sábado 13 de marzo de 1993.
Casa de Silvestre, agosto de 1995-agosto de 1996.

SILVESTRE murió el 9 de enero de 1997, en el hospital Gabriel Mancera del Seguro Social.



Cuando levanta la niebla
La bien pagada
Han matado a Tongolele
El Rey del barrio
Simbad el mareado
Qué bravas son las costeñas
Lamento negro
Cielo rojo
El Dengue del amor
Ni de aquí ni de allá
La mujer del puerto
El Charro del Arrabal

Gángsters contra charros
Mátame porque me muero
Marco Antonio y Cleopatra
La mujer del otro
La insaciable
Zonga
Delirio Tropical
Al son del mambo
Burlesque
La casa que arde de noche
Dólar Mambo

En todas estas películas Silvestre intervino tocando y bailando o bien fueron utilizadas alguna o algunas de sus composiciones. En algunas películas tuvo a su

cargo algún papel pequeño.

COMPOSICIONES

<i>Tambó</i> , Guaracha-rumba	<i>Ahora sí cha cha cha</i> , cha cha cha
<i>Son de Mayan</i> , Son guajiro	<i>Soy Tartán</i> , Guaracha
<i>México lindo</i> , Mambo	<i>Negro bonito</i> , Guaracha
<i>Yiri yiri bom</i> , Guaracha-mambo	<i>Fiesta de animales</i> , Guaracha
<i>Mike el vacilador</i> , Guaracha	<i>Carolina</i> , Guaracha-dengue
<i>Merengue pa'tí</i> , Guaracha	<i>La mulatica</i> , Rumba
<i>Margarito</i> , Rumba	<i>Ahí Casimira</i> , Guaracha
<i>El as de la rumba</i> , Rumba	<i>Las boyeras</i> , Conga
<i>No te busqué</i> , Son-mambo	<i>El telefonito</i> , Rumba

Todas estas composiciones han sido grabadas por muchas orquestas y cantantes de fama internacional.

DISCOGRAFIA

Cinco son los discos de Silvestre. He aquí sus carátulas.

CABARETS DONDE ACTUÓ COMO SOLISTA

<i>Waikiki</i>	<i>Pigalle</i>	<i>Copacabana</i>
<i>Club Verde</i>	<i>Los Eloínes</i>	<i>Beachcomber</i>
<i>Macao</i>	<i>100 Flores</i>	<i>Chateau Madrid</i>
<i>Los Pericos</i>	<i>Las Margaritas</i>	(Nueva York)
<i>Íntimo</i>	<i>Afro</i>	<i>Palladium</i>
<i>Astoria</i>	<i>El Satélite</i>	<i>Laurel Country Club</i>
<i>El Colmenar</i>	<i>Bum Bum</i> (Acapulco)	(Nueva York)

2. Antonio Díaz Mena, Chocolate

CONOCÍ a *Choco* en Los Eloínes, templo de la rumba, altar del chua chua, allá por 1948, cuando junto con Héctor Hernández, *Batamba*, atraían a los noctámbulos más conspicuos de la época dorada de lo guapachoso. Lo dejé de ver muchos años, hasta que en 1977 vino de paseo a México junto con su esposa Silvia Cuesta. Reanudamos aquella vieja amistad interrumpida por la distancia y el tiempo. Fue Pancho Cataneo, en 1977, quien me avisó que andaba de paso por estos lares y él mismo nos puso en contacto en un bailongo del STUNAM realizado en el añoso edificio que alojó a la Facultad de Medicina en la Plaza de Santo Domingo. Fue entonces que le hice una entrevista para la *Revista de Revistas*, la cual transcribo íntegramente, sin adiciones, porque el buen *Choco* no accede a otra desde su retiro en Los Angeles, California. Faltaría en ella saber qué ha hecho en los últimos trece años de su estancia por allá, pero bueno, tal vez lo sepamos por interpósita persona.

Regresemos a Los Eloínes; era estrecho, oscuro e incómodo porque siempre estaba abarrotado de parroquianos. Acudía lo más selecto de la bohemia como también del mundo artístico y del elegante. Esa clientela, de lo más sofisticada de los años cuarenta, época ya sofisticada de por sí, se peleaba por una minúscula mesa en un local que estaba fuera de cualquier ruta habitual de los noctámbulos, en la Calle de República de Cuba, exactamente frente al Teatro Lírico.

¿A quién presentaba ese club tan famoso? Nada menos que a Antonio Díaz Mena, *Chocolate*, quien por esos años estaba considerado como uno de los mejores bongoceros del mundo y que integraba un cuarteto formado por *El Yucateco* en las tumbas, *Chimmy* Monterrey en el cencerro y cantando, Abel en el piano. La gente buscaba a *Chocolate*, bongocero carismático y a su grupo (al cual se unió poco después *Batamba*, otro bongocero venezolano no menos extraordinario) porque tocaban «diferente» una especie de rumba-jazz que ellos llamaban chua chua y que electrizaba el ambiente.*

Cuando nos encontramos en 1977, le propuse hacerle una entrevista en el

* La primera grabación de chua chua fue de Silvestre Méndez en el disco *Silvestre y su Tribu*, de MRSARI, con Pablo Peregrino en el tres, *Andresito* en el bajo, *Manolo* Berrio en la trompeta, *Chocolate* en el bongó, Julio Alfonso, *El Gallego de Matanzas*, y el *Melón* en los coros. El segundo disco de chua chua fue de *El Gran Fellove*.

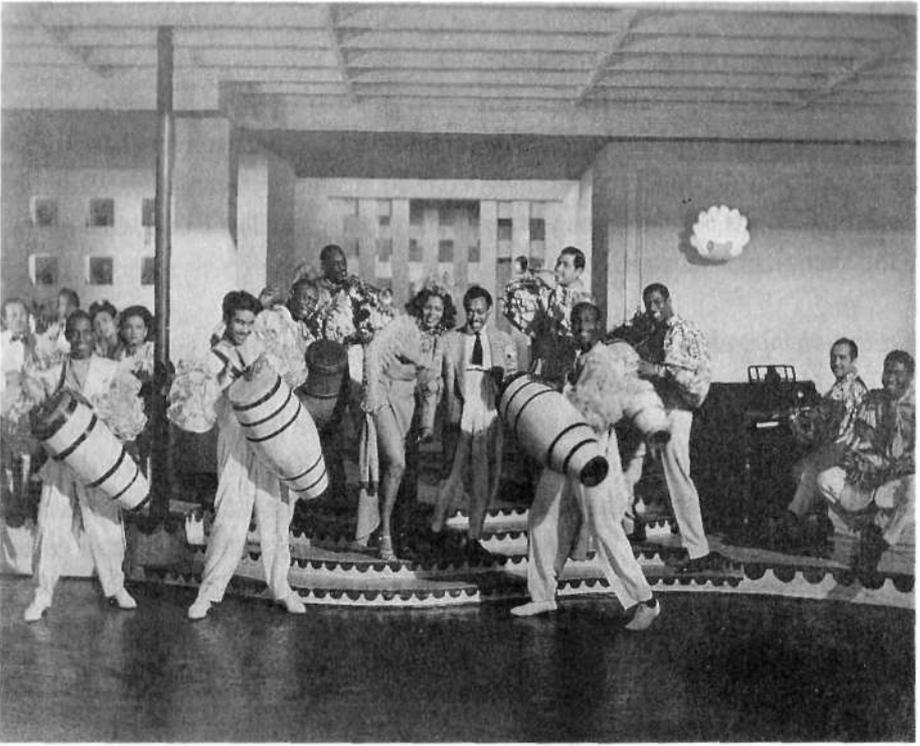


Salón Colonia para poder fotografiarlo en plena acción. El buen amigo Simón Jara arregló que palomeara con la *Banda de Pedro Mendoza* esa tarde.

Chocolate se sumió en sus recuerdos:

-NACÍ en Marianao y llegué a México en 1940 con los *Diamantes Cubanos* (Pablito y Lilón) contratados para El Patio por el extinto Vicente Miranda.

-En aquel entonces El Patio era el centro nocturno de moda y ahí duramos cuatro meses y medio. Ahí tocaba los bongoes para Pablito y Lilón, pareja de bailarines. Al terminar nos fuimos al cabaret Río Rosa, y después hicimos una gira en provincia. En 1941 me separé de los *Diamantes Cubanos* y organicé el conjunto *Chocolate y su Grupo*, debutando en el Bremen cuando estaba en Bolívar y Mesones, mismo que pocos años después pasó a la Avenida Hidalgo, casi pegado al Cine Monumental, donde reinó Brenda Conde, la *Diosa Rubia*. En ese primer Bremen fui bongocero de *Krumba*, precursora de *Tongolele* y *Kalantán* y de todas las de-



más llamadas bailarinas «exóticas» que llegaron después. Luego me integré a las orquestas de Luis Arcaraz e Ismael Díaz, cuando alternaban en el recién abierto salón de baile Los Ángeles.

-¿Cómo llegaste a Los Eloínes?

-Me llamó Gabriel Orendáin, *Gaby*," el dueño, y me dijo: "he pensado en ti; yo quiero que tú solo lles la variedad". Le dije que un bongocero solo, por muy bueno que sea, resulta monótono y que mejor formaba un grupo. Aceptó y a poco ya estábamos tocando ahí. Alternaba mi trabajo acompañando a *Tongolele* en el Follies. Tocábamos para ella Silvestre Méndez, *Tabaquito* y yo.

Fue un conjunto que hizo noticia.

* Con *Batamba* había grandes valores, Era Héctor Hernández, *Batamba*, un mulato de origen venezolano, virtuoso de las percusiones y que además cantaba con el grupo; Francisco Fellove, José Antonio Méndez, que tocaba la guitarra; y *Lalo* Montané, que tocaba flauta y cantaba, y Antonio Díaz Mena, el auténtico *Chocolate*.

-*Dudo mucho que otra bailarina de ese género pudiera conjuntar un trío de bongoceros superior a ese, ¿eh, Choco?*

-Modestamente, por ese tiempo éramos lo mejorcito que había en esos instrumentos -contesta. En el día me daba mi tiempo para acompañar a muchas artistas de esas películas de rumberas: fui bongocero de María Antonieta Pons, Ninón Sevilla, Rosa Carmina, *Meche* Barba y otras. Si tú vez una película de éstas, cualquiera, ahí me encontrarás sonándole al cuero.

-*¿Cuánto tiempo estuviste en Los Eloínes?*

-Tres años, mi socio. Tres años de lleno noche a noche. Iban muchos artistas. Siempre que llegaba Gary Cooper apenas iba entrando me pedía "Cachita". Cada vez que se la interpretábamos nos daba quinientos pesos. ¡Quinientos pesos de hace treinta años! Y claro, apenas lo veíamos, ya sin que nos dijera nada, suspendíamos lo que estuviéramos tocando y viene "Cachita". Johny Weismuller, el *Tarzán* de las películas, nos pedía "Aquellos ojos verdes". Iban Tyrone Power con Linda Darnell, María Félix y Agustín Lara, Xavier Cugat y no se diga de otros artistas mexicanos. Jorge Negrete y claro, las rumberas del cine nacional con Juan Orol. Llegaban tam-



bien grandes del hampa citadina, como el *Güero* Badilas, los Izquierdo Ebrard, Paco *El Elegante...* en fin, yo con todos me llevaba bien.

Con las manos siempre ágiles da unos golpes suaves sobre la mesa.

-Y también iba yo -agregué.

-Sí, también tú y el *Pájaro* Barbero, Armando Arellano, el *Flaco* Mena, *Manolo* Prieto, el rejoneador *Paco* Cañedo y muchos otros estudiantes enamorados de la rumba.

Recuerdo que cuando cayó Prío Socarras por el golpe de Batista y llegó exiliado a México, lo primero que hizo fue ir a Los Eloínes. Eran clientes periodistas famosos como Carlos Denegri y el *Güero* Téllez Vargas, entre otros.

-Pienso en esa época de música y animación sin par. A principio de 1948, Batamba se unió al grupo, ¿no es así?

-Así fue, y a fines de 1948 hubo un pleito ahí dentro y cayó muerto *El Chiquito* Arenal por una discusión de borrachos. Arenal era un hombre muy alto y la traía contra un chaparro. Pero dicen los chinos que desde que se inventó la pólvora se acabaron las diferencias de estatura. Clausuraron el lugar y nunca más abrió. Entonces *Batamba* y *Chocolate* se trasladaron a Los Pericos, que estaba en Sullivan, a la vuelta del cabaret Afro. Pero no fue lo mismo, verás tú, público no nos faltaba y el local era más amplio. Económicamente nos iba muy bien, pero ya no hubo ese ambiente que tenía Los Eloínes, no sé por qué. Ahí actuamos de 1949 a 1954. Luego estuvimos en La Torta Cubana, en la Glorieta de Chilpancingo y más tarde en un lugar que puso Joan Page en Ejército Nacional.

-¿Cuándo te fuiste de México?

-En 1961, cuando León Escobar me contrató para su ballet y anduvimos en gira un año recorriendo el mundo. Cuando se terminó la gira me quedé en París.

Ahora los golpes de sus manos sobre la mesa son rápidos en toque de rumba.

-¿Te reuniste con Batamba en París?

-Ah, no. Cuando llegué él ya no estaba en París, sino en Bruselas, donde ahora reside. En París debuté en el club El Elefante Rosa, después estuve en el Samba y luego en La Cabaña Cubana, de ahí me fui a Tángier.

Y hace un gesto de alegría, agitando los brazos.

-¡Nada menos que a Tánger, el puerto de más negra reputación en todo el norte de África -concluye.

Luego ríe mostrando los blanquísimos dientes:

-Deja que te cuente lo que ahí vi. Un día me llaman para tocar en una fiesta particular. No me dijeron de quién, pero me pagaban muy bien. Era una enorme mansión en lo alto de una colina y pertenecía a Bárbara Hutton, quien celebraba su cumpleaños. La fiesta fue de *Las mil y una noches*, estaba todo *el jet set* mundial, incluyendo a varios jeques petroleros y al rey Hussein. ¡Qué derroche! El número cumbre de la fiesta fue un ballet de camellos. Óyelo, mi socio, cincuenta camellos evolucionando como bailarinas. ¡Algo único!

Su risa se extiende.

-*Y a propósito de pagarte bien, ¿cuál ha sido tu actuación mejor pagada?*

-Una en París, cuando regresé de Tánger y Marruecos. Me contrataron para una exposición de cuadros. Era una sala circular y yo enmedio tocando solo mis percusiones. La gente, elegantísima, veía los cuadros y luego me veía y escuchaba a mí. Recuerdo que estaba la Bardot y nunca he vuelto a ver gente más elegante. El pintor no me pagó, sino que de pronto dos chicas muy lindas anunciaron que harían una colecta para compensar mi actuación y pasaron el sombrero entre toda la concurrencia. En cosa de quince minutos se reunieron 3,200 dólares.

-*¿Recuerdas el nombre del pintor?*

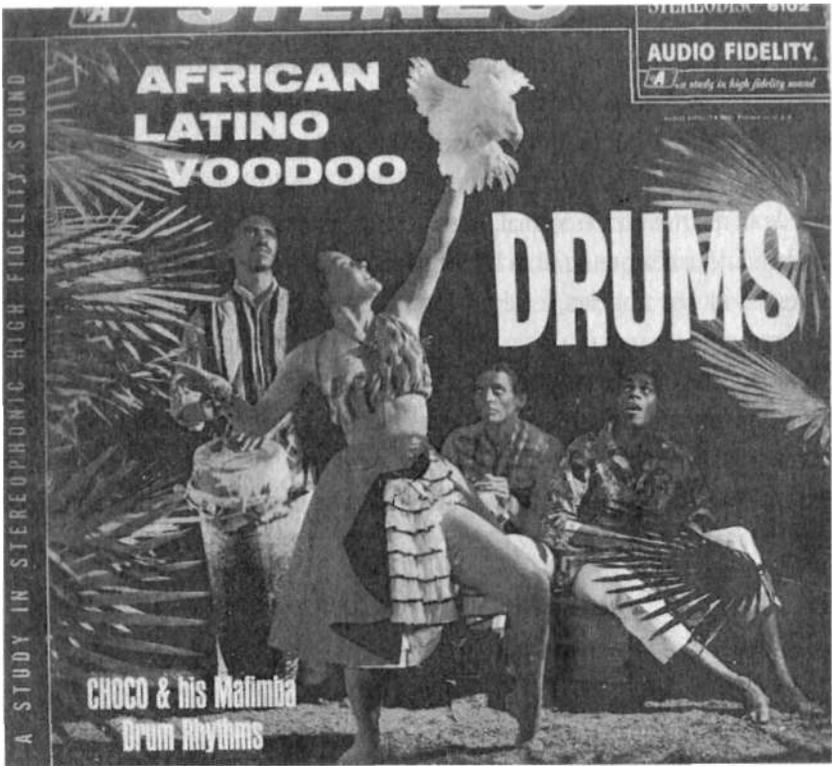
-Claro, era Dalí.

-*¿Cuándo sucedió eso?*

-Fue por allá de 1963. En seguida me fui a Nueva York, donde estuve tocando con Vicentico Valdés y Tito Puente. Entonces grabé tres discos para la marca Audiófidelity; *Esto sí es Latin-jazz*, *Caribbean Drum* y *African Latín Voodoo*.

Yo tengo el último, es puro virtuosismo, digo a *Choco* y, como para no hacerme quedar mal ante quienes oyen la entrevista ahí en el Salón Colonia, sube al estrado, toma prestadas las congas y se arranca con un solo como únicamente él sabe hacerlo.

Para bailar, ha dicho *Choco*, no se necesita más que un cencerro y un par de bongoes, pero eso sí, bien tocados, y lo demuestra: su ritmo es enervante, corn-



pulsivo, hace bailar a los tullidos de nacimiento.

Chocolate vivió seis años en Nueva York y luego se fue a Los Ángeles, California, donde sentó sus reales en los cabarets del Sunset Boulevard. Actualmente está retirado de la vida nocturna, pero actúa en reuniones particulares. Siente nostalgia por México, donde pasó 21 años, lo mejor de su juventud. Sus facultades no han mermado. ¡*Choco*, suena la tambó! -le grito-, y los cueros de los bongoes sacan humo al contacto de sus manos que casi no se ven por la rapidez del movimiento. *Choco* suena la tambó, sí... ¡y cómo!

CUANDO volvió a México, en diciembre de 1985, estuvo acá todo el año de 1986. Organizamos muchas rumbas y bembé. Una noche me habló y me pidió que lo llevara a La Carreta, un bar restaurante de Xochimilco, ubicado en Prolongación de División del Norte, donde el dueño, conocido suyo, quería hablar de una temporada. El divorcio con mi primera esposa iba viento en popa, poco nos hablábamos,

ya no salíamos juntos, pero aproveché esa circunstancia para intentar una reconciliación y la invité. Aceptó. Estuvimos muy contentos, *Choco* tocó un par de veces y su esposa Silvia cantó también un par de canciones. Los fuimos a dejar a donde vivían en la Colonia Roma, y al regreso le anuncié a ella: "Éste es el año de la rumba". -"Sí, ya me doy cuenta" -comentó ella. Cuando llegamos a casa planteé el asunto de la reconciliación formal, pero la respuesta fue un seco y definitivo no. Ella se lo perdió. Una vez que se marchó, organicé tocada tras tocada con *Choco*, y cuando él regresó a Los Angeles, le seguí con Silvestre. Eso de "El año de la rumba" fue verdaderamente en serio.

Nunca podré olvidar aquella incursión a La Carreta con *Choco* y Silvia, pues dos años después invité ahí mismo, por primera vez, a la loca Graciela Silva, una chica muy guapa con la cual inicié una tormentosa y conflictiva relación digna de telenovela, por los episodios truculentos que viví con ella mientras aquello duró, que no fue poco.

3. Juan José Gárciga Figueroa

ENTREVISTADO en su casa de Villa Coapa a donde llegué después de concertar cita gracias al teléfono proporcionado por Silvestre, Gárciga no me reconoció, muy natural, pues hacía diez años que nos había presentado *Chocolate* cuando vino esa temporada a México. Nos vimos una vez y desde entonces no habíamos vuelto a encontrarnos. En aquel entonces *Manolo* Berrio usaba una pierna artificial y ya no tocaba la trompeta, sino el cencerro. En la temporada que reapareció *Tongolele* en el cabaret King Kong, en lo que había sido el estudio del Canal 13 en las Calles de Mina, fui una noche a oír a Gárciga, Joaquín y *Manolo*, quienes la acompañaban. No recuerdo haber escuchado jamás (ni después) a alguien que tocara el cencerro con la maestría de *Manolito* a quien, finalmente, la muerte se lo llevó para que le tocara rumba.

Accedió, al principio con reticencias, después ya aflojando la desconfianza, y al final suelto.

-¿Dónde naciste?

-En La Habana, en el Barrio de Los Sitios, en la Calle de Sitios y Campanario. El 24 de junio de 1914.

-¿Cómo te entró la música?

-Desde chamaco, bueno lo que tocaba en principio era el tresillo que fue lo que aprendí y por allí seguí; de chamaco tenía un conjunto en Cuba que se llamó *Jóvenes de Veracruz*, éramos seis y entonces ya sabes, me entró el gusanillo de la música, porque en ese tiempo estaba Barroso, esa era la época del son en Cuba, en esa época habíamos muchos.

-¿En qué año fue eso?

-Por el año 35, entonces tenía 21 años de edad.

-¿Cuándo te desarrollaste profesionalmente en la Habana?

-En La Habana me desarrollé con eso y con otras cosas que tenía, porque mi verdadero oficio fue carpintero, entonces mi papá no era muy adicto a la onda de la música porque, ya sabes, decía que los músicos éramos mujeriegos, irresponsables, un montón de cosas, mi papá muy vertical, ¿ok?, hijo único, tenía su criterio muy

aparte.

