

Guillermo Álvarez Guedes, El Natural¹

José Antonio Évora

Con 32 discos de chistes al hombro y una carrera en la que se dan la mano el comediante, el empresario y el productor musical, a sus 80 años recién cumplidos el pasado 8 de junio, Guillermo Álvarez Guedes ha conciliado dos grandes ambiciones de cualquier cubano: ser extremadamente gracioso y muy serio a la vez; caerle bien a casi todo el mundo sin dejar de inspirar un profundo respeto.

Los personajes típicos del teatro vernáculo —el Negrito, el Gallego, la Mulata—nunca lograron eso. Aunque hicieran alarde de conductas con las cuales el público se identificaba, jamás pudieron quitarse de encima el estigma del bufón, que es el de haber sacrificado el decoro por la gracia para parecer inofensivo al decir la verdad. El comediante se acoge por lo general a ese principio, pero en Álvarez Guedes hay un vehemente afán de no perder la compostura, aun cuando esté diciendo «malas palabras» y contando las situaciones más disparatadas. Así consigue apartarse del relajamiento que caracteriza al choteo tradicional cubano, fabuloso para divertirse en el momento, pero huérfano de credibilidad a largo plazo. Álvarez Guedes ha logrado que la gente se ría de sus chistes y después le recuerden como alguien de quien no podrían burlarse. Lo mejor es lo bien que sabe manejar esa mezcla de complicidad y distanciamiento.

Por asombroso que parezca, el éxito de que disfrutó al principio de su carrera tiene mucho que ver con la emancipación cubana de España; con el triunfo de un arte genuinamente vernáculo sobre el engolamiento y la ampulosidad heredados de la tradición madrileña. A diferencia del tono declamatorio que oía en la radio, cuyas primeras estrellas en Cuba fueron actores españoles sacados del teatro, él quería sonar «natural», lo que dejaba de ser cuestión de estilo para convertirse en un problema de carácter. Aquella inconformidad con la grandilocuencia desembocaba en un cuestionamiento más ético que estético: ¿por qué hay que aparentar? No debe perderse de vista que fue una versión criolla del llamado «género chico» español —los *Bufos Habaneros*, de Francisco Pancho Fernández— la que primero llevó a escena en 1868 personajes típicos de la incipiente nación. Esto significa que el teatro cubano vino al mundo en cuna plebeya.

Resulta curiosa la aversión que Álvarez Guedes siente por el bufo de finales del siglo XIX y principios del XX, muy parecida a la del hijo de una familia pobre que logra salir de la indigencia —el hijo, no la familia— y luego protesta cada vez que le exigen ser «auténtico» y «buscar sus raíces», porque eso significaría alabar la miseria.

Si algo serio tiene su humor es que apuesta por la dignidad del humorista, lo que, considerando los orígenes del «género cubano», significa apostar por una sana soberbia: el amor propio como motor de un cambio en la manera de hacer comedia vernácula. Porque, volviendo a la comparación con el Negrito y el Gallego, aunque Álvarez Guedes pretenda que se rían con él, no soporta que se rían de él.

«Yo soy serio, pero no soy serio para impedirle a la gente que ría, sino para permitirle que ría», dice. «Y no es una seriedad: es una sinceridad, una naturalidad. Nunca estuve de acuerdo con esas caracterizaciones de afearse uno y ponerse un sombrerito y vestirse mal; nunca. No hace falta caricaturizarte para hacer reír».

Como productor musical, fundó en La Habana en 1957, junto con Ernesto Duarte y su hermano Rafael, el sello Producciones Gema, nombre que cambiaron en 1960 por el de Gema Records. Entre los cantantes y músicos que grabaron el primero o alguno de sus discos con Gema, figuran Bebo Valdés, Rolando Laserie, Elena Burke, Chico O'Farril, Celeste Mendoza, Fernando Álvarez, el Gran Combo de Puerto Rico, Guillermo Portabales, Pío Leyva y la orquesta Rumbavana.