-¿Cuánto tiempo estuviste locando en La Habana?, primero como aficionado...

-En La Habana yo estuve tocando con un grupo, nos dedicábamos a tocar cosas afrocubanas, hicimos unas cuantas grabaciones de aficionado y por ahí; de cierta manera yo lo tenía como eventual porque, pues, como te repito, habíamos muchos que tocábamos.

-¿Cuáles fueron tus compañeros de ese conjunto, los recuerdas?

-Todos han muerto ya, el único que queda parado con el favor de Dios, soy yo.

-¿Hubo actividad profesional allá en La Habana por parte tuya?

-Sí, de cierta manera sí, porque llegaba alguien y me decía: "Oye que tengo una tocada", cualquier cosa, órale, pero ya allí empecé a tocar, ya había dejado el tresillo, yo me dedicaba a tocar tambores, hubo un tiempo en que estuve trabajando en un lugar que se llamó Kursar, allí conocí a Dámaso Pérez Prado, que era el pianista de la orquesta.

-¿Cómo se llamaba la orquesta?

-No me acuerdo, *Lalo* era el director; era el director coreográfico, uno que se murió aquí en México hace como veinte años y se lo llevaron a Cuba; allí, en el cabaret Kursar en La Habana Vieja conocí a una pareja de bailarines, *Tunta* y *Mingo*; nos fuimos a Panamá cuando la Guerra en el 42, nos regresamos a Cuba porque yo agarré miedo en Panamá porque había muchos soldados, mucho lío, entonces llamé a *Mingo*: "Oye, vamos para La Habana, mano, que aquí un día nos agarran", y vámonos.

-¿Fuiste amigo de Pérez Prado en aquel tiempo?

-No, él hablaba muy poco (compañero de trabajo), llegaba, terminábamos el show y se metía en el camerino a estar escribiendo esa onda del mambo, a escribir esto del mambo porque decían que los trompetas de allí de Cuba no llegaban a las notas, a las cosas que él hacía, muy buenos trompetas en Cuba pero no le llegaban a lo que hacía, pero siempre se la pasaba escribiendo y dormido en el camerino, ya sabes, los noctámbulos de los cabarets como nosotros que no podíamos salir a la calle y esperar la otra hora del show, pero él siempre se quedaba dentro del camerino.

-¿En qué otros lugares trabajaste en Cuba?

-En muchos lugares, en El Tropicana, con un grupo tocando afro; en el año 45 iba a venir a México con una banda de Barreto, que trajo una producción, entonces mi mamá, en paz descansa: "Nombre, hijo, que cómo te vas a ir", eso y otras cosas más, pero más por ella, a sabiendas que mi mamá nació aquí en México, en Progreso, Yucatán, hija de cubanos, porque cuando la guerra, mi abuelo vino a Yucatán huyendo de los españoles en Cuba. Era un maestro constructor y se vino aquí con mi abuela y nacieron tres hijos, los tres murieron de una enfermedad mala que había en ese tiempo en México y mi mamá se quedó viva y fue la que se fue a Cuba.

-¿En qué momento tú decides venir a México?

-Fueron muchas cosas, cuando uno es joven siempre hay un contradicho de que "no, no te vayas, quédate" y por esa razón perdí la oportunidad de venir con Barreto, hubiera venido aquí como vino Félix Beké, que aquí vive todavía, se hizo mexicano, vino en ese grupo. También vino Catalino O'Farril, que tocaba el sax, en paz descansa. Vino Yeyo Tamayo, vino... después de tantos años, yo vine aquí en el 56, hace muchos años ya, casi cuarenta.

-¿Cómo te animaste a venir?

-Me animé a venir por esta razón: resulta que estaba trabajando en un camión recolector de basura, y me encuentro un amigo, Mario, y dice: "Tú que siempre estás diciendo que te vas para México" (yo tenía cierto billete guardado) y me enseñó la visa (mi pasaporte yo lo tenía). "Oye ¿cuánto te costó?" -"Me costó 50 centavos". "Oye, Mario, mañana yo no voy a trabajar, llévame a la embajada mexicana", y así fue, llegué a la embajada, la visa. "Ya usted tiene derecho a estar en México seis meses". Como era un empleado de gobierno en aquel tiempo, se me hizo fácil que me dieran la visa, total que me dan la visa y entonces al mismo tiro me dicen "¿cuánto te costó, maestro?" -"Me costó 28 pesos". -"Sí, compadre". "Oye, Mario, vamos a ir a la compañía esa" y Mario me lleva a la compañía de barcos, y efectivamente, creo que por allí algún día encontraré el recibo del barco Francesco Morosoni. Entonces, pues, saco el pasaje, era un lunes y me dicen: el jueves sale el barco, el jueves, tan pronto, ya sabes, una cosa imprevista, tuve que salir corriendo a buscar las cosas, en dos días o tres recogí algunas para poderlas traer, entonces a mi mamá que no le había dicho nada, "mamá me voy a México". -"Ay, muchacho, pero cómo, ey, muchacho, ¿y tu trabajo?"

-¿Tu trabajo era...?

-Estar de capataz en un camión de basura, aquí el que no se decide ni gana ni pierde, y yo hace mucho que estaba en este dilema y se me presentó la oportunidad. Yo soy un poquito creyente, dentro de las cosas que yo hacía fui a una fiesta de tocada allá y salió un santero y me dijo que si me hacía una limpia iba a irme en menos de quince días, esto es increíble, eso lo hice una semana antes de ver a Mario y a la semana de verlo se me dio de venir aquí, a México; en el barco veníamos también Emilio Renté, en paz descanse, murió en Veracruz, es el autor del danzón "Mocambo"; era cubano, de mi colonia; yo era amigo de su mamá y de su hermano, con quien mejor me llevaba, porque Emilio era medio apretadito allá en Cuba. Él fue teniente del ejército, es una historia larga, la mamá de este señor era la comadrona del general Fulgencio Batista, el cual después fue presidente de la República, entonces vino la mejoría de ella cuando fue presidente Batista, un cambio; a Emilio, que era soldado, lo hicieron teniente, ¡y al señor se le ocurre quererle dar un golpe de Estado a Batista! Batista le perdonó la vida por la mamá, entonces se tuvo que venir a México.

-¿El ya era músico?

-Era compositor, tocaba la guitarra, él era trovador y el otro hermano igual, con ése andábamos juntos allá en el barrio. Veníamos diecinueve en el barco, yo tuve la suerte que traía una tumbadora, entonces el capitán del barco me vio con ella, nosotros estábamos en tercera, y me subió a primera para que acompañara al grupo que hacía el show por la noche, un acordeón, una guitarra y una batería; yo llegué con la tumbadora, y tú sabes, el tipo me quería llevar para Italia. "No, yo me quedo aquí en Veracruz". Tuve la buena suerte de pisar Veracruz. Después de Veracruz, estuve en el Carnaval allí, que se estaba acabando. "Bueno, por lo menos voy a disfrutar un día de sol" y efectivamente después de eso estuve como ocho, diez días en Veracruz, y llegué aquí a México, ya sabes, películas con María Antonieta, con Amalia Aguilar.

-¿Cómo te conectaste con el medio artístico musical?

-Primero con Silvestre, en los Estudios Azteca, con *Chocolate* que anda por Los Angeles, *Manolo* Berrio, en paz descanse, que era el trompetista cuadratura de María Antonieta Pons, enseguida me conecté. Había unas cuantas gentes aquí y muchas que se habían ido, con Óscar Valdés, de la dinastía de los Valdés, de Vi-

centico Váldez, que acaba de morir; andaba otro chavo de Barrio, estaba Marcelino, el hermano también, porque estaban los tres aquí: Óscar Vicente y Marcelino, y había otro cuate que se llama Guillermo Escandón, que era cantante de otro grupo muy bueno que hubo en Cuba, *Bolero 35*, ése llegó y se enfermó repentinamente y se murió este muchacho; Lázaro Patterson, aquí anda todavía, sus hijos ya están grandes, uno que vende chamarras, que está en una película, él no es músico, también le hace a la tocada pero no profesionalmente, y ya sabes, yo con *Tongolele*.

-¿Cuáles fueron tus trabajos en México?

-Con Enrique Brión, que era compadre de Emilio Azcárraga, tenía un programa de televisión en el cual estuve como cuatro o cinco años tocando todos los días: *Danzones de ayer* se titulaba; andaba Saúl Chan, que ahorita toca con el *Batachá*, estaba *Beto* que andaba con Arturo Núñez, últimamente andaba con la *Sonora Dinamita*, también anduvo con la *Sonora Veracruz*; en ese tiempo, estaba *Pasito*, bajista de Veracruz, tío de *Vitillo*, que ahorita es secretario de Trabajo del Sindicato de Músicos; Roberto Acosta, *El Chintú*, uno de los cantantes del *Son Veracruz*, en aquel tiempo tocaba el güiro, y yo, tocando la tumbadora.

-¿Con qué grupos duraste más tocando?

-Si tú supieras que me gustaba tocar solo, no quería luchar con el pensamiento de cuatro o cinco o seis gentes distintas a mí, entonces me gustaba andar solo y siempre había trabajo para andar solo.

-¿Como por ejemplo?

-Acompañando a bailarinas como *Tongolele*; *Ébano*, un bailarín moreno, de aquel tiempo; Lin May, pero eso fue a última hora; con Rosa Carmina en el Teatro Lírico, ahí estuve mucho tiempo también, y con *Chucho* Rodríguez, en paz descanse; con Amalia Aguilar, con María Antonieta, con Ninón Sevilla, con *Meche* Carreño; con Silvestre hicimos dos películas con ella, la dirigió el difunto *Indio* Fernández, *México de noche*; también me pasé en el Sindicato trabajando como delegado de grabadoras, inspector de salones de eventos, estuve cerca de diez años. Eso fue lo que me separó un poco de la onda de la tocada, después que salí de *Lobo* y *Melón*, porque *Lobo* tuvo ciertos problemas sabidos de todos nosotros, por esos problemas estuvo escondido un poco de tiempo y yo ocupé su lugar; ahí fue donde hicimos esa grabación que salió "Amalia Batista"; fui yo quien la sugerí *al Melón*,

entonces el señor don Rafael de Paz, en paz descanse, el director artístico, me oyó que desde la cabina decía: "ésa no, «Amalia Batista», que ésa no es «Amalia Batista», y la grabamos y fue la pieza. Inclusive ya para eso yo tenía un grupito que le puse *Cuyucam*, porque en el grupito había cubanos, yucatecos y campechanos. Manuel B. Rosado, el hermano de Emilio B. Rosado, de Campeche, de Champotón, era el bajista; Emilio Ávila, el pianista era de Yucatán; Óscar, que anda por los Estados Unidos hace años, y yo, cubanos. Entonces, agarré las primeras palabras *Cu-yu-cam*, Cuba, Yucatán, Campeche, y suena como una palabra de allá de Mérida, y con ese grupo estuve por espacio como de dos años. Ya sabes lo que pasa en los grupos, ya después vinieron envidias, y vinieron los problemas como anteriormente te dije con *Melón*; yo llegué allí por mediación de *Chocolate*, tenía un grupo con César Campa, un paisano. El había venido de Cuba huyéndole a Batista, entonces invirtió un dinero en lugares donde no le fue bien y tuve la suerte, hermano, de recuperarlo). César Campa (que ahora anda por Miami), *Papaíto*, que está ahorita en la *Sonora Matancera*, Emilio, el yucateco de que te hablo, en paz descanse, y yo hicimos un grupito y allí empezamos a jalar y dejé a *Lobo y Melón*, porque regresó el *Lobo* y todo se normalizó; entonces el hombre tuvo la suerte de levantarse porque ya hasta estaba perdiendo dinero. Ahí fue que el *Chocolate* dijo: "me voy para Los Ángeles, así que búscate otro". Y tú sabes, me empecé a organizar yo, a buscar lo que me convenía; *Papaíto* salió de ese grupo para la *Sonora Matancera*, allí lo fue a buscar el señor Rogelio, aquí en México con León Escobar, Martín Lago; Tony Lamar estuvo cantando él solo, porque tiene buena voz, tiene un restaurant en Acapulco, nomás que él era del "otro sindicato", y allí anda; entonces el grupo de *Lobo y Melón* entró en el Capri, y un día como a los dos meses estaba yo en la Avenida Juárez 42 y llegó el *Melón* con el *Lobo* enseñándome un cheque: "Oye, tú fuiste el de la onda de «Amalia Batista»". "Te convenciste ahora *Melón*", "Mira, ya pasamos de la Vic a la Víctor, Mariano Rivera Conde nos llamó". "Oye, qué bueno, enhorabuena mi hermano".

-Entonces, ¿cómo se te ocurrió?

-Bueno, se me hubiera ocurrido otra cosa cualquiera, pero eso se me ocurrió; total que me invitaron para que fuera con ellos al Capri y fui, pero yo tenía también mi grupo. Llegué allí me tomé un trago y me fui para mi lugar donde yo estaba, entonces la gente del mismo grupo: "No, hoy si grabamos". Teníamos oportunidad de grabar, pero la verdad no estaba en eso de grabar, porque como te dije

anteriormente, es un fenómeno luchar con cinco o seis caracteres distintos, que no son igual que tú, y tú quisieras que fuera, y si das con tipos que les gusta el alcohol y son irresponsables, y tú eres el que presenta la cara, figúrate cómo tienes que ponerte cuando no cumplen, y me salí del grupo y seguí trabajando solo. Trabajé con Celio González también, en un grupo que se llamó *los Elegantes*, hicimos unas cuantas giras en Tabasco. En Carranza, ya pegado a Guatemala; anduvimos en Veracruz. Trabajamos aquí en el Distrito Federal, en lo que es El Tropicana, en un lugar arriba, había un teatro, en ese teatro estaba trabajando el *Púas*. De ahí trabajamos también en el Bar León. Después, como te dije anteriormente, me dediqué a trabajar en el sindicato de músicos, que era más suave, era mejor dinero. La verdad, independientemente, el señor Venustiano Rey, mi compadre, mi amigo, me tiró la toalla, me alivió, me ayudó, por eso hablan tantas cosas de él y, bueno, y políticamente así, salió de allí, fue diputado y fue un montón de cosas. Ahorita mismo me pelié con una asociación que se llama SOMEM, Sociedad Mexicana de Ejecutantes de Música, la cual dirige Neri, el hermano de Enrique Neri, el pianista, y hay ciertas discrepancias dentro, dinero perdido, fraude, dinero que era de nosotros, lo está disfrutando otro en este caso...

Enrique Bríon fue el que me empezó a abrir las puertas artísticamente, a Gobernación, porque no tenía papeles y fue muy difícil, yo pasé mis trabajitos aquí.

-¿Tú te casaste en México?

-El 10 de junio de 1956.

-¿Y cuándo te nacionalizaste''

-No, yo no estoy nacionalizado, yo tengo la residencia, soy residente en México. Lo único que no puedo hacer es votar, pero tengo todos los derechos que me brinda la República Mexicana, inclusive hasta exento de pago estuve cuando arreglé mis papeles, porque siempre hay que pagar, pero yo tuve la suerte de hacerme amigo, con un hijo de don Arcadio Ojeda, que en aquel tiempo era Jefe General de Población de Gobernación. Entonces, llegué al lado de él, de don Arcadio, y por mediación de su hijo, de *Cavilo*, fue fácil. Fui a ver a don Arcadio Ojeda, y él me dijo: "ve a Abraham González 48 y sube y dale tu nombre y que te saque la libreta". Y yo me hice el inocente, de que no sabía lo que estaba pasando, entonces me hizo el favor de llevarla a donde estaba el Oficial Mayor, y se arregló, porque la verdad que hasta la fecha hubiera tenido que estar yo reportándome a Gobernación,

porque no han dado más entrada que yo sepa, esto fue en 1962, 63, más o menos.

-¿Te acuerdas de algunos de los títulos que tú grabaste?

-Bueno, "Amalia Batista" con *Lobo y Melón*; he grabado con *Leo Acosta, Ritmo Mozambique*; con Alejandro Sosa,* como dueto; con Welfo en sus primeros discos; con Silvestre, con los hermanos Rigual, en paz descansen, con el *Cuchicuchi*, el del *Trío Avileño*, con *Yeyo* y Cané, en el 68. Con *Yeyo* fui a Panamá en el 67 o 68. Con Ultiminio, le hice una producción donde fueron dos mexicanas, María Ester y Marcha, que era mi paisana y anda por Miami, con Laura Alonso, Mercedes Valdés, con esa producción fuimos a Panamá nosotros, a unos carnavales. Después nos fuimos a Nicaragua, cuando estaba Somoza. Un avión de Somoza nos vino a buscar aquí al aeropuerto a nosotros, porque fuimos a inaugurar Bellas Artes de allá de Managua, son muchas cosas.

-¿Y películas también?

-Con *Tin Tan* sobre todo, con *Meche Carreño*, con Lyn May. Con ella hice dos películas, también *México de noche*, esa era de Su Mu Key, hermana de Margo.

-¿Cómo es tu familia?

-Tengo cuatro hijos, mi hijo el mayor es médico, es subdirector de una clínica que está aquí en Manuel González, pertenece al IMSS. La hembra es licenciada en criminología y trabajo social, ella es subdirectora técnica del CERESO de alta seguridad en Guadalajara. Pedro está aquí en Hacienda, es licenciado en Economía, trabaja en Reforma y Valerio Trujano; y el más chico salió de la prepa, él creo que es comandante de la Policía Fiscal Federal, ahorita está en el aeropuerto, se casó en julio, fuimos a Tijuana, porque de allá es su mujer.

-¿Cómo conociste a tu esposa?

-En una escuela, de las buenas escuelas de aquí, la (JAI) Venía de cobrar una película en el Sindicato que se cayó en Versalles y allí veníamos nosotros, Lázaro Patterson y yo, entramos a un restaurante donde ella estaba comiendo. Ya sabes, entramos la cubanada y aquí me tienes, para qué te sigo contando, hace casi cuarenta años, muchas cosas, tuve que ir a Xochimilco y hablar con su papá, en paz

* Alejandro Sosa murió en México en octubre de 1996.



descanse, y su tío...

-¿En dónde se casaron?

-En San Bernardino. Allí nos casamos dos veces, la primera y a los veinticinco años; nuestra madrina fue Olga Guillot. Esa fue la única vez que un cura permite que en el estrado se tomen fotografías, hasta el cura se retrató, junto con nosotros.

-¿Y en la actualidad, a qué te dedicas?

-Estamos en eso de la religión de nosotros, desde hace poco, unos tres años, pero la afroantillana o afrocubana se ha propagado mucho aquí en México. No son capaces ustedes de pensar la cantidad de santeros que hay aquí en México. Mexicanos hay muchos, me atrevo a decir que hay más de dos mil, porque hay cantidad de funcionarios de gobierno en esto, hay muchos buscando un respaldo, una seguridad, o resguardándose, para no tener tropiezos, para tener salud que es lo principal de nosotros, es para proporcionar salud, no es para otra cosa. Mi abuela era africana, la mamá de mi papá, mi abuela murió de 102 años con toda su den-

tadura completa, no hablaba bien el español, y se casó con un gachupín, un gallego; mi abuela era como una palma y mi abuelo era una cosita, según oí decir. Cuando mi papá nació, mi abuela tenía cincuenta años. Sí, tenemos muchas cosas dentro de la religión; el domingo fuimos a una tocada Silvestre, Gabino Fellove, yo y Roberto Agüero, otro paisano. Teníamos un grupito. Nosotros estuvimos varios años haciendo la fiesta de la Caridad del Cobre aquí en el Salón Moctezuma, con *Tino* Rodríguez y su hija Lazara, que vino después y ambos están muertos ya.

Casa de Gárciga, noviembre 15 de 1995.

JUAN JOSÉ Gárciga falleció el día 20 de enero de 1997 en el hospital Darío Fernández, del ISSSTE.

4. Entrevista con Pancho Cataneo

EL 16 de julio de 1981, el salón de baile Los Ángeles fue invadido por una ansiosa multitud compuesta de los más disímbolos elementos: ahí se reunieron físicos (*Betty Quintanilla*), economistas (*Fernando Valdés*), directores de teatro (*Alejandro Jodorowsky*), politólogos (*Froylán López Narváez*), críticos cinematográficos (*Emilio García Riera*), guionistas (*Josefina Vicens*), comunistas (*Raúl Macín*), cronistas (*Carlos Monsiváis*), directores de TV (*Pepe Palacios*), críticos literarios (*Manuel Blanco*), karatecas (*Mario Santana*) y para no hacer más larga la lista personal, estuvieron también astrónomos, pintores, orientalistas, agentes de la CÍA, rateros, «orejas» de Soberón (que acudieron creyendo que se trataba de un magno complot antirrectorial), bailarines profesionales y no pocos despistados asiduos concurrentes de Los Angeles, que entraron creyendo que se trataba de una sesión rutinaria de salsa. El artífice de tan gran rumbeada fue *Pancho Cataneo*, quien, apoyado por *Pepe Arévalo* y *Froylán López Narváez*, programó y efectuó un extraño híbrido concierto-conferencia-bailable titulado *La nimba es cultura*, cuya finalidad fue deslindar hasta dónde el Movimiento Salsa en la música afroantillana era una novedad, y hasta dónde es tan sólo la música tradicional en plena revitalización gracias a los recursos de la moderna electrónica. *Pancho Cataneo* puso el tema en el tapete de las discusiones y adicionó, en vivo, una historia de la música afroantillana: *Pepe Arévalo* contribuyó con la música, y a su excelente orquesta, *Los Mulatos*, sumó el *Grupo Sabor* de *Isaías Lara*, quizá el mejor de los grupos jóvenes salseros de aquel entonces, más *Los Matecoco* de *Cataneo*, y *Cayito y su Combo del Pueblo*. Había quinientas parejas vestidas informalmente, reunidas ahí para disfrutar de cinco horas de baile afroantillano. Casi todos los periódicos cubrieron el evento, pero hubo dos que en vez de enviar a sus reporteros de la onda cultural, mandaron a los de sociales, con el resultado de que escribieron dos notas preciosísimas, ajenas al evento y, a estas alturas del sector y del partido, irrelevantes.