El último programa de televisión que hizo en Cuba fue con Rosita Fornés, escrito por Armando Couto. En octubre de 1960, el comediante y su esposa, Elsie Guerra Águila, salieron rumbo a Nueva York. Con ellos, iban las dos hijas de la pareja: Elsa, de cinco años, e Idania, de tres. En 1961 se fueron a Puerto Rico, y ese mismo año viajaron a Miami, donde se establecieron hasta 1968. Entonces volvieron a Nueva York, y en 1971 se mudaron a Madrid. En 1976 volvieron a Puerto Rico, y en 1980 se instalaron definitivamente en Miami.

«Para buscarte la vida como actor en aquella época tenías que ser actor de telenovelas, y para trabajar en telenovelas debías tener lo que llamaban acento neutro», cuenta Álvarez Guedes. «Cuando me lo dijeron a mí yo dije: '¿Qué coño acento neutro? Yo tengo acento cubano; yo no sé qué es hablar neutro».

En Estados Unidos produjo y protagonizó tres películas: *Dios te salve, Psiquiatra* (1966, 108 minutos); *A mí qué me importa que explote Miami* (1975, 106 minutos, dirigida por Manuel Caño, en la que actúa el sonero Willy Chirino), y *Bla bla bla* (1978, 90 minutos). La primera y la última fueron dirigidas por él mismo.

Actualmente, hace un programa de radio de tres horas que sale al aire de lunes a viernes de 11 am a 2 pm en la emisora Clásica 92.3, de Miami.

Hay un dato muy curioso en la carrera del humorista desde que salió al exilio: el disco que más copias ha vendido —más, incluso, que los otros 31 juntos— es el único que ha hecho en inglés: *How To Defend Yourself From the Cubans* (*Cómo defenderse de los cubanos*), el número 14.

Lo primero que me preguntó cuando le pedí reunirnos para esta entrevista fue si *Encuentro* se lee en Cuba. Le dije que sí, por supuesto.

Guillermo Álvarez Guedes nació el 8 de junio de 1927 en una casa sin número de la calle Castillo —luego rebautizada Antonio Maceo—, en el pueblo de Unión de Reyes, en la provincia de Matanzas. Sus padres, Conrado Simeón Álvarez Hernández y Rosa Guedes Fernández, tuvieron siete hijos: Eloísa, Félix Ramón, Roberto, Conrado, Hilda, Guillermo y Rafael, de los cuales viven Conrado, en Texas, y Guillermo, en Miami.

José Antonio Évora: ¿Cuál fue tu primera presentación en público?

Guillermo Álvarez Guedes: Cuando tenía seis años, un jodedor de La Habana fue a Unión de Reyes a buscarse unos pesos; decía que iba a hacer «un concurso» en el cine del pueblo, y que se iba a llevar al ganador para hacerlo famoso. No se llevó a nadie ni un carajo. Me gané el premio, que fueron cinco pesos, y me quedé esperando que el tipo me llevara para La Habana. Aquel día me alegró que la gente se riera, pero no tanto, porque lo que yo pretendía era hacer algo serio.

¿Se opusieron tus padres a tu vocación?

No, quizás porque no me creían capaz. Mi hermana mayor, Eloísa, era la única que me estimulaba. Siempre decía que yo tenía gracia para el teatro. Me tracé mi destino desde niño: al pueblo iba una orquesta o hacían una verbena, y allí iba yo y hablaba con el director para que me dejaran cantar. Cuando había bailes, bailaba. Ya entonces era alto y flaco, y tenía bigote. A los trece años me fui de mi casa y empecé a trabajar en un circo-teatro que tenía el nombre del dueño, Arango, que era muy buen cómico. Llegué a Güines, y allá fue a buscarme mi hermano Roberto, que me convenció para que regresara. Él estaba de vendedor de lámparas, recorriendo la Isla, y me llevó con él. Después, casi al año, volví a Unión de Reyes, y empecé a elaborar mi idea grande, que era irme para Nueva York. Me puse de acuerdo con el hermano de un amigo mío que vivía en Nueva York. Mi padre tuvo que darme permiso, porque yo tenía diecinueve años, y había que tener veintiuno para poder viajar solo. En aquella época, los cubanos no necesitábamos visa para venir a Estados Unidos; llegabas al aeropuerto, comprabas tu ticket y te embarcabas, y al llegar a Estados Unidos te ponían una visa de veintinueve días en el pasaporte. A finales de 1946, volé a Miami, y para seguir a Manhattan cogí un tren que se llamaba *The Golden Meteor* [El Meteoro de Oro], con \$7.50 en el bolsillo. Viví en la calle 100, entre Amsterdam y Columbus. De día trabajaba de *bell boy*, lavando platos, o cortando yerba en un cementerio, y estudiaba inglés de noche. Conseguí empleo en una cadena [de comida rápida] que se llamaba *Laurel Drinks*, y ahí, además del sueldo, me daban propinas; lo único malo es que me estuve alimentando con perros calientes todo el tiempo, hasta un día, a mediados de 1949, que me agarró la Inmigración y me llevaron preso.