Pancho Cataneo era sin duda alguna, el comentarista más importante de la vieja y nueva música afroantillana en este país. Todas las noches, de las 21 a las 23 horas, estaba al frente del programa radiofónico *Sabor y Saber*, que la evocaba, criticaba y analizaba a través de Radio 6, emisora especializada en difundirla. De origen cubano, *Pancho* ha echado tan fuertes y profundas raíces en México, que lo mismo se considera antillano que mexicano.

Conocí a *Pancho Cataneo* de eso ya hace casi cincuenta años, cuando lo veía



ganarse la vida sobre una bicicleta en las plazas y plazuelas de México, sobre lodo la de Santo Domingo. Era un joven alto y espigado, mulato de pelo claro y ojos tirándole al ámbar líquido quien hacía piruetas y malabarismos sobre una bicicleta de carrera. Era tan asombroso su dominio del vehículo que aquel acto le rendía un buen número de cooperachas para ir tirando. Fueron muchas las veces que lo vi hacer aquello, yo como simple espectador, y no olvidé su destreza, ni su carisma a la hora de "pasar la charola".

Treinta años después comencé a escucharlo por la radio y de casualidad, en 1977, una amiga común, Martha Joyner, con quien iba algunas veces a escuchar a *Moi Domínguez* en el viejo Riviere de Doctor Olvera y Héroes, me llevó hasta la mismísima cabina de *Sabor y Saber*, Ahí concertamos una cita para hablar más sobre lo que es y no es la salsa, amén de recordar a muchos amigos comunes, entre ellos a *Chocolate*, que por el mes de diciembre de ese año andaba de visita en México.

-¿Cuándo y cómo llegaste a México, Pancho?

-Llegué en mayo de 1944, hace 33 años, cuando formaba parte del equipo de ciclismo de Cuba; recién me habían nombrado el ciclista más destacado y corrí en las dos primeras vueltas.

-¿Por qué te quedaste en México?

-Había recorrido varios países de América y nunca había encontrado el sentimiento y el cariño con que el mexicano recibe siempre al cubano. Esa forma de recibirlo a uno me cautivó.

-Supongo que desde entonces ya te interesaba mucho la música.

-Estaba ligado a la música, aunque lo que me interesaba era el ciclismo. En Cuba la práctica de ese deporte era rara, y en México encontré un gran auge. Los primeros contactos con la música los tuve escuchando a mi padre, que fue violinista de las mejores danzoneras de Cuba; además, cuatro hermanas tuyas eran pianistas, dos de ellas maestras del Conservatorio.

-Lo traías en la sangre, era tu vocación...

-Eso decía mi padre, pero yo le contestaba: no papá, yo tengo dinero en los pies. Resulta que yo jugaba beisbol bien, futbol bien, basquet bien, futbol americano bien, era semifondista en atletismo, y en fin, yo creía tener el mundo en las piernas.

-Y así pedaleando llegaste a México. ¿Cómo te iniciaste en la música?

-Antes de comenzar este relato de mi modesta vida de artista músico debo hacer algunas aclaraciones, no tan sólo por honradez, sino para echarles a perder el gusto a los criticones que saldrían gritando: "ese tipo ni es músico ni cantante".

No soy músico lírico sino empírico. Ya que mucha gente usa mal el término lírico, al decir con ello que no hicieron estudios de música para tocar un instrumento. Cuando se toca o se canta sin haber estudiado se hace en forma empírica... Pero, como dicen todos los métodos de música, hay que combinar los sonidos con el tiempo y eso sí lo he hecho más o menos bien durante casi veintiocho años.

No soy cantante como tampoco lo son miles que viven del oficio o profesión de cantar en orquestas o como solistas, sin haber estudiado canto. Soy cancionista cantador, malo o regular, pero también lo son miles de los que hacen «gorgoritos» y algunas veces llegan a la fama y el dinero... La Academia de la Lengua ha aceptado el término «vocalista» para el que canta y anima en una orquesta; una concesión ya que vocalizar no es cantar sino hacer ejercicios con las vocales cuando se reciben clases de canto o cuando el que sabe cantar se calienta antes de una actuación, ya que las cuerdas bucales deben calentarse igual que un atleta lo hace con sus músculos o un ejecutante de un instrumento de boquilla circular lo hace con sus labios, utilizando solamente la boquilla para ello.

Que quede claro que el título de musicólogo que en muchas ocasiones me ha sido dado por mis amigos y compañeros de la prensa y del radio, tampoco lo tengo. Soy simplemente una persona con la inquietud de aprender y que además soy, como se dice en México, «muy picado»: me he dedicado a investigar para reírme de algunos músicos paisanos y no paisanos que siempre han dicho que yo sólo conozco de bicicletas y balones, por mi pasado dedicado al deporte.

Había en la Colonia Buenos Aires, en esta ciudad, un conjunto de aficionados que se llamaba *Son Karabalí*; ellos me conocían como ciclista, pero sabiendo que era cubano, me invitaron a cantar con ellos. Yo cantaba tangos y flamenco y no podíamos encontrarnos; en realidad yo seguía firme en mi propósito de ser un gran campeón ciclista. Tomaba parte en las «vueltas» que organizaba el periódico *Esto*; y en una de ellas corriendo la etapa Morelia-Zitácuaro, me atropello un camión, accidente durísimo que por poco me cuesta la vida; me pasé cuatro años de un hospital a otro y me hicieron quince operaciones para que pudiera caminar; las últimas me las hizo el doctor Armando León Bejarano, actual gobernador de Morelos. Pasé un año con muletas, y con muletas no se puede hacer nada; bueno,

lo único que se puede hacer es cantar, así que volví al *Son Karabalí*. Entonces, uno de los del grupo me llevó con el conjunto de Héctor Leal, amigo entrañable al que tengo que agradecerle las muchas atenciones que, pese a todo, me ha dado la música. Al poco tiempo lo hacía también con la *Orquesta del maestro Emilio B. Rosado* en el mismo centro nocturno Barba Azul. O sea, que me «doblaba» como se dice en el ambiente de los músicos. Y lo que es lo mejor, como eran aquellos viejos tiempos de los años cincuenta, en que los centros nocturnos abrían desde las seis de la tarde hasta las ocho de la mañana, en muchas ocasiones tripleteaba. Jornadas agotadoras, que pese a estar con muletas (por lo del accidente de ciclista) aguantaba, pues tenía que reunir para seguir operándome la pierna, ya que tenía osteomielitis, enfermedad con la que tuve que luchar trece años. También canté ocasionalmente en el Barba Azul con el conjunto del pianista *Chucho Verduzco* y con sus músicos y su cantante, el *Pollo Cazarín*, así como con el magnífico amigo y trompetista *Pepe Otáñez*, aprendí mucho.

En el afán de superación, abandoné el Barba Azul a fines de 1954 y pasé por algunos centros de nombres simpáticos: El Gusano, El Caracol,* El Nopal, El Infierno. . . Trabajé con el conjunto *Los Catedráticos*, del simpático *Licenciado Palangana*, la *Orquesta de Tommy Appleton*, y a mediados de 1955, estuve con un conjunto ya de peso: el *Son Veracruz*, de Raúl de la Rosa. Después, con la *Orquesta del maestro Rudy Sánchez* en el desaparecido Tío Sam. Y de ahí vino la primera oportunidad de comenzar a ascender, que tanto había deseado. El pianista mexicano ahora radicado en Europa, me presentó a Humberto Cané, director musical del que fuera el fabuloso conjunto de *Yeyo* y Cané. Entré con ellos al desaparecido

* Es de recordar -porque fueron los pioneros del reventón infinito-, que los cabarets El Gusano (a) *El Guz* y El Caracol (a) *El Caracas*, ambos ubicados en las Calles de Mina en la Colonia Guerrero, funcionaban las 24 horas. Tenían dos turnos de servicio de doce horas cada uno: ficheras, meseros, cantineros, muerteros, sacamaloras y, por supuesto, músicos, ya que se bailaba con música viva, y buena. Dentro de esos dos antros, que eran de rompe y rasga, jamás salía el sol y en la penumbra eterna las suripantas, verdaderas prófugas del comal, lucían siempre como frescas venus acabadas de salir del mar. El ambiente a las once de la mañana era igual de bullicioso que a las cuatro de la madrugada. Esos horarios, así como los de catorce horas corridas acabaron cuando al regente Ernesto Uruchurtu le dio por «moralizar» la capital. A Uruchurtu le debe la Ciudad de México, además del hecho de convertirla en auténtico «rancho grande», el de perder muchísimos edificios del Centro Histórico y los bellísimos mercados de Martínez de la Torre y de San Cosme, al sustituirlos por horrendos cajones de cemento que se cayeron en el temblor del 57.

Astoria, un centro de primera categoría que estaba en la avenida Nuevo León.

Con Cané aprendí a tocar el güiro en forma correcta y de ello tengo un simpático recuerdo. En mi desesperación por aprender pronto, cada descanso de media hora del conjunto me sentaba en una banca del Parque España, a tocar y tocar el güiro a solas. . . A la tercera noche, una patrulla quería llevarme creyendo que estaba loco o mariguano, tocando el güiro en el parque.

Después de casi año y medio, vino el gran salto a la *Orquesta América*, de Ninón Mondéjar. Entre tanto, había grabado ya como elemento con las orquestas de Tommy Appleton, Pepe Castillo, Ismael Díaz, Juan García Esquivel, Gamboa Ceballos, Enrique Jorrín, Memo Salamanca, Pablo Beltrán Ruiz, *Los Hermanos Silva*, *María Luisa Buchino* y sus *Llaneros* y otras agrupaciones cuyos nombres se me escapan. Salí de la *Orquesta América* y trabajé con la *Orquesta Habana*, que fundamos el extraordinario pianista *Alex Sosa* y yo. Primer éxito de mi vida musical. Por motivos muy personales, me separé de mi compadre y amigo *Alex Sosa* y tomé parte en la fundación del *Cuarteto Ritmo de Oro*, de Agustín Martínez, sin pensar lo que iba a significar en mi vida.

Hacíamos sólo discos y una que otra presentación en TV acompañando a Olimpo Cárdenas.

Gracias al conocidísimo percusionista *Toño Galo*, entré al Capri acompañando a aquellas magníficas y bellas mulatas cubanas, las *Hermanas Benítez*.

Y allí tuve mi primera oportunidad como solista cantante en un espectáculo en el que estaban *Pepe Ruiz Vélez*, *Miguel Aceves Mejía*, don Pedro Vargas y el ballet de Gerar Wilson, con *Lirio Rivera* como bailarina estrella... y de allí salí hacia un trabajo ya de cierta fama con el *Ballet de León Escobar*, donde estuve como cantante y percusionista durante cuarenta y ocho semanas en el desaparecido centro nocturno *Los Globos* y siete semanas en el Capri, compartiendo las labores de cantantes con alguien tan extraordinario como *José Luis Caballero* y con el barítono *Salvador Quiroz*. Luego vino la gran temporada de *Los Matecoco*. Le dimos la vuelta a medio mundo.

-Lindo paseo de Los Matecoco, ¿qué fue de ellos?

-El nombre pertenecía a la disquera Barclay; yo se lo compré y desde hace diecisiete años grabo para ella, con otros músicos, algunos números de éxito.

La época de *Los Matecoco* comenzó así: en 1958 grabé con las orquestas de Memo Salamanca y con la del desaparecido compositor yucateco Gamboa Ceballos,

utilizando el seudónimo de *Che Femiot*. Con Gamboa Ceballos su intento por dotar a México de un ritmo nacionalailable, de salón: "El zamboleo"... *Con Memo Salamanca* cuatro secciones, de las cuales dos «pegaron» fuerte en Alemania y hubo una proposición para que el maestro Salamanca y el cantante, fueran a grabar allá. *Memo* no quiso... Mis compañeros del *Ritmo de Oro* se enteraron y dos amigos también: el artista de cine Jorge Radó y el representante de artistas Félix Alarcón... Ambos sugirieron que fuéramos a Europa y fuimos. Radó prestó para los pasajes) consiguió un contrato. . . que resultó falso; ya lo explicaré. El segundo consiguió grabaciones que se hicieron.

El contrato que con toda bondad gestionó Jorge Radó, fue enviado por un saxofonista norteamericano especializado en jazz, de apellido Ventura o algo así... Se lo había robado de una oficina del famoso *Moulin Rouge*... Y lo había firmado como si fuera el director... Risas y alegría al recibir el contrato. Planes, sueños y el viaje... París.

Y el desengaño: Al llegar al Molino Rojo (*Moulin Rouge*), el director no sabía ni que existíamos; localizamos a aquel loco-músico en una de las «boites» para el jazz más famosas de París, El Camaleón Verde. Nos dijo: "Se los mandé porque no creí que fueran a venir"... Aquello fue un duchazo... Y ahí comenzaron varios meses de penurias, hambre, tristeza, mientras se colocaba una grabación que hicimos para el desaparecido sello *Bel Air*, con Triana Morena y Venus.

Y aquí quiero desvirtuar a los que juzgan y miden por un mismo rasero a los parisienses; durante dos o tres meses tuvimos crédito, pedido en un lenguaje 80% mímica y el resto en palabras sueltas y mal pronunciadas en francés, en la carnicería, la panadería y la tienda de la calle en que estaba el hotel... Y la dueña del hotel nos habilitó un cuartito para cocinar lo que conseguíamos.

Caímos en manos de empresarios voraces los primeros siete meses... Pero de cualquier modo, hicimos el que era el mejor espectáculo de la TV en 1959, "Margarithies Show", alternando con la entonces famosa *Orquesta de Bernard Hilda*. Y fuimos a inaugurar el Music Hall Olympia, de Milán, alternando con Shirley Bassesey... Estuvimos de regreso en París, en 1960... Yo me quedé operado de mi pierna y mis amigos hicieron viaje a Suecia y Dinamarca y se regresaron la mitad de ellos a México... Yo hice mi nuevo grupo trabajando en París, bajo el nombre de *Pancho Cataneo y su Orquesta*. Como tal salió un disco en la marca *Ricordi*... Cuatro de mis excompañeros de *Los Matecoco* regresaron a París y los reincorporé a mi grupo. Ya empezaban los éxitos en el Keur Samba, adonde habíamos actuado

recién llegados unos días y adonde vine con mi grupo en julio de 1960. En diciembre, de ese mismo año, bajo la condición de firmar un contrato de tres años con *Bel Air*, Eddie Barclay me vendió el nombre *Los Matecoco*, que había registrado y nuevamente como tales comenzamos a viajar, ya en condiciones decorosas y a elaborar éxitos y a subir nuestros bonos hasta convertirnos en la más famosa y mejor pagada orquesta del género entre 1961 y 1968...

Después de resistir los embates de todos los derivados del rock, frente a estrellas europeas de ese mismo estilo, en 1968 aumentamos la formación de ocho a diez elementos primero y nos convertimos en una orquesta con repertorio internacional y nos dedicamos de lleno al espectáculo, tocando todos los géneros, desde el pasodoble hasta tangos. Así, hasta 1971 en que regresé a México después de disolver al grupo... Terminaron doce años de buenas y malas. Duro al principio y un fracaso estrepitoso en Zurich, en 1966, al quedarnos sin pianista dos días antes de un debut. 38 países en doce años y toneladas de recuerdos bellos, en especial de Lausana, en Suiza, Casablanca en Marruecos y de nuestras tres temporadas en Montecarlo... Historial de 33 discos de larga duración y 48 discos de 45 R. P. M. en Europa, que unidos a las grabaciones de México hace un total de 43 L. D, y 65 sencillos... *Los Matecoco* llegamos hasta Tahití, todas Las Antillas y las Guayanas. En París me sometí a una más de mis interminables operaciones; y estando en cama, la orquesta se escindió.

-Pocas veces he visto anunciada tu orquesta.

-Muy cierto, aunque la orquesta es muy buena, debido principalmente a los grandes elementos que tengo, solamente trabajo tres, cuatro veces al mes.

-¿A qué se debe eso?

-A que aquí se ha vuelto pecado hacer buena música. Si haces morcillas, con nombre de música y con equipo de sonido, te haces millonario; eso es una inversión de valores. Al grupo creativo, musical, de talento, se le posterga, gana la quinta parte de lo pagado a los grupos especializados en la llamada cumbia, del estilo ese que nos trajo de Venezuela y de Colombia, un tal Emir Boscán, el asesinato de las sambras españolas que es lo de moda actualmente.

-Trabajas poco; ¿de qué vives?

-Gano algo en mi programa de radio y en otras ocupaciones menores que

acepto, siempre y cuando no lesionen mi dignidad. Soy un hombre que prefiere pasar hambre y reducir su ya modesto tren de vida; no veo por qué no decirlo, antes que hacerse rico a base de engañar al pueblo y contribuir a su incultura.

-Muy plausible tu posición, Pancho. Ahora pondré a prueba tu memoria; es evidente que la música afroantillana viene ejecutándose en México desde tiempo atrás y ha pasado por etapas sucesivas de auge y decadencia. Sería difícil hallar otra persona más documentada sobre la evolución de esa música en nuestro país; tú no solamente eres un gran amante del género, sino que además eres un investigador acucioso, y tu privilegiada memoria retiene nombres, jechas y lugares íntimamente ligados a su historia. Que esa música vino de África y Las Antillas, tomó carta de naturalización en Veracruz y llegó a competir ventajosamente con sus orígenes, todos los sabemos, pero... ¿cómo, cuándo y quiénes? Personalmente creo que el danzón y el son montuno de sabor veracruzano fueron los primeros en desarrollarse aquí. ¿Estoy en lo cierto?

-El primer contacto de la música antillana que tuvo impacto en México data de hace doscientos años. En 1796, en los barcos que venían de La Habana, llegó un baile llamado *chuchumbé*, que tuvo un exitazo en el Puerto de Veracruz; pero sucedió lo de siempre; a lo que Juan Pueblo le gusta, los currutacos que siempre han existido, lo denigran, lo llaman vulgar, inmoral; y como entonces funcionaba el tribunal de la Santa Inquisición, ante el gran auge del *chuchumbé*, dictó un ucase prohibiendo bailarlo por lascivo. Después llegaron otros ritmos, y como ya no había Santo Oficio, prosperaron en Veracruz, y, más tarde en todo el país. No sólo ritmos, también vinieron músicos; recuerdo a *Babuco*, de los primeros en poner de moda el danzón. Mucho después, por allá por los años 29 o 30, vino Lecuona con una gran orquesta, y muchos de sus integrantes se quedaron en México. Juan Luis Cabrera, que tuvo orquesta aquí mucho tiempo y todavía es pianista de *Acerina*; Pablo O'Farril y su hermano Enriquito, quien fuera timbalero de Arturo Núñez y que falleció aquí; el yucateco Juan de Dios Concha, que le dio mucha vida al danzón, y otros musicazos de miedo. *Acerina* llegó en 1926 al Distrito Federal.

-Fue natural que los músicos cubanos que aquí se quedaron y los mexicanos que asimilaron la música afroantillana compusieran sonos, danzones y otros ritmos. ¿Quiénes fueron los pioneros en ese campo?

-Hubo buena música compuesta aquí. Tienes danzones como "Nereidas",

"Mocambo", "Teléfono a larga distancia", "Pulque para dos", "Kid Azteca", en fin...

-Y el danzón "Juárez", por supuesto.

-¡Oh, no!, ese danzón no se llama "Juárez", se llama "Martí"; es cubano y alguien le refritéo la letra. De todos modos, aquí se quedó para siempre, como también se quedó "La Gioconda", arreglo de Quevedo, "Almendra", "Por un cerro mejor", "Las Mercedes de León" y tantos...*

-Y ahora, ¿ya no se compone tan buena música?

-En México se tienen muy buenos músicos y muy buenos compositores, tienes ese precioso danzón, de época posterior, "Zacatlán", del maestro Pedro Escobedo; "Florecita", de Mariano Merceron, a quien no podemos olvidar; ahora se sigue haciendo buena música y se debería de hacer mejor, pero...

-Esos malditos peros, ¿verdad?

-No faltan. Insisto: el afán desmedido por ganar dinero, la adoración del becerro de oro, ha llevado a la degeneración desastrosa del ritmo afroantillano. Se encumbran grupos musicales que no valen nada, verdaderos hacedores de ruido. Pero los señores ganan lo que ningún director de orquesta sinfónica: un simple músico de esos grupos gana, por lo menos, ciento cincuenta mil pesos al mes: uno de esos grupos posee un camión lujosísimo que vale dos millones de pesos, equipado con baño sauna y toda la cosa. Claro, ellos no tienen la culpa, la culpa es de quienes los alientan, lanzan y promueven, los manipulan para producir «ruido de consumo», estragando el gusto del público. No hay arte en eso, son canciones mal construidas musicalmente, armonizadas contra toda regla musical y hasta con voces e instrumentos desafinados y, ¡el colmo!, portadas de disco con faltas de ortografía.

-¿Podrías decirnos qué grupos caen bajo esa clasificación?

-No tiene caso, repito, porque ellos no son los culpables; quien tiene la culpa es la mayoría de los que manejan los discos y la edición cuya única meta es enriquecerse a toda costa despreciando el talento musical que existe en el país.

* Quince años después de hecha y publicada esta entrevista tuve una discusión con Roberto López Moreno, a propósito de la paternidad del danzón "Juárez", que Cataneo niega sea de mexicano. El alegato de López Moreno en favor de la paternidad mexicana es tan completo que, en obsequio al lector, lo transcribo íntegro más adelante.

Es una característica de la sociedad de consumo que se da en todos los niveles de la vida. Vender es la meta, como tú dices-, lo demás es lo de menos. Volvamos al pasado, Pancho, cuando se bacía buena música, cuando el talento se estimaba en lo que valía. El Salón México se distinguió porque ahí tocaban las mejores danzoneras; su jama trascendió, e, inclusive, Aarón Copland escribió una suite sinfónica que se llama precisamente Salón México. ¿Llegaste a tocar ahí?

-Jamás pisé el Salón México ni como bailaror ni como músico. Desde luego, conocí otros centros nocturnos como el Macao, donde tocaba ese grupo fabuloso que se llamó *Los Diablos del Trópico*; visitaba el Kimbú, donde estuvo un tiempo el *Son Clave de Oro*, el Waikikí donde tocaba *Fayuco* Limón, el Río Rosa donde estaba *Mongo* Santamaría, ahora famoso a nivel mundial por sus discos grabados en Estados Unidos; no fui al Salón México y no por prevención alguna; sino que creo que fue por no tener músicos amigos ahí por aquel tiempo. Pero tú tienes razón, ahí estuvieron las mejores danzoneras, la de *Acerina* que ahí fue toda una institución; *Dimas* y su *Danzonera*, ya fallecido el maestro, autor nada menos que de "Nereidas"; la *Danzonera de Alejandro Cardona*, un trompetista excepcional con uno de los sonidos más bellos; pero si no fui al México, fui a La Playa, que estaba en Argentina 105, otro de los centros del danzón; incluso toqué ahí. Y no se diga del Smyrna, el Antillano, el Colonia, el Anáhuac, el Unión, que después se llamó El Fénix. Al Unión le decían el *Overol*, y al Fénix, el *Feo*, como ahora al Club California le dicen el *Califa*, y a Los Angeles el *Ángel*.

Pocos de esos salones quedan ya, porque tuvieron su época dorada desde mediados de los treinta hasta fines de los cincuenta; veinticinco años de auge de la música afroantillana; cuando llegó el cénit de su popularidad. Las orquestas eran muy grandes y en México estaba lo más selecto de sus intérpretes.

-En algún momento tuvo Arturo Núñez la gran orquesta tropical. A mi modesto juicio y salvo lo que tú opines, la mejor que podía reunirse, tanto en los instrumentos como en los solistas. Recuerdo que Beny Moré hacía pareja con Lalo Montané; ¿qué ha sido del segundo?

-Lalo Montané,⁵ quien sigue siendo dueño de una gran voz, vive ahora en Tijuana. El Guajiro, como le decíamos sus amigos, toca además el cuatro, instrumen-

* Lalo Montané falleció en Tijuana.

to folclórico veracruzano, el arpa, la guitarra, los bongoes, la tumba y la flauta. Es un gran músico *Lalo*.

-¿Y de Yeyo?

-Hoy en día, puedo decirlo con orgullo: es el cantante líder de mi orquesta, y conserva su voz muy fresca, ha sabido cuidarse. Tiene muy poca publicidad, pero no la necesita, tiene un historial de cuarenta elepés aquí y unos diecisiete entre Venezuela y Colombia.*

-¿Y por dónde anda Kiko Mendive?

-Hace muchos años se marchó a Venezuela donde se ha convertido en uno de los cómicos más vistos y mejor cotizados de la televisión caraqueña; sabes que él traía la comicidad por dentro, la que se le veía en algunas películas en las que actuó.**

-¿Y qué es de Mango y Cané?

-Humberto Cané, uno de los mejores bajistas latinoamericanos, que lo mismo es un gran intérprete del afroantillano como de jazz, mencionado en esa especialidad en la revista *Down Beat*, radica en Los Angeles desde hace varios años, y continúa practicando su profesión con mucha calidad. Y en cuanto a Domingo Vernier, *Mango*, sigue al frente de la *Orquesta Continental*, aquí en México.***

-Justamente en los años treinta comenzó la penetración ideológica norteamericana en el terreno musical, pues se entabló fiera batalla entre el swing y la guaracha. ¿Quién la ganó?

-Ambos ritmos fueron desplazados por un señor llamado Dámaso Pérez Prado, quien puso en circulación el mambo y todo fue opacado por él.

-El debut de Pérez Prado en el salón Brasil fue de apoteosis; en una sola tarde se ganó el cariño del público mexicano y en menos de un año bailaba mambo hasta la reina de Inglaterra. Los seguidores de la música tropical habíamos

* Yeyo Estrada es actualmente gerente de la editora de música EMMI y del Fondo Editorial de Música, PHAM.

** Kiko Mendive vive en Caracas, Venezuela.

*** Mango falleció en México, el 1 de junio de 1992.

escuchado un ritmo nuevo encabezado por aquella guaracha inolvidable, "El baile del sillón", interpretada estupendamente por Kiko Mendive. ¿Crees que ese fue el antecedente inmediato del mambo?

-Hay que aclarar que la primera y mejor grabación de "El Baile del sillón" la hizo Orlando Guerra, *Cascarita*, con la *Orquesta Casino de la Playa*, en Cuba, cuando grabó también "U'meneíto na má" y "El caballo y la montura", y los arreglos eran del maestro Dámaso Pérez Prado. Cuando Dámaso llegó a México ya traía en cartera el mambo. Resulta que por aquellos días en Cuba había deficiencia de trompetistas; no teníamos una buena escuela de trompetistas, y los ejecutantes eran mediocres en su gran mayoría. A cambio de cuatro o cinco virtuosos había cien con mucho sabor, pero incapaces de tocar en la tonalidad tan aguda que escribía Pérez Prado para trompetas en mambo; entonces lo tildaron de loco, en vez de reconocer que no podían con lo que el maestro escribía. Como buen loco genial, perseveró, vino a México, empezó desde abajo, fue pianista de Arturo Núñez y parece ser que Humberto Cané y *Beny Moré* lo presentaron con Mariano Rivera Conde, un hombre visionario que supo comprender el valor del nuevo ritmo de Dámaso. ¡Y a dar la vuelta al mundo!

-Cuando después de un reinado de cinco años, el cha cha cha sustituyó al mambo en la preferencia del público, brillaron orquestas como la América de Ninón Mondéjar, la de Enrique Jorrín, la Aragón, ¿qué ha sido de ellos?

-La *Orquesta de Enrique Jorrin* es una de las mejores actualmente en Cuba; Ninón Mondéjar acaba de retirarse de su vida activa como músico; pero Félix Reyna, quien fuera violinista de la *Orquesta América*, fundó la *Orquesta Estrellas Cubanas* con elementos del extinto José Fajardo.

-¿Hermano de Noé Fajardo?

-No, José Fajardo es cubano y Noé Fajardo era, porque ya falleció, un extraordinario flautista veracruzano, que tuvo su propia orquesta. Como te decía, Félix Reyna tuvo un gran éxito con su cha cha cha, "Muñeca triste" y con su danzón "Angoa", que abrió el camino a la *Sonora Santanera*, pues su primer éxito fue "La boa", versión de "Angoa".

* Enrique Jorrín falleció en Cuba, el 12 de diciembre de 1988.

-El cha cha cha se sostuvo por algunos años, por cierto mucho menos que el mambo, y luego cedió lugar al rock and roll. Con el cha cha cha se fueron muchas cosas, una época diría yo, y con ella salones tradicionales como La Playa, el México, Smyrna, Fénix, Brasil y otros.

-Efectivamente, con el cha cha cha desapareció una época musical. Lo que te voy a decir probablemente no guste a muchos, pero es la verdad y puedo probarla sin dejar duda alguna. En Cuba, las orquestas llamadas charangas atravesaban por una crisis; las charangas estaban compuestas de violines y flauta; el público estaba acostumbrado al mambo, la guaracha y el guaguancé), y como las charangas no cantaban, tampoco tenían trabajo. Entonces Enrique Jorrín tuvo la ocurrencia de hacer una estructura parecida, cantando al unísono. A esta estructura musical Jorrín le puso neodanzón y las primeras grabaciones de éxito como *Sylver Star* y *La engañadora*, así lo confirman. ¿Pero qué pasa? La figura que hacía el güiro, ese sonido rasposo, prevalecía en cierto momento, y los bailarines gritaban, ¡cha cha cha!, para acompañar al güiro. Los editores lo observaron y le cambiaron el nombre al neodanzón. Ahora, en mi muy personal criterio, a sabiendas de las críticas que se me harán, pero desafiando a que se me demuestre lo contrario, el cha cha cha fue la muerte a la música afroantillana. Para tocar el cha cha cha como percusionista no hace falta sino saber el golpe, un solo golpe elemental en la campana, y una figura que se hace del tercer tiempo de un compás al primero del otro que le dicen el abanico; el tumbador que sepa dar las dos corcheas que se dan en el cuarto tiempo, ya puede tocar el cha cha cha. Con saberte nada más ese golpe ya puedes tocar todos los cha cha chas del mundo. Esa sencillez dio cauce a una legión de percusionistas que jamás hubieran podido tocar en la época brava del son y la guaracha, y también dio una legión de cantantes; porque el cha cha cha se canta en coro y es más fácil cantar en coro que solo. Cuando ese ritmo pasó de moda, toda esa gente se negó a volver a las difíciles ejecuciones del danzón, el son, la guaracha, y se plantó en la mediocridad. Así comenzó la decadencia de la música afroantillana, y toda esa gente recibió alborazada la cumbia, un ritmo sin mayor complicación, que no necesita de grandes conocimientos musicales, ni de esfuerzos ni de estudios.

-Por mucha difusión que haya de la música norteamericana representada por grupos mundialmente famosos, creo que éstos jamás pudieron desplazar al afroantillano de las fiestas familiares y del gusto popular en términos muy generales.

La prueba está que en la actualidad el Acapulco Tropical, por ejemplo, gana sueldos que jamás tuvo Javier Bátiz o los Crazy Boys. La decadencia de que hablamos es musical, pero no en popularidad.

-Así es, aunque mixtificada, mal tocada, prostituida, la música afroantillana sigue gozando del favor del público. Los mexicanos no nos apellidamos Smith, Cáster o Wilson, sino Pérez, López y García. Por mucho que se difunda la música norteamericana, al pueblo mexicano no le cala tan hondo como la tropical, y si las estaciones de radio no se la tocan, pues va y compra discos, y en sus fiestas, por cada sencillo de Donna Summer, pone cuatro de salsa, ese mal llamado ritmo salsa y cinco de esa abominable cumbia tan de moda. Yo no tengo nada contra la cumbia; la cumbia bien tocada es agradable en su sencillez, pero aquí toman la letra y música de una música ranchera norteña, y con un manazo a la tumba y un golpe al platillo ya es cumbia. ¡No se puede!

-Háblanos ahora de grabaciones. A tu juicio, ¿cuáles son las mejores cinco grabaciones de todos los tiempos en la música afroantillana?

-Ubicándome en México, el primer éxito grande fue "El cuento del sapo", con el *Son Clave de Oro*, cantado por *Chepilla*; en la voz de Óscar López años después vino "Adoración" mi cielo de José Antonio Méndez, lo oías hasta dormido. Antes *Beny Moré* se anotó un exitazo con "Puntillita"; la "Sitiera" en arreglo de *Lobo y Melón* y "Guantanamera". El primero en darle forma a la "Guantanamera" fue *Joseí-d Fernández*, pero si damos crédito a *Alejo Carpentier* que de música sabe un rato largo, los versos de la "Guantanamera" están sacados de un romance extremeño que se llama "Gerineldo", después le pusieron versos de José Martí y así es como la conocemos ahora.

Yo siento que tanto la música ranchera como la afroantillana ceden terreno ¡xilino a palmo a la norteamericana. Ante esa invasión masiva, ¿qué perspectivas contemplas para la difusión y cultivo de la afroantillana?

-Esto se origina por dos causas: la primera, que muchas de las grandes casas editoras de música son de capital norteamericano y dan preferencia a canciones e intérpretes del mismo origen, para universalizarlos y hacer grandes ventas. Esto se facilita debido a una segunda causa: el malinchismo de mucha gente de nuestros pueblos que nos lleva a considerar como perfecto todo cuanto se origina allá, hasta las leperadas. ¿No has visto esas camisetas con letreros a veces hasta obscenos,

pero en inglés? Es indignante ver a los adolescentes con un letrero en la playera cuya traducción lisa y llana es "itómame, bestia!" Ambas cosas contribuyen: una avalancha de publicidad para la música sajona, el malinchismo, y para ayudarles, un poco, la mala calidad de la música ranchera y afroantillana. La mayoría de los señores de la edición musical y del negocio disquero no tienen selectividad; graban y editan todo cuanto les cae, aunque sea pésimo. Así se entra en un círculo vicioso: el público no tiene una buena educación musical, acepta música mala, grupos malos, y las encuestas de popularidad hechas quién sabe cómo (sobre todo a horas en que el radio está siendo escuchado por las amas de casa y las sirvientas), revierten sobre el círculo. Es algo parecido a lo que pasa con el cine mexicano, y claro, a la larga la calidad se va deteriorando. Otra cosa que influye gravemente son las complacencias musicales en la radio. Si alguien pide que se dedique una pieza, buena o mala, se la tocan. Eso ha llevado a ciertos grupos musicales a poner un despacho con cinco teléfonos y cinco empleados que están pidiendo sus ejecuciones a diferentes estaciones, aparentando así una popularidad que están muy lejos de merecer; y lo que es siniestro: ¡consiguiéndola! Entre complacencias y regalos a domicilio, la gente oye determinada estación por lo que le van a dar, no por la calidad de la música que transmiten. Mientras siga este estado de cosas, no le veo gran porvenir a la música afroantillana, a menos que, como sucedió con el mambo, de repente se imponga un ritmo por su enorme calidad.

-¿Tal vez como la salsa?

-La salsa fue creada por los magnates del disco en Nueva York al ver que había una gran decadencia del afroantillano en el gusto del público, y porque ellos tenían cientos de cintas acumuladas y muchas de ellas de buenos grupos. Ahora bien, no sabían cómo entrarle a la juventud latina nacida o emigrada en la niñez a Nueva York, proclive a asimilar la música norteamericana. Inventaron ponerle «salsa» pero *no* hay ningún ritmo que se llame salsa, lo que presentaron fueron sonos montunos y guaguancós; mira, el primer son se hizo a fines del siglo XVII, por Teodora Ginés, una negra liberta dominicana emigrada a Cuba, y los primeros guaguancós bailables datan de los años veinte. No hay nada nuevo en la «salsa», lo único que se hace es armonizar de una manera más rica el son montuno y el gua-

* Pancho Cataneo acertó en todos sus pronósticos acerca del futuro del ritmo afroantillano, pues dos grandes disqueras neoyorquinas, FANNIA y SAR, lo revitalizaron y globalizaron bajo el nombre de salsa, con viejos y nuevos números.

guancó, e introducir el uso de instrumentos electrónicos; por eso se oye un poco diferente, pero en su esencia son los ritmos ya citados y a veces meten uno que Otro mambo, uno que otro bolero. Considero a la salsa no como un ritmo definido, sino como un movimiento musical, creo que es muy positivo, y a la larga rescatarán los grandes valores de la música afroantillana. Eddie Palmieri en Nueva York, es el gran vanguardista de este movimiento. Al respecto, *Cheo* Feliciano, otro de los grandes, ha dicho: "No hay salsa; salsa es la entrega total a la hora de tocar, salsa es tocar bien. La palabra viene desde que Ignacio Piñeiro, en 1929, hizo un número titulado "Échale salsita".

-Me siento aliviado por lo que me dices de la salsa: que puede ser la renovación y revivificación del ritmo afroantillano, que no siempre fue insulsa cumbia. Dentro del afroantillano hubo un nivel de virtuosismo cultivado por grupos pequeños, como aquel ya mítico formado por Batamba, Chocolate y Silvestre Méndez. Dinos, ¿qué hacen ahora?

-Esos grupos crearon un estilo que se llamó *chua chua*, por las figuras vocales que intercalaban y eran más para oír que para bailar. *Batamba*, su nombre Héctor Hernández, percussionista venezolano, hoy en día radica en Bruselas,⁴ y quizá es el más cotizado decorador de aparadores comerciales en todo Bélgica. *Chocolate* está en Los Ángeles, tiene un bar en el 3131 de Sunset Boulevard, y para cuando quisieras oír sus tambores, preguntas por Antonio Díaz, Silvestre, hombre espectáculo, sigue trabajando con mucha frecuencia en los centros nocturnos de aquí, y es además, una de las piezas claves del ballet de Amalia Hernández en el departamento afroantillano.

-Para formar la orquesta ideal me gustaría contar en las tumbas a Silvestre Méndez; en los bongóes a Tabaquito; a Cané en el bajo; a Beny Moré cantando, en fin...; creo que tú pudes hacerlo mejor que yo.

-No vas mal, pero, ¿quieres un conjunto de músicos conocidos en México o en el nivel general?

-De México, Pancho, porque son los que conocemos mejor.

-Silvestre no puede ir en una orquesta porque él es un hombre espectáculo,

* *Batamba* falleció en París, en los ochenta.

el tambor-hombre-espectáculo, especialista en ritmos de santería; déjalo aparte. En cambio yo pondría en los bongóes al desaparecido rey del tres, Pablo Peregrino, y lo mismo a *Tabaco* que *Batamba* en las tumbas, ni a cual ir; en el bajo a Cané, en el piano a Luis González, y entre los cubanos a Ramón Dorca y Alejandro Sosa; en las trompetas al *Tierno*, a *Manolo Guido** ahora, del *Yímbola Combo*, entre los cantantes extranjeros, ni hablar: *Beny Moré*, y entre los mexicanos, *Tony Camargo*, Luis Ángel Silva, el *Melón*, Eduardo Lara, *Panchito Morales*, *Moi Domínguez*; en fin, es una bronca grande hacer un conjunto ideal; siempre vas a quedar mal y siempre te vas a dar cuenta de que se te olvidó alguien. Otro día, con más tiempo lo podemos formar.

-De acuerdo, pero ya que citaste a Melón, se me estaba pasando mencionar a ese grupo que fue Lobo y Melón. Todos lo recordamos pero no sabemos por qué se separaron y qué hacen en estos momentos.

*-Lobo está en México, recuperándose de una larga y difícil enfermedad;** hace algunos años, ya separado de *Melón*, paró un gran conjunto. En cuanto a *Melón*, está en Estados Unidos desde hace un año y tiene un grupo que se llama *Melón y su Salsa 76*, Quiero puntualizar que México no ha tenido jamás dentro de esta música, un grupo con la proyección internacional de *Lobo y Melón*; me refiero a un grupo de mexicanos (recuerda que *Los Matecoco* éramos en su mayoría extranjeros), pero ningún grupo mexicano ha tenido su fuerza y proyección. Fueron revolucionarios del ritmo, a tal grado que muchos extranjeros como Orlando Marín, Joe Cuba, *Richi Rey*, Palmieri mismo les copiaron su estilo, derivado del chua chua de *Batamba* y *Chocolate* y también de *El Gran Fellove*, derivado sí, pero con un sabor muy especial que solamente *Lobo y Melón* pudieron darle. Fue una lástima que se hayan separado por nimiedades.

-Ahora matemos el mito de que la música afroantillana es para nacos, matacuaces y gatígrafas. En la época de oro del mambo, la gente popoff iba a bailar al salón Los Ángeles, considerado no apto para los «decentes». Quizá por esnobismo, pero la llamada «alta sociedad» iba, martes a martes, a bailar al ritmo de Arturo Núñez, Fayo Cabrera, Son clave de Oro y Gamboa Ceballos. A su vez, Dá-

* *Manolo Guido* ya falleció.

** *lobo* falleció el 21 de noviembre de 1984.



maso Pérez Prado, y las orquestas ya mencionadas llenaban domingo a domingo el Club France, el Panamericano, el Maxim's y otros reservados a las clases de ingresos elevados. Guardo un recuerdo muy especial de una tarde en que se juntaron en el Club France, Pérez Prado, Ary Barroso, Luis Arcaraz, Juan García Esquivel, Ismael Díaz y Arturo Núñez: cantaban Beny Moré, Lalo Montané, Bernardo Montesinos y Kiko Mendive. Aquello fue la locura y jamás se repitió esa auténtica «reunión de etiqueta»... *

-Ni podrá darse algo parecido, porque ahora estamos manipulados por los medios masivos de comunicación que deforman y dirigen el gusto. Ahora lo decente es oír a Donna Summer o Gloria Gaynor, y lo vulgar y bajo es bailar salsa. Pero no hay tal: cuando esos mismos medios deformantes descubran que la salsa es negocio, se bailará salsa en el Fiesta Palace y en el María Isabel. Ahí frente a donde está el Hotel Fiesta Palace, estuvo el centro nocturno Rumba Casino, de mucho postín, y ahí hicieron memorable temporada el brasileño Ary Barroso, el autor nada menos que de "Brasil", los *Havana Cuban Boys* de Armando Oréfiche y en el mismo show estaba Josephine Baker, Yeyo, Cané; y yo fui a verlos, y te aseguro que el lugar no era nada barato, y en aquel tiempo sí se hacía efectivo el derecho de admisión: la gente iba de etiqueta y le tupía a la samba y la rumba.**

-¿Y ahora?