¿Te deportaron?

Cuando aquello, cada vez que agarraban a un cubano y le preguntaban de dónde era decía que de Puerto Rico, porque a los puertorriqueños no los deportaban. Me llevaron a Ellis Island, donde metían a todos los ilegales. Lo curioso de aquel lugar era que a escasos metros estaba la Estatua de la Libertad. Ahí estuve como tres meses, hasta que me celebraron juicio y me dieron a escoger: si te vas por tu cuenta, no te deportamos. Pero yo dije que me deportaran, porque no quería gastarme dinero en el pasaje. Eso fue en 1949, y ese mismo año ya estaba trabajando en Unión Radio.

¿Cómo entraste?

La primera prueba que tuve en radio me la hizo Violeta Casals. Unión Radio estaba en Prado 109, al lado del Partido Ortodoxo, pero tenían un

estudio en la calle 25, de El Vedado, desde el cual transmitían programas serios. Cuando llegué, me dieron un personaje y lo interpreté con naturalidad, porque era una cosa de Cuba. Violeta Casals hizo un informe diciendo que no me mandaran más nunca allí; que yo ni era actor ni un carajo. El que me dio esa oportunidad era un tipo que se llamaba Francisco Muñiz, que tenía fama de hijo de puta, pero conmigo se portó muy bien. Me enseñó el informe de Violeta Casals; me dijo: mira, léelo tú mismo. Dígole: dame otra oportunidad con otro productor, que ella no entiende lo que yo hago; ella nada más sabe de teatro griego. Esta vez, había un escritor joven que empezaba cuando aquello, Marcos Behmaras, a quien [Gaspar] Pumarejo [el dueño de Unión Radio] había acabado de contratar. Marcos, que iba a escribir la crónica roja, me oyó y dijo: «Yo quiero de protagonista a ese». (Los españoles nos jodieron, porque nos impusieron el teatro español redicho y ampuloso, y después lo incorporaron a la radio cubana y luego a la televisión). A los dos o tres meses de estar en Unión Radio, surge en Radio Progreso otro programa, *Héroes de la justicia*, que escribían Marcos [Behmaras] y Enrique Cuzcó y era sobre la vida de gangsters famosos —los héroes debían ser los que los atrapaban, pero los gangsters eran los verdaderos protagonistas. El jefe de programación de Radio Progreso, un tipo de apellido Sotolongo, me llamó y me dijo que me iba a dar otro programa escrito por Behmaras, y ahí fue cuando empecé a hacer *El abogado de los pobres*.

¿Cómo llegas a CMQ?

Álvaro de Villa escribía *Carnaval Trinidad y Hermanos*, con Leopoldo Fernández y Aníbal de Mar. Álvaro, que me había oído en Unión Radio, me pidió que le llevara un personaje, y le hice uno de un guajiro que cogía tremendo impulso para empezar a cantar décimas, y con ese entré en *Carnaval Trinidad y Hermanos*. Yo no era tan gracioso; lo que pasa es que era natural, decía las cosas de la calle, y hacía reír porque las decía con naturalidad, y las situaciones eran naturales. Uno de los que se dio cuenta enseguida fue Alfonso Beltrán, el que interpretaba a Rodolfo en *Los Tres Villalobos*, y el otro fue el escritor Félix Pita Rodríguez, que escribía para CMQ Radio.

¿El personaje del Borracho salió primero en radio o en televisión?

Salió en 1951, en *Cabaret Regalías*, de CMQ TV, escrito por Francisco Vergara. Le dije que me parecía difícil un personaje de un borracho en televisión, pero insistió. Esa noche salí pa' la calle y me encontré con Alicia Rico, que tenía una borrachera del carajo y estaba tocándole la cara a todo el mundo. Entonces me basé en ella para hacer el personaje, un borracho muy confianzudo que tocaba a la gente, y fue un éxito desde el principio. Después estuvo en radio, en el programa de Crusellas & Co. *A reírse rápido*, que escribía Enrique Núñez Rodríguez y donde trabajaban Idalberto Delgado y Aurorita Pita.

¿Tu caracterización del Borracho tiene algún antecedente en los personajes-tipos del bufo?

Mi Borracho es cubano, habla como cubano y no tiene nada que ver con el teatro vernáculo; era un personaje natural, no teatral.

¿Por qué dejaste de hacer *Rita y Willy* con Rita Montaner y en el mismo espacio comenzó a salir otro programa, *Viernes a las 8*, que compartías con Minín Bujones?

Por cierto, fue a Vergara —el que inventó el Borracho— al primero que se le ocurrió que yo hiciera algo con Rita Montaner. Lo que pasó fue que Rita tuvo una bronca con Crusellas y dejó de ir al programa. Le pidieron que regresara; escribieron un libreto en el cual venía, le entregaba un ramo de flores a Minín y le daba las gracias. Cuando lo vio dijo que no lo iba a hacer, y entonces la gente de CMQ, que tenían unas ganas de botarla del carajo, le mandaron el libreto con un alguacil; ella lo recibió, firmó, no fue al ensayo, y la botaron por incumplimiento de contrato. A la hora de discutir la renovación del mío, pedí mucho dinero, y me dijeron que no, que eso no lo ganaba nadie. Me propusieron otro programa en el que tenía que meterme en una jaula con tres leones, y me metí y lo hice. Entonces, *Viernes a las 8* subió de *rating*, y cuando fui a negociar tuvieron que darme lo que estaba pidiendo. El contrato era por dos programas de televisión, *Viernes a las 8* y *Casino de la alegría* —que salía al aire los miércoles a las 8:30 de la noche— y uno de radio, *A reírse rápido*, que salía de lunes a viernes, a la una menos cinco de la tarde.

¿Cuál es la influencia más importante que has tenido en tu carrera?

El género mío está inspirado en el Teatro Shanghai. Yo iba al Shanghai, era amigo del dueño, de los actores, de todo el mundo, y siempre estaba al tanto de aquello, porque le tenía mucha fe a ese género. Ese género se inició en el Alhambra, diciendo algunas palabras inofensivas, como coño y carajo, sólo para personas mayores. Además de improvisación, en el Shanghai había mucha creatividad. En el momento en que hacía falta, [los actores] empezaban a joderse unos a los otros, y les quedaba bien actuado. Pero era muy crudo. Primero, te sacaban unas cuantas guajiras putas ahí, encueros, que por cierto estaban más malas todas que el carajo, porque no tenían donde ganarse el dinero y ahí iban y se encueraban. Al Shanghai hay que dedicarle un libro aparte. Era un humorismo puramente cubano. Yo decía: si le quito a esto las cosas de sexo e incorporo las malas palabras, que estaban en la literatura cubana desde hacía tiempo; si prescindo de toda la cosa de sexo, de la cosa grosera, esto tiene que pegar. Recuerdo un *sketch* de [Armando] Bringuier, con un hombre que estaba acabado de casar en segundas nupcias y tenía una hija de su primer matrimonio. El hombre le estaba contando su vida a Bringuier y la mujer del tipo interrumpía, porque no quería que hablara de esa hija. La vieja decía: «No, pero los hijos...», y Bringuier la miraba, con un *timing* del carajo. Y volvía el tipo: «Porque mi hija no sé qué cosa», y la vieja lo interrumpía otra vez. Y la tercera vez que la vieja interrumpe —todo esto era muy fino—, Bringuier se vira y le dice: «Señora, no joda más».