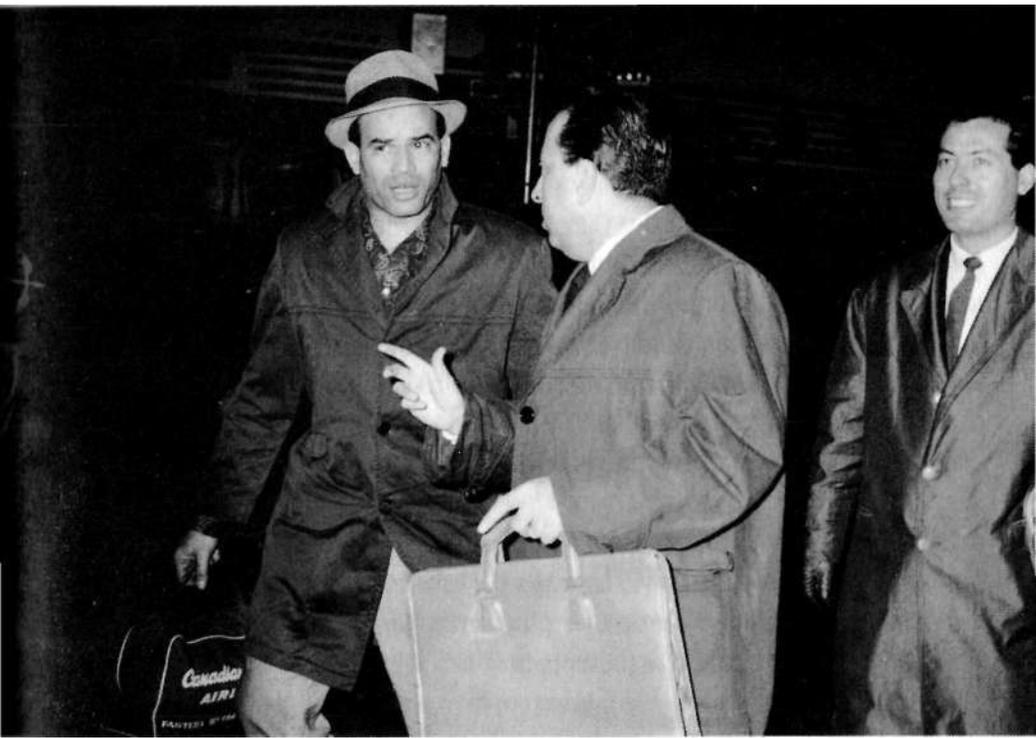
-En México de regreso de Europa trabajé como percusionista con la *Orquesta Continental de Mango* y con *Los Mulatos de Pepe Arévalo*. En 1974 volví a formar *Los Matecoco* con siete elementos: Villa Florencia y Rondinella nos tuvieron en 1975; aumentamos la formación: catorce elementos. Un año y medio en *La rumba es cultura* en Canal 11, pocos bailes... Teníamos la desgracia de tratar de hacer música y en esta época eso casi no cuenta.

Nos dedicamos a hacer audiciones-conferencias para FONAPAS y Congreso del Trabajo... La falta de voluntad de algunos compañeros, la escasez de bailes y sobre todo, la incomprensión, dieron al traste con la tercera etapa de *Los Matecoco*. Y provocaron, mi casi total retiro de la música...

Ocasionalmente trabajo como solista y sigo dando conferencias... Creo que no

* Tal reunión es descrita minuciosamente en la novela *¿Tormenta roja sobre México?*, de Gonzalo Martré.

** El cabaret Rumba Casino está descrito en la novela antes citada.



habrá cuarta era de *Los Matecoco*. Me parece mejor guardar los cientos de recuerdos de mi vida musical, no de músico, pues con veinte lecciones de solfeo y armonía, sería una audacia llamarme así. Me sigo dedicando a la investigación, pues sueño con ser musicólogo. Desde hace seis años hago radio como comentarista y en 1980 traduje al español cinco óperas que pasó Canal 13: *Carmen*, *Madame Butterfly*, *Tosca*, *La Bohemia* y *Manon Lescaut*... Esa es, amable lector, a grandes rasgos, la vida musical de un cancionista mediocre, tamborero maleta, buen güirero y quizás lo único que vale la pena es que he tratado de ser honesto con el arte de las musas.

Cantina La Campana, mayo de 1977.

DESPUÉS de aquella entrevista publicada en la revista *Caballero* continué la amistad con *Pancho* Cataneo quien entró a trabajar al Canal 13 con el inolvidable *Palillo*, Luis Rodríguez. Años después *Pancho* enfermó gravemente de males cardíacos y hubo de marchar a tierra baja, donde se encuentra.

5. El rumbero torero

Así COMO de *Pancho* Cataneo podríamos decir que es el único «rumbero ciclista» que ha existido, así de *Tony* (Lázaro Cortés) podemos afirmar inequívocamente que es el único rumbero que ha pisado los ruedos profesionalmente. Recuerdo que lo conocí en casa de Luis González García, un gran aficionado a los toros, junto con *Lalo* López Betancourt. A Luis también le gusta la rumba y en esa ocasión fue *Tony* en su dualidad de torero-rumbero. Desde entonces me lo encontré en diversas tocadas, con el *Chato* Gutiérrez quien anualmente celebra un bembé a puerta abierta en su casa de la Calle de Santiago el día 16 de diciembre, noche en que se dan cita rumberos y santeros cubanos y mexicanos.

No podían faltar en el presente libro los recuerdos de *Tony*.

-¿Cómo fueron tus andanzas en la fiesta brava?

-En Cuba, Carlos Amador vio la revista del cabaret Tropicana y quiso contratarnos para que viniéramos a México, pero teníamos tanto trabajo allá que no podíamos salir a ningún país; pero se presentó la situación en Cuba de que ya no se podía estar, y nos fuimos a Puerto Rico, Nueva York y Miami; yo vivía allá, entonces se enteró Carlos Amador y nos trajo al cabaret Señorial, allá por el 60 o 62.

-Treinta y cuatro años de eso...

-Sí, nos trajo al Señorial que está en la Calle de Hamburgo en la Zona Rosa; no era como ahora es, dividido en cuatro partes: era grande, podía presentarse la revista completa, y en ese invierno hizo mucho frío; llegamos, y lo único que hacíamos era trabajar y dormir; los domingos descansábamos, era nuestro día libre, y no sé, me impresionó mucho la cuestión de los toros y como nunca había visto ni lo que era una plaza de toros allá en Cuba, entonces fui una tarde y busqué un asiento muy arriba, no se me fuera a subir un toro, y me senté a ver el espectáculo muy emocionado, y cuando vi partir plaza, aquellos trajes, aquella cosa tan luminosa, no sé, sentí una cosa como cuando uno ve a una mujer que le gusta y el corazón te tiembla, así me tembló el corazón cuando vi partir plaza, vi el espectáculo y me agradó mucho. Supe por medio de un amigo que tenía contacto con la fiesta de los toros, que había un corral o redondelito donde practicaban muchos, hasta Eloy Cavazos. Y un sábado me dije: "Bueno, yo quiero ir un día para ver", porque después de ese primer domingo que fui a los toros seguí yendo todos los domin-

gas; me decían los compañeros: "¿No vas a tal comida o tal rumba?", y yo contestaba: "No, yo de cuatro a seis tengo un compromiso", porque ese espectáculo me llamaba mucho la atención.

Un año estuvimos llenando el Señorial, fuimos a Acapulco, regresamos y fuimos al Teatro Puerto Rico de Nueva York; de ahí nos pasamos otra vez a Miami y trajeron al Señorial otro grupo de Francia, pero no llenaba nada, éramos nosotros lo que llenábamos el Señorial noche a noche.

Cuando iba en el avión a Miami otra vez por los contratos que teníamos firmados en la revista Tropicana, me vino a la mente que yo me había prometido que de regresar a México, me metía de torero, bajé allá y empezamos a trabajar, pasaron unos siete meses y nos llamaron otra vez para que regresáramos al Señorial, y recordé que quería ser torero, pero yo no sabía la edad requerida, ni nada de eso, entonces volví y me dije que había que ensayar, estaba desesperado por llegar a la Plaza México.

Y me fui al ruedito de Nonoalco -ahora ahí venden coches-, y sabes, cuando llegué ahí fue un relajo porque yo pesaba ochenta kilos y quería ser matador y todo el mundo estaba flaquito, pesaban sesenta y cuatro kilos y preguntaban:



"¿Cómo que para matador?" Yo no sabía nada, uno vive en otro planeta, y entonces me daba unos baños rusos y me decían que tenía que dejar de comer, y dejé de comer como yo comía, llegaba yo medio muerto de debilidad. Y fíjate lo que es cuando uno quiere hacer algo, por eso a mí nadie me puede decir que hay algo imposible de hacer en esta vida, eso es mentira, cuando quiere lo hace, claro, siempre que sea una cosa que no le haga daño a nadie. Llegué al medito pero yo no sabía hacer de toro y resulta ser que para colocarse uno, lo primero que hay que saber es hacerla de toro, entonces me decían haz así, hazle asado, empecé a bajar de peso, tú sabes que murió Mario Lanza por bajar treinta kilos, pues yo bajé treinta kilos, ahora peso sesenta y dos. Y así me hice matador de toros, toree en muchas plazas de aquí y del interior, en los carteles yo era *lázaro de Cuba*, una vez salí en la placita de *Chucho* Arroyo enteramente de blanco, montera, medias y zapatillas blancas y en el tendido estaba *Silvestre y su Tribu* y armaron tremenda rumba en vez de tocar pasodoble, quería innovar la fiesta brava, pero las mentes conservadoras y retrógradas no me lo permitieron. Volví a lo tradicional y al paso de los años los golpes de los toros se hicieron más frecuentes y más dolorosos. Me retiré sin una sola cornada, sólo algunos revolcones.

-Tú dejaste la rumba por el toro. ¿O no fue así?

-Así fue.

-¿Y cómo fue que te olvidaste del toro?

-Yo no sé cómo fue, pregúntale a mi señora; en vez de a los toros nos íbamos ya a una rumbita, ya íbamos a las fiestas, ya empezaba a bailar, imagínate con una jeba al lado, hasta que así fue y me lo fui quitando poco a poco, que hoy en día vivo feliz porque no podía ser, porque si yo quise tanto a los toros no los podía dejar lastimados, y ahora veo esto como una etapa de mi vida que ya pasé, gracias a Dios, porque no todo el mundo tiene esa suerte, hay mucha gente que tiene una sola etapa, el que es zapatero, zapatero se queda, y yo fui artista, cantante, fui torero, ya pasé eso y me siento satisfecho, conforme, feliz, no me preocupa nada.

-Cuando llegaste a México por primera vez, ¿qué venías haciendo en el grupo, tocabas, bailabas, cantabas?

-Cantaba. Yo tenía un cuarteto formado en Cuba que se llamaba *Cuarteto Los Cafro*; dos mujeres y dos hombres: Margarita de la O, Melva, Tino Rodríguez, que

en paz descansa, y yo; entonces era el director artístico de un club nocturno en La Habana.

-¿En qué año?

-Bueno, eso de los años, si te digo una cosa amigo Gonzalo, como a mí me echaban tanto que yo no podía ser torero por la edad, y antes que me acompleje por la edad que tengo, voy a olvidar la edad que tengo, voy a tratar de correr, brincar, hacer ejercicio, rumbear y hacer todo, ya no me preocupa la edad; me voy a preocupar de la edad cuando no pueda ya rumbear o no sepa qué pasa.

-Sin edades, ¿en qué año fue lo del cuarteto?

-Eso es lo malo, que yo no sé de años, ya olvidé hasta mi edad para realizar todo lo que he realizado, pero hace treinta años y pico yo era director artístico, yo siempre había trabajado con la cosa de impuesto del gobierno de Cuba, cantaba, bailaba y me acostaba a las seis de la mañana, dormía dos horas, hasta las ocho; la mujer -allá en Cuba era casado- me llevaba mi café a la cama, me levantaba, tenía chofer, me llevaba al trabajo y terminaba a las tres de la tarde en la oficina y de ahí iba con el cuarteto a la televisión; entonces estaba el Tropicana, en el Teatro Nacional en la Calle Prado, y salíamos a la TV y de los estudios otra vez al teatro para hacer el segundo show, y ahí nos esperaba nuestro carro que era convertible y me iba por todo el malecón hasta donde yo era director en el Club 66 de Marianao. Nunca se me va a olvidar ese trajín, y ahí llegaba para hacer el show y fue allí donde formé el *Cuarteto de Los Cafro* que fue un exitazo, lo vieron por televisión en el Tropicana y dijeron "mándenmelo para acá, caramba, a esos cuatro mulatos"; carajo, qué manera de cantar, cantábamos cosas africanas y cubanas, toda rumba, de ahí salíamos para el cabaret donde yo era director; entonces, Federico Roni nos contrató cuando nos vio, era el coreógrafo y nos llevó a una finca que se llama El Cotorro para que nos vieran, él era el encargado de los cuartetos y quien ponía las voces, porque los cuartetos que yo veo ahora son de voces iguales; no, ahí había primera, segunda, había las cuatro voces, me las montó el arreglista Roberto Puente -que Dios le dé luz si está muerto porque no sé qué será de él, si está vivo, salud-, le cantamos ahí al dueño del Tropicana, lo llevó Roberto Puente y así empezamos. Pero vino la cuestión de Fidel Castro en el 59 y entonces yo estuve en el Tropicana dos años, pero ya nosotros no éramos de éstos porque yo no soy comunista, a mí me gusta la libertad, las cosas que yo hago que las mande yo, que no me mande

nadie, ya venía el comunismo a Cuba, y ya sabíamos lo que iba a pasar, como ha pasado, como lo estamos viendo, para qué hablar de esas cosas si todo el mundo está viendo; de ahí me pasé a Puerto Rico con el cuarteto incluido en la revista Tropicana.

-¿Cómo te hiciste cantante?

-Bueno, yo estaba en la casa, me acuerdo que estaba chiquitico, tenía unos seis o siete años y vivía en Marianao y me llevaban a la Corte Suprema a cantar y me ganaba algún premio, así comencé de cantante y seguí de cantante.

-¿La Corte Suprema?

-La Corte Suprema era donde tú pasabas como cantante y te aplaudían o te tocaban la campana.

-Los aficionados.

-Eso, y si tocaban la campana se tenía que ir el cantante, gracias a Dios nunca me tocaron la campana.

-¿Cómo conociste a Tino, Melva y Margarita de la O?

-Como solistas. *Tino* era un cantante de Bárbaro, Margarita cancionera, y Melva cantaba afro como una Celia Cruz; entonces ellos estaban en números sueltos en el Club 66 de Marianao; comenzó la época de los cuartetos cuando Facundo Rivera formó el suyo en La Habana y a esos cuartetos los ponían en los grandes hoteles, y se me ocurrió hacer uno con *Tino*, Margarita, Melva y yo; hablé con el director musical del Club 66 y opinó que a él también le gustaba esa cuestión y aceptó montarnos la voz. Nos reunimos a ensayar y cuando ya estuvo listo metí al cuarteto a cerrar el show y ahí fui puliéndolo y hasta la gente me decía que lo mandara para la TV que ya era tiempo, pero aguanté hasta verlo muy bien acoplado. Cuando llevé el cuarteto a la TV enseñada nos contrató la revista Tropicana y luego hicimos cabaret, grabaciones, teatro, en fin, un éxito de *Los Cafros*.

-Claro que fue un éxito, hay que oírlo en el LP *Bembé Araguá de Silvestre para darse cuenta de su calidad. ¿Y cómo conociste a los rumberos aquí en México?*

-Yo los veía mucho por TV, veía en el cine a Silvestre Méndez, a todos ellos, pero la segunda vez que llegamos de Miami no sé qué pasó que se rompió todo

aquí en México. En ese tiempo todo el mundo quería artistas cubanos; entonces les brindaron grandes contratos a cada uno y se desintegró la compañía, fue cuando decidí cantar en un conjunto, me fui a Las Margaritas que estaba en la carretera a Toluca, ahí me presentaron con Silvestre, yo hice la mitad con él y entonces tuve un conjunto tropical, para eso tuve yo primero un conjunto aquí mismo...

-¿*En Los Pericos?*

-¡Ay!, cómo tú lo sabes, así fue.

-¿*Cómo se llamó el conjunto?*

-¡Ay, caramba! no me acuerdo, pero ahí tenía un conjunto en el cual cantaba Tino solo. Yo también cantaba, hacía coro, yo era el dueño del conjunto. El mismo Pepe Arévalo comenzó conmigo tocando piano, pregúntale, y así fue que empecé con las películas, nos veíamos Silvestre y toda la cubanada, entonces "vente para acá con mi conjunto", y ya como él tiene un conjunto de rumba muy bueno me metí con Silvestre y hasta ahora estoy cantando, desde hace unos quince o veinte años.

-¿*Cuándo fue que murió Tino?*

-Unos seis o siete años, Dios lo tenga en su gloria, porque yo lo quise mucho, muy buen amigo, muy buen compañero.

-*Yo lo conocí, lo oí cantar muchas veces. En tu opinión, ¿quiénes son los más grandes rumberos que han actuado aquí en México?*

-Está Chano, Chano Pozo.

-*Pero se fue, no se quedó.*

-Que en paz descanse, murió. Está Silvestre Méndez también.

-*Ese sí se quedó.*

-La verdad, pongo a Chano en el número uno y a Silvestre en el número dos.

-*Silvestre se pone en el número tres, porque dice que Clemente Piquero, Chicho, es el más grande que ha venido aquí.*

-Yo no lo conocí. Yo no estaba aquí en ese tiempo.

-No, él vino antes y se regresó a Cuba.

-Y cuando él regresó a Cuba yo me vine para acá, entonces en esos tres está la bolita.

-Recordemos que el danzón vino de Cuba y aquí se arraigó; lo mismo pasó con el son, dejaron escuela, se formaron soneros y danzoneros muy buenos. Pero con la rumba como que no hubo mucha escuela o como que no hubo muchos alumnos, el caso es que yo no puedo encontrar, digamos, una gran tradición rumbera mexicana como la del danzón. ¿Por qué será?

-Eso es complicado, pero vaya un ejemplo. Cuando la Olimpiada del 68, tocamos en Bellas Artes con el ballet de Amalia Hernández, estuvo presente Haití, Cuba y África; me acuerdo que Amalia Hernández le dijo a los grandes músicos arreglistas que se encontraban ahí: "Por favor, háganme un arreglo de lo que tocan esos cubanos" y el maestro tocó los golpes que tocaban los tamboreros y le contestó: "Señora, mire, cuando esta gente está inspirada en el mismo tiempo le tocan cien golpes, y cuando no están inspirados, que no quieren trabajar tanto, tocan la mitad; es cuestión de inspiración, por eso el tambor es tan grande porque eso lo toca uno a su inspiración". Y no pudieron copiar la música, y yo le dije: "No, señora Amalia, deje eso".

-Ahora tu actividad como rumbero es con Silvestre.

-Sí, nosotros vamos a Acapulco, tenemos amigos, vamos a Monterrey, lleva su conjunto, le hemos tocado mucho al que fue el presidente de Naucalpan, al señor Ruiz de Chávez, que nos quiere mucho, él es rumbero, vamos todos a sus fiestas.

-Me dice Silvestre que el Gallego está malito...

-Sí, son los años, todos nosotros tenemos cien años, aunque la gente dice que tenemos veinte, hazme el favor, Gonzalo.

-Y cuando dejaste el toro volviste a la rumba. ¿O no?

-Yo canto con varios, por ejemplo, en los conjuntos de Yeyo, donde me llamaban yo iba, y después vino la acoplación del conjunto con Silvestre. Yo entré en *La Tribu* y hasta ahora seguimos tocando juntos, ahí que Dios nos dé vida para seguir cantando y eso, porque yo tengo que cantar con personas que sientan la música como Alex Sosa, con él estuve en un conjunto.



-Hasta aquí llegamos.

-La verdad es que me has enjuagado todo el estómago. Mira la edad es la que uno representa, lo que uno hace, ésa es la edad, porque para que yo hubiera querido tener veinte años y no hacer todo lo que yo he hecho con cien años y me siento de veinte y me moriré siendo joven rumbero.

-Joven rumbero, eso es Lazarito, porque aunque insista en que tiene cien años la verdad es que aún no cumple los setenta, o por lo menos no los aparenta, de ninguna manera.

6. *Las rumberas*

A las bailarinas cubanas que se incorporaron al cine nacional en los años cuarenta y que aquí se hicieron actrices, los periodistas especializados en cine les pusieron el mote de «rumberas», porque remataban cada número de guaracha o son con una descarga de rumba.

En aquella época, la más famosa «rumbera» lo fue María Antonieta Pons, cuyas películas son clásicas del género «de rumberas»; con las décadas, algunos críticos de cine fabricaron un mito: Ninón Sevilla, pésima actriz y deficiente bailarina.

US «RUMBERAS» CUBANAS FUERON:

María Antonieta Pons
Amalia Aguilar
Rosa Carmina
Ninón Sevilla

Rosita Fornés
Mary Esquivel
Yadira Jiménez
Blanquita Amaro

MÉXICO APORTÓ AL GÉNERO TRES «RUMBERAS»:

Meche Barba
Lilia Prado

Dinorah Judith

DE TODAS ellas, la única que en verdad bailaba rumba fue Amalia Aguilar, las demás movían el bote y el busto según su temperamento, su condición física y hasta donde se lo permitían los pocos pasos que habían aprendido; quien enloquecía al respetable con esas descargas de rumba a su modo, fue indudablemente la Pons. Pero el cine de «rumberas» trajo como consecuencia la llegada de auténticos rumberos cubanos y caribeños (como *Batamba*) quienes ya han sido enumerados en el capítulo anterior y central del presente libro.

Sin este género cinematográfico, la rumba jamás se hubiese difundido en México. Honor a quien honor merece.

V. EL MAMBO Y EL CHA CHA CHA LLEGARON EN AVIÓN

LA LLEGADA de Pérez Prado a México no pasó desapercibida pero tampoco causó sensación. Como ya venía con hambre de triunfar, inmediatamente grabó con un grupo de soneros mexicanos (Alfonso Espinoza Rovirosa, maracas; *Galo Almazán*, bongoes; *Carioca*, tumbadora; Felipe Chía, bajo) y el timbalero cubano *Yeyo Tamayo* los números "Tacuba", "José", "Maupomé" y "El Manicero". "¡Qué rico mambo!" fue el primero en popularizarse a fines de 1949. Su manera de frasear, de utilizar la síncopa, estaba precisamente en arreglos anteriores como en la guaracha "El caballo y la montura".

Sorprende el cambio musical que dio el pianista al encontrarse con trompetistas mexicanos de la altura de *Chilo Moran*, Daniel Flores, Agustín García, *La Tina*, y *Lupe Montes*, entre otros. Con ellos pudo alcanzar las notas agudas que han caracterizado sus mambos. Su sección percusiva también estaba «durísima» con *El Jarocho* Fernando Sandoval en el bajo, el bongocero Ramoncito Castro, Modesto Duran en la conga y *Yeyo Tamayo* en los timbales. Una sección rítmica con la calidad de esos músicos no se ha vuelto a reunir. Y por lo tanto, ninguna de las sucesivas orquestas de Pérez Prado han sonado igual.

Los mitos de Pérez Prado

DÁMASO Pérez Prado tiene ya un libro especialmente dedicado a él, a su música y, en general, a su vida y milagros. Se trata de *Pérez Prado y el mambo* del escritor Carlos J. Sierra, publicado en 1995 y en cuya primera edición hallé algunas omisiones. Al ponerme en contacto con el autor por medio de Silvestre Méndez, le hice las observaciones del caso y accedió a corregir esos errores documentales para la segunda edición. Asimismo, le proporcioné una copia de la entrevista que le hicieron a Dámaso en Radio UNAM y que faltó en su libro.

Como al cerrar este libro aún no aparecía la segunda edición corregida y aumentada del libro de Carlos J. Sierra, creo que es de interés para el lector afecto al tema de los músicos migrantes cubanos que se quedaron en México, transcribir las

notas que le hice a Carlos y que publiqué en las revistas *Tiempo Libre* y *Ahí*, lo único que puedo añadir a su magnífico libro:

Se ha insistido en que Pérez Prado, cuando debutó en el Teatro Margo hizo su debut general en México, pero es un mito, parte de lo que ya va haciéndose leyenda en torno de ese excelente músico que revolucionó la música popular afroantillana. Meses antes de ese mítico debut, un domingo de enero de 1950, después de una precampaña de carteles -facsímiles gigantes de telegrama- que anunciaban su arribo desde Panamá para su debut en el Salón Brasil, se presentó en ese lugar ubicado a un par de cuadras del Cine Cosmos, tal como se reseña en *¿Tormenta roja sobre México?*, novela de quien esto escribe y aquello presencié y de la cual ofrece a continuación algunos fragmentos del célebre debut:

Dámaso debuta, como los novilleros, un soleado domingo a las cinco en punto de la tarde. Arriba a la puerta del Brasil, vestido con un traje de gabardina amarillo huevo -saco muy largo, pantalón de embudo-, camisa negra, corbata blanca, zapatos de dos colores y tocado con una boina vasca amarilla. Entrada, cinco pesos. Alterna con un grande del son mexicano: *Chucho Rodríguez*.

Hay unos treinta fanáticos dándole la bienvenida a Dámaso y éste ordena que entren todos gratis. Sin proponérselo, el músico gana una *claque* entusiasta que lo acompañará en su triunfo sin paralelo.

Desfilan, impecables en su atuendo pachuco los tarzanes de La Playa, del Colonia; copetudos del Marro, elegantes del Esmeril y del Ángel, sayos del Floresta; flor de gandallería, las cabelleras envaselinadas despiden cardillo, los padrotes de fama hablan caló, dejándose ver, irresistibles, permitiendo que sus güizas compren las entradas, envueltas ellas en un vaho aromático de intensidad mareante.

¡Y con ustedesss, Dámaso Pérez Prado, el *Rey del Mambo!* De la boca de Dámaso brota un sonido gutural y su orquesta irrumpe con saxofones roncós, apagados, que van en *crescendo* hasta explotar en un agudo sostenido en la trompeta de *Chilo Morán*; son los primeros compases del mambo "José", su rúbrica musical.

Esa tarde también, Pérez Prado muestra un nuevo modo de llegarle al público, entregándose a él, complaciendo sin reticencias sus caprichos. El hombrechito de amarillo dirige pateando el aire, gesticulando, va y viene frente a su orquesta, emite sonidos guturales que pronto serán conocidos en el mundo

entero. A las diez de la noche, el director y sus músicos, agotados, tocan el último mambo, el infinitamente repetido esa tarde: "¡Qué rico el mambo!" Al terminar, afónico, sudoroso, consciente de haber hecho un debut afortunadísimo, Pérez Prado se quita la boina, escribe en el forro su autógrafo y la tira al público, que corea, exige, insistente, frenético: ¡otraaa, otraaa!, arroja casi toda su ropa y así, como un novillero en tarde de apoteosis, es conducido en hombros hasta su coche.

Otro de los mitos creados a Pérez Prado es el que se refiere a su expulsión del país. En el libro de Sierra no se soslaya el hecho, pero tampoco se precisa; es atribuido a envidias y politiquerías, así en abstracto. La versión que en aquel entonces circuló extraoficialmente fue que Dámaso había compuesto un mambo con la música del himno nacional. Así se trató de justificar lo injustificable, pero es versión para bobos. Oficialmente, porque estaba actuando en el rodaje de una película sin permiso de Gobernación. En el libro de Sierra aparece un Pérez Prado que tenía que pedir permiso hasta para ir al baño. Probablemente era así, su principal enemigo era el líder de los músicos, el gángster cetemista Venus Rey, quien no acababa de creer que el mambo fuese un éxito universal y su inventor un hombre a quien en pocos meses le sonreía la fama y la fortuna. La verdad es que Venus Rey no era tan poderoso como para promover y realizar la expulsión del cubano. Ni política ni comercialmente: en política era sólo uno más de los corruptos líderes cetemistas lambiscones de Fidel Velázquez; comercialmente no era más poderoso que Emilio Azcárraga Vidaurreta, mandamás de la XEW, y de Mariano Rivera Conde, mandamás de la RCA Víctor. ¿Qué pasó entonces? ¿A quién ofendió Pérez Prado?

Yo entrevisté a Dámaso en las oficinas que mantenía en Insurgentes, frente a Hölbein, pues deseaba desmitificar esos puntos oscuros para mi novela antes citada. Lo de su debut en público ya quedó aclarado, incluso le pregunté con quién había alternado ese domingo en el Salón Brasil, lo cual yo no recordaba (habían pasado treinta años), y fue él quien me lo precisó. Cuando tocamos el punto de su expulsión se mostró reticente, pero le expliqué que no estaba entrevistándolo para periódico o revista alguna, sino para una novela que tardaría cuando menos cinco años en publicarse (me equivoqué, tardó quince años y cuando eso sucedió Dámaso ya no vivía); entonces lo cuestioné acerca de la versión que corrió por allá de 1952, acerca que el culpable había sido Miguel Alemán Valdés, mujeriego expresidente, quien estaba lanzado con Leonora Amar, una bellísima vedette brasileña

quien llegó a México en 1945, filmó un par de películas y en 1948 fue lanzada por *Cantinflas* en *El Mago*, película que le dio enorme popularidad; después intervino en otras cintas y cuando Dámaso estaba en la cima del triunfo pretendió contratarla para sus giras internacionales. Cuenta la leyenda que ya para ese entonces la brasileña sostenía tórrido romance con el expresidente, quien vio en Dámaso un rival que podría alejar de él a su belleza sudamericana de la cual estaba clavadísimo. Tal parece que la bella se inclinaba más por su carrera y la fama al lado de Dámaso; el *Rey del Carnaval Jarocho* decidió cortar por lo sano expulsando al músico. Así se lo dije a Dámaso y así lo reconoció haciendo hincapié de que no fuese publicado periodísticamente, pues estaba escarmentado de los líos. Cuenta la leyenda que, finalmente, al enviudar, Alemán se casó con la brasileña y vivió con ella hasta el fin de sus días en su humilde choza junto a Chapultepec y que hoy es la sede de la Fundación Miguel Alemán, cuyos objetivos son tan misteriosos que rara vez se le cita.

En el libro mencionado se recogen algunas opiniones sobre la personalidad del *Rey del Mambo*. Cuenta la difunta Margo Su que Dámaso era intratable, egoísta y caprichoso. Lo que pasó entre ellos dos fue que, Dámaso, al darse cuenta del valor comercial de su música, no se dejó explotar por Margo, de ahí su rencor. A mí me consta que Dámaso era un hombre simpático y generoso. Incontables veces entré a los bailes donde tocaba, gracias a que en la puerta hacía que entráramos sin pagar a un piquete de fanáticos suyos, y en innumerables ocasiones nos dio pases de su puño y letra para el Margo.

Como ya quedó dicho, faltó en el libro de Sierra la larga y exhaustiva entrevista que le hicieron a Dámaso en Radio UNAM con motivo de los treinta años del mambo; todo lo que me dijo Dámaso coincide, a excepción hecha, claro está, del asuntillo de la brasileña; es el único testimonio fidedigno del nacimiento del mambo y de cuanto se narra alrededor de él.

En mi novela ya citada narro otras anécdotas de Dámaso, pero además, la primera parte lleva el título de "En tiempo de mambo", y cada capítulo tiene como epígrafe la letra de un mambo. De hecho fue la manera como discurrí rendirle merecido homenaje a un hombre y su tiempo.*

En avión también llegaron Enrique Jorrín y Ninón Mondéjar, con sus respectivas orquestas y en poco tiempo el cha cha cha eclipsó al mambo. No es nada raro,

* Dámaso murió en México, el 14 de septiembre de 1989.

en la historia musical popular este ciclo se viene repitiendo desde tiempo inmemorial.

De hecho, falta un libro dedicado al cha cha cha y su tiempo, el cual, tarde o temprano alguien habrá de escribir y publicar.

VI. Y LOS ALUMNOS APROVECHARON

A TRAVÉS de entrevistas, propias y ajenas, a lo largo de los recuerdos de unos que involucran a otros, hemos tratado de dar una revisión preliminar a los orígenes del danzón, el son y la rumba mexicanos, deteniéndonos con moroso deleite en la rumba, entendiendo por ésta no un género tan amplio como quiso establecer Froylán López Narváez con su lema «La rumba es cultura» y que lo abarcaba casi todo, desde el "Son de la loma" de Miguel Matamoros hasta la "Negrita Cucurumbé" de *Crí Cri*. Es por ello que las entrevistas principales pertenecen a auténticos rumberos, los «rumberos de ayer».

A Y compusieron y tocaron danzones

1. Esteban Alfonzo o por qué "Juárez" es Juárez y no Martí

Nos DICE el poeta, periodista y *ombudsman* de los danzones mexicanos, Roberto López Moreno, que junto con "Nereidas", el danzón más mexicano, el que mejor refleja el alma popular, es "Juárez", sólo que en torno de esta pieza tan nuestra se ha tejido una tendenciosa e injusta red de confusiones que pretende arrebatar a México la autoría de este tradicional y entrañable danzón, red en la que han participado hasta quienes investigan sobre asuntos de nuestra música popular. Y agrega:

El autor de "Juárez no debió de morir", el maestro Esteban Alfonzo, creador también de otros danzones como "Paludismo agudo", que a la fecha se toca y baila hasta en el último rincón de Chiapas, tomó una pequeña frase musical de una antigua pieza cubana para adornar con una ligera evocación su propia obra, bellísima, como todos sabemos que lo es y de allí han surgido las malas interpretaciones, en la mayoría de los casos cargadas de mala fe o de pereza por quienes han recabado ya un buen número de datos que tendrían que cambiar de sentido para hacerle justicia a la verdad, y que al final sólo terminan atentando contra nuestro acervo musical. Recordemos que algo similar pasó con "La burrita", canción ranchera de Ven-

tura Romero, y el mambo "Patricia" de Pérez Prado, célebre mundialmente porque fue tocado en la película *La dolce vita* de Fellini. El autor de la canción ranchera incluso demandó a Dámaso por supuesto plagio, pero nunca pudo comprobarlo. Dámaso alegó que era una coincidencia como se dan tantas en la música y parece ser que Ventura Romero se desistió. Algo similar pasa con los danzones "Mocambo", del cubano Emilio Renté, y "Playa suave", del mexicano Ernesto Domínguez. Un oído profano en materia de danzón tendría serias dificultades para distinguir uno de otro. Y aquí no hubo pleito. Además, en ambos danzones son reconocibles algunos compases de una canción de Gonzalo Curiel: "Visión".

El procedimiento de incluir una pequeña frase de otro autor en una obra instrumental es común entre los músicos populares y sinfónicos, entre jazzistas o autores de cualquier tipo de música. Algunos lo hacen como un simple adorno de su trabajo, de un trabajo que al dominar plenamente sobre el adorno aleja en definitiva cualquier idea de plagio, ya que queda perfectamente demostrado que el músico que así procedió no necesita de ello; otros, incluyen la breve frase para homenajear dentro de su composición a otro músico o a otra nacionalidad. Esto es un hecho entendible y a nadie se le despoja de su autoría por ello. ¿Por qué entonces se ha actuado con tanta arbitrariedad contra del maestro Alfonzo, prolífico autor de danzones, boleros, valeses y de otros muchos géneros musicales que abundaron en su tiempo, principios de siglo?

El danzón "Juárez", que consta de dos partes, dos temas desarrollados con profunda inspiración, y el estribillo, tan de todos conocido al grado de constituir casi un segundo himno enarbolado por el sentimiento mexicano, tiene incluidos en la segunda parte ocho compases (el danzón al que nos referimos consta de 64) de una clave cubana compuesta a finales de siglo pasado por un director de coros llamado Tereso Valdés; la pieza en referencia lleva como título "Clave a Caridad" y parte de la letra dice:

Aquí falta una voz, falta una voz
aquí falta una voz, ay, una voz
es tan dulce y melodiosa
es tan dulce y melodiosa
como no hubo otra igual,
no hay otra igual...

A esta pieza, que sí se canta como es, no tiene absolutamente nada que ver con el danzón "Juárez", porque incluso los ocho compases de los que hablo arriba ni siquiera están tomados al pie de la letra, sino que no van más allá de una mera sugerencia melódica, se les sobrepuso, al paso de algunos años, la letra, y la "Clave a Caridad" pasó a ser "Clave Martí" arreglada para voz y piano por E. V. Villillo:

Aquí falta señores ¡ay! una voz
aquí falta señores ¡ay! una voz
de ese sinsonte cubano
de ese mártir hermano
que Martí se llamó
¡ay! se llamó...

En realidad nunca hubo un danzón que se llamara "Martí". Lo que existieron fueron estas dos canciones (la misma con diferente letra) en tiempo de clave que fuera de cierta alusión en dos frases (mínimos ocho compases) nada tiene que ver con el danzón "Juárez", que es toda una catedral de ritmo y melodía.

El danzón "Juárez" se estrenó en un salón que existía en Santa María la Redonda en la Ciudad de México, durante un concurso de composición popular y su autor, don Esteban Alfonzo, obtuvo por ello una batuta de plata. La primera grabación que se hizo de esta pieza corrió a cargo de la *Orquesta Columbia*, en 1919. Desde entonces se presentó la primera confusión, pues en los créditos aparecía como autor Esteban Alonso y no Alfonzo, como se escribe este apellido.

Entremos ahora en el apasionante tema de las suposiciones. El título de la "Clave Martí" pudo haber sugerido al maestro Alfonzo la escritura de un danzón «nacional», que encerrara la esencia de nuestra mexicanidad y que como contrapunto se llamara precisamente "Juárez". Quizá por ello es que este danzón suena y sabe tanto a nuestras cosas.

La otra nota sobre el título de la obra es la siguiente: la hija del maestro Alfonzo, la actriz Julia Alfonzo, contaba que su papá estuvo perdidamente enamorado de una joven chiapaneca que se ahogó en Puerto Madero, antes San Benito, en las cercanías con la ciudad de Tapachula y que a ella le escribió el melancólico danzón cuyo título original, afirmaba Julia, es el de "No debió de morir".

Esta nueva situación hace pensar en que don Esteban Alfonzo quizás conocía la tragedia que había vivido muchos años antes Tereso Valdés, el autor de la "Clave

a Caridad", quien también había perdido al amor de su vida, la primera voz del coro que él dirigía.

Quizá el maestro Alfonzo se sintió identificado en la tragedia y por ello decidió homenajear a su fraterno en desgracias evocando unos cuantos compases de su dolor en la pieza que decidió titular "No debió de morir". Fuera de estas atractivas suposiciones con relación al título y ya de nuevo sobre el terreno de lo concreto, la confusión que nos ocupa se empezó a dar a partir de algunos libros de musicólogos cubanos que tocaban vagamente los hechos, pero sin esclarecer debidamente lo que apuntaban.

Fuimos los lectores mexicanos los encargados de completar lo que nosotros mismos empezamos a convertir en infundio; por el prurito de querer demostrar a los demás que nosotros sí conocíamos el origen de lo que el resto bailaba y aplaudía, nos empezamos a hacer eco furibundo de lo que ni siquiera nos aseguraban desde afuera, sino que sólo nos los sugerían; así es como el danzón "Juárez" "dejó de ser mexicano".

Pero hay más, para acabar de encender leña a la hoguera de las confusiones, el músico cubano Tomás Ponce Reyes, arreglista de la *Orquesta de Acerina* y uno de los principales deformadores del danzón al reducirle o acortarle sus partes para que pudiera caber en los discos de 78 revoluciones y al quitarle a éste su característico final identificado por todos con la popular expresión de "riacatán", escribió otro danzón al que también le puso el nombre de "Juárez".

El "Juárez" de Tomás Ponce Reyes, después del estribo inicial, muy diferente por cierto al del maestro Alfonzo que es el que el pueblo identifica, tiene una primera parte en donde reproduce compases de la "Clave a Caridad" pero en tiempo danzonero, sigue el estribo nuevamente y entra a la segunda parte con ciertos aires de toque militar para tomar nuevamente las dos pequeñas frases que han servido para tanta agresión al músico chiapaneco. Hay una tercera parte que es de la total inspiración de Ponce Reyes.

Aparte de la confusión que se pensaba ahondar con esto, se le estaba comiendo al pueblo un escandaloso fraude, pues si pedía oír y bailar el danzón "Juárez" le salían de pronto con algo muy distinto.

Para terminar de una vez por todas con la manipulada confusión basta con que el lector, aunque no conozca de lectura musical, compare la partitura de "Clave a Caridad" o "Clave Martí" con la del danzón "Juárez". Con que observe solamente la disposición de las notas en el pentagrama se dará cuenta de las enormes diferen-

cias y de hasta dónde se ha pretendido llevar el engaño, eso sí, en detrimento de nuestros autores y de nuestro acervo musical.

La primera grabación de "Juárez" o "No debió de morir", como ya se dijo, se llevó a cabo en 1919. Después no hubo danzonera importante o no, que no lo tocara, pues pertenecía, más que ninguno otro, al pueblo mexicano. La *Orquesta de Acerina* grabó en distintas épocas los dos "Juárez", el auténtico de don Esteban Alfonso y el apócrifo de Tomás Ponce Reyes.

Teniéndose el pleno conocimiento de que el primer contacto del danzón con el país se dio en Yucatán y que posteriormente fue bordeando la costa del Golfo tocando en orden geográfico los estados de Campeche, Tabasco y Veracruz, para después dar el salto a la Ciudad de México, no deja de sorprender que los dos danzones mexicanos por antonomasia, los dos danzones que han penetrado como ninguno en la sangre y el alma de los mexicanos, los que de manera más fidedigna describen nuestro ser y nuestro sentir, hayan sido compuestos por dos músicos no de la costa del Golfo, sino del sureste de México; "Nereidas" por el oaxaqueño Amador Pérez, *Dimas*, y "No debió de morir", nuestro grandioso e inmortal "Juárez", por el chiapaneco Esteban Alfonso.

CREO OFORTUNA la siguiente apostilla a lo dicho por López Moreno. La mayor parte de las disqueras atribuyen "Juárez" al dominio público, algunas le dan el crédito a Esteban Alonso, como por ejemplo, *Los danzones padres*, arreglos de Mercerón en RCA-CAMDEN; *Danzones clásicos de la Marimba Orquesta Corona de Tapacubula*, RCA-CAMDEN, y *15 éxitos de danzón con marimba* de Discos Klenthy se lo da a Esteban Manso. En rigor, debe hacerse justicia al maestro chiapaneco, pues "Si Juárez no debió de morir" danzones como éste, aparecen uno cada cien años.

2, *Dimas, heredero directo de Babuco*

Y APARECIÓ el famoso *Dimas*, quien consiguió trabajo como integrante de la *Banda Militar de Policía* de la capital. Se unió a la *Danzonera de Silverio Prieto*. Iban todos los domingos al Parque de los Sabinos a verse con los amigos, entre ellos la Rivas Cacho -tiple cómica- y Silveti -pintoresco torero mexicano-, o al Filadelfia, salón del barrio de Nonoalco. *Dimas* compuso el danzón "Fierabrás", después

"Prángana" y "Circulando".