¿Y no te dio por trabajar allí alguna vez?

Sí, le pedí permiso al jefe de programas de televisión en CMQ y me dijo: «¿Tú estás loco?». Le dije que una noche nada más; voy ahí, sin que me anuncien. Dice: «no, no puede ser».

¿Qué programación tenía en esa época el teatro Molino Rojo?

El Molino Rojo se quedó al final [años 50] sólo para películas pornográficas y *sketches* de malas palabras. Tenía funciones hasta de día. La pornografía de Estados Unidos la vimos nosotros en Cuba 40 años antes; la marihuana que se fumó en Estados Unidos nos la fumamos nosotros en Cuba 40 años antes. La cocaína que se cogió aquí la habíamos cogido nosotros antes. Estábamos anticipados en lo bueno y en lo malo.

¿Qué fue lo que te llevó en 1973 a iniciar la grabación y comercialización de discos con chistes cargados de «malas palabras»?

Estaba en Madrid; probé a hacerlo en una reunión en la casa de la cupletista Pastora Imperio, y salió bien. Pero yo nunca hice distinción entre malas palabras y buenas palabras. Me fascinaba la espontaneidad; para nosotros era muy natural decir coño, carajo. Un diálogo con esas palabras te lo sazónaba, le daba el realismo que yo buscaba. Cuando leí a Bocaccio, y cuando leí que el rey Salomón, mil años antes de Cristo, les llamaba tetas a las tetas, me dije: es ridículo que uno no haga esto. No jodas, chico. Y Aristófanes, 450 años antes de Cristo... Si comparas las cosas que yo digo con cualquier libro premiado por los viejitos de la Academia Sueca, lo mío se puede decir en Semana Santa en una iglesia. La gente no se da cuenta de que en cada grabación mía, más de la tercera parte de los chistes no tienen malas palabras, porque ellos, subconscientemente, las están oyendo. Eso tiene que tener un balance muy grande, no puedes abusar de esas palabras, ni decirlas donde no debes; tiene que ser en un momento determinado.

¿Por qué hay tanta censura con las «malas palabras»?

Porque hay mucha hipocresía. Cuando Henry Miller escribió *Trópico de Cáncer* y *Trópico de Capricornio*, en 1934 y 1936, tuvo que irse a París a editarlos; después, aquí los vetaron. Al final de su presidencia, cuando Jimmy Carter quiso que el Partido Demócrata lo postulara otra vez, Edward Kennedy trató de arrebatárle la postulación. Un día, después de un discurso de Kennedy, le preguntaron a Carter: ¿Qué hará usted si Kennedy trata de arrebatárle la postulación? Y Carter contestó: «*I'll kick his ass*», «le doy una patada en el culo». Ningún periódico hispanoamericano tradujo «Le doy una patada en el culo». Todo el mundo puso: «Le pateo el trasero». Siempre hemos vivido en una hipocresía del carajo. Un funcionario americano, no me acuerdo cuál, lanzó la idea de que para mejorar las administraciones en Latinoamérica había que insistir en la honestidad; que el futuro de Latinoamérica dependía de la honestidad de los administradores, y empezaron a protestar varios países latinoamericanos pa' que quitaran ese tema, que eso era una ofensa. Una ofensa no, es que no les conviene, coño, porque son ladrones. Cuando yo tenía cinco años de edad, el héroe de mi barrio era un tipo que se había robado un millón de pesos del Ministerio de Hacienda en seis meses, y te hablaban de él como una cosa del otro mundo. Si eso yo lo oía decir a los cinco años, imagínate. ¿Por qué tú crees que Fidel [Castro] llega al poder tan fácilmente, y se consolida y está cuarentipico años ahí? Porque en Cuba todo el mundo se sentía culpable;

porque todo el mundo en Cuba robaba. A Fidel no le habían dado la oportunidad de robar, y como era un país de culpables, cuando llegó ahí todo el mundo se le postró. Por eso todavía está en el poder. Lo que hay que decirle a la gente es que él maneja la envidia y maneja la hipocresía mejor que nadie. Él nunca le prometió a nadie subirlo hasta donde estaban los ricos; lo que él le dijo al pobre fue: «Yo los voy a bajar a ellos hasta donde estás tú». Eso es saber manejar la envidia y saber servirse de la envidia.

¿Por qué no hiciste más discos en inglés, a pesar de que fue *How To Defend Yourself From the Cubans* el de más éxito comercial?

Un cantante español cuyo nombre no voy a mencionar estaba empezando a grabar en inglés y me preguntó mi opinión. Le dije: Mira, vete a vivir a Estados Unidos, y cuando eructes perros calientes, *hamburguers* y coca colas ven a verme de nuevo, y yo te voy a decir. Si tú no estás compenetrado abiertamente con ese idioma, ni lo dominas a la perfección, no puedes integrarte como artista. Si no dominas el idioma, las costumbres y la manera de pensar, no lo hagas.

¿Envejece el humorismo?

Sí, y muy rápido. El único humorismo que no ha envejecido es el de Francisco de Quevedo, pero todos los demás que he leído, en inglés, en español y en italiano, todos envejecen a los veinte o treinta años. Jardiel Poncela, por ejemplo, era fantástico, para mí, lo mejor que ha dado España, y cuando leí las obras de Jardiel Poncela, veinte años después, me dije: ¡Coño, esto no tiene gracia ninguna! Sin embargo, Quevedo tiene un libro escrito en 1609, *Gracias y desgracias del ojo del culo*, que lo lees hoy, cuatro siglos después, y te meas de la risa.

¿Por qué te pones tan serio cuando vas a hacer chistes?

Para que me presten atención y oigan lo que voy a decir.

¿No te parece que el sentido del humor del que tanto se enorgullece el cubano ha llegado a hacerle daño, porque cuando uno se ríe demasiado de sus problemas olvida resolverlos?

Así pensaba [Jorge] Mañach, pero yo no puedo pensar así. Su libro sobre el choteo es para una minoría; no creo que haya tenido mucha repercusión, porque trata el choteo con demasiada seriedad. Como decía él, somos un pueblo de relajo, y el sentido del humor que tenemos es porque todo nos divierte...

¿Pero no crees que eso termine en que no nos tomamos nada en serio?

Termina en lo que terminé, que estamos aquí hechos unos comemierdas y no tenemos patria.

¿Qué es un comemierda?

Muchas cosas: un tonto, un ingenuo, un poco estúpido, un poco engreído y arrogante. Comemierda es todas esas cosas juntas.

¿Y un viejo cagalitroso?

En Cuba les decían viejos gagá, chochos. Yo les puse cagalitrosos, que cagan por litros.

¿Es más difícil hacer reír ahora que antes?

En los 50 hacíamos reír a un público muy difícil. Cuando se pusieron de moda «los telones» —sube el telón, tal cosa, y baja el telón, tal cosa— teníamos que

apurarnos para dar el resultado, porque si no alguien del público te lo fusilaba. Tenías que ser gracioso de verdad, porque había un gracioso en cada esquina. En las propias plantas de televisión cubanas había estilos diferentes de humorismo. Por ejemplo, Jesús Alvariño hacía un humorismo muy al estilo de Estados Unidos. *La Tremenda Corte*, que escribía Castor Vispo, y *Garrido y Piñero*, que escribía Marcos Behmaras, eran cosas completamente distintas. El público de los años 50 era diferente al del Alhambra. La picardía de mi época era más pícara, valga la redundancia.

¿Esa picardía no se basa demasiado en la ridiculización de la gente?

El humor en general se basa en eso; sólo tienes que escoger a qué tipo de persona vas a ridiculizar.