Cuando los propietarios del Salón Imperio transformaron el local, *Dimos* les regaló una obra que había compuesto recientemente -y que, al parecer, estaba destinada para el señor Emilio Jara, del Colonia-: "Nereidas". Pero se las entregó tan a modo que el sitio fue rebautizado como Salón Nereidas. Posteriormente, *Dimas* compuso otra pieza que le regaló al señor Jara, titulada "Prosperidad". Componía un danzón cada ocho días cuando estaba en el Salón México y logró hacer más de cien. Cerca del año 1930 pasó al Salón Colonia y alternaba estas presentaciones con las que hacía en el Salón Azteca, a un lado de la Plaza del Estudiante, junto al Cine Díaz de León.

Como ya se dijo y es bien sabido, Amador Pérez, *Dimos* es el autor de "Nereidas", el "danzón de danzones" mexicano.

3. *Juan de Dios Concha*

EL YUCAIBECO Juan de Dios Concha llegó de Mérida con su hermano Everardo e integró su orquesta, que se convirtió en la *Danzonera del Salón México*. Inicialmente fue la *Danzonera de Juan de Dios Concha*, pero en virtud de los excelentes músicos que participaban con él, la orquesta se convirtió en *Concha y sus Estrellas*.

En realidad fue esta orquesta la que dio al Salón México el sonido que necesitaba. Su director promovió a una pléyade de músicos, quienes destacaron individualmente merced al virtuosismo con que tocaban sus instrumentos. Everardo Concha llevó una banda a Nueva York y grabó en dos ocasiones -en 1913 y 1922—; Juan Fernández era único con el trombón y al desaparecer Juan de Dios tomó la batuta el mexicano Alejandro Cardona; en plena juventud, se integró al grupo en 1934 -le llamaban el *Armslrong mexicano*. La primera trompeta era Juan de Dios y la segunda el *Indio Vázquez*; Antonio Quezada al trombón; Everardo, Samuel Rangel y Roberto Pacheco en los saxofones; Noé Fajardo -que organizó su orquesta posteriormente- al piano; y Juan Luis Cabrera, nativo de Jovellanos, Cuba, y nacionalizado mexicano, en el piano o el bajo; tocó con las orquestas de Aniceto Díaz, Pablo Valenzuela, Gonzalo Roy y Anckerman, y llegó a México con Lecuona, para quedarse. Por ese tiempo estuvo el joven *Acerina* en los tímboles, el *Cabezas* al güiro y Felipe Ferreira en la batería. Por cierto, se decía que el México tenía como carnet musical a los tres ases, representados por los filarmónicos de Cardona, Juan

de Dios Concha y Roberto Pacheco. De Everardo Concha es el danzón "Implorando un beso", gran interpretación por la orquesta de su hermano.

4, Gilberto Guzmán Concha

GILBERTO Guzmán Concha hizo su organización orquestal al inicio de la década de los años cuarenta, pero, aunque también vucateco, no hay que confundirlo con Juan de Dios, con quien no tenía ningún parentesco. Llegó a México cuando apenas tenía catorce años de edad. Primero radicó en Progreso, Yucatán, luego en Campeche, después en Veracruz y por último en México. Se presentaba como bailarín de los ritmos de moda; como tal llegó a participar en la *película. Honrarás a tus padres*, de Aspa Films, dirigida por Juan Orol y realizada en 1936; allí Consejo Valiente hizo el papel de *Nico* y mostró sus aptitudes de gran bailarín. Guzmán Concha tocó durante algunos años en los lunes danzoneros del salón La Playa.

5. Emilio B. Rosado

FUE COMPOSITOR y además resucitador del danzón cantado, pues en las adaptaciones que hizo del bolero al danzón introdujo solista y coros y hubo una época en que este modelo hizo furor.

Él era saxofonista, compositor, arreglista y director de orquesta. Uno de los danzones mexicanos más difundidos es "Blanca Estela", precisamente composición suya, así como "Lupita", "Florecita de Loto", "Alcozauca" y "Pueblito alegre", entre otros. Entre sus arreglos a boleros sobresalen "Nohecita", "Contigo", "La cita", "Te vendes", "Talismán" / "Palmera", "Acayucan" y muchísimos más de Agustín Lara. Pero curiosamente, uno de los danzones cantados más famosos es el bolero "Por la cruz" (de Alberto Domínguez), que no fue arreglo suyo, y que al ser trasladado a danzón llevó el título del celeberrimo boxeador *Kid Azteca* y al correr del tiempo se impuso de tal modo el segundo nombre, que ya muy pocos recuerdan el título original.

6. Y muchos más compusieron danzones

LA CANTIDAD de danzones compuestos por músicos mexicanos es impresionante, así como la de los boleros arreglados a danzón. No es mi propósito extenderme más en este campo y al lector interesado lo remito al libro de Simón Jara ya citado, y ahora en CD ROM.

Antes de cerrar este capítulo, es justo y necesario nombrar dos danzones que rivalizan en belleza musical con "Nereidas" y "Juárez", se trata de "Mocambo" del cubano Emilio Renté y de "Ofelia" del cubano Mario Alvarez, ambos compuestos en México y para los mexicanos.

7. Danzón con marimba

EN TABASCO, Chiapas y Oaxaca el danzón se toca con marimba y se oye muy bien. Tanto así, que de repente salieron a la venta varios discos de larga duración con esta modalidad. Algunos de ellos verdaderamente notables como el de la marimba *Orquesta Diosa del Sur* de Ernesto Domínguez (autor del danzón "Playa suave") y el de Zeferino Nandayapa, ganador del Premio Nacional de Ciencias y Artes en 1996.

B. Y compusieron y tocaron sones

EL SON fue adoptado por los músicos mexicanos con singular maestría. Incluso, los sones cubanos fueron tocados mejor que en su natal Cuba. La lista de soneros de primera magnitud es tan larga como la cola del cometa Halley, anotemos unos cuantos: Agustín Lara y su "Son Marabú"; el compositor jarocho lo creó y luego lo dirigió Guillermo Cházaro, el marido de *Toña La Negra*. Los elementos del "Son Marabú" fueron la plantilla de base del *Son Clave de Oro*. Esto no fue por casualidad, el primer sonero mexicano (hay que reconocerlo así) fue Agustín Lara, pues su producción de sones, guajiras y danzones ya era copiosa y se amplió en el transcurso de los años; recordemos algunos de sus títulos: "La clave azul", "Sueño guajiro", "Camagüey", "Machete cubano", "Oración caribe", "Bamboleo", "La cumbancha", "Noche criolla", "Veracruz", "Mesiú", y "Sólo una vez". Pepe Macías y su celeberrimo *Son Clave de Oro*, Julio del Razo y el no menos famoso *Son Veracruz, Moscovita* y

sus Atómicos Guajiros, *Chucho* Rodríguez y su *Orquesta Latina*, el *Cabezón* Nacho Téllez, Baldomero Roa, Masselín, *Carlos Colorado* y su *Sonora Santanera* entre otros, en el son se hicieron cantantes que nada tuvieron que envidiar a los cubanos (excepto Moré), como *Tony* Camargo, Luis Ángel Silva, *Melón*; Carlos Daniel Navarro, *Lobo*, *Moi* Domínguez, *Lalo* Montané, *Chico* Andrade, *Chepilla*, Sonia López, *La Chamaca de Oro*, la única respuesta que ha tenido México para Celia Cruz, pero que por decisión propia se retiró de la cantada prematuramente, Silvestre Mercado, Andrés Terrones, Juan y José Bustos y muchos más.

Al respecto de los soneros mexicanos, *Melón* dice:

Eso de copiar duró poco, porque una vez que uno empezaba a unirse con soneros de calidad y a idear arreglos, alguien se encargaba de escribir esas ideas para comenzar a proyectar lo que podría llamarse la escuela mexicana.

¿Y dónde quedó esa escuela mexicana de son? "Por supuesto que sí la hay; se quedó en los viejos, pero ya no se desarrolló más".

Es indispensable apuntar a la *Sonora Santanera* del tabasqueño Carlos Colorado, grupo que desarrolló un estilo inconfundible y adquirió una enorme popularidad, imposible confundirlo con orquestas cubanas o portorriqueñas. Acaba de cumplir cuarenta años de existencia.

Como imposible omitir a *Lobo* y *Melón* quienes integraran uno de los grupos más populares de música afroantillana durante trece años. Su arreglista era el campechano Enrique Chávez, *La Gallina*, quien entendió a la perfección las posibilidades del *chua chua* de *Batamba* y *Chocolate*. En la actualidad sus arreglos son la base de grupos como el del *Combo San Juan de Moi* Domínguez, el *Batachá*, *Los Ritiere*, *Los Originales* y muchos más.

Melón hace algunas declaraciones en un libro; remitimos al lector interesado para que se documente en él, bajo la advertencia de que le echa muchísima crema a sus tacos.

8. *Y hubo otros soneros*

El SON tuvo representantes famosos y también modestos pero buenos músicos como *Masselín* y sus *Angelitos* quien permaneció siete años en el cabaret El Jar-

din. Durante ese tiempo muchos pasaron por su grupo, tanto cantantes como ejecutantes de algún instrumento. Pero vamos a referirnos a los cantantes.

Con *Los Angelitos* debutó Eduardo Lara quien trabajó diez días como primera voz. Le siguieron Rafael Martínez Montero, *El Cucaracho*, Manuel *El Gallego*, *Giicho* González, Jesús Martínez, *Guarapo*, y Othón Martínez. Luis Ángel Silva, *Melón*, iba a echar la paloma.

Muchos años después, por ahí de 1981, *El Cucaracho* y su hijo *El Cucarachito* formaron con Paulino *El Tabloide*, un trío muy original de piano, timbales y congas, denominado 2 + 1, y tocaban en un restaurante de las calles de Orizaba llamado Guanabacoa. Anteriormente *El Cucarachito* entró de timbalero con *Lobo* y *Melón* en su época de oro, después en los setenta se fue al *Combo San Juan de Moi* Domínguez; añisimos después, en 1986, formó el grupo *Saoco cha* y cuando regresó *Melón* de Estados Unidos formaron *Los Originales de Lobo* y *Melón*, pero como el envidioso de *Melón* salió de él y luego anduvo mascullando que eso no se valía, el grupo quedó finalmente llamado *Los Originales* y ahora, en 1996, al filo del cierre del presente libro, estaba en las tardes con Chimbombo en Coahuila y Manzanillo, y por las noches en El Rey.

Por *Los Originales* han pasado muchos soneros: Sergio Rodríguez, *Machanga*, en las congas; Javier Malpica, *El Bebé*, en el piano y, por supuesto al piano, el gran Enrique Chávez, *La Gallina*, a quien el *Melón* no le da crédito de los arreglos que hicieron famoso a aquel grupo; también estuvo al piano Macario Benítez; Javier Arellano, *La Rana*, en las congas; Felipe García Jr., *Chinchita*, al piano y Jorge Casas.

En la actualidad, *Los Originales* está integrado por *El Cucaracho*. Ángel dice que si su padre está retirado, él ya puede usar el sonero apodo original, pues ya creció; *Pepe* Ortiz, *Pepe Saoco*, en la flauta; Arturo Reyes, *Riquito*, cantante; *Toño* Alcántara en las congas, Arturo Robles en el bajo y Carlos López, *Pinolillo*, al piano. Todos, herederos de aquellos músicos cubanos que llegaron a principio de siglo. ¡Ah, cómo ha llovido!

Pero volvamos con Masselín. Fue Luis González, *El Viejo Negro*, quien se quedó como el cantante del grupo. En este momento estaba muy de moda la música del cubano Orlando Guerra, *Cascarita*. "Bajo la sombra de ese señor se hicieron varios -afirmó *Henty* Masselín-, entre ellos *Melón*, *Tony* Camargo, Mario Robledo y Paco Betancourt, *Cascarilla*, que hasta en el nombre se le parecía".

9. Y otros sones

NATURALMENTE, bajo la influencia del son cubano nació el son tabasqueño, cuyo exponente máximo es *Pepe* del Rivero. Su pieza "Vamos a Tabasco", la más conocida, es el himno regional de aquella Entidad.

La influencia de músicos cubanos en la música popular mexicana

A. ESTA influencia repercutió en los directores de orquestas, cuyos grupos en sus tiempos, crearon su estilo y se hicieron famosos:

Agustín Lara	Noé Fajardo
<i>Chucho</i> Rodríguez	Carlos Colorado
<i>Pepe</i> Marías	<i>Ray</i> Montoya
<i>Galo</i> Almazán	<i>Pepe</i> Castillo
<i>Moi</i> Domínguez	Ismael Díaz
José Gamboa Ceballos	<i>Memo</i> Salamanca
Emilio B. Rosado	Pablo Beltrán Ruiz
Alejandro Cardona	Ramón Márquez
<i>Lupe</i> López	<i>Pepe</i> Arévalo
Juan de Dios Concha	<i>Mike Laure</i>
Everardo Concha	y hasta Juan García Esquivel

B. FUE EN el área del danzón donde los compositores mexicanos arrebataron a Cuba la primacía; el danzón ya es más mexicano que cubano. Aparte de los siguientes danzones, existen cientos y cientos de autores anónimos, vaya pues una corta muestra de lo que han hecho en ese terreno nuestro paisanos:

- "Juárez", de Esteban Alfonzo
- "Nereidas", de Amador Pérez, *Dimas*
- "De quién chon", de Amador Pérez, *Dimas*
- "El que siembra su maíz", de Amador Pérez, *Dimas*
- "Fierabrás", de Amador Pérez, *Dimas*

"Honolulu", de Amador Pérez, *Dimas*
 "Acayucan", Macario Luna
 "Zacatlán", P. Escobedo Hernández
 "Blanca Estela", Emilio B. Rosado
 "Florecita de loto", Emilio B. Rosado
 "Alcozauca", Emilio B. Rosado
 "Pueblito alegre", Emilio B. Rosado
 "De Ixtacalco al California", Emilio B. Rosado
 "Lupita", Emilio B. Rosado
 "Champotón", Ramón B. Rosado
 "Ah, qué Antonio", Nicolás Quiroz
 "Amorato corazón", M. Esperón y Pedro de Urdimalas
 "Arriba el danzón", Felipe Valdez
 "Artes gráficas", Panchito Díaz
 "Baila Fernando", Fernando Vázquez, *El Indio*
 "Chabelita", Fernando Vázquez, *El Indio*
 "Rosa de Carnaval", Fernando Vázquez, *El Indio*
 "Baila Ramón", Mariano Rodríguez
 "Colosal", Mariano Rodríguez
 "El guanábano", Ramón Mariano Rodríguez
 "Chacha linda", Hermanos Martínez Gil
 "Carnaval latino", Gonzalo Curiel
 "¡Hay naranjas!", Ángel Flores, *El Chino*
 "El danzón nunca muere", Ángel Flores, *El Chino*
 "Carta clara", Everardo Concha
 "Implorando un beso", Everardo Concha
 "Chúpate ésta", J. L. Bojórquez
 "Club Inspiración", Felipe Urbán
 Danzones de Lara, "Talismán" / "Palmera", Agustín Lara
 Danzones veracruzanos, E. Guerrero
 "Desdén", Licho Buenfil
 "De pura uva", Aparicio Trujillo
 "Elida", Leopoldo E. Olivares
 "A. T. M.", Leopoldo E. Olivares
 "El saxofón de Emilio", Leopoldo E. Olivares

"El pintor", José Gamboa Ceballos
 "La negra", José Gamboa Ceballos
 "México, mi capital", José Gamboa Ceballos
 "Cuando canta el cornetín", José Gamboa Ceballos
 "En el árbol", Eusebio Delfín
 "El famoso Califa", Alejandro Cardona
 "El cholera", Alejandro Cardona
 "El castizo Chamberí", Alejandro Cardona
 "Flor de primavera", Alejandro Cardona
 "Oye, compadre", Alejandro Cardona
 "El petrolero", Moisés Solís
 "El boxeador", A. Cervantes
 "El zurdo de oro", A. Cervantes
 "Kid Azteca", Alberto Domínguez
 "Mataron a Chacumbele", Luis Demetrio
 "Las babuchas de Joronche", María Paz Águila
 "Linda jarocho", *Memo* Salamanca
 "Lindo Veracruz", *Memo* Salamanca
 "Playa suave", Ernesto Domínguez
 "Pulque para dos", G. Moreno

B. Los cantantes

<i>Moscovita</i>	Sonia López
Julio del Razo	Silvestre Mercado
<i>Memo</i> Salamanca	Andrés Terrones
<i>Chepilla</i>	Juan Bustos
Chico Andrade	José Bustos
<i>Melón</i>	<i>El Cucaracho</i>
<i>Lobo</i>	<i>El Cucarachito</i>
<i>Moi</i> Domínguez	<i>Guarapo</i>
<i>Lalo</i> Montané	<i>Cascarilla</i>
Leopoldo Francés	Homero Jiménez
Tony Camargo	y muchísimos más...

C La rumba la traigo yo

Dos DE los entrevistados dieron sus razones, coincidentes, del por qué la rumba no se hace en México, aunque se toca, se oye y se baila. No muchos músicos la cultivaron, es cierto, pero recordemos a esos pocos que sí lo hicieron. Está *El Cucarachito*, autor de los guaguancós "Corina" y "Te vas a morir". Ambos guaguancós fueron grabados en 1989 en la marca CANTORA; el "Guaguancó a la Montané", de *Lalo Montané* y otros desperdigados por ahí.

La última rumba de Silvestre

DESDE junio de 1996, Silvestre venía sufriendo la agudización de viejas y nuevas dolencias. Nos veíamos poco. En noviembre lo visité tres veces para hacer las fotos que faltaban, una conmigo y dos con Lázaro Patterson y *Tony*, con los que coincidí. Se vestía de fiesta y posaba para las fotos, pese a su visible malestar. Entonces se me ocurrió que podíamos alargar el guaguancó "Rumberos de ayer" de *Beny Moré* anexando nombres de los rumberos desaparecidos después de *Beny* y pronto lo tuvimos completo. Al final de la pieza, insistí en un estribillo para darle ánimo. Se ponía contento y reía, pero yo sabía que pronto esa risa luminosa iba a apagarse para siempre.

Cantamos ese guaguancó una sola vez, y mi amigo Alvaro G. nos tomó varias fotos. La cosa quedó como sigue:

RUMBEROS DE AYER

1

QUÉ SENTIMIENTO me da
cada vez que yo me acuerdo
de los rumberos famosos
qué sentimiento me da.
Oooh, Luciano,
murió *Chano Pozo*.

La muerte de Andrea Baró
Malanga también murió.
Cayó Lilón y Pablito
murió Clemente y René.
Oooh Luciano,
murió *Chano* Pozo
¡Sin *Chano*!
yo no quiero bailar
¡Sin *Chano*!
yo ya no puedo más
¡Sin *Chano*!
yo no quiero bailar más rumba
¡Sin *Chano*!
A la rumba no voy más
¡Sin *Chano*!

II

TRISTEZA me da por esto,
por muerte que es mala cosa,
ya se nos fue *Alex* Sosa
y antes se murió Modesto.
¡Aé, Silvestre!
ya es hora de rumbear.
Aé qué cruel el destino
que nos arrancó a *Tino*
con *Manolo* acabó también
y antes con *Beny* Moré
a Joaquín le tocó después
rumberos de lo más fino.
¡Aé, Silvestre!
ya es hora del bembé.
Nos quedan grandes rumberos
son los rumberos de ayer

son cosa grande de ver
de ver y también oír.
¡Aé, Silvestre!
a la rumba ven aquí.
En Cuba está *Lalo Llerenas*
en Los Ángeles, *Chocolate*,
en Acapulco, *Tabaquito*
Tony y *Beké* aquí.
¡Aé Silvestre!
a la rumba hay que ir.
Cataneo está en Tijuana,
Patterson tamborea,
Fellove también rumbea,
Gárciga en la religión
y *El Gallego* cantorea
escondido por ahí.
¡Aé, Silvestre!,
con la rumba hay que cumplir.
¡Silvestre!
ya es hora de rumbea.
¡Silvestre!
ya es hora de rumbea.
¡Silvestre!
no te dejes enflacar.
¡Silvestre!
tú te tienes que sanar.
¡Silvestre!
Vamos todos a rumbea.
¡Silvestre!

Lo de Gárciga fue una sorpresa, yo lo veía sanito, sin problemas; de repente, se puso malo y al hospital, de ahí no salió vivo. Tres grandes rumberos se fueron casi juntos a rumbea con San Pedro entre diciembre del 96 y enero del 97: Silvestre, Joaquín y Gárciga. Descansen en paz.

EPILOGO: A RUMBEAR EN...

Los salones de baile

PRECISAMENTE en las décadas de los años 1930 a 1955 proliferaron los salones de baile, de los que presentamos una relación sucinta pues fueron estos los lugares donde creció el danzón, el son y la rumba mexicana. Muchos de éstos han sido mencionados a través de las referencias, recuerdos y entrevistas, pero otros no; en la siguiente relación, si faltan algunos, serán muy pocos:

Dancing 13 en Plaza de las Vizcaínas, el primer salón de baile que pisó *Resortes*,

Dancing Palacio, que después se llamó Dancing Pirata y finalmente Salón Smyrna en lo que hoy es el Claustro de Sor Juana. Muy frecuentado por los boxeadores famosos de la época.

El Yate de la Alegría, ubicado donde ahora está el Cine Palacio Chino, en las Calles de Humboldt.

La Normal, en el mero Zócalo, donde ahora se encuentra el edificio B del DDF.

El Gato Negro, en las Calles de Brasil.

Filadelfia, que después se llamó Astoria, en Santiago Tlatelolco.

Lux, en la Candelaria de los Patos, sólo para *cuadernos* de la *Bella Can*. Cuenta *Resortes* (el del Defe), que en este salón ganó su primer peso bailando *tap*, luego lo contrataron para que bailara y animara y ahí se quedó y en los años treinta ya estaba cobrando tres pesos, cuando en los salones de baile el tarro de cerveza costaba diez centavos.