¿Te mandan muchos chistes?

La mayor parte de los chistes que me mandan son de sexo; por eso no utilizo casi ninguno. Me escriben de aquí, de Cuba, de Australia, de Alemania, de todas partes. Ahora, algunos me los pasan por Internet a la dirección de la emisora, pero lo que han hecho siempre es mandarlos por correo a la dirección que está en los discos, en los casetes y en los libros. Cojo los que me sirven y los adapto. Pero la mayoría son de sexo; ese es el humorismo más fácil que hay. De todas formas, algunos me sirven, como el del viejo que está bañándose, empieza a enjabonarse sus partes, mete un grito y llama a la mujer —«¡Ofelia, corre!»—, y llega ella y cuando lo ve dice: «¿Me quito la ropa?», y él: «No, no, trae una cámara».

¿Por qué dices algunas «malas palabras» y otras no?

No puedo darte una explicación; es porque siento que algunas son demasiado fuertes. Después de mucho tiempo de pensarlo, por ejemplo, es que he venido a decir «cojones». En Venezuela estuve por decir una mala palabra venezolana, «arrecho» —que significa encabronao—, pero no llegué a hacerlo; la iba a decir y no tenía dominio sobre ella. No estaba seguro de que cuando la dijera la gente no iba a molestarse.

¿En qué momento sientes que tienes dominio sobre una palabra?

Cuando la dices con facilidad, con naturalidad. Si te cuesta trabajo decirla, o si sientes pena al decirla, no la digas, porque se van a sentir mal. Tienes que transmitirle a la gente fe y naturalidad; fe en lo que tú dices para que se rían y naturalidad para que no te acusen. Por ejemplo, un hombre está con su mujer viéndome, y hay una palabra que yo sé que si la digo a él le va a molestar que la diga delante de la mujer. Por eso cuando voy a presentaciones personales y me dicen: «Oye, di aquí lo que te dé la gana», les respondo que no, que yo siempre digo lo mismo que está en los discos, haya mujeres o no haya mujeres.

¿Complementaste tu autodidactismo con algo de estudio?

No tuve que estudiar nada; sobre la marcha iba aprendiendo cosas, a medida que crecía entre cubanos.

¿Cómo es el cubano?

El cubano es más machista que el carajo, y no quiere aparecer como machista. La principal virtud del cubano es que se aprecia mucho a sí

mismo, y defectos tiene de sobra: envidioso, exagerado, no es culpable nunca. Lo que tiene es siempre mejor que lo que tiene el otro. Otra virtud es que es un gran trabajador. Es un comprador malísimo, pero vende muy bien.

¿Te diviertes cuando estás haciendo un espectáculo?

Sí, porque yo disfruto hacer reír. Lo que no me gustan son las convenciones; donde la gente que me va a ver no esperaba que yo estuviera allí; no pagaron para verme. Ese público es muy difícil; no me interesa. Hay 40 personas que van allí porque es gratis, pero ni me conocen.

¿Siempre trabajas solo en escena?

Uso actores muy pocas veces. Cuando lo he hecho es para no molestarme mucho, porque eso me da facilidad para descansar. Cuando es uno solo no hay a quién echarle la culpa; tienes una responsabilidad del carajo.

¿Cómo escoges los chistes?

El chiste que no me gusta no lo digo. Aunque para otros resulte muy bueno, si a mí no me gusta no puedo, porque no lo digo con fe; no lo digo con esa seguridad que te da creer en algo. Cuando salgo a trabajar puedo decirte los chistes que son ciento por ciento risas, y los que son setenta y cinco por ciento, y de ahí no me bajo. He llegado a países con chistes que tengo probados en otros mercados, y no se ríen. En un espectáculo en vivo, si me ríen los primeros cuatro chistes, la rutina que traía preparada va completa. Si en lugar de ciento por ciento, uno de esos cuatro es veinticinco o treinta por ciento, ya ese tipo de chiste lo quito del resto de la rutina.

¿Cómo logras identificar la parte del chiste en la que tienes que hacer un énfasis especial?

Eso lo sientes cuando vas a hacer el chiste; sientes que en ese momento tienes que hacer una pausa y levantar el tono, o una pausa y bajar el tono. Hay muchos trucos. Por ejemplo, si cuando estoy trabajando me da sed, para mantener el ritmo del espectáculo hago un chiste fuerte que haga reír largo a la gente, y entonces tomo agua. Yo sé lo que va a hacer reír a la gente. Sé cuando hay que hablar seriamente y cambiar el tema; todo eso te lo da la experiencia, el escenario. Tengo en cuenta hasta el tono de voz: hay cosas que sé que van a hacer reír si las digo bajito. Cuando empiezas en este negocio, haces reír y no sabes por qué haces reír. Pero, a medida que vas trabajando vas construyendo tu estilo, sabes por qué se van a reír y por qué no. La técnica se va adquiriendo con el tiempo y oyendo buenos cómicos; las pausas y los cambios de tono de voz de los buenos cómicos, como Garrido y Piñero, Leopoldo Fernández... De casi todos los cómicos que he escuchado, al que considero un maestro es a Gila. Ese sabía de qué se ríe la gente; era un maestro extraordinario, con un estilo muy de él. Fíjate que nadie ha podido imitarlo.

¿Qué es lo que le gusta oír a la gente?

Así no te puedo responder, pero si me das un material, lo leo y te digo: con esto se van a reír y con esto no; aquí vas a tener ciento por ciento de risa y aquí veinticinco por ciento. Y no me equivoco, te lo juro que no me equivoco.

¿En función de qué y cómo estableces el orden de los chistes en un concierto?

En función de no repetir situaciones ni malas palabras para no hacerlo monótono. Cuando ensayo, empleo muchos recursos mnemotécnicos, porque tengo que memorizar. Por ejemplo, si empiezo con un chiste de un tipo que tenía pecas hasta en el culo, el que viene detrás de ese se relaciona con algo que está cerca del culo: los huevos. Cada chiste comienza con una letra; vamos a suponer que la primera palabra del primer chiste empieza con A; el segundo, con B; el tercero, con E, y el cuarto, con D, entonces ya sé que es ABED. No es siguiendo el orden del alfabeto; son palabras inventadas por mí, y de arriba a abajo voy memorizando.

¿Eso quiere decir que haces realidad tu propio cuento de los chistes numerados?

Sí. Mientras ensayo, tengo unos a la izquierda y otros a la derecha; les destaco las letras del principio, y en el *show* lo que hago es recordar esa disposición. En el ensayo, empiezo por recordar los chistes uno por uno. A los que se me olviden les hago una marquita, y, después, esa marquita me hace recordar qué chiste es.

Supongamos que ya faltan pocos días para el concierto, ¿cómo son los ensayos?

Si voy a presentarme en un concierto con un formato nuevo, al principio trato de recordar el orden de la primera parte. Después que la memorizo, empiezo a contar los chistes. Cuando hago los primeros 40 sin equivocarme, paso a la segunda. Un día, ensayo la primera parte; otro día, ensayo la segunda; un tercer día, las dos partes, y el mismo día del concierto, antes de presentarme, lo tiro completo. Trabajo muy duro en eso, porque la seguridad que tengas es la que te hace actuar bien. Si no estás seguro cuando vas a salir, se te empiezan a olvidar cosas y metes la pata aquí y allá. Cuando estás seguro, sales al escenario con una confianza tremenda.

Los actores suelen decir que en el momento justo antes de entrar al escenario quieren que se los trague la tierra. ¿A ti te pasa lo mismo?

A mí no.

¿A qué se debe que haya quienes cuentan los mismos chistes que tú y no hacen reír y cuando tú los dices, aunque sea por segunda vez, logras que la gente se ría?

A un don que te da Dios.

NOTAS

1 Una parte de esta entrevista fue realizada en 1994 para la investigación *Teatro vernáculo cubano en el exilio: las circunstancias y la tradición*, que hice gracias a una beca de la John Simon Guggenheim Memorial Foundation.