El Tacubaya, con domicilio en la Avenida Parque Lira (referencia a la regia mansión porfiriana de la familia Escandón).

El Salón Grillón, en la Colonia Nápoles, adjunto al Hotel L'Escargot -que fue recinto oficial para las concentraciones de la selección mexicana de fútbol de aquellos años.

El Mundial, en Corregidora, asociado al cinematógrafo ahí existente.

La Playa (conocido como la *Oz*, la *Ola* o la *de México*), en las Calles de Argentina 105, bordeando con La Lagunilla y Tepito, cuyo propietario era el señor Vicente

5s, y que era una rica pasarela de las modas en el vestir por los atuendos de los stentes, tanto de las damiselas como de los bailarines, ajuareados con trajes, nisas, corbatas, sombreros y zapatos lo más vistosos posible para alegrar la pupila la compañera de baile. (La Playa es descrito minuciosamente en las novelas *Entre as porros y caifanes* y *¿Tormenta roja sobre México?* de Gonzalo Martre).

El Chamberí, en las Calles de Penitenciaría, cuyo propietario -Valentín Moreno, comerciante español- repetía constantemente que el nombre lo había seleccionado en reminiscencia de un famoso salón de Madrid.

El Swing Club, del que era socio el músico cubano Arturo Núñez, y que recibía pcialmente clientela clasemediera de la Colonia Roma, ya que se ubicaba en las calles de Coahuila, guarida de pandilleros *popis* que treinta años después cobran una celebridad insospechada por las alturas que escalaron en la política, no para bien del país, precisamente. Asomarse de nuevo a la novela *¿Tormenta roja sobre México?*

La Hormiga, con domicilio en la Avenida de Azcapotzalco 491 y favorito de los abajadores petroleros, sede durante muchos años de *Moscovita y sus Atómicos Guajiros*.

El San Luis, localizado en la Avenida del Taller y la Calzada de la Viga, en el que se hacían grandes tardeadas los domingos, a semejanza de las fiestas que se realizan en los manantiales de Xochimilco -cuidado, no hay que confundirlo con el cabaret del mismo nombre de la Colonia Roma.

El Iztacalco Club, que era propiedad de don Ramón César y se encontraba cerca del cambio de vía de aquellos ferrocarriles que recorrían el valle -la cuenca- le México. Después cambió al California Dancing Club con los Césares y todo.

El Peñón, también conocido como *el Chipote*, por localizarse en la Colonia del Peñón de los Baños.

El Club Anáhuac, al que, sin la connotación actual, le apodaban el *Nahual*; se encontraba en la Colonia Postal -en la Prolongación de Isabel la Católica 934- y era propiedad de los hermanos Alfredo y Arturo Meneses.

El Club Escandón, en la Calle del 12 de Octubre número 69 -en la colonia del mismo nombre-, en donde trabajó por varios años como conductor el señor Enrique Rojas.

El Club Portales, en Santa Cruz número 71.

La Floresta, situado en la Avenida Pedro Antonio de los Santos -casi frente a la actual Embajada rusa- en la Colonia San Miguel Chapultepec-, que entonces abría

Coss, y que era una rica pasarela de las modas en el vestir por los atuendos de los asistentes, tanto de las damiselas como de los bailarines, ajuareados con trajes, camisas, corbatas, sombreros y zapatos lo más vistosos posible para alegrar la pupila de la compañera de baile. (La Playa es descrito minuciosamente en las novelas *Entre tiras porros y caifanes* y *¿Tormenta roja sobre México?* de Gonzalo Martré).

El Chamberí, en las Calles de Penitenciaría, cuyo propietario -Valentín Moreno, un comerciante español- repetía constantemente que el nombre lo había seleccionado en reminiscencia de un famoso salón de Madrid.

El Swing Club, del que era socio el músico cubano Arturo Núñez, y que recibía especialmente clientela clasemediera de la Colonia Roma, ya que se ubicaba en las Calles de Coahuila, guarida de pandilleros *popis* que treinta años después cobraron una celebridad insospechada por las alturas que escalaron en la política, no para bien del país, precisamente. Asomarse de nuevo a la novela *¿Tormenta roja sobre México?*

La Hormiga, con domicilio en la Avenida de Azcapotzalco 491 y favorito de los trabajadores petroleros, sede durante muchos años de *Moscovita* y *sus Atómicos Guajiros*.

El San Luis, localizado en la Avenida del Taller y la Calzada de la Viga, en el que se hacían grandes tardeadas los domingos, a semejanza de las fiestas que se realizaban en los manantiales de Xochimilco -cuidado, no hay que confundirlo con el cabaret del mismo nombre de la Colonia Roma.

El Iztacalco Club, que era propiedad de don Ramón César y se encontraba cerca del cambio de vía de aquellos ferrocarriles que recorrían el valle -la cuenca de México. Después cambió al California Dancing Club con los Césares y todo.

El Peñón, también conocido como *el Chipote*, por localizarse en la Colonia del Peñón de los Baños.

El Club Anáhuac, al que, sin la connotación actual, le apodaban el *Nahual*; se encontraba en la Colonia Postal -en la Prolongación de Isabel la Católica 934- y era propiedad de los hermanos Alfredo y Arturo Meneses.

El Club Escandón, en la Calle del 12 de Octubre número 69 -en la colonia del mismo nombre-, en donde trabajó por varios años como conductor el señor Enrique Rojas.

El Club Portales, en Santa Cruz número 71.

La Floresta, situado en la Avenida Pedro Antonio de los Santos -casi frente a la actual Embajada rusa- en la Colonia San Miguel Chapultepec-, que entonces abría

sólo los domingos y vendía al público únicamente refrescos y acudían las sirvientas de casa grande.

La Kermesse de Liceaga, en la Colonia de los Doctores, propiedad del señor Raúl Casillas.

El Oaxaqueño en las Calles de Mesones, primer feudo de Arturo Núñez. Excelente música siempre tuvo.

El Smyrna Club, propiedad de Arreolita, ubicado en lo que hoy es la parte alta del Claustro de Sor Juana en la Calle de San Jerónimo en el Centro Histórico de la capital. Ahí vi cantar por primera vez a *Beny Moré*.

Y el celeberrimo Salón México (conocido como *El Marro*) ubicado en Pensador Mexicano 16 a media cuadra del ahora Eje Central Lázaro Cárdenas y que ha servido para perpetrar dos infames películas que llevan su nombre.

Para la década de los años cincuenta se debe mencionar:

El Pavillón, que estaba en las Calles de Tacuba, en los altos de los Boliches Sago.

El Antillano, propiedad de don Arturo Núñez, en la calle de Artículo 123 número 48.

El Habana, de la Colonia Morelos. Sólo para lugareños.

El Nader, que era un centro social y deportivo ubicado en el corazón de la Merced, donde trabajaban sus dueños Porfirio Luna Morales, Tiburcio González Cárdenas y José Méndez Rodríguez; y también El Lago, de Calzada de Tlalpan.

Hemos dejado para el final el Salón Colonia (también conocido como *College*, *Cocol* y *Cocoliso*), propiedad desde siempre de la familia Jara (Simón fue su administrador por casi cerca de tres décadas), Los Ángeles, ubicado en la Calle de Lerdo, Colonia Guerrero, propiedad de la familia Nieto y el California Dancing Club, que está en la Colonia Portales y abre sus puertas cuatro días a la semana: viernes, sábados, domingos y lunes. Su dueño, don Ramón César, lo inauguró después de haber adaptado el local que antes pertenecía al Cine Bretaña. Estos tres son los únicos de todos los mencionados antes que funcionan en la actualidad ofreciendo funciones dos o tres veces a la semana y conservando una buena parte del sabor ambiental de los años cuarenta.

Se puede sumar el Salón Riviera donde hace empresa el señor Simón Jara todos los miércoles con las mejores danzoneras del país, y además el Gran Forum, La Maraka y el Salón Q, con los llamados grupos que no son sino hacedores de ruido amplificado a mil decibeles y a donde acude la chaviza a mover el bote con una espantosa mezcla híbrida de cumbia-rock-norteña abominable.

Ahora bien: este listado es impresionante pero no exhaustivo; podemos afirmar que en todas estas organizaciones de baile se interpretó cuando menos un danzón en cada sesión, aunque las orquestas tocaran de todo; sin embargo, ya resaltamos aquellas orquestas que se especializaron en este género. Cabe mencionar que el término danzonera se fue acuñando alrededor de 1920, con el grupo que dirigía *Babuco*. El equipo musical que interpreta tradicionalmente el danzón en Cuba es la "charanga" típica, pero también son los «piquetes», que se popularizaron al eliminar algunos instrumentos; se presentaban en áreas públicas, carpas o reuniones ambulantes y estaban integrados con cinco elementos: corneta, trompeta, figle, flauta y timbales.

Los cabarets

TAMBIÉN de los cabarets hemos dado noticia a través de los recuerdos y las entrevistas de los rumberos. Hagamos un recuento por categorías y zonas, hasta donde la memoria alcance:

Los de "rompeyrasga"

Zona de La Merced:

El Irma (en Anillo de Circunvalación)

Zona de Tepito:

La Pampa (en Argentina y Rayón)

Zona de La Lagunilla:

El Nopal (en Honduras, entre Brasil y Argentina)

El Agua Azul (en Bocanegra y Allende)

El Molino Rojo (en Órgano y Allende)

A ESTOS dos últimos fui en 1946, me llevó un condiscípulo de la Prepa, ya mayorcito recuerdo que el piso del Agua Azul era de tierra (no sé si por reparación o porqué

Ahora bien: este listado es impresionante pero no exhaustivo; podemos afirmar que en todas estas organizaciones de baile se interpretó cuando menos un danzón en cada sesión, aunque las orquestas tocaran de todo; sin embargo, ya resaltamos aquellas orquestas que se especializaron en este género. Cabe mencionar que el término danzonera se fue acuñando alrededor de 1920, con el grupo que dirigía *Babuco*. El equipo musical que interpreta tradicionalmente el danzón en Cuba es la "charanga" típica, pero también son los «piquetes», que se popularizaron al eliminar algunos instrumentos; se presentaban en áreas públicas, carpas o reuniones ambulantes y estaban integrados con cinco elementos: corneta, trompeta, fígle, flauta y timbales.

Los cabarets

TAMBIÉN de los cabarets hemos dado noticia a través de los recuerdos y las entrevistas de los rumberos. Hagamos un recuento por categorías y zonas, hasta donde la memoria alcance:

Los de "rompeyrasga"

Zona de La Merced:

El Irma (en Anillo de Circunvalación)

Zona de Tepito:

La Pampa (en Argentina y Rayón)

Zona de La Lagunilla:

El Nopal (en Honduras, entre Brasil y Argentina)

El Agua Azul (en Bocanegra y Allende)

El Molino Rojo (en Órgano y Allende)

A ESTOS dos últimos fui en 1946, me llevó un condiscípulo de la Prepa, ya mayorcito, recuerdo que el piso del Agua Azul era de tierra (no sé si por reparación o porque

así era), detalle que me llamó mucho la atención, pero no tanto como el que algunas ficharas bailaran descalzas. Para *lúmpen proletariat*, diría Lenin.

Zona de la Colonia Guerrero:

FRONTERA, también conocido como Carta Blanca por un gran anuncio de dicha cerveza en la azotea, ubicado en la placita de Buenavista y Mina, cabaret de los ferrocarrileros, el primero al cual asistí, en 1943. El precio de la pieza era de diez centavos, ahí entré, pese a ser menor de edad, porque me llevó Roberto Dorantes, *El Sbesbo* (de Jasso, Hidalgo), asiduo cliente del lugar. Tenía yo 16 años y vivía cerca, en las Calles del Chopo, a unas cinco cuadradas. Me pavonee ante mis amiguitos y no faltó alma compasiva que se lo chismeara a mi madre. ¡La que se le armó al *Sesho!* y en lo sucesivo tuve restringida la hora de la llegada al hogar.

El Olímpico, el primero de la serie yendo de San Fernando a Nonoalco, amenizaban dos orquestas. Ahí estaba la *Raspadora Número Uno* o sea, una mujer que bailaba *raspando* por diez centavos la pieza. Los jóvenes que no teníamos con qué desfogar nuestra ya impetuosa sexualidad, teníamos en *el raspado* un buen sucedáneo del coito real, mejor desde luego que la popular *manuela, puñeta o chaqueta*. La *Raspadora Número Uno* era capaz, en no más de tres minutos que duraba una pieza musical, restregando su abultado sexo sobre nuestra entrepierna guapachosa, de provocarnos un orgasmo y la consiguiente eyaculación. Era la mujer que más piezas bailaba en toda la Calle de Guerrero y para bailar con ella se hacía cola. Había otras buenas *raspadoras*, desde luego, pero ninguna con el grado de excelencia como la *Número Uno* cuyo nombre nunca supe.

El Camelia en Camelia y Guerrero, alternaba una orquesta con la sinfonola.

El Jardín de los de esa ruta con la mejor orquesta.

Tres X, el último hacia Nonoalco, sin orquestas, tan sólo sinfonola, era chico pero se amplió ya para los años sesenta. Ahí despachaba *El Chicharo*, personaje singular de mi trilogía sobre *El Chanfalla*.

El Java estuvo en Aldama y tenía orquesta.

El Caracol y El Gusano, en las Calles de Mina, ya mencionados en capítulos anteriores y que fueron los pioneros de los grandes reventones en esa categoría.

Las Cavernas, decorado jurásico, junto al Teatro Lírico.

En Niño Perdido (hoy Eje Central), junto al Salto del Agua el Azteca y el Siglo

xx, también con orquestas, y de más pretensiones y más al sur el famoso Tío Sam, el cual le dio el nombre a una glorieta. En la Plaza de las Vizcaínas, el Club Verde, que más tarde se llamó Casablanca, ahí cantó muchos años mi cuate Solares, *El Caballo*, hasta que la cirrosis lo separó del grupo. El Bagdad, en Ayuntamiento, casi junto a la «w» lugar preferido por la gente de esa estación de radio.

En Santa María la Redonda y Perú, el Imperio, con orquestas. En esa misma calle pero frente a Garibaldi el famoso Pigalle, desde donde Enrique Jorrín lanzó el cha cha cha y a pocos metros El Jacalito no tan caro, ni con tan buena música, pero lugar donde yo encontré fichando a Ofelia, personaje femenino central de mi novela *¿Tormenta roja sobre México?* En esa zona están el Macao y el Montparnasse, en el corazón del Centro Histórico, República del Salvador y 5 de Febrero.

Confieso que el rumbo de la Colonia Obrera no era de mi predilección, pero siempre ha sido una zona con muy buenos cabarets de «rompe y rasga» que conocí muy esporádicamente. Podemos anotar El Ratón, La Lechuza y el enorme Barbazul con una plantilla de más de doscientas ficheras. No lejos de ahí el Balalaika; ahora hay muchos más, pero datan de los setenta para acá.

De postín, casi todos mencionados en el curso de este libro, como:

El Patio	La Fuente
Afro	Los Globos
Ciro's	El 13
Corinto	Belvedere
Íntimo	Waikikí
Astoria	100 Flores
Rumba Casino	y otros...
Capri	

Y en todos estos lugares, algunos legendarios, así como en los salones de baile, la música dominante fue cambiando según la época: ritmos norteamericanos en los años veinte, treinta y mediados de los cuarenta, ritmos afroantillanos de mediados de los cuarenta hasta fines de los cincuenta. Desde entonces se ha establecido un equilibrio entre los ritmos de la llamada salsa y los de cumbia-rock-norteña. Los ritmos gringos ocupan un espacio muy reducido. Otra cosa son las Discos, donde impera en lo absoluto la llamada «música disco», a base de inclemente martirio a los tímpanos.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- JARA G., SIMÓN, AURELIO RODRÍGUEZ Y ANTONIO ZEDILLO: *De cuba con amor... el danzón en México*, México, CONACUITA-Culturas Populares, 1994.
- FIGUEROA HERNÁNDEZ, RAFAEL: *Melón*, México, Editorial Conclave, CONACULTA, 1994.
- MAC MASTERS, MERRY: *Recuerdos del son*, México, CONACULTA, 1995-
- MUÑOZ CASTILLO, FERNANDO: *Las reinas del trópico*, México, Editorial Azabache, 1993-
- OROVIO, HELIO: *La conga, la rumba: columbia, yambú y guaguanco*, Santiago de Cuba, Editorial Oriente, 1994.

ÍNDICE DE FOTOGRAFÍAS

1. Silvestre Méndez	34
2. Silvestre, <i>Chano</i> Pozo	36
3. Silvestre, René Hernández	37
4. Silvestre, Amalia Aguilar, Humberto Cané, Juan Bruno Tarraza, <i>Manolo</i> , <i>Beny</i> Moré, <i>Justi</i> Barreto, <i>Chocolate</i>	39
5. Silvestre, Carlos Valadés	41
6. Lázaro Patterson en casa de Silvestre (octubre de 1996)	43
7. Silvestre, <i>Tabaco</i>	45
8. Silvestre, <i>Tongolele</i> , <i>Tabaquito</i> , <i>Carabelita</i>	47
9. Silvestre, <i>Dizzy</i> Gillespie, Miles Davies	49
10. Silvestre, <i>Tin Tan</i>	50
11. Cartelera de El Satélite	51
12. Silvestre, Rosa Carmina, <i>Kiko</i> y <i>Chocolate</i>	53
13. Silvestre y María Antonieta Pons	54
14. Silvestre, <i>Meche</i> Barba	56
15. Silvestre, <i>Chicho</i> Piquero, <i>Tabaco</i> , Cané, Homero, <i>Florecita</i>	57
16. Silvestre, Lilia Prado, Juan Bruno Tarraza, <i>Yeyo</i> Estrada	58
17. Silvestre, Amalia Aguilar, <i>Beny</i> Moré, <i>Manolo</i> , Cané	59
18. Marquesina del Teatro Boricua de Nueva York	61
19. Cartelera de periódico en Nueva York	63
20. Cartelera de Chihuahua	65
21. Portada de un disco de Silvestre Méndez	69
22. Portada de un disco de Silvestre Méndez	73
23. Portada de un disco de Silvestre Méndez	77
24. Portada de un disco de Silvestre Méndez	81
25. Portada de un disco de Silvestre Méndez	85
26. Silvestre, <i>Kiko</i> , <i>Chocolate</i>	88
27. Silvestre, <i>Pablito</i> , <i>Lilón</i> , <i>Kiko</i>	89
28. <i>Choco</i> , <i>Silvia</i> y <i>Martré</i>	90
29. Portada del disco de <i>Chocolate</i>	93

30. Gárciga y María Antonieta Pons.	103
31. <i>Pancho</i> Cataneo.	106
32. <i>Pancho</i> Cataneo y <i>Lobo</i>	123
33. <i>Pancho</i> Cataneo en Atenas.	125
34. <i>Tony</i> en el ruedo.	127
35. Silvestre, <i>Tony</i> y Martré.	133

ÍNDICE

La migración musical cubana	7
-----------------------------------	---

I. SU MAJESTAD EL DANZÓN

1. Los pioneros: <i>Los Bufos, Babuco, Acerina</i> , Tomás Ponce	11
2. El danzón cubano solicitó carta de nacionalidad mexicana	12
3. <i>Babuco</i> , el primer grande que se quedó por acá	13
4. Tomás Ponce Reyes	14
5. <i>Acerina</i> , piedra negra y fina	14
6. Hortensia Palacios	16
7. Mariano Merceron	17

II. EL SON MEXICANO NACIÓ EN VERACRUZ

1. El <i>Son Cuba de Marianao</i>	18
2. Arsenio Núñez Molina	18
3. Eulalio Ruiz de Mantilla	20
4. <i>Mango</i> y Arturo Núñez	21
5. <i>Beny</i>	24

III. LA RUMBA DESEMBARCÓ EN VERACRUZ

A. ¿Qué es la rumba?	27
La rumba colombiana	27
El yambú	29
El guaguancó	31
B. De entrevistas y recuerdos	33

IV. ENTREVISTAS

1. Entrevista con Silvestre Méndez	35
2. Antonio Díaz Mena, <i>Chocolate</i>	87
3. Juan José Gárciga Figueroa	95
4. Entrevista con <i>Pancho</i> Cataneo	105
5. El rumbero torero	126
6. Las rumberas	134

V. EL MAMBO Y EL CHA CHA CHA LLEGARON EN AVIÓN

1. Los mitos de Pérez Prado	135
---------------------------------------	-----

VI. Y LOS ALUMNOS APROVECHARON

A. Y compusieron y tocaron danzones	140
1. Esteban Alfonzo o por qué "Juárez" es Juárez y no Martí	140
2. <i>Dimas</i> , heredero directo de <i>Babuco</i>	144
3. Juan de Dios Concha	145
4. Gilberto Guzmán Concha.....	146
5. Emilio B. Rosado	146
6. Y muchos más compusieron danzones	147
7. Danzón con marimba	147
B. Y compusieron y tocaron sones	147
8. Y hubo otros soneros	148
9. Y otros sones	150
C. La rumba la traigo yo	153

EPÍLOGO: A RUMBEAR EN...

Los salones de baile	156
Los cabarets.....	159
Bibliografía consultada	163
Índice de fotografías	164

Siendo Director General del ivec Rafael Arias Hernández, se terminó de imprimir en los talleres de Artes Gráficas, s. a., Tijuana No. 237, Colonia Progreso Macuitépetl, en la ciudad de Xalapa-Enríquez, Veracruz, el 21 de junio de 1997. Su tiro fue de 2,000 ejemplares más sobrantes para reposición. Captura: Martha Luna Trujillo. El trabajo editorial estuvo al cuidado de Gonzalo Martré, Martha Vera Rivas, Nina Crangle, Jorge Lobillo, Marisol Robles, José Roberto Sánchez y Ángel José Fernández